Werk-verzeichnung.

2022

Werkverzeichnung Gottfried Binder ISSN 1864–5399

KATALOG DER ARBEITEN 2022

GOTTFRIED BINDER

Ein biographischer Katalog als Werkverzeichnis der bisherigen Arbeiten mit Arbeitsbeispielen aus künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis.

Impressum

Photographien, Texte, Illustrationen, Zeichnungen
© 1979–2022 Gottfried Binder / Erich Weisz
soweit nicht anders angegeben.
Buchgestaltung, Satz und Layout von UTOPMANIA.
Benutze Schriften: Futura, Garamond, Höfler,
Capitals, eigene digitalisierte Handschrift.
PDF, 23.0 x 29.7 cm, 414 Seiten.
Zweite Auflage 2022, mit Inserts.

Herausgegeben in 2022 von STANIOL.
Alle Rechte vorbehalten.
Diese Veröffentlichung darf nicht – auch nicht in Teilen – ohne die Zustimmung des Verlages und der jeweiligen Rechteinhabenden vervielfältigt werden. Überall hergestellt, hauptsächlich in Deutschland.

Postfach 1140, 90505 Zirndorf/Deutschland
https://www.gottfriedbinder.de / werk@gottfriedbinder.de

ONLINEAUSGABE BIKUBISCH NEUBERECHNET UND REDUZIERT AUF 150 DPI,
AUTOMATISCHE JPG-KOMPRIMIERUNG MIT HOHER BILDQUALITÄT.

VERSION IN VOLLER QUALITÄT: https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung_voll.pdf

Dieses Vorhaben wurde im Rahmen des Stipendienprogramms des Freistaats Bayern *Junge Kunst und neue Wege* unterstützt.

Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst

Verzeichnet im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek:
https://d-nb.info/gnd/133062902

Verzeichnet im Katalog der Deutschen Digitalen Bibliothek:
https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/133062902

DIESES WERK EINSCHLIEßLICH ALLER SEINER TEILE IST URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZT. JEDE VERWERTUNG AUßERHALB DER ENGEN GRENZEN DES URHEBERRECHTS IST OHNE ZUSTIMMUNG DES VERLAGES UNZULÄSSIG UND STRAFBAR. DAS GILT INSBESONDERE FÜR VERVIELFÄLTIGUNGEN, MICROVERFILMUNGEN UND DIE EINSPEICHERUNG UND VERARBEITUNG IN ELEKTRONISCHEN SYSTEMEN.

Diese Publikation wurde im Rahmen des Stipendienprogramms des Freistaats Bayern Junge Kunst und neue Wege unterstützt.

›Werkverzeichnung‹
© edition utopmania 2017–2022.

ISSN 1864–5399

1864 5399

HALLO!

Dieser Katalog ersetzt die vorherige Portfolio–Webseite.

Im Prinzip ist er aber wie ein Online–Blog chronologisch aufgebaut, das heißt: das Neueste ist Oben und das Älteste Unten. Zum schnelleren Auffinden gibt es den Index, der direkt zu den enstprechenden Seitenzahlen führt.

Dank einer Förderung durch das Programm Junge Kunst und Neue Wege konnte dieses Werkverzeichnis von der anfänglichen Grundstruktur ab Ende 2019 weiter bearbeitet werden und wird kontinuierlich ergänzt und korrigiert.

Dies ist die Version der ersten Jahreshälfte 2022.

AUF WIEDERSEHEN.

WERKVERZEICHNUNG

1X1 *9*

2.5.0. OBJECT IS MEDITATION AND POETRY … *41, 52, 53, 149*

50/50 *110, 116, 156, 160*

#BAGAVOUND *40, 44, 45, 46, 150*

(T)HERE *153*

—VERS *51, 150*

A

A FILM BY *36, 53, 151*

ALBERTI AND PINO *117, 156*

ALL THE OLD POWERS *154*

ANA *8, 18, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 33*

ANA – A VISUAL INVENTORY OF BANAT *149*

AN ATLAS OF ANATOMY *158*

APHORISMEN *45, 53, 62, 64, 69, 149, 150, 151, 153, 160*

A SEQUENCE COLLECTION EFFORT *59, 63, 152*

ATELIER DE RECHERCHE

B

BARDO THŌTRŌL *151*

BED–TIME–STORIES *131, 158*

BEST BOY *151*

BEWERBUNG *70, 148, 154*

BILANX *16, 17, 147*

BILDER DER FREMDE *117, 157*

BILDSCHIRMARBEIT *128, 158*

BIRO:U *40, 43, 149, 160*

BRIGHT ROOM #1 *147*

BRREAK *22, 148*

C

CAOHOM *10, 16, 17, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 39, 40, 43, 45, 48, 49, 53, 54, 59, 60, 63, 64, 66, 67, 69, 115, 118, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 160*

CIAUCOCOVA *28, 29, 148*

COLLECTION #1 *52, 155*

CULTURAL CLASH NOMADE *10, 61, 147, 152*

CYNETART – INTERNATIONAL FESTIVAL FOR COMPUTER BASED ART *152*

D

DÆTA *40, 41, 149, 160*

DAS BILD ALS STRATEGISCHES MITTEL *113, 156*

DAS GIBT SICH NICHT MEHR *13, 30*

DAS WISSEN ÜBER DIE VERGANGENHEIT. PRODUCER'S CUT *155*

DEM WETTBEWERB *39, 59, 153*

DENKEN MIT FILMEN *72, 152*

DICOM *156*

DIE ARBEIT *13, 15, 44, 64, 65, 126, 151, 152*

DIE GELBEN SEITEN *132, 159*

DIE HEILIGE SCHRIFT *147*

DIORAMEN *158*

DIS≠PLAY≈ER – SELBSTREFERENTIALITÄT IN SPIEL UND KUNST. *50, 112, 150*

E

EDITION UTOPMANIA *12, 16, 17, 42, 43, 45, 48, 51, 52, 62, 71, 113, 115, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 158*

EINE ARBEIT *65, 151*

EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE. *114, 155*

ENSÓ *12, 48, 49, 118, 119, 130, 147, 150, 154, 156, 157, 158*

ENSÓ NEW ALBUM *49, 154*

ENSÓ ROUND:ONE *49, 118, 156, 157, 158*

ENSÓ SPOON *147*

ERATUM *9*

ERICH WEISZ *13, 17, 18, 19, 45, 46, 47, 51, 121, 147, 150*

ERINNERUNGEN *68, 85, 149*

ESCHERS OPTISCHE ILLUSIONEN *118, 154*

EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SANDALS … BUT WHERE AFRAID TO ASK *156*

EXIT "ENTER THE VOID" *66, 152*

EXPERIMENTAL TRACKS *152*

EXTRÆX *152*

EXTRA – EXPERIMENTAL TRAILS *152*

F

FELDER *119, 120, 122, 157, 158*

FILMCLUB *66, 122, 156*

FILMCLUB WORKSHOP *66, 122, 156*

FILMEXPERIMENTE *152*

FILZ – FILMISCHE INITIATIVE LEIPZIG *66, 67, 151, 152, 153*

FOR WAR / DIE GROSSE FLUCHT *45, 150*

FRIDAY MY FRIEND *156*

G

GIOTTOS ANKUNFT. (THE MOTION PICTURE.) *155*

GOING TO A PARTY *115, 155*

GUTEN TAG. UND WER BIST DU? *150*

H

HALLO ANA! *29, 32, 33, 148*

HERTA MÜLLER ALS MÖGLICHER GAST. EIN EINDRUCK ZUM KENNENLERNEN *64, 151*

HEUTE IST ES NUR EIN BAUM *23, 30, 31, 148*

HI, IT'S ME *69, 156*

HOME, VIA, KIFF *62, 152*

HOW CAN THIS BE DIFFERENT *69, 154*

I

ICH BIETE *18, 20, 148*

ICH WAR NOCH NIEMALS IN NEW YORK *124, 157*

IHRE REISEBEGLEITUNG FRAU SCHMIDT *155*

INFERNO *71, 155*

INTERSHOP CAMP *57, 151*

INTIMATE *54, 55, 56, 150, 151, 152*

ITALIENISCHE REISE *63, 70, 116, 153*

J

J'ACCUSE *17, 18, 19, 147*

K

KIFF *153*

KI/NO *67, 153*

KRITZL *42, 43, 147*

KUNSTSTOFF *14, 98*

KYRA *36, 50, 53, 151*

L

LA SUA CASA *69, 153*

LICHTBILDER *128, 158*

LIST *147*

LIST DER MASCHINEN. PROGRAMME ALS BETRÜGER *127, 157*

LOGISCHE GRUNDLAGEN DER WISSENSCHAFTEN *155*

LONDON VINTAGE *159*

LOSE BLÄTTER *147*

LOSE POLAS *155*

LUDWIG WITTGENSTEIN SAGT … *112, 154*

M

MOLESKINE *154, 156*

MY GRAVE *148*

N

NBD – NACHBEREITUNGSDIENST *48, 150*

NEW ALBUM *49, 154, 155*
NEXT – NÜRNBERGER EXPERIMENTAL FILM FESTIVAL *148*
NICHTS *77, 109, 124, 157*
NOUVELLE VAGUE *127, 157*
NUOVA *62, 63, 110, 116, 154, 160*

O

OFF/SCENIC *34, 149*
OHNE TITEL *112, 154, 156*

P

PIERRE ET GILLES. VORSCHAU, DURCHBLICK UND NACHSICHT *154*
PLAN—STADT—PLATTE *155*
PRISMA *49, 130, 158, 159*

R

REM–SEPT–EMBER *48, 150*
RESCUE RECOVERIES *59, 154*
RES OBSCURA *59, 154*
ROMA PROTOKOLL *53, 150, 156*

S

SAN FELIX *131, 159*
SCANNER SCANS SCANNERS *120, 157*
SCHWARZES LICHT *20, 22, 148*
SIMONE MARTINIS MONUMENT FÜR BEATO AGOSTINO NOVELLO *111, 153*
SITUATION ROOM *52, 151*
SLA/SH *125, 157*
SPRINGHOUSE *68, 151, 154*
STANIOL *35, 123, 124, 156, 160*
STEAL FROM THIS *148*
STREAM *65, 152*
STUDIENARBEITEN *151*
SYMPOSIUM 50 JAHRE BITTERFELDER KONFERENZ *114, 155*
SZENARYO *147*

T

THE 99 MOST ULTIMATE DEFINITIVE BEST AND VERY BEST GREATEST HITS VOL. 1 *59, 151*
THE BIRTH OF AN ARTIST. ERICH WEISZ. *45, 51, 121, 150*
THE FOUR STAGES *159*
THIS SONG'S FOR YOU GIRLS *69, 154*
TIERPRÄPARATE ALS SIMULATOREN *127, 128, 157*
TOUCH:TOTEM *13*
TOUCH TOTEM *148*
TRÄUME *61, 82, 88, 97, 104, 147, 150, 152*
TRIP/TRÄUME *61, 147, 150*

U

ÜBER CONSTANTIN MEUNIERS EINFLUSS AUF DIE PHOTOGRAPHIE *128, 155*
ÜBER »ÜBER DIE MALKUNST« *154*
UMALAFA *15*
UMÅTÙNG *27, 28, 31, 148, 149*
UMGANG *20, 21, 148*
UT OPERARETUREUM ET MANUS IANTHINUS *158*
UTOPMANIA *12, 16, 17, 31, 42, 43, 45, 48, 51, 52, 62, 63, 66, 71, 110, 113, 115, 116, 122, 131, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159*
UTOPMANIA EST.2001 *131, 158, 159*

V

VIA *53, 62, 69, 150, 151, 153*
VIAGGIO IN ITALIA *116, 154*
VOID *151*
VOM ALLTAG ZUR PHILOSOPHIE. BESCHREIBUNG EINER PARABEL *50, 71, 154*
VORDER— UND HINTERGRUND BEI M. C. ESCHER *155*

W

WANN IST EIN KINO GESCHLOSSEN? *153*
WERKRAUM *122, 157*
WERKVERZEICHNUNG *16, 17, 147*
WHAT COMES IN GETS OUT *151*
WO BLEIBT DIE ZEIT? *113, 158*

Z

ZUR ETHIK DES ZEIGENS *12, 42, 147*

Gottfried [1]

[1] versucht gerade hier und dort so Zeug zu machen, hat sonst Publikationen in Ausstellungskatalogen, Künstlerbüchern und Magazinen; Kooperationen mit kuratorischen Teams und Institutionen.

Momentan Stipendiat (Freistaat Bayern), zuletzt als Artist in Residency (Salzamt Linz und Rumänien), Lehrbeauftragter (Kunstuniversität Linz), Dozent (Bildungszentrum Nürnberg) und Lehrkraft für Ethik/Kunst (Oberschule Dresden) tätig.

Studien der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, Indogermanistik, Indologie (Nebenfächer), Philosophie und Kunstgeschichte (Hauptfächer) in Hagen, Nürnberg/Erlangen, Rom und Leipzig.

Abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte und Philosophie (Magister Artium, Uni Leipzig) sowie Bildender Kunst (Diplom, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig). Und immer noch Arbeiterinnenkind.

Ausstellungen und Projekte in Deutschland, England, Polen, Italien, Schweiz, Frankreich, Südkorea, Rumänien und Österreich.

Forschung und Lehre zu popkulturellen Phänomenen und zu Theorie und Geschichte künstlerischer Medien, vor allem zeitbasierter Film– und Videokunst, zur Selbstrekursivität und zum Kulturerbe.

Tätig in unabhängigen künstlerischen Projekten, als Kurator und als freier Künstler und Philosoph; praktische Lehrerfahrung an Hochschulen und im öffentlichen Dienst.

[1] AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Wieder so schön hier – diesmal in Echt.«

2022

Mit SZENARYO [2] begaben sich Gottfried (als *Erich Weisz*) und Kira (als *Kyra*) alleine inmitten der Pandemie auf Weltreise ohne gegen Reisebeschränkungen oder Auflagen zu verstossen. Ich wünschte, ich wäre auch dort gewesen.

Begleiten Sie Erich und Kyra auf ihrer 80 tägigen Reise durch Amerika, Afrika, Ägypten, Brasilien, England, Grönland, Holland, Kalifornien, Kamerun, Kanada, Korsika, Neu, England, Norwegen, Rußland, Sibirien, Schweden, Schweiz, Texas, Türkei und Übersee um die Welt und lernen Sie die Welt im Kleinen wie im Grossen kennen. Besuchen Sie die schönsten Orte, machen Sie aussergewöhnliche Entdeckungen und treffen Sie interessante Menschen entlang des Weges.

SZENARYO [3] war eine zeitgenössische Reise durch die Bundesrepublik Deutschland entlang Ortschaften, welche die Namen anderer weit entfernter Orte tragen – oder vielleicht auch andersherum.

[1] AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

[2] ›**SZENARYO**‹ RECHERCHEREISE, WEBSITE, PUBLIKATION. DEUTSCHLAND 2022 http://www.erichweisz.com/szenaryo

[3] ›**SZENARYO**‹ RECHERCHEREISE, WEBSITE, PUBLIKATION. DEUTSCHLAND 2022 http://www.erichweisz.com/szenaryo

[4] AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

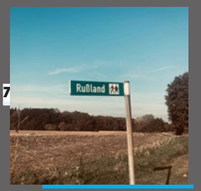
SZENARYO

Mit **SZENARYO** [3] (›Erich's & Kyra's Little Fabulous Big Mini World Cruise Trip Tour – Grand Voyage Edition‹) ging Gottfried mit Kira auf Reise zu den schönsten und exostischsten Orte der Welt.

START

Die Arbeit **SZENARYO** [4] ist quasi sowas wie ein fester Punkt auf meiner künstlerischen Irgendwannmal-Wenn-Sonst-Nix-Los-Ist–To-Do–Liste. Jetzt – unter den momentanen Umständen – habe ich gemischte Gefühle darüber: Ob es nicht als Zynismus verstanden wird, ob man die Doppeldeutigkeit versteht, ob das Projekt überhaupt angebracht ist? Immerhin sind momentan viele der Selbstverständlichkeiten unseres Alltags von Gestern und temporär ausser Kraft gesetzt. Es kommt vieles zusammen: gesetzliche Bewegungseinschränkung, Symbolkraft von Karten, Überdenken der Rolle von Individuum und Solidarität etc. Aber vielleicht ist doch gerade jetzt die Gelegenheit, dieses Experiment zu wagen. Oder doch erstmal „zu Hause" zu bleiben?

[5] ›**SZENARYO**‹ RECHERCHEREISE, WEBSITE, PUBLIKATION. DEUTSCHLAND 2022 http://www.erichweisz.com/szenaryo



7

ZIEL

Die an Jules Vernes 1873 erschienenem Roman ›**REISE UM DIE ERDE IN 80 TAGEN**‹[8] angelehnte Tour entlang solch exotisch klingender Orte, ist vielmehr eine Untersuchung der Zwischenräume, des Weges, der Überbrückungen und des Verhältnisses der Einwohner*innen dieser Ortschaften zu Ihren jeweiligen allseitsbekannten Aufenthaltsorten.

Als Grundlage diente die Vorstellung sich nach der idealistischen und utopischen Idee Jules Vernes einer fiktiven Weltumrundung zu richten. Insofern war es mir wichtig auch den Originaltext in deutscher Übersetzung zu benutzen. Hier wurden die Namen der Protagonisten Phileas Fogg und seines Begleiters Passpartout durch Erich Weisz und Kyra ersetzt. Die Ortographie entspricht dem historischen Kontext. Dazu kommen Fotos, die während der Reise entstanden sind und Screenshots der Navigation aus denen die Annäherung an die ausgewählten Orte deutlich wird. Ebenso sind einige verschriftliche Träume als Gegenpol hinzu gekommen.

2000+X

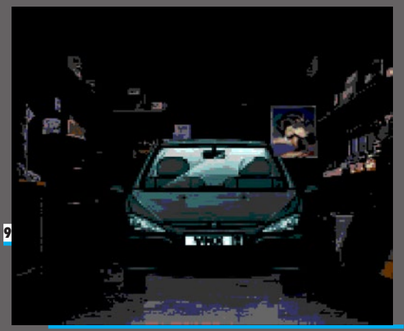
Das vergangene Jahr ebenso wie das davor, waren Jahre voller außergewöhnlicher Ereignisse, die uns gezwungen haben, unser Leben an völlig neue Szenarien anzupassen: auf ganz persönlicher Ebene und auch gesellschaftlich, pan-demisch. Wir mussten unsere Bewegungsfreiheit aufgeben, unsere sozialen Beziehungen überdenken und ein anderes Bewußtsein und Wahrnehmung unserer Umgebung entwickeln. Wir waren dem Risiko von Verlust und Tod ausgesetzt und waren auch mit der Unsicherheit konfrontiert, die eine Pandemie mit sich bringt.

Durch eine so drastische Unterbrechung unseres natürlichen Lebensflusses wurden neue Beobachtungen möglich – Beobachtungen, die nicht nur auf ein klares Ungleichgewicht hinweisen, sondern auch Gelegenheiten beten Dinge und Routinen zu hinterfragen und neu zu denken.

DIE REISE ALS GEDANKE

Ich hatte schon lange vor 2019 an dieser Idee gearbeitet – genau in dieser Version. Sie ist quasi sowas wie ein fester Punkt auf meiner künstlerischen Irgendwannmal-Wenn-Sonst-Nix-Los-Ist-To-Do-Liste. Jetzt – unter den momentanen Umständen – habe ich immer noch gemischte Gefühle darüber: Ob es nicht als Zynismus verstanden wird, ob man die Doppeldeutigkeit versteht, ob das Projekt überhaupt angebracht ist? Immerhin sind momentan viele der Selbstverständlichkeiten unseres Alltags von Gestern und immer wieder temporär ausser Kraft gesetzt.

Es kommt vieles zusammen: gesetzliche Bewegungseinschränkung, Symbolkraft von Karten, Überdenken der Rolle von Individuum und Solidarität etc. Aber vielleicht war doch gerade jetzt die Gelegenheit, dieses Experiment zu wagen. Oder doch erstmal „zu Hause" zu bleiben? Glücklicherweise wurde mir diese besondere Reise im Rahmen eines Stipendiums möglich gemacht, die ganz zufällig „neue Wege" fördern möchte.



9

9 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

DAS GANZE SPIEGELT SICH IM EINZELNEN

Nicht nur aus philosophischer Perspektive ist jedes individuelle Teil über Brücken, Netze und Knoten mit Allem verbunden - gerade in Hochzeiten kapitalistischer Globalisierung wird dieser Aspekt zum gesellschaftlichen und ökonomischen Motor. Was bedingt was? Wie verhalten sich kulturell strukturierte Hierarchien in ihrem gegenseitigen Verhältnis zueinander?

Der Ansatz von Jules Vernes Geschichte ist selbstverständlich von den historischen Umständen stark geprägt: Als gebildeter Franzose war ihm der stark präsente Kolonialismus und das Verhältnis der damaligen Großmächte zu ihren meist exotischen Kolonien sehr bewußt. Nicht nur das, diese Hirarchie war Teil der eigenen Identität. Nicht zufällig ist sein Protagonist auch ein priviligierter englischer Gentleman, der aufgrund seiner noblen Herkunft Zugang zu einer solchen Weltumrundung hat. Wer sonst hatte überhaupt freiwillig die Möglichkeit zu so einem Unterfangen? Und dann noch lediglich einer illustren Wette wegen?

ABENTEUERLICHE REISEN

Aus verschiedenen anderen Reisen zum Beispiel in Osteuropa mit dem gleichen Setting (Auto und Hund) war mir bewußt, daß meine Anwesenheit vor allem in kleineren Ortschaften sofort bemerkt werden. Auch wenn ich spät Abend ankam und mir eine abgelegene Stelle zum Übernachten gesucht hatte, wußte am nächsten Morgen jeder ganz selbstverständlich von meinem Besuch.

Was soll man von einer Reise berichten, die einem so formalen Muster unterlegen war? Gehe zu Punkt A, dann weiter zu B und so weiter bis du alle auf der Liste erreicht hast. Das Ziel war, das sich bietenden Zeitfenster zwischen den pandemiebedingten Reise- und Kontaktbeschränkungen zu nutzen und entlang dieser Orte herumzufahren. Kaum zu glauben, daß es Zeiten gab, in denen Menschen nach Ausgangssperre nicht zu weit Spazierengehen durften, als man 15 Kilometer Bewegungsradien um Ortschaften gezogen hatte, als angrenzende Bundesländer Fahrzeuge nicht weiterfahren ließen um Einkaufstourismus zu unterbinden, als Menschen während ihrer Urlaubsreisen unverhofft in Hotels gestrandet waren und mit Sonderflügen ausgeflogen werden mußten, als Spielplätzte gesperrt waren, die Ampeln tagelang blinkten und die Fahrzeuge nach wenigen Wochen von Pollen und Blättern bedeckt wurden, weil sie niemand benutzte.

Das Gefährt war ein Auto, der Schlafplatz auch. Doch dieses Abklappern der Orte war im Prinzip nur ein Vorwand. Denn sobald man dort angelangt ist, steht schon das nächste Ziel an. Und ganz ehrlich: Oft waren diese Orte winzig kleine Ortschaften, die nur auf unbefestigten Strassen erreichbar waren oder mitten im Wald. Dort gab es nicht viel zu sehen und keine Menschen, die man zu etwas befragen konnte. Wie so oft war auch hier der Weg das Ziel, die Etappen dazwischen. Der Rythmus zwischen Fahren, Pause, Ablenkung, Verpflegung, Spiel mit dem Hund und ganz am Rande die Besichtigung dieser Orte.

FLANIEREN UND TOURIEREN

Das Ziel dieser Reise war ganz bewußt nicht das touristische Begaffen dieser Orte. Vielmehr ging es mir diese Reise als Anlaß zu nehmen, das mir noch unbekannte Norddeutschland kennenzulernen, abseits von Autobahnen und den bekannten Sehenswürdigkeiten. Interessanterweise befinden sich die Mehrzahl dieser Orte auch im nördlichen Teil Deutschlands. Dies hat vielleicht ganz bestimmte historische Gründe, denn der Zugang zur Nord- und Ostsee hat den Kontakt und das Wissen um weit entfernte exotische Orte sicherlich begünstigt und den Horizont nach Übersee erweitert. Von vielen Häfen emigierten Menschen in ferne Länder und andere dockten hier regelmäßig an.

Das Ergebnis meines Projektes ist auch etwas enttäuschend auf den ersten Blick: sehr langweilige Bilder, keine spektakulären Sehenswürdigkeiten, zahlreiche Wiederholungen der Landschaft und der Architektur. Dies ist aber die Realität auf dem Weg und an Ort und Stelle von Kamerun, Texas oder Sibirien in Deutschland. Es geht nicht um Idealisierung oder Überhöhung. Auch nicht um einen Abgleich der vermeintlich echten Orte und deren Namensvettern. Genauso wie York und New York keinem Vergleich standhalten, macht es keinen Sinn, die in Deutschland so benannten Orte mit den weltbekannten Orten gleichen Namens miteinander zu vergleichen.

Auf Reisen entflieht man gerne dem regulären Alltag und ist auch oft eine ganz andere Person als zu Hause: man verliebt sich schneller in Personen, die zu Hause nicht in Frage kämen, man spricht und denkt anders, schon aufgrund der unterschiedlichen Sprachen und Eindrücken die man hat und sogar das Verhalten in fremden Territorien ist unterschiedlich. Also habe ich diese Reise auch unter meinem Künstlernamen Erich Weisz durchgeführt, Kira war Kyra.

10

10 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Ein leeres Land.«

2021

11

Der Katalog WERKVERZEICHNUNG[12] wurde 2021 angefangen und beeinhaltet sowohl die Textbausteine der alten Seite GOTTFRIEDBINDER.DE[13] und die Bilder der englischen Seite GOTTFRIEDBINDER.COM[14] mit zahlreichen Anekdoten. Eine fortlaufend aktualisierte Kombination von beiden. Primär ist es eine digitale PDF-Ausgabe, jedoch prinzipiell so angelegt, daß sie auch gedruckt werden kann.[15] Wichtige Teile der Aufarbeitung und Produktion wurden im Rahmen eines Stipendiums des Freistaats Bayern unterstützt.

11 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

12 IN ARBEIT ›**WERKVERZEICHNUNG**‹ BUCH, WERKVERZEICHNIS, BIS DATO, EDITION UTOPMANIA ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung.pdf

13 ›**GOTTFRIEDBINDER.DE**‹ https://www.gottfriedbinder.de

14 ›**GOTTFRIEDBINDER.COM**‹ https://www.gottfriedbinder.com

15 Nachdem im Verlauf der Überarbeitungen eine zufriedenstellende Form gefunden wurde, ist eine Katalogförderung durch die *Stiftung Kunstfonds* anvisiert.

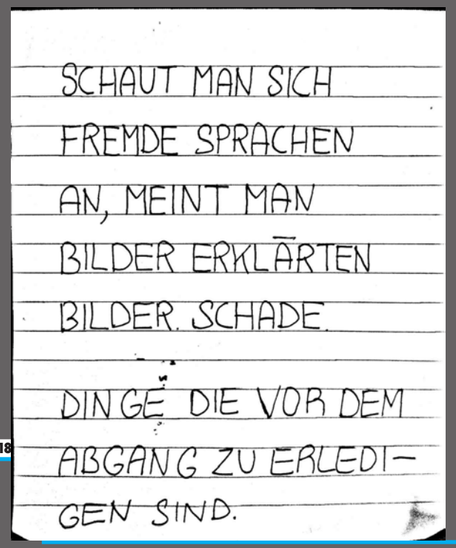
8 **Vernes, Jules:** *Le tour du monde en 80 jours.* Pierre-Jules Hetzel, Paris 1983.

WERKVERZEICHNUNG

Ein Werkverzeichnis

16

Wenn Text auf Bild trifft (und andersherum), verändern sich beide und es ergibt sich meistens etwas ganz Neues. Wenn Texte dann auch noch Bilder erklären, scheinen die Bilder an sich nicht genug selbst zu sagen. Merkwürdig, daß es im Kosmos der visuellen Kunst aber stets verschriftlichter Kommentare als Zusätze bedarf, auch wenn es bloß Titel oder Werkangaben sind. In **WERKVERZEICHNUNG**[17] sind die Textpassagen in unterschiedliche Formate unterteilt: manche versuchen lyrisch zu sein, manche präzise Angaben, andere semi–biografische Beschreibungen. Dazwischen stehen ganz unkommentiert eine Sammlung von Bildeinlegern.



18

Der Titel **WERKVERZEICHNUNG**[19] spielt auf die gängigen (meist retrospektiven und abschliessenden) Werkverzeichnisse an und thematisiert durch die leichte sprachliche Abänderung insbesondere die konkrete Lust am technischen Medium des Zeichnens, dem Spontanen, Skizzenhaften aber auch inhaltlich das Fehlerhafte und Fragmentarische.

BILANX

Eine visuelle Bilanz

In Kombination mit der Videoanimation **BILANX**[20] sollen so möglichst einfache Anlaufstellen für das Portfolio geschaffen werden: einerseits in Form eines katalogisierten rückwärts erzählten Verzeichnisses und andererseits als visuell gestauchte Abfolge tausender Einzelbilder in Videoformat – jederzeit pausierbar und somit wieder mehr oder weniger zufällig auf das Einzelbild fokussiert. Im starken Kontrast zu den sonstigen Möglichkeiten und Methoden der Webseiten, sind **WERKVERZEICHNUNG**[21] und **BILANX**[22] minimalistische Verweigerungen und eine experimentelle Introspektion.

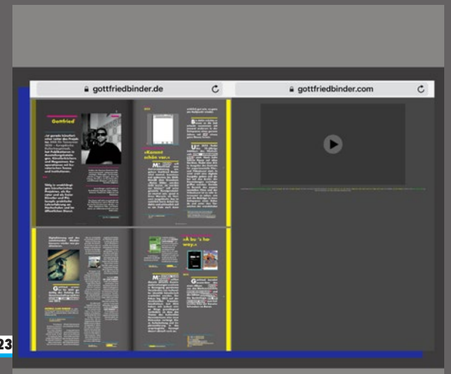
16 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

17 IN ARBEIT **›WERKVERZEICHNUNG‹** BUCH WERKVERZEICHNIS BIS DATO EDITION UTOPMANIA ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung.pdf

18 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

19 IN ARBEIT **›WERKVERZEICHNUNG‹** BUCH WERKVERZEICHNIS BIS DATO EDITION UTOPMANIA ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung.pdf

20 **›BILANX‹** VIDEO 1920X1080PX, MPEG-4, LETTERBOX, 512KBIT/S, 10FPS,3 MIN, NO AUDIO CAOHOM ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.com



23

WERKVERZEICHNUNG[24] und **BILANX**[25] sollen einen direkten Überblick über die bisherigen Arbeiten bieten und gleichzeitig für Gottfried als nachvollziehbares Mittel der Selbstreflexion und Selbstorganisation dienen. Einerseits ist es ein guter Anlass inmitten der pandemiebedingt brachliegenden Jahre 2020+X mittels eines Zwischenfazits inhaltliche und nachvollziehbare Ordnung in die physischen und digitalen Ordner zu bringen, Dinge zu ergänzen, zu verbinden und zu vereinheitlichen und andererseits die persönliche Erzählung über das Gemachte selbst spielerisch in die Hand zu nehmen und das Andere wegzulassen.

In verschiedenen Auflagen werden **WERKVERZEICHNUNG**[26] und **BILANX**[27] kontinuierlich ergänzt und aktualisiert.

ANA:2023™

Abschluß des Projektes für die Europäische Kulturhauptstadt Temeswar 2023

28

Nachdem das ***Europäische Kulturhauptstadtjahr*** für Temeswar aus verschiedenen Gründen von 2021 auf 2023 verschoben wurde, wird das Projekt **ANA**[29] ebenso dann zu einem formalen Abschluß kommen.

Geplant ist wieder eine Ausstellung und eine Reihe von Workshops und Vorträgen wie zu Beginn 2019 und schliesslich die Veröffentlichung der Buchtrilogie **DAS GIBT SICH NICHT MEHR**[30] zum kultu-

21 IN ARBEIT **›WERKVERZEICHNUNG‹** BUCH WERKVERZEICHNIS BIS DATO EDITION UTOPMANIA ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung.pdf

22 **›BILANX‹** VIDEO 1920X1080PX, MPEG-4, LETTERBOX, 512KBIT/S, 10FPS,3 MIN, NO AUDIO CAOHOM ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.com

23 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

24 IN ARBEIT **›WERKVERZEICHNUNG‹** BUCH WERKVERZEICHNIS BIS DATO EDITION UTOPMANIA ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung.pdf

25 **›BILANX‹** VIDEO 1920X1080PX, MPEG-4, LETTERBOX, 512KBIT/S, 10FPS,3 MIN, NO AUDIO CAOHOM ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.com

26 IN ARBEIT **›WERKVERZEICHNUNG‹** BUCH WERKVERZEICHNIS BIS DATO EDITION UTOPMANIA ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung.pdf

27 **›BILANX‹** VIDEO 1920X1080PX, MPEG-4, LETTERBOX, 512KBIT/S, 10FPS,3 MIN, NO AUDIO CAOHOM ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.com

28 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

29 **›ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT‹** PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIȘOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

30 IN ARBEIT

rellen Erbe der Banater Schwaben im Banat mit zahlreichen Beiträgen von verschiedenen Autorinnen und Autoren, einer Übersicht der Projekte von 2017 an und einem Wörterbuch der Banatschwäbischen Mundart.

Der Titel **DAS GIBT SICH NICHT MEHR**[31] ist an den aus dem Banatschwäbischen stammende Ausdruck „Das gibt sich (doch) nicht." angelehnt, welcher staunend oder skeptisch meint, daß etwas (doch) nicht sein kann. Mit dem Zusatz „mehr" wird auf die zeitlich abgeschlossene Periode der Auswanderung der Banater Schwaben und dem Wegbrechen einer ethnischen Minderheit im heutigen rumänischen Banat verwiesen. Außerdem reiht sich der Titel für die geplante Abschlußpublikation so poetisch an die vorherigen Projekte **DÆTA**[32], **ANA**[33], **CIAUCOCOVA**[34], **OFF/SCENIC**[35] und **UMĂTÚNG**[36] an.

Als Ergänzung des **ANA**[37]–Projektes zum Kulturhauptstadtjahr 2023 in Temeswar wird ein ca. einstündiger Essayfilm produziert, welcher aus einer Mischung von privaten Erinnerungen, Aufnahmen aus dem Alltagsleben dess modernen Banats und öffentlich zugänglichen Archivaufnahmen einen Blick auf die Geschichte der Deutschen Minderheit im Banat werfen wird. Der Film soll sowohl zur einzelnen Vorführung entlang eines Vortrages geeignet sein aber auch als Installation im Loop künstlerischen Ansprüchen genügen. Der genaue Titel dafür muss erst noch gefunden werden; momentaner Arbeitstitel **BILDERHOLER**, welcher auf den Banatschwäbischen Ausdruck „ein Bild holen„ für „ein Foto machen" zurückgeht.

31 IN ARBEIT

32 ›**DÆTA**‹ - EIN SOZIOKULTURELLES PROJEKT DER KÜNSTLERGRUPPE ›**BIRO:U**‹ IN DER RUMÄNISCHEN STADT DETTA ANLÄSSLICH DES EUROPÄISCHEN KULTURERBEJAHRES ZUM THEMA SAMMELN, WISSEN UND ERINNERUNG. PROJEKT RECHERCHEREISE, WORKSHOPS, BUCH EUROPEAN YEAR OF CULTURAL HERITAGE EYCH DETTA, RUMÄNIEN 2018 http://deata.caohom.com http://deata.caohom.com/deata-Heute_ist_es_nur_ein_Baum.pdf

33 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIȘOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

34 ›**CIAUCOCOVA**‹ AUSSTELLUNG 313 MONOCHROME LASERDRUCKE, A4, IPAD, IPHONE, BEAMERPROJEKTION, FLYER A5, POSTER A3, COCKTAILBAR, ABENDPROGRAMM MIT FILMSCREENING PRIMARIA CIACOVA/RESIDENCY/OFF-SPACE CIACOVA, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com/pdf/Ciaocacova_PRESS.pdf http://ana.caohom.com/ciaucacova

35 ›**OFF/SCENIC**‹ AUSSTELLUNG BEAMERPROJEKTION, FLYER, POSTER A3, ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT, OFSENITZA/HOPSENITZ, RUMÄNIEN 2019

36 ›**UMĂTÚNG**‹ AUSSTELLUNG IN DER GALERIE ›CORNER SPACE‹ DER BASTION TEMESWAR. ZUSÄTZLICHE VORTRAGSREIHE: AUDIOVISUELLER VORTRAG, DEUTSCH/RUMÄNISCH, CA. 90 MIN UNIVERSITÄT TEMESWAR, CENTRUL DE CERCETARE „DIMITRIC CANTEMIR" LA FACULTATEA DE TURISM SI COMERT AL UNIVERSITĂTII CRESTINE (UCDC) TEMESWAR UND ANDEREN ORTEN, RUMÄNIEN 2019

37 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIȘOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

BILDERHOLER BANAT

Dokumentarischer Videoessay

38 AUS: ›**BILDERHOLER BANAT**‹, DOKUMENTARISCHER VIDEOESSAY, CAOHOM 2023–2022. https://ana.caohom.com/film

LOGLINE

Der Philosoph und Künstler Gottfried Binder begibt sich auf eine visuelle Erkundungsreise, die auch der Suche nach den eigenen Ursprüngen dient. Sie zeigt die multiethnische und multikulturelle Region Banat als Allegorie aktueller Migrationsfragen anhand eines filmischen Essays.

EXPOSÉ

Südosteuropa, Anfang des 18. Jahrhunderts im Königreich Österreich-Ungarn: Prinz Eugen von Savoyen gewinnt für die Habsburger den Krieg gegen die türkische Invasion und befreit das Banat. Eine entvölkerte und verwüstete Region bleibt zurück. Die Wiener Hofkammer beschließt, das an Natur- und Bodenschätzen reiche Terrain aufgrund des Mangels an qualifizierten Fachkräften mit Zuwanderern aus der gesamten Monarchie zu besiedeln. Über einen längeren Zeitraum hinweg kommen entlang der Donau kontinuierlich kleinere deutschsprachige Gruppen mit ihren Familien, die sich am Rande rumänischer Dörfer ansiedeln, neue Orte gründen und bis heute zur Identität der Region beitragen.

Der Film **BILDERHOLER**[39] schildert die Geschichte des Banats. Das durch die strukturelle Kolonisation mit deutschstämmigen Siedlern und Siedlerinnen während der K.u.K–Monarchie des 18. Jahrhunderts stark geprägte Gebiet des Banats spiegelt – bedingt durch seine Geschichte, Politik und Migration – die Einflüsse zahlreicher europäischer Kulturen in einzigartiger Weise. Nach fortwährender Umstrukturierungen, Kriegen, geopolitischen Grenzverschiebungen, sozialistischer Planwirtschaft und neokapitalistischer Konsumgesellschaft steht das Banat heute emblematisch für eine sich im Wandel befindliche Welt. Es herrscht nicht nur geographisch eine Transit-Situation zwischen der „alten" und der „neuen" Welt, in der die eigene Identität in einem ständigen Abgleich neu er- und gefunden werden muss.

39 ›**BILDERHOLER BANAT**‹, DOKUMENTARISCHER VIDEOESSAY, CAOHOM 2023–2022. https://ana.caohom.com/film

STORYFORMING

Mittels Zugang zu exklusiven Interviews mit Zeitzeug:innen, Expert:innen, privaten Aufnahmen, Archivmaterial und Szenen aus dem Alltagsleben des modernen Banats, nähert sich **BILDERHOLER**[40] aus zeitgenössischer Perspektive grundsätzlichen Themen wie individueller Identität und kollektiver europäischer Geschichte. So steht das historische Schicksal dieser weitgehend unbekannten Peripherie seit den frühen 2000er–Jahren am de juro Rande Europas stellvertretend für globale Phänomene und Zusammenhänge unter den Vorzeichen stetiger Veränderungen und Anpassungen.

Ziel ist es, ein zeitgenössisches Abbild zu schaffen, welches die unterschiedlichen historischen und kulturellen Aspekte reflektiert und eine Brücke zu aktuellen gesellschaftlichen Fragen baut. Die Geschichte der deutschen Minderheit steht in diesem Zusammenhang für einen innen– und außeneuropäischen Migrationsprozeß und spiegelt aktuelle Fragen und Probleme der Zeitgeschichte wider. Das Banat als reiche multi–ethnisch geprägte Kulturregion birgt das Potenzial zur Analyse in ganz besonderer Weise. Welchen Widerhall findet die fernen Geschichten dieser Ethnien in der Gegenwart?

HINTERGRÜNDE ZUR ENTSTEHUNG DES FILMS

Thematischer Ausgangspunkt des Films ist die persönliche Verwurzelung des Autors in der Region, die Auswirkungen historischer Flucht und Vertreibung, die omnipräsenten Auswirkungen und die Auswirkungen der Globalisierung im Kontext der EU-Erweiterung, die Dynamiken der Arbeitsmigration osteuropäischer Saisonarbeiter:innen, der alltäglichen Verlagerung von Notwendigkeiten sowie die Aufarbeitung historisch bedingter Traumata.

Der Film ist das Ergebnis einer persönlichen Wiederannäherung: angefangen 2017 mit einer Wanderung von Deutschland nach Rumänien in das ehemalige Dorf, fortgesetzt 2018 mit lokalen Projekten im Banat zum Europäischen Kulturerbejahr und einer Publikation zum 100-jährigen Jubiläum des modernen Staates Rumäniens und ab 2019 der Teilnahme am Programm Temeswars als **EUROPÄISCHE KULTURHAUPTSTADT 2023** verschmelzen die Ergebnisse und Themen zu einem einzigen Ergebnis zusammen. Besser als eine zeitlich und örtlich eingeschränkte Ausstellung, kann der Film spontan und flexibel an zahlreichen Orten physisch und in verschiedenen Kontexten einem möglichst grossen Publikum zugänglich gemacht werden - zusätzlich ist der Film als kostenlose Vorführkopie unbeschränkt online zugänglich.

Entstanden inmitten der globalen Corona-Pandemie, reflektiert der Stil des Films die Schwierigkeiten, inmitten der Pandemie zu Reisen, Interviews zu führen oder direkt vor Ort im Banat Material zu sammeln. Insofern wird der Film auf dem bereits vorhandenen Material der vorherigen Projekte aufbauen und - sobald es die Lage wieder zulässt - bis 2023 mit neuem Filmmaterial ergänzt. Im Herbst 2019 fand bereits eine Ausstellung in Temeswar im Rahmen des Projektes als Teil von **TEMESWAR - EUROPÄISCHE KULTURHAUPTSTADT 2023** statt. Um weitere Schwierigkeiten im Zusammenhang mit dem Verein der Ausrichtung der Kulturhauptstadt zu vermeiden, mündet auch deshalb das Gesamtprojekt ganz bewußt im Medium des Films.

40 ›**BILDERHOLER BANAT**‹, DOKUMENTARISCHER VIDEOESSAY, CAOHOM 2023–2022. https://ana.caohom.com/film

PRODUKTION UND MARKETING

Als Ergänzung des seit 2017 laufenden **ANA**[41]–Projektes zum kommenden Kulturhauptstadtjahr 2023 in Temeswar/Rumänien wird **BILDERHOLER**[42] einen Fokus auf die Geschichte der Deutschen Minderheit im Banat werfen und damit eine kosmopolitische Allegorie nachzeichnen. Einerseits fungiert der Film als komplementärer Bestandteil der langfristigen Beschäftigung mit dem Thema in Form des **ANA**[43]–Projektes (Recherche 2017-2018, Zwischenpräsentation/Ausstellung 2019, Workshops 2018-2019, Film 2021-2022, Publikation 2023) zur Präsentation des Kulturhauptstadtjahres in Temeswar 2023 und andererseits als eigenständiger Film für Panels, Kino, Open-Air, On–Demand, Streaming etc.

Der Eventcharakter des Themas verdeutlicht die Entscheidung, den Film im Rahmen einer Tour im Kontext der **EUROPÄISCHEN KULTURHAUPTSTADT 2023** an unterschiedlichen Orten im Banat zu präsentieren, zusammen mit lokalen Gesprächspartnerinnen und Partnern einzuführen und individuell zu diskutieren. Der Film soll durch die Aufmerksamkeit während der Feierlichkeiten zur Kulturhauptstadt wirksam positioniert werden und später auch in Deutschland vorgeführt werden.

41 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIȘOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

42 ›**BILDERHOLER BANAT**‹, DOKUMENTARISCHER VIDEOESSAY, CAOHOM 2023–2022. https://ana.caohom.com/film

43 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIȘOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

ZUSAMMENFASSUNG

BILDERHOLER[44] thematisiert ein politisch und gesellschaftlich relevantes Thema, hat einen klaren Bezug zur Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, besitzt auch internationale (vor Allem Europäische) Relevanz und ragt durch tiefgründige Recherche, exklusive Zugänge und eine außergewöhnliche und kreative Handschrift heraus.

BILDERHOLER[45] greift aktuelle Herausforderungen auf: Austausch und Bewegung, Grenz– und Begegnungsräume, Erinnerung und Aufbruch sowie die Frage nach dem Stellenwert von kulturellem Erbe. In Form einer künstlerisch verwobenen Montage werden diese Themen generations- und sprachübergreifend zugänglich gemacht und zur Diskussion gestellt.

Der Film wird ohne Zugangsbeschränkungen unentgeltlich als Stream veröffentlicht und steht Dritten zur anderweitigen Verwendung zur Verfügung. Er soll sowohl zur einzelnen Vorführung entlang von Vorträgen geeignet sein aber auch als eigenständige Installation künstlerischen Ansprüchen genügen.

44 ›**BILDERHOLER BANAT**‹, DOKUMENTARISCHER VIDEOESSAY, CAOHOM 2023–2022. https://ana.caohom.com/film

45 ›**BILDERHOLER BANAT**‹, DOKUMENTARISCHER VIDEOESSAY, CAOHOM 2023–2022. https://ana.caohom.com/film

DAS GIBT SICH NICHT MEHR

Fragmentarischer Einblick in Erinnerungen einer banater Jugend im Umbruch

Mütterbäuche

Lorenzkirche Nürnberg, Späte 90er. Auf eine Frage, wo er herkomme, antwortet ein Ju-

gendlicher: „Aus dem Bauch meiner Mutter. Das muß reichen.“ Der Fragende gab sich damit nicht zufrieden. „Zum Sterben gehe ich dann in die Berge und esse Blumen.“ Manchmal zeigt die Antwort, daß es eigentlich keine Frage war, sondern eine Feststellung.

Der Bauch der Mutter, der Bauch der größeren Mutter, der Bauch der Urmutter.

Rumänisches Blut

Vor dem Jüdischen Museum in Berlin steht ein Jugendlicher mit seiner Grossbildkamera und stellt unter dem Dunkeltuch alles für die nächste Aufnahme ein. Er möchte Architekturaufnahmen des Gebäudes machen. Ein Tourist kommt vorbei und interessiert sich für die alte Kamera auf dem riesigen Stativ und will schließlich wissen, wo der junge Photograph herkommt. „Da steckt rumänisches Blut d’rin.“ Der schüchterne junge Mann geht daruf nicht groß ein, denn mit Rumänien hat er nicht mehr viel gemein, als das Geburtsland.

Wallachen

Bei Borat Dosenbohnen mit Würsten kaufen. – Das Kind hat zu Hause weiße Bohnen nicht gern gegessen. Die Bohnen aus dem Geschäft gleich nebenan, hat es sich gekauft und am liebsten daraus nur die eingelegten Würstchen gegessen. Der Vater mußte die Bohnen essen.

Ihr Deutschen habt doch den 2. Weltkrieg verloren.“ Was soll ein Kind mit so einem geschichtsträchtigen Vorwurf anfangen, als sprachlos zu sein. Man hatte keine Ahnung von bundesdeutscher Geschichte, keine Ahnung, daß in dieser Zeit zwei geteilte Hälften eines Deutschlands existieren. Es gab doch nur eine BRD, die DDR existierte als Ort und als Landschaft nicht. Als diese Szene, die sich vor dem Hauseingang abspielte, den Eltern berichtet wurde, wurde eine Antwort darauf gegeben, aber keine die das Kind verstand.

Tracht

Meine Mutter hat die traditionelle Banatschwäbische Tracht nicht getragen. Diese dunklen Frauengewänder mit eng verbundenen Kopftüchern. Vielleicht an Kirchweih, aber das waren sowieso ganz andere Trachten und Kostüme. Oft ging man auch ganz modern mit Minirock oder im Anzug. Nur Details wie der mit kleinen Spiegeln geschmückte Hut, Anstecker, die bunten Fähnchen, der Weinkrug um das Handgelenk verraten, daß hier Kirchweih nach traditionellem Brauch gefeiert wurde.

Vielleicht gab es auch einen zu großen Umbruch in der Generation der Großeltern zu denen der Eltern, daß die Tracht im Alltag nur noch bei den Alten Frauen regelmäßig und öffentlich zu sehen war. Die dunklen Farben und Gewänder hatten auch etwas von einer verlängerten Trauerkleidung. Für viele war es sicherlich ein willkommener Ausdruck ihrer Geschichte und Zeichen des Verlustes über die Grenzen der Zwangsarbeit und der Deportation hinweg.

46

Seventies bis 80er

Ende der 70er Jahre schien Rumänien in einer Blütezeit, kulturell wie ökonomisch. Als klassischer Satellitenstaat der UDSSR funktionierte das Parteisystem zwar nach rigiden Vorgaben, zelebrierte einen Personenkult um Ceausescu und seine Gefolgsleute. Noch wurde nicht alles für den Export produziert, noch waren die Regale der Geschäfte gut gefüllt. Auch durch den steten Kontakt zu Deutschland, fand Mode und Musik Einzug in die abgelegensten Dörfer. Man hatte sich die Quelle- und Otto-Kataloge gegenseitig ausgeliehen und die SchneiderInnen waren sogar in der Lage nur Anhand der Abbildungen, die Kleidermuster daraus abzuleiten. Sogar Anzeichen eines Hippietums waren zu verzeichnen: weite Schlaghosen, langes Haar bei den Männern. Und Hanf wuchs auf endlosen Feldern. Ganz und gar nicht im Sinne eines sozialistischen Musters. Auch die Ausübung der Religion wurde weitgehend tolerriert. In einem größeren Ausmaß als dies etwa in dem Bruderstaat DDR der Fall war. Dort riskierte man Schulausflüge, Studium und Karriere damit. Vielleicht haben die politischen Konsequenzen die Schwaben auch nicht großartig beeindruckt, schließlich konnte und wollte niemand eine Universität besuchen oder sich in der Politik engagieren.

46 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Hopsenitz / Detta – Spielen – Plastik Spielzeugsoldat im Sand, danach um 19:00 Uhr reingerufen für Comics im serbischen Fernsehen

Indianer gegen Ritter, es gab mehr Ritter als Indianer oder Cowboys, also mußten die Indianer die Ritterburg stürmen bis es 19:00 Uhr wurde. – Puppen aus Maiskolben: die Maiskolben haben sich hervorragend als Puppen geeignet: sie hatten kämmbare Haare, man konnte mit den Körnern Gesichter machen – Plastikfolie als Drachen – Reiszwecken (für die Radfahrer) – TV – Fernsehen: Tom und Jerry, Schlümpfe im serbischen TV, 19:00 Uhr reingerufen

Aus die Maus – Danach das Abendprogramm mit der Schwarzwaldklinik, dem Schloß am Wörthersee, Dallas, – Opa schaute später seine sexy-Filme im serbischen TV

Mimesis und Kapitalism – Geldschein nachgezeichnet – Geld mit Bleistift durchgepaust

Hopsenitz – Scholle Erde in den Händen, halb verrostete Schnapsdistillerie im Garten. Während die Eltern oder der Vater im Schatten des kühlen Lehmhauses etwas erledigte, ging das Kind Erdbeeren im Garten pflücken und essen. Die Erdbeeren waren im Hintergarten, also im richtigen Garten, welches schon Feld war und für das Kind so riesig, daß es nie bis zum Ende ging. Es waren Schollen und Acker, nur ein Trampelpfad hindurch und was sollte es da schon geben außer Mais, Kartoffeln und Kürbissen. Jedes Haus hatte einen Vorgarten, den Blumengarten hin zur Straße hin und das Feld welches sich nach dem Hof und einigen Schuppen als Trennung ausbreitete.

Hof, rechte Seite – Schweine in Detta gehabt, Hühner neben der Sommerküche hinter einem Maschendrahtzaun, dort mußte man hindurch, wenn man zum Maisspeicher wollte. Die Hasen waren auch dort in ihren Gehegen.

Schattenspiele bei Stromausfall, eine Quitte auf dem Schrank, Kaugummi und Schokolade auch oben drauf oder im obersten Fach auf der Wäsche. – Kreuzworträtsel für den Opa aus der Banater Zeitung – Zahlen verbinden, dann erscheint eine Figur

Schweineschlacht im Winter, das Kind durfte nicht zuschauen hat aber die Schreie der abgestochenen Schweine gehört. Die Türklingen waren schmierig vom Fett in der Luft.

Tschernobyl: Zunächst Verbot das Haus zu verlassen, Pilze zu essen, im Regen zu spielen.

Im Hof befanden sich vier Parteien, wobei die eine Familie sogar ein Telephon besaß. Es gab kein fließendes Wasser sondern einen gemeinsamen Brunnen am Ende des Hofes. Kurz bevor einder der Bewohner die Flucht nach Serbien wagte, wurde noch der Hof aufgebrochen um Wasserleitungen für ein Bad im Wohnhaus zu legen. Vielleicht war dies auch nur eine Ablenkung, eine Ablenkung: wenn man schon Baumaßnahmen für die Zukunft angeht, verläßt man doch das Land nicht.

Maulbeeren und Speck – Weiß getünchte Alleen an den Stämmen Richtung Hopsenitz, Maulbeerbäume in deren Schatten man Speck mit Brot gegessen hatte.

Pan’s Place (Banloc) – Verfallenes Castell Richtung Banloc mit Schlangen im Gebüsch, dafür mußte man auf dem Weg nach Hopsenitz kurz nach Ortsausgang Detta, links Richtung Banloc abbiegen, auf der rechten Seite, im Ortsinneren das große Schloss, welches als Waisenhaus genutzt wurde. Es war wie ein Geisterhaus, jemand arbeitete dort und berichtete nichts Gutes und über schlecht betreute und verwahrloste behinderte Kinder. Ich stellte mir diese in ihren weißen Kitteln an den Stäben der Betten vor. Oder auf den Fluren eines unverputzten Ganges im Halbdunkeln.

Privilegien – Die Eltern eines Spielkameraden waren gut situierte Leute. Im Parc gab es einen privaten abgelegenen Spielplatz an den Weiden zum Fluß hin. Der Besitzer hatte ein Auto, sogar einen Geländewagen und ein Haus mit Kamin als auch eine Wohnung im Block in Targu Mare. Dort gab es modernes Spielzeug und ein verwöhntes Kind, welches sein Zimmer nicht aufräumen wollte. Manchmal war die Stimmung deswegen verdorben, Spielen war hier nicht möglich: man ging runter zum Schrottplatz, auf dem ausrangierte Tracktoren und Autoreste waren.

47

Videorekorder – Arhurst hatte einen Videorekorder, dort haben wir manchmal Abends zusammen Disneyfilme geschaut, die Eltern waren manchmal auch da, wir Kinder waren so ungefähr vier–fünf und manche saßen auf dem Boden zwischen TV und Bettsofa, es war ein kleineres Zimmer auf der rechten Seite des Hauses. Man ging nur zum Hausaufgaben helfen oder Filmeschauen hin, es war alles knapp getaktet in diesem Haushalt.

Geruch von Mais, gekochten Kartoffeln – Für die Schweine wurden die Kartoffeln von minderer Qualität gekocht. Einmal gab der Großvater dem Jungen eine noch heiße Kartoffel in die Hand. Dem Jungen war diese außergewöhnliche Situation sofort bewußt, denn sie war nicht die Regel. Fast so als wäre es ein Geheimnis und etwas Verbotenes, blieb es bei diesem einzelnen Vorfall.

Schwalbennest im Eingangsflur – Dort wo sonst der Mercedes–Benz stand und das Kind mit dem Tennisball im Flur spielte, hatten fast jedes Jahr Schwalben ihre Nester gebaut.

Tennisball im Flur – Im überdachten Flur, dort wo ein Teil des Maises mit einer Seilwinde in den Dachboden verfrachtet wurde, spielte das Kind mit einem Tennisball. Es warf den Ball gegen die Wand. Manchmal lag der Tennisball über Nacht in einer Pfütze und mit jedem neuen Wurf kam ein kleiner runder Fleck an die Wände hinzu.

Besuch aus Deutschland (Die Müllers oder die Oma mit dem Oster) – Haribo–Pakungen (rochen gut auch leer) – Alte Milka mit Staniol (auf dem Schrank) – Ein Herz für Kinder, BILD-Aufkleber (hinten am Benz) – Benz, silberfarben im Flur.

Kranheiten – Die Großeltern sind an Tuberkulose gestorben. Das ist ein Grund, warum die Eltern so vorsichtig sind mit Wohnungen ohne Zentralheizung, Altbauten im Allgemeinen sind kein Standart mehr.

Warum das Kind das Max&Moritz–Buch im Krankenhaus zum Geschenk bekam, war ihm nicht klar. Irgendetwas hatte es immer, ob tatsächlich oder aus reiner Vorsichtsmaßnahme. Mal waren es die Ohren, mal die Bronchien, dann irgendwelche Spritzen gegen irgendwas, die die Nachbarin aus Glasampullen zog und privat verabreichte. Jedes Mal brachte man eine Packung Kaffee mit, die beste Währung überhaupt damals.

Winterangeln – Lange Unterwäsche aus weißem Filz (im Winter beim Angeln am Teich).

Gutes Gummi – Tschudra (aus bestem Gummi, aufblasbare Schwimmreifen).

48

Im Ringel gehen

Wenn sich die Bekanntschaften aus dem Ort trafen, gingen sie im Ringel, das heißt man traf sich abwechselnd jeweils bei einer anderen Familie in deren Haus und verbrachte dort den Abend. Aus dem Kassettenrekorder lief deutscher Schlager und Blasmusik, in verschiedenen Räumen fand verschiedenes statt. War es warm genug, saßen die Männer draußen, spielten Schach und tranken. Die Kinder waren in einem Zimmer, in dem Gebäck und Süßigkeiten standen.

Heiligenbilder an den Wänden, Schlafsofas mit Tagesdecken überzogen.

Bei den Bäckers – Die Bäckers wohnten schräg gegenüber von den Rills. Wenn man in den Hof kam, befand sich das lang gestreckte Haus auf der rechten Seite. Links war der Zaun zum benachbarten Grundstück. Wie bei fast allen anderen auch, war der Eingangsbereich des Hofes mit Weinlauben überdacht. Auch auf der rechten Seite war eine Lucke zu einem Keller oder einem Vorratsraum, ein kleiner Brunnen und der Eingang in das Wohnhaus. Geradeaus streckte sich der Garten im rechten Winkel zur Straßenfront.

Der Flur war ein riesiger lang gestreckter Raum in dem sogar ein Tischtennistisch Platz fand. Vereinzelt standen exotische Gewcächse, Zitronen und Orangenbäume im Flur mit sehr kleinen Früchten daran. Sie waren entweder noch recht jung und daher wie eine Miniatur eines Baumes, oder es waren kleine Züchtungen der Zierde wegen.

Bei den Rosenfelds – Die Rosenfelds wohnten im Dorf Stamora, noch Näher an der Grenze. Stamora war deutlich kleiner und provinzieller als Detta, es gab dort rein gar nichts, jedoch einen relativ großen Bahnhof, denn der Güterverkehr nach und von Serbien, wurde in Stamora vorbereitet. Herr Rosenfeld arbeitete bei der CFR, der rumänischen Nationalbahn und hatte dadurch viele Privilegien. Manchmal mußte oder durfte er sogar das Land verlassen. Bei der Bahn stand man direkt im Dienste des Staates und es war fast so verwerflich sich dort zu arrangieren, wie etwa gleich in der Partei.

Bei den Müllers (beim Friedi) – Bokschan: Die Frau hat in der Geflügelfabrik gearbeitet, beim Besuch immer Wachteleier und Gefügel mitgebracht, irgendwie war es meinen Eltern nicht ganz recht.

Katzenjunge im Schrank – Die Mutter war eines Tages voller Aufregung: eine Katze hatte unbemerkt im Kleiderschrank ihre Jungen zur Welt gebracht. Keiner wußte, wie sie dort hineingekommen war, aber es war ein gut ausgewählter Ort.

In der Erinnerung wurden die jungen Katzen, die man nicht benötigte an der Treppenstufe zur Sommerküche erschlagen oder in einem Eimer ertränkt.

Es gab eine gute Katze im Hof. Sie hatte einen verstümmelten Schwanz, war von kräftiger Statur und wurde für ihre Fänge im Maisspeicher gelobt. Aus der Sommerkücke wurde sie mit dem Besen hinausgefegt.

Früh Morgens zum Zug, Abends von der Fabrik heim. Weg zum Feld und Arbeit dort. Nach Hause.

Zerschnitten mit Sonnenbrand – Nach der Maisernte machte sich der Tag im Feld bemerkbar. Nachts war die Haut von den trockenen und scharfen Blättern zerschnitten und der Sonnenbrand tat sein übriges dazu. Man konnte schlecht schlafen nach so einem Erntetag.

Pferde und Wagen von den Zigeunern ausgeliehen – Für den Abstransport der Maisernte wurden Pferdegespanne in Ofsenitza ausgeliehen. Damit wurde der Mais nach Detta gebracht und dort in den Dachboden (Kottarka) depononiert. Ein Teil ging in den Dachboden des Hauses, ein anderer Teil in den richtigen Maisspeicher, welcher sich neben der Sommerküche im Hof befand. Dieser war ein einziger großer Raum mit Spitzdach und mit luftdurchlässigen Holzplanken gebaut. Dort waren einige Haufen harter Maiskolben.

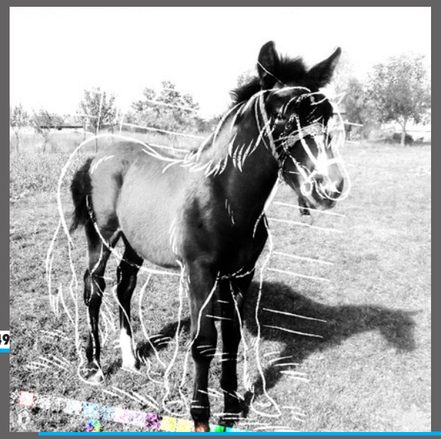
Jede und jeder hatte einen Spitznamen. – Jeder andere ein Onkel – Doppelte Identitäen im Namen: Bürgerlicher Name: Barbara und Rufname: Wawi. – Genauso die willkürliche oder gutgemeinte Abänderung: Stefan in Stephan, Dinier, Dinyer, Dinjer.

Man weiß nicht daß er offiziell laut Registerbuch einen anderen Namen hat, da der damalige Beamte ein Erzfeind seines Vaters war und wissentlich ihn anders heißen ließ.

Namen: Arhurst, ARTHUR, DIETER, ELKe, ELFRIEDE, ERIKA, ERWIN, EVELINE, Ewa, EVI, FRIeDI, Gabi, GEORG, GERLINDE, GERTI, HANS, JACOB, JOSEPH, KATHI, Lavinia, LENI, LENUTZA, LISSI, MARIA, MARIANNE, MATZ, NIKLOS, RICHARD, STEFAN,WAWI

47 AUS: ›TITEL‹, JAHR, https://www.gottfriedbinder.de/im1

48 AUS: ›TITEL‹, JAHR, https://www.gottfriedbinder.de/im1



49

„Du warst heute schon mal da.“

Fleisch und Orangen. Jeder zählte. Deshalb schickte man auch die Kinder zum Anstellen. Manchmal verbrachte man einen halben Tag in der Schlange stehend um dann vor der Metzgerstheke zu stehen und gesagt zu bekommen: „Du warst heute schon mal da.“

In den ersten Wochen nach der Revolution gab es Orangen. Auch dort stellte man sich an um seine Portion zu bekommen. In diesem Fall bekam sowohl der Großvater als auch das Kind eine Tüte mit einigen Orangen.

Die drei besten der Schule wurden ausgezeihnet. Der Schuldirektor hielt eine Rede auf Rumänisch, es gab Büchergeschenke, einen Kranz und grüne Bananen. Diese unreife Bananen wurden auf dem Fernseher zum Reifen hingelegt, nie gegessen. Es gab genug Quitten.

Drei Tage Kirchweih non-stop. – Entweder es war Kirchweih oder nicht. – Feiern.

Ihr sollt nicht machen was ich mache, sondern was ich sage.“ war ein beliebter Spruch des Pfarrers von Hopsenitz. Bei ihm beliebt und im Dorf beliebt. Der Pfarrer war Amtsperson und Mensch in einem, war Gast bei Hochzeiten, trank mit und hatte eine Frau.

Wenn Kirchweih war, war Kirchweih. Drei Tage lang wurde im ganzen Dorf gefeiert. Dazwischen ging man selbstverständlich auch arbeiten und man hörte im Zug noch die Marschmusik zum Rhythmus der Schienenübergänge. Zur Marschmusik hallte das Zuggeräusch nach.

Barfuß Wassermelonen über den heißen Asphalt tragen. – Sommerjob. – Als Belohnung für das Ausladen bekam ich eine Melone. – Anders als der Lebensmittelladen nebenan, war der Obsthändler nett. Keine Nazivergleiche und verlorene Kriege. – Eis wie Butter eingepackt. – Reisnägel aufm Weg, durchs Schlüsselloch beaobachtet. Ärger mit den Eltern. – Fußball mit aufgeblasenen Schweinemägen in Stamora. – Tschudra mit bestem Gummi, nicht verraten woher das Material stammt. Es war aus einer aufblasbaren Schwimmente herausgeschnitten. – Drachen aus Edeka-Tüte, die mit der Schildkröte und dem Frosch. – Ceausescu als Zentrumsbild vor dem Unterricht abgeschossen. Kein so guter Schütze. – Vanillezucker und Seidenspinnen. – Im Dienst. – Kontaktstellen zum System – Kindergarten mit Feuerzeug. – Seidenraupen sammeln und dann sie beim Spinnen durch’s Schlüsselloch betrachten. – Blätter gesammelt und abgegeben. – Kinozwangsvorführung: Paraden, Propaganda – Tüten Vanillezucker aus dem Geschäft als Süssigkeit. – Kürbiskerne

Der alte Mann mit den gerösteten Samen vor dem Fussballplatz, offenes Hemd, breitbeinig mit Sonnenhut kurz bevor am abbog, kleine Päckchen in dreieckig-gefalteten Beutelchen aus zerschnittenem Zeitungspapier.

Fußballspiel am Ende des Parkes. – Baden im Fluß am Schilf, links vom Park. – Das Kino – Film ab.

Im sozialistischen Rumänien wurde das Kino auch regelmässig für Propagandezwecke genutzt. Oder umgekehrt: Der Ort der Propaganda wurde such als Kino benutzt.

Über die subversive Kraft von Filmen, den Kinosaal als Ort der gesellschaftliche Funktion, den psychologischen Einfüssen oder der Wichtigkeit als politisches Intrument wurde schon viel geschreiben.

Selbstverständlichen wurden in der Sozialistischen Republik Rumänien nur Filme mit ungefährlichen und unkritischen Inhalten gezeigt. Das war zum Beispiel Tarzan, Spiderman, Carmen, Bruce Lee, Jerry Lewis, Der verrrückte Professor, Zeichentrick und Kinderfilme.

Fasching und ettliche Preisverleihungen fanden dort auch statt genauso wie Filmvorführungen für die ganze Schule mit schönen Massenparaden und choreographierten Menschenmengen. In etwa das, was man von Bildern aus Nordkorea kennt. Sozialistische Eintracht und grenzenloser Optimismus, blühende Wirtschaft und starke, glückliche und stolze Menschen.

49 aus: »titel«, jahr. https://www.gottfriedbinder.de/link

Ceausescu entscheidet sich spontan eine Bukarester Bäckerei zu inspizieren: der schlecht ausgeleuchtete Innenraum hat Backwaren im Angebot, keine Kunden. Ceausescu läßt sich verschiedene Brote geben und testet sie mit Augen und Händen. Das Brot auf dem Land sei besser. Er kümmert sich bestimmt darum, es ist Winter. Bleiben oder Gehen.

Raus und drüben

In Deutschland ist es so gut. Da ist es so sauber, daß man von der Straße essen kann.“ Diese und andere Berichte wiederholten sich Jahr für Jahr. „Ja seid ihr immer noch da?“ Das Rübergehen beherrschte die deutsche Gemeinschaft wie ein Wahn. Jeder wollte in dieses Deutschland rüber. Manche beantragten ganz formell die Ausreise, die meisten liebäugelten parallel dazu mit der Flucht. Die Grenze zu Serbien war von Detta nicht mehr als 40 Kilometer entfernt, Schlepper gab es scheinbar genug. Es blieb meistens nicht bei einem Versuch. Ob die Umstände tatsächlich ungünstig waren und man den aktuellen Versuch unterbrechen mußte oder ob die Schlepper ihr Geschäft in die länge ziehen wollten, bleibt unklar.

Dem Kind wurde nicht gesagt, wo der Vater ist. Ihm wurde gesagt, falls man dich fragt, wo dein Vater ist, sag er ist außwärts arbeiten. Als ob ein Fabrikangestellter gleichzeitig ein paar Tage woanders arbeiten würde. Es schützte nicht nur das Kind und die zurückgebliebene Familie, sondern auch den Vater. Erst als Nachricht aus Deutschland kam, wurde damit offen umgegangen. Schließlich war es sofort jedem klar, wo die Leute geblieben sind. Dann kamen die Verhöre in der örtlichen Polizeiwache, die Drohungen und Handgreiflichkeiten. Der Polizist lebt heute in Deutschland. Über Ecken, weiß man wo genau und man kann ihn besuchen gehen und ihn damit konfrontieren. Es ist nicht passiert.

Im Wirtshaus am Ende der Ortschaft Richtung Banloc stand ein Krug mit Bier. Der Besuch aus Deutschland hatte für jemanden eine Casio-Armbanduhr mitgebracht. Keine normale, sondern eine wasserdichte Uhr. Um dies zu beweisen und zum Zwecke der Übergabe, ließ der Besuch die Uhr in den Bierkrug fallen und derjeneige für den die Uhr gedacht war fischte sie wieder heraus und es war bewiesen: die Uhr war wasser- und bierdicht. Nicht jeder fand Gefallen an dieser Geste.

Hinter der grünen Grenze befand sich Serbien und die Lager. Die geflohenen Männer waren zu dritt und wurden mittels eines Schäfers über die Grenze geschafft. Er gab das Zeichen, wann man aus dem Maisfeld aufstehen und laufen sollte. Sie waren bereits in einem anderen Land, doch aus Glück und Freude, lief einer der Männer zum Schäfer zurück und küßte diesen aus Dank. Dann wieder über die Grenze zurück. Es ist nichts passiert.

Kurz nach der Grenze liefen sie eine Weile, es kam ein Dorf und es war Lichter in den Häusern zu sehen. Beim erstbesten Haus fanden sie Eingang, bekamen etwas zu Essen und wurden vom Eigentümer mit Schnaps zum Feiern überredet. Während die Männer tranken und sich ausruhten, gab dieser schon der Polizei Bescheid, welche diese als Gefangene in eine Haftanstalt brachten. Dort arbeiteten sie am Bau, fegten den Hof und arrangierten sich mit den anderen Sträflingen, bis ihre Papiere für die Weiterreise nach Deutschland bereit waren. Mit dem Zug ging es über Budapest und Wien nach Nürnberg in das Auffanglager.

50

Eine Reise

März ,90 – Es stand ein Van im Hof – Vater in Serbien – Alles spontan von Mutter erledigt – Haus gegen Gräberpflege vereinabart – Nähmaschine weg – Radio weg – Zigeuner Abends da für gute Preise – Bedrängnis – Hilfslieferungen Kleidung an der Kirche – Packen und fahren – Keine Erinnerung – Autoscheibe – Landschaft im Vorbeifahren – Auffanglager Grundig – Hochhaus, Innen Außen – Wächter, Lager – Menschen auf Koffern sitzend warten im Hof. – Andrang bei Essen an langen Bänken. Eis als Nachtisch. – Drei Orangen in weißer Plastiktüte – Mehrere Stockbetten im Zimmer – Kein Tagesablauf – Kaserne Giessen – 5 Lei als 5 Mark Ersatz an den Spielautomaten. – Das Motorrad für 5 Mark. – Flaschen und Dosen für Pfand gesammelt, an der Bar abgegeben. – Mädchen beim Duschen beaobachtet. – Mutter erzählt – Hans-Sachs-Gasse – Wasser sparen – Esstisch auf Kredit – Teppichboden im Dachgeschoß – Nürnberg - Zirndorf

50 aus: »titel«, jahr. https://www.gottfriedbinder.de/link

Die 90er in Bunt

Kleine Spielzeugautos aus dem Discounter, die Welt des Konsums, die Logik des Anstehens an Kassen, Ausbreiten von verschweisten Waren im Angebot kurz vor der Kasse. – He-Man bei Tele5 – Cartoons am Samstagmorgen, extra aufgestanden, vor dem Fernseher gesessen und Spiderman, Robocop, Ghostbusters zu schauen. – Nach der Schule, vorher manchmal ein Leberkäsbrötchen vom Metzger, davor noch auf dem Nachhauseweg beim Rodi eine Cola – Zuhause etwas vor dem TV gegessen und VIVA oder Comics geschaut. – 286er „ich bin drin" – Schule: von der Hauptschule (ein Jahr wiederholt) ans Gymnasium. – Skateboarden, Insel Schütt, „Lichtspielhaus" CineCitta – Pilze – Marienberg – Treppen an der Lorenzkirche übernacht – Interrail – Wo kommst du her? – Sachsen.

Wenn du gefragt wirst, wo du herkommst, sagst du einfach: Sachsen. Das gibt's auch in Deutschland."

Der fränkische Dialekt hat viel geholfen, die eigene Herkunft zu verschleiern. Das rollende R wurde gleich mit Nürnberg und Franken in Verbindung gesetzt und die sonderbare Aussprache dem fränkischen Dialekt zugerechnet. Keine weiteren Nachfragen in diesem Moment.

Kein Recht hier zu sein

Aufgefangen – Nürnberg Auffanglager, Grundig – Mehrbettzimmer – Weisse Plastiktüte mit Brötchen, Orangen – Bundeswehrkaserne Giessen: 5 Lei im Spielautomaten – Pfand gesammelt für Cola

Detta in den Post 90ern

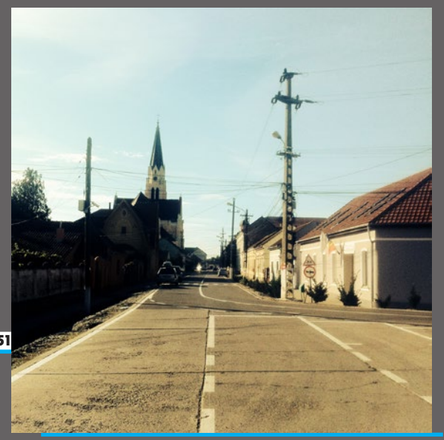
Heimat Rumänien. Ich komme zurück und finde hier eine scheinbar intakte Welt vor. Gar idyllisch, arkadisch. Mir gefällt es hier, es ist angenehm und dies hat nichts mit Sentimentalität zu tun. Keine Spur von Rührseligkeit: beginnend mit der Ankunft, empfand ich zu keinem Zeitpunkt sowas wie Gefühlsduseligkeit, keine Tränen. Ganz im Gegenteil: es überwog eine fast objektive Sichtweise, geprägt durch die kritische Haltung dem Ort und der Zeit gegenüber, die mir in den Jahren nach der Emigration nach Deutschland beigebracht wurde. Auch spielt hier die langsame, sich über Monate hinziehende, Annäherung eine wichtige Rolle für die Begegnung mit der zurückliegenden Zeit und den Erinnerungen daran.

Wie kann ein Ort so unterschiedlich interpretiert werden? Gewiß hat die Generation meiner Eltern traumatische Erfahrungen mit diesem Ort verbunden und Schmerzen erlitten. Sie sehen die Lage aus anderen Augen, die nicht nur ihre selbst sind, sondern geprägt durch generationsübergreifende Erfahrungen.

Detta erscheint mir wie eine Insel, ein idyllisches Refugium in dem verschiedene und unterschiedliche Lebensweisen parallel und einvernehmlich miteinander existieren.

Die Illusion einer homogenen Gesellschaft prägt hier weniger die Lebensplanung, als dies in Deutschland der Fall ist.

Es scheint, als hätte sich dieser Ort gefunden und gefangen, in Folge der Europäisierung stabilisiert als gesundes Sozialkonstrukt obgleich das Gefälle, der Abgleich zu vermeintlich profitableren Sozialsystemen Teil des Bewußtsein ist.



51

Modernes Banat

Rumänien ist vollständiges Mitglied der Europäischen Union. Es ist zwar Teil des EWR (Europäischen Wirtschaftsraumes), hat die Einheitswährung EURO jedoch noch nicht eingeführt, sondern handelt in der Landeswährung Lei, offiziell RON. Als vollwertiges Natomitglied genießt Rumänien an der östlichen Front eine besondere Aufmerksamkeit.

Die EU-Außengrenze zu Serbien ist ein weiterer Faktor, der Rumänien (insbesondere das Banat) in den Fokus der Weltpolitik rückt. Neue Migrationsrouten über den Balkan, durch Bosnien-Herzogowina über Serbien hindurch, sollen

51 AUS: »**TITEL**«, JAHR, https://www.gottfriedbinder.de/link

endgültig an der rumänischen Grenze gestoppt werden. Eine geopoltische Verantwortung auch an den Küsten des Schwarzen Meers, die die Sicherheit des Bündnisses gegenüber russischen Annäherungsversuchen garantieren soll.

Balkan im Umbruch 1990er Jahre, 2020er Jahre. Korruption ein verschlepptes Problem, alte Riege der Politiker. Spätsommer 2018 erneute Proteste gegen die Regierung in Bukarest und Temeswar

Namen in chronologischer Reihenfolge: Izu / Gerry / Lajcsi / Sandu / Rexi / Margit / Ellis / Lia / Mircea / Wetti / Moni / Alexandra / Roman / Christian / Attila / Emma / Joshka / Georg / Maria / Efi / Rocky / Emil / Cosmina / Darius / Florin / Viorel / Lele / Ioan / Petru / Ovidiu / Etchi / Sorina / Diana / Sergiu

Was sollen wir noch erzählen?

Hier und zurück

Das Sprechen, die Sprache wurde nicht als Mittel zum Austausch gelernt. Rumänisch kam meistens erst in den späteren Schuljahren als Fremdsprache hinzu, die Banatschwäbische Mundart war die Muttersprache. Ohne Vergleich, ohne Kontrast hinterfragte man den Wortschatz nicht. Dinge des Alltags, Gebrauchsgegenstände etc. hatten ihre Bezeichnungen. Weiterführende Ausdrücke zur Beschreibung der Gefühlslage fehlten.

Heute sind auch die äletren nicht dazu bereit offen über ihre Erfahrungen zu sprechen und tun dies als nebensächlich ab, diskutieren dies mit sich selbst aus. Selbstverständlich bleiben Wunden und Makel resultierend aus der Biographie übrig, die man schon lange hinter sich gelassen hat.

Aus Respekt vor den Vätern

London, England. Dieses England hat alles kaputt gemacht." sagt der Vater immer wieder, wenn er an dem Verhalten seines Sohnes etwas auszusetzen hat.

Dieser erste Weggang aus Deutschland war der erste Verrat an den Leistungen des Vaters. Als ob das Leben außerhalb dieses Landes per se schon etwas mangelhaftes hätte. Zurückgekommen war vieles weg: Kisten voller Photos, Zeichnungen, Negative. Sie waren nicht wichtig.

Genauso wie jahrelang keine neuen Bilder Einzug in das Familienalbum fanden, die Übergangszeit quasi automatisch zensiert wurde, ging man mit dem Medium der Photographie skeptisch um. Es gab in den 90er Jahren immerhin noch spezielle Apparate, um Photos zu machen. Heute sind die Wogen der Identität geglättet und die erste Generation der in Deutschland geborenen shared und liked natürlich ihren Persönlichkeitsstream über alle Apparate und Displays hinweg.

Innere Konflikte

Orientiert man sich an den Werten der bundesdeutschen Republik, ist man zwangsläufig in Konflikt mit den intrinsischen Werten der Banater Schwaben. Bleibt man innerhalb der Kreise der Schwaben, ist eine Inklusion umso schwerer. So ist man geneigt, den Schulabbruch, die wiederholten Totalcrashs der Autos, die Scheidungen, das Zuhause-Bleiben einer Öffnung hin zur deutschen Gesamtgesellschaft zu bevorzugen.

Weitergehende Ausbildung, Studium, Kunst und Kultur, Geisteswissenschaften etc. sind keine erstrebenswerten Ziele und lassen jemanden, der diesen Weg eingeschlagen hat als vollkommenen Exoten zurück. Wieder kommt ein lang geübter Reflex zum Tragen: bloß nicht auffallen und die Scheukplappen anlegen.

52

Weltbilder

Die Paradigmen der Welt haben sich in den letzten 30 Jahren enorm schnell geändert, die Zeit vergeht rapide. Daß aber gerade diese Flexibilität, die Erfahrung einer Emigration, eines Exils die Individuuen nicht als stärker hervorgehen läßt, sondern sie mundtot gemacht hat, ist verwunderlich. Schließlich hat man im Bewußtsein einer permanenten Unruhe gelebt, hat die persön-

52 AUS: »**TITEL**«, JAHR, https://www.gottfriedbinder.de/link

lichen als auch die generationsübergreifenden Erfahrungen gemacht, jeweils mit nur einem Koffer von ganz Vorne anfangen zu können. Es hat den Menschen scheinbar keine Kraft gegeben, selbst zu erfahren wie es ist, ein Außenseiter zu sein, sich anpassen zu müssen. Wenn Menschen mit Migrationshintergrund anderen Menschen mit Migrationshintergründen Vorwürfe machen und auf deren Träume neidisch sind, bleibt Traurigkeit und Unverständnis übrig. Man hat nicht gelernt die eigenen Leistungen selbst zu schätzen, sondern hat sich abhängig gemacht von der sozialen Bestätigung durch Arbeit und Gründlichkeit.

History repeating

Gerade in einer Zeit, in der nicht nur Deutschland sondern ganz Europa Ziel einer erneuten Völkerbewegung geworden ist, zeigt sich der innenliegende Kontrast divergierender Wertevorstellungen. Und gerade in diesem Zusammenhang werden eigene Geschichten als Vergleich hergenommen, wie selbstständig und autark die Banater Schwaben ihre neue Existenz im Zufluchtsland Deutschland aufgebaut haben. Daß die Themen sich fast auf die Wörter ähneln wird zugunsten einer Neiddebatte ausgeblendet: Familiennachzug, Exil, Flucht, wirtschaftliche und soziale Existenzgrundlagen, Redefreiheit, autoritäre Regime, Trauma und Zerrissenheit.

»A BU 'S HA WAY.«

2021

Ein langfristiges Ziel war, 2021 endlich das Promotionsvorhaben ZUR ETHIK DES ZEIGENS[53] anzugehen und in innerhalb der nächsten drei Jahre abzuschliessen.

ZUR ETHIK DES ZEIGENS

Ph.d.-Thesis

AUSGANGSPUNKT

Der Wert von Wissen in der heutigen digitalen Gesellschaft wird nicht ausschließlich durch die Instanzen der Vermittelnden (Lehrenden) festgelegt, sondern auch durch die Akzeptanz der Rezipienten (Lernenden). Es gilt zudem, prophylaktisch eine wirkungsvolle und interessante Alternative zur zunehmend autonomen Wissenbeschaffung der Lernenden aufzuzeigen. Deutet alles auf ein reziprokes Verhältnis hin? Verstehen wir Bildung als Einbahnstrasse oder als ein dynamisches, zyklisches Verhältnis im Sinne einer hermeneutischen Spirale? Welche Risiken birgt ein solcher Paradigmenwechsel? Welche Akzeptanz und Stellenwert hätte dieser Ansatz? Welcher Inhalt, welche Haltung macht die Pose zu einer Geste?

Verstehen wir Bildung als Einbahnstrasse oder als ein dynamisches, zyklisches Verhältnis im Sinne einer hermeneutischen Spirale? Welche Risiken birgt ein solcher Paradigmenwechsel? Welche Akzeptanz und Stellenwert hätte dieser Ansatz?} Deutet alles auf ein reziprokes Verhältnis hin? Es gilt zudem, prophylaktisch eine wirkungsvolle und interessante Alternative zur autonomen Wissenbeschaffung der Lernenden aufzuzeigen.

Die Stellung der Promotion, des akademischen Gesellenstücks, war schon immer ein guter Seismograf für den Zustand des forschenden Denkens. Ausgehend vom aktuellen publizierten Forschungsstand über den Zwischenschritt der Etymologie des Zeigens als Scharnier zu einem zeitgenössischen Begriff der Informationsübermittlung gelangen.

In Fortsetzung der an der Universität Leipzig thematisierten und der nachfolgend durch das Diplom 2015 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig angewandten Studienschwerpunkte „Lehre/Lernen/Wissenschaftsdiskurs" soll meine Arbeit im Rahmen der wissenschaftlichen Weiterbildung mittels praktischem Lehrbezug unter Einhaltung der (hoch-) schulrechtlichen Rahmenbedingungen, die möglichen, direkten Anwendungsbereiche didaktischen Zeigens theoretisch analysieren, deren praktische Umsetzung dokumentieren und zu einer konstruktiven zukunftsgerichteten Auswertung bringen. Als Grundlage hierfür, wurden unter dem Aspekt einer hierarchisch strukturierten Regulierung und Konformität eines fast uniformen Bildungssystems, im Schuljahr 2016/17 am Beispiel alltäglicher Phänomene, Mechanismen konstruktiver Verweigerung und Kreativität sowie spielerisches Verstellen in praxisnahen und unterrichtsbezogenen Situationen beobachtet und dokumentiert. Als Grundlage wurden unter dem Leitbegriff der Konvention, Phänomene wie Gewohnheit, Regelhaftigkeit, Tradition und Habitualisierung auf ihre inneren Dynamiken hin befragt.

Lehren und Lernen gehören selbstverständlich zusammen, ergänzen sich und schliessen sich auch aus; je nachdem aus welcher Perspektive man darauf blickt beziehungsweise in welcher Rolle man sich befindet. Bevor man jedoch diese Gegenpole im scharfen Kontrast oder gar als konträre Positionen von aktiven und passiven Vorgängen vorwegnimmt, sei die grundlegende Frage erlaubt, inwieweit es innerhalb der Hierarchie eines Bildungssystems eine derartige Spaltung geben kann: denn ist nicht das Lehren von Inhalten oder Überzeugungen gleichzeitig ein Lernen über die Voraussetzungen und Wirkungen des selbigen Vorgangs und die permanente Reflexion darüber? Vice versa beinhaltet nicht ein Lernen auch das Lehren selbst – und sei es nur das Sich-Selbst-Lehren, der Suche nach einer individuell geeigneten Methode, Inhalte zu übertragen und weiterzuentwickeln?

ANSATZ

Primär gilt es herauszustellen, wo die Unterschiede des theoretischen, analogen Zeigens als klassische philosophische Denkfigur der Didaktik hin zu einem digitalen künstlerischen unhierarchischen offenen Zeigen führen und welche Perspektiven dies für eine post-informelle Gesellschaft haben könnte.

In beiden Fällen ist zwischen dem impliziten und dem expliziten Zeigen zu unterscheiden. In der Kunst wird dies am deutlichsten sichtbar, denn alle Arten von künstlerischer Darstellung zeigt auf etwas anderes, da es abbildet. Wir unterscheiden also zwischen dem gesehenen zeigenden Zeigen (wie zum Beispiel der Darstellung einer Person, welche mit der Hand auf etwas in oder ausserhalb des Bildes verweist) und dem impliziten Zeigenden, wie etwa dem Sujet des Memento Mori, welches durch Darstellung alltäglicher Objekte in einem bestimmten Zustand oder Licht auf Vergänglichkeit und Tod zeigt.

UMWEGE

Ein logischer Zirkelschluss ist möglich, da das digitale non-physische als quasi eigener Aggregatszustand zurückführt zu einem fundamentalen buddhistischen Verständnis von Zeigen und Weisen. Hier bedienen wir uns hauptsächlich der Schriften Nagarjunas, der ersten historisch bedeutenden Persönlichkeit im Kontext des Mahāyāna-Buddhismus. Die detaillierte Ausarbeitung des Leerheitsbegriffes (Sanskrit śūnyatā) im direkten Zusammenhang mit dem „Entstehen in Abhängigkeit" (Sanskrit pratityasamutpāda) sowie die Weiterentwicklung der Lehre von den „Zwei Wahrheiten" (Sanskrit satyadvaya) zählen zu den von Nagarjuna geleisteten Beiträgen, die ihn vor allem in den Traditionen des Vajrayāna und des Zen nach Buddha zu einem der einflussreichen buddhistischen Denker indischer Herkunft machen. Insbesondere bedienen wir uns aus Nāgārjunas wichtigstem Traktat, dem in 27 Kapitel unterteilten „Mūlamādhyamakakārikā" („Lehrstrophen über die grundlegenden Lehren des Mittleren Weges".

LEHRPHILOSOPHIE

Die Stellung der Lehre als öffentliche Pose eines Machtgefälles zu Gunsten einer inneren Haltung zu deuten, widerspricht der tradierten Auffassung des Verhältnisses von Schüler-Meister, kann jedoch für alle Beteiligten konstruktive Impulse geben. Sollte die Annahme stimmen, wir befänden uns aufgrund von Digitalisierung, Arbeitsmigration, der Neuausrichtung sozialer Werte etc., inmitten eines weitreichenden Paradigmenwechsels der Bildungs- und Kulturlandschaft, wäre ein Hinterfragen unserer Belehrungs- und Weisungskultur in diesem Kontext von Vorteil. Durchlässigkeit, Transparenz und Chancengerechtigkeit unabhängig von Herkunft und wirtschaftlicher Situation, der gelungene Wandel einer selbstreferentiellen Bildungsökonomie hin zur inklusiven Informationsgesellschaft, sollten nicht nur statistische Fragmente von OECD-Studien sein; gerade für Geisteswissenschaften müssen sie als wesentliche Elemente eines zeitgemässen Lehr- und Lernkonzeptes stets neu definiert werden.

Vielleicht ahnen heutige Lernende jeglicher Provenienz die Unnötigkeit einer zentralen wissensvermittelnden Person, eines rudimentären post-autoritären Zwischenmediums, einer institutionalisierten Handlungsschwelle. Warum sollten Lernende wissen, wie die präsupponierten Fragen auf formale Antworten lauten, da sie sich nicht mit Suchmaschinen, Taschenrechnern oder Rechtschreibekorrekturen messen lassen wollen? Sie verkörpern im Modus der Lernenden differenziert andere Rollen, als das gewohnte Leistungsprinzip ihnen bisher ethisch und faktisch abverlangen konnte. Das Gezeigte trifft auf resistente Oberflächen, wird subversiv zurückgeworfen und verbleibt als Artefakt in Form rhetorischer Fragen zurück. Die angemessene Art der Unterhaltung ist daher abhängig von der einzelnen Konstitution und der Haltung der beruflich-amtlich handelnden Hohheitspersonen, der Lehrerinnen und Lehrer.

LERNPHILOSOPHIE

Viel wichtiger als die gut trainierten kategorischen Antworten auf Fragen operativ innerhalb eines Leistungssystems zu konditionieren, könnte der Schwerpunkt auf die Kompetenz des „richtigen" Fragens gelegt werden. Wie müssen Fragen an die Welt und an digitale Wissenssysteme gestellt werden um effizient einen Link zu gewünschten und weiter stimulierenden Antworten zu erlangen? Die Antworten sind auf diesem Bildungsniveau alle hinreichend vorhanden, die Leistung liegt nun in der Gestalt der kreativen und konstruktiven Fragestellung. Vergleichbar einer mathematischen Formel mit einer Unbekannten, verlagert sich die Kompetenz der Lernenden hin zu einer umgekehrten Wissenssyntax. Es gilt die Formel von unnötigem Ballast und Ornamenten zu lösen und ihre Richtigkeit in einer ästhetischen Form gestalterisch zu suchen.

Der Stellenwert des Gemeinten, die Richtigkeit der Antwort kippt syntaktisch und semantisch hin zu mehrdeutigen, differenzierten Erzählstrukturen und Weisungen, Verschachtelungen oder gar Witzen. Das Zeigen als Vermittlung bleibt als ein performativer, auszuführender Akt der individuell und strategisch geformt und gestaltet werden kann. Abhängig von den Rahmenbedingungen und der Umwelt müssen jeweils Bedeutung und Sinn flexibel erfaßt werden können.

BILDUNGSGERECHTIGKEIT

Gerechte Bildungschancen sind nicht nur eine Frage des eigenen persönlichen Könnens und des Engagements. Vielmehr bestimmen die soziale Herkunft der Lernenden ihren Bildungsgang und Horizont maßgeblich und ihre Bildungschancen werden vererbt.

Ich möchte die Erfahrungen aus dem Schuljahr 2016/17 als Lehrkraft an einer Mittelschule in Deutschland erweitern und vertiefen und letztendlich unter fachlicher Anleitung und unter professioneller Unterstützung zu einer erfolgreichen Tätigkeit beitragen. Ich möchte Werte vermitteln und Wissenserwerb fördern, fachliches und persönliches Weiterkommen ermöglichen.

Gerade als jemand mit sogenanntem Migrationshintergrund (für die Gesellschaft gesehen) als auch als akademischer Sonderling innerhalb einer Handwerkerfamilie, kann ich nötige und interessante Erfahrungen in die individuelle Arbeit mit den Studierenden unserer differenzierten Gesellschaft einbringen. Ich habe große Affinität zur Arbeit mit Kindern und Jugendlichen und die nötige Erfahrung in der Lehre der Fächer Kunst und Ethik sammeln können. Im Rahmen dieses Projektes möchte ich zukünftige Lebenswege positiv verändern, kritisch begleiten und jedem einzelnen Studierenden wertvolle Fähigkeiten mittels meiner Tätigkeit mit auf den Weg geben.

Bildungshierarchien werden nicht nur innerhalb schulischer oder universitärer Zirkel gepflegt und weitergegeben, sie sind Grundlage eines partizipatorischen und verständnisvollen Umgangs miteinander in einer Gesellschaft. Deshalb ist es für mich besonders wichtig, sich in allen Bereichen des Alltags diese Ungerechtigkeiten zu vergegenwärtigen und sie bewußt zu machen. Schließlich ist Bildung nicht ausschließlich für den Einzelnen förderlich, sondern fließt langfristig zurück in eine tolerante Gesellschaft.

Es ist insofern wichtig, eine breite und allgemeine Basis für den Wissenserwerb zu schaffen, Bildungschancen von sozialen Faktoren wie Geld und Besitz zu lösen und

53 IN ARBEIT »ZUR ETHIK DES ZEIGENS« BUCH PH.D.-THESIS EDITION UTOPMANIA, 2021

54 AUS: »TITEL«, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

somit jedem Individuum eine faire Chance zu geben.

Basis eines gerechten Bildungssystems sind nicht nur die institutionellen Rahmenbedingungen, sondern vor Allem auch auch die motivierende individuelle Interaktion zwischen Lehrenden und Lernenden.

ABSCHLUSS-BEMERKUNG

Meiner Lehr– und Lernphilosophie liegt das Herauslösen der eindimensionalen Funktion von Zeigen aus dem sich selbst verstärkenden Kreislauf zugrunde, um damit neue dynamische Perspektiven zulassen zu können, um soziale Bedingungen und Spielregeln der zukünftigen Gesellschaft zu thematisieren und aktiv mitzugestalten zu können. Inwieweit kann ein instrumentalisiertes zeigendes Lehren vor dem Hintergrund einer kanonisierten Didaktik hin zu einer künstlerisch–ästhetischen Veranschaulichung verlagert werden?

ZIEL

Ziel ist es, Formen des Zeigens als didaktische Werkzeuge einer historisch widersprüchlichen Tradition, als eine taugliche Metapher für die Herausforderungen der zukünftigen Bildungseinrichtungen zu untersuchen. Eine multimedial vernetzte Welt in Live–Kontakt und permanenter Synchronisierung mit potenziell unbeschränkten Möglichkeiten des Wissenszugangs, Erwerbs und Verarbeitung, stellt neu zu bewertende Fragen an die grundsätzlichen Aufgaben Zeigender, des Gezeigten als auch dem Stellenwert des zu Zeigenden.

Auch die westliche Philosophietradition bis zu den Protagisten Schopenhauer und Wittgenstein, welche stark von Motiven des Zen geprägt sind stehen zur Diskussion.

Anhand von zeigenden Metaphern, Parabeln und Werken der Kunstgeschichte soll die zugrundeliegende und sich verändernde Ethik dieser Gesten und Visualisierungen erkundet werden.

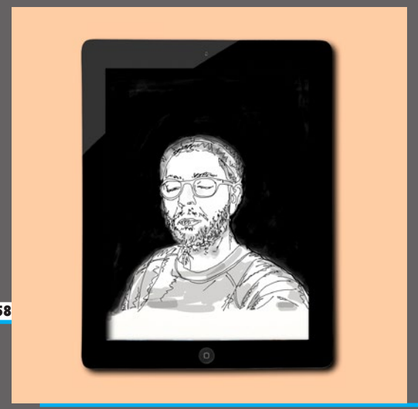
55 56

In diesem und im Zusammenhang mit den laufenden Bewerbungen auf zahlreiche offene Stellen, manifestierte sich auch sowas wie eine Lern– und Lehrphilosophie.

TOUCH:TOTEM

Sowas wie ein ausgelagertes Backup

Gottfried bereitete für 2021 ausserdem die Edition TOUCH:TOTEM[57] vor (bestehend aus alten Apple Geräten die als Backup mit dem kompletten Portfolio aus Videos, PDFs und den zurückgelassenen Programmen und allen physischen als auch digitalen Abnutzungspsuren bespielt und als Unikate verkauft werden).



58

Mit TOUCH:TOTEM[59] wird die Fetischisierung solcher technischen Alltagsgeräte aufgefriffen, die in dem Umgang damit und ihrem Stellenwert für die Benutzer an die archaische Rolle eines Totems erinnern. Fast schon magische Eigenschaften werden den Geräten zugeschrieben und sie werden in den absoluten Lebensmittelpunkt gestellt, welcher als essentielle Brücke zwischen den Einzelnen und ihrer Umwelt funktionieren. Duch die Verwendung technisch intakter aber modisch obsoleter Geräte findet mit TOUCH:TOTEM[60] eine erneute Aufwertung statt: durch die auf ihnen gespeicherten Daten. Diese sind gleichermassen Unikate einer Kunstedition und ebenso externalislierte Backups der Kunst für den Künstler selbst.

55 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
56 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

57 IN ARBEIT https://www.gottfriedbinder.de/touchtotem
58 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
59 IN ARBEIT https://www.gottfriedbinder.de/touchtotem
60 IN ARBEIT https://www.gottfriedbinder.de/touchtotem

61 PLATZ-HALTER

62 PLATZ-HALTER

Den abgenutzten Geräten wird durch TOUCH:TOTEM[63] somit ein neuer künstlerischer Inhalt hinzugefügt, der sich formell nicht von anderen sonst auch im Verlauf der Nutzung angesammelten Medien unterscheidet, der aber dennoch als digitale Edition funktioniert. In der Fotooapp kann man durch die Fotografien blättern, in der Videoapp sind die Videoarbeiten, in iBooks eine Sammlung von PDFs, Lesezeichen in Safari verweisen auf Weiteres. Als Käuferin oder Käufer erwirbt man damit ein miniaturisiertes aber vollständiges – inhaltlich aufgeladenes – Abbild von Gottfrieds Portfolio zu einem bestimmten Zeitpunkt. Und wenn man dieser zu erforschenden Sammlung überdrüssig geworden ist, kann man das Gerät auch alternativ „normal“ benutzen und es von allem reinigen, ohne daß Spuren davon bleiben.

»Alte Männer singen traurige Lieder.«

2021

61 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
62 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
63 IN ARBEIT https://www.gottfriedbinder.de/touchtotem

Im Sommer 2021 erschien im *Institut für Buchkunst Leipzig* der geduldig erwartete Katalog des Gemeinschaftsprojektes CULTURAL CLASH NOMADE[64] von 2013.

65 PLATZ-HALTER

CULTURAL CLASH NOMADE

Das mobile Ausstellungsprojekt[64] zeitgenössischer bildender Kunst führte im September 2013 von Leipzig über Nordhausen, Frankfurt/Main, Ludwigsburg und Strasbourg nach Genf.

64 https://www.hgb-leipzig.de/culturalclash
65 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Vierundzwanzig KünstlerInnen präsentierten aktuelle Auseinandersetzungen zu einem in Bewegung geratenen Verständnis von kultureller Identität. Die Wahl des Ausgangsortes Leipzig verstand sich als Reaktion auf die strukturelle Fremdenfeindlichkeit im Osten Deutschlands, die bis heute auch die öffentliche Wahrnehmung der neuen Bundesländer bestimmt.

In Leipzig selbst fand sie durch rassistisch motiviertene Morde sowie dem Widerstand breiter Bevölkerungsschichten gegen die dezentrale Unterbringung von AsylbewerberInnen ihren schockierenden Ausdruck. Anspruch des Ausstellungsprojektes ist es, der Xenophobie eine vielstimmige künstlerische Reflexion zum Thema entgegenzustellen. Alle teilnehmenden KünstlerInnen lebetn und arbeitetenn in Deutschland und der Schweiz. Der überwiegenden Teil von ihnen hat selbst einen Migrationshintergrund.

67

Wie begegnen sie den Ressentiments gegenüber kultureller und ethnischer Differenz? Wie verorten sich diese jungen Künstlerinnen inmitten eines im Wandel begriffenen Europa? Welches Potential entfaltet die Unterschiedlichkeit ihrer Perspektiven auf das Hier und Jetzt? Was verbindet und was trennt diese Künstle-

67 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

rInnen im Nachdenken über »kulturelle Identität«, wenn ihre Wurzeln verstreut sind auf drei Kontinenten?

REISE

Das mobile Ausstellungsprojekt reiste in Form einer Karawane durch Deutschland, Frankreich und die Schweiz. In ihrer Form spielte sie damit an auf die Migration, die offensichtlich alles erfasst hat: Waren, Information, Menschen, Ideen – alles ist in Bewegung geraten. Maximale Mobilität erscheint als Maxime des beginnenden 21. Jahrhunderts. Dabei ist das »tragbare« Kunstwerk schon seit dem Neolithikum ein Begriff. Nomaden mussten ihre heilige Objekte in Säcke transportieren. Seitdem haben viele Künstler, die sich für neue Ausstellungsformen interessierten, mobile Lösungen entwickelt um ihre Arbeiten der Öffentlichkeit zugänglich zu machen oder aber neue Orte der Öffentlichkeit zu erschließen. Marcel Duchamp hat beispielsweise 1936 eine reduzierte Version seiner Arbeit geschaffen, um sie in einem kleinen Koffer (Boîte-en-valise) mit sich zu führen. Sinnverwandt sind auch die Fluxus-Schachteln, Warhols Timeboxes oder auch das Nano Museum Projekt von Hans Ulrich Obrist, welches aus einer winzig gerahmten Photographie der Kunstwerke von Yoko Ono, Gilbert & George und Christian Boltanski besteht.

PROGRAMM

Das Projekt **CULTURAL CLASH NOMADE**[68] versteht sich als dialogische Ausstellungsform. In den fünf Stationen will sie die im mobilen Ausstellungsparcour präsentierten Positionen mit den Arbeitsansätzen international renommierter Theoretiker- und KünstlerInnen in Austausch bringen. Geplant waren hierbei Lesungen, Performances, Diskussionen und Video-/Filmscreenings. Für diese zweite Wirkungsebene des Projektes vernetzte sich **CULTURAL CLASH NOMADE**[69] vor Ort mit engagierten Institutionen, die neben einem zeitgenössisch künstlerischen auch einen politisch-sozialen Anspruch verfolgen.

70

Um den Dialog zur künstlerischen und politischen Neuverortung von kultureller Identität nachhaltig zu gestalten, wurde **CULTURAL CLASH NOMADE**[71] über die gesamte Ausstellungsdauer hinweg durch eine offensive Öffentlichkeitsarbeit und eine Radiopartnerschaft begleitet. Ziel war, das mobile Ausstellungsprojekt in seinem Wirkungskreis zu erweitern und die Diskussion über die Thematik auch über die konkrete Ausstellung hinaus anzuregen.

68 https://www.hgb-leipzig.de/culturalclash

69 https://www.hgb-leipzig.de/culturalclash

70 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

71 https://www.hgb-leipzig.de/culturalclash

Mit CULTURAL CLASH NOMADE[72] sollten 2013 damals aktuelle Auseinandersetzungen zu einem in Bewegung geratenen Verständnis von kultureller Identität künstlerisch erarbeitet werden. Der Fokus lag dabei auf der strukturellen Fremdenfeindlichkeit.

Mindestens seit 2015 als die weltweiten Fluchtbewegungen und Migrationen in den Fokus der Öffentlichkeit gerückt sind, haben sich jedoch einige Dinge grundlegend verändert, so dass das Thema des kulturellen Nomadentums eine neue und zeitgenössische Diskussion verlangt. Allein der damals noch relativ harmlose Titel erlangt mittels zeitgenössischer Analyse eine ganz neue und nicht unproblematische Bedeutung. Diese Aufarbeitung und Implementierung in das ursprüngliche Konzept dauert aktuell noch an. Eigentlich sollte CULTURAL CLASH NOMADE[73] nie enden oder zumindest erneut durchgeführt werden, so als Re-Enactment der Reise von 2013. Dabei darf das Gottmobil natürlich wieder nicht fehlen.

72 https://www.hgb-leipzig.de/culturalclash

73 https://www.hgb-leipzig.de/culturalclash

»NICHT WIE GEHT'S: WIE LÄUFT'S.«

2021

Für Mitte 2021 freute sich Gottfried mit ATELIER DE RECHERCHE[74] ein Atelierstipendium im *Atelierhaus Salzamt* in Linz in Österreich und einen Lehrauftrag an der *Kunstuni Linz (UFG – Universität für Gestaltung)* umsetzen zu dürfen und in den Mittagspausen wieder bei Familie *Hofer* seine Jause zu kaufen.

Im ATELIER DE RECHERCHE[75] werden im Rahmen der *Abteilung Künstlerische Wissenspraktiken* ästhetische und künstlerische Alltagspraktiken und ihr kreatives Potenzial analysiert. Ein Projekt des ATELIER DE RECHERCHE[76] besteht darin, mit Jugendlichen in Mittelschulen zusammen zu arbeiten, um den Schülerinnen und Schülern zu zeigen, wie wertvoll ihre eigenen Praktiken sind und wie sie sich damit für ein Kunststudium bewerben können. Durch die Corona–Situation war es in den letzten Semestern schwierig mit dem Projekt zu starten. Gottfried konnte für das Projekt gewonnen werden. Er erhielt ein Stipendium der *Kunstuniversität Linz* in Kooperation mit dem *Atelierhaus Salzamt* und arbeitete von April bis Juni 2021 mit einigen Schülerinnen und Schülern der *Mittelschule 1 Haid* zusammen.

74 »**ATELIER DE RECHERCHE GEHT IN DIE SCHULEN**« EIN SCHULWORKSHOP ALS MOBILES KÜNSTLERISCHES FORSCHUNGSATELIER ZUM THEMA „KÜNSTLERISCHE PRAKTIKEN", MAI–JULI 2021 KUNSTUNIVERSITÄT LINZ/MITTELSCHULE 1 HAID, WORKSHOP, FANZINE, 44 SEITEN, WEBSITE, 2021. https://www.gottfriedbinder.de/atelier_de_recherche

75 »**ATELIER DE RECHERCHE GEHT IN DIE SCHULEN**« EIN SCHULWORKSHOP ALS MOBILES KÜNSTLERISCHES FORSCHUNGSATELIER ZUM THEMA „KÜNSTLERISCHE PRAKTIKEN", MAI–JULI 2021 KUNSTUNIVERSITÄT LINZ/MITTELSCHULE 1 HAID, WORKSHOP, FANZINE, 44 SEITEN, WEBSITE, 2021. https://www.gottfriedbinder.de/atelier_de_recherche

se ein gedrucktes Heft und eine multimediale Website.

78

77

Gottfried war im Sommer 2021 in Linz Gast der *Abteilung Künstlerische Wissenspraktiken*. Eine Dokumentation des Projektes wurde zum Rundgang der *UFG Linz* 2021 präsentiert. In Kooperation mit der *Abteilung Künstlerische Wissenspraktiken (Professur für künstlerische Forschung) und BA-Kulturwissenschaften* und der *Mittelschule 1 Haid* entstand zur Dokumentation der Ergebnisse ein gedrucktes Heft und eine multimediale Website.

76 »**ATELIER DE RECHERCHE GEHT IN DIE SCHULEN**« EIN SCHULWORKSHOP ALS MOBILES KÜNSTLERISCHES FORSCHUNGSATELIER ZUM THEMA „KÜNSTLERISCHE PRAKTIKEN", MAI–JULI 2021 KUNSTUNIVERSITÄT LINZ/MITTELSCHULE 1 HAID, WORKSHOP, FANZINE, 44 SEITEN, WEBSITE, 2021. https://www.gottfriedbinder.de/atelier_de_recherche

77 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

ATELIER DE RECHERCHE GEHT IN DIE SCHULEN

Ein Projekt der Abteilung Künstlerische Wissenspraktiken an der Kunstuniversität Linz

78 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Aus dem eigenem Habitus, den persönlichen Vorlieben zu einem kollektiven künstlerischen Ergebnis in Form eines gedruckten und öffentlich dokumentierten Magazins gelangen – das war das Ziel.

Im Workshop „Atelier de Recherche: mobiles künstlerisches Forschungsatelier zum Thema Künstlerische Praktiken" wollen wir je nach Bedürfnissen oder Vorlieben der Schülerinnen und Schüler thematisch (einzeln, in Paar- oder Gruppenarbeit) ein künstlerisches Porträt der Alltagspraktiken der Teilnehmenden anfertigen.

In Kooperation mit der Mittelschule 1 Haid wurden im Atelier de Recherche ästhetische und künstlerische Praktiken des Alltags und ihr kreatives Potenzial analysiert. Ein Projekt des Ateliers de Recherche besteht darin, künstlerische und ästhetische Praktiken in Mittelschulen zu erheben, um den Schülerinnen und Schülern zu zeigen, wie wertvoll diese Praktiken sind und wie sie sich damit für ein Kunststudium bewerben können.

Dieses Studium ist vielen bestimmt nie in den Sinn gekommen. Wenn sie aber wüssten, dass vieles was sie in ihrem Alltag tun, an einer Kunsthochschule kreativ weiterentfaltet werden kann und Anerkennung erfährt? Können diese Praktiken einen

Beitrag für die Gesellschaft leisten? Lässt sich vielleicht mittels der Kunst der Mehrwert einer Migrationsgesellschaft weiter entfalten?

79

Die Bewerbung für ein Kunststudium, ist an vielen Kunsthochschulen in Österreich ohne Matura möglich. Wir zeigen im Atelier de Recherche den Schülern und Schülerinnen wie wichtig es ist, diese kreativen Praktiken des Alltags zu entfalten und wie man sich damit für ein Kunststudium bewerben kann.

SITUATION

Durch die Corona-Situation war es in den letzten Semestern schwierig mit dem Projekt zu starten. Gottfried konnte dann für das Projekt gewonnen werden, Lehrerinnen der Mittelschule 1 Haid zeigten ebenso Interesse. Er erhielt ein Stipendium der Kunstuniversität Linz in Kooperation mit Atelierhaus Salzamt und wird von April bis Juni mit einigen Schülerinnen und Schülern der Mittelschule 1 Haid zusammenarbeiten. Wie Gottfried Binder in einer ersten Vorbereitungsbesprechung sagte: „Ein Schüler aus Dresden malte im Kunstunterricht einmal nur einen großen schwarzen Kreis. Es steckte so viel Potential und Kraft in diesem Kreis, so dass ich ihn motivierte weiter zu machen". Dieses Potenzial soll weiterwachsen!

80

TITEL

Ich arbeite schon seit einiger Zeit mit den Formaten Workshop, Lehre und Präsentation in meiner künstlerischen Arbeit. Nachdem ich zuletzt als Kunst- und Ethik Lehrer in Deutschland gearbeitet hatte, verstehe ich mich seit 2017 als nomadischer „travelling artist" d.h. ich habe keinen festen Wohnsitz und verbringe die meiste Zeit im Rahmen von Projekten und Residencies mobil.

Meine Rolle hier in diesem Fall ist dabei eine vermittelnde, denn ich stehe als Brücke zwischen dem Seminar der Kunstuniversität Linz „Nomadisches Atelier de Recherche" von Prof. Dr. Amalia Barboza und meiner eigenen Biographie. Ich stamme selbst aus einem sogenannten Arbeiter*Innen-Haus und habe Migrationshintergrund mit der Übersiedlung von Rumänien nach Deutschland. Ich denke, ich kann mich gut in die Perspektiven und die Alltagsrealitäten der Teilnehmenden hineinversetzen. In meiner Familie bin ich der einzige, studiert hat und ich weiss, wie exotisch und fremd, nutzlos und riskant sich ein Kunststudium des Kindes für viele Familien zeigt.

Es ist ein grosses Privileg überhaupt kostenlos schulisch gebildet zu werden, jedoch ist der Lebens- und Bildungsweg vieler Schülerinnen und Schüler schon aufgrund ihrer sozialen, ethnischen oder finanziellen Umstände krass vorgezeichnet, d.h. es gibt soziale Bildungsgerechtigkeit und Durchlässigkeit meist nur abstrakt als Verwaltungsakt, denn die Realität zeigt wie wenigige Kinder von Arbeiter*Innen, Migrant*innen oder Alleinerziehenden einen höheren Bildungsabschluss erlangen. Gerade diese Persönlichkeiten dürfen die Kunstuniversitäten nicht aus dem Blick verlieren und verbinden die künstlerische Eignung daher nicht mit akademischen Vorleistungen.

81

WORKSHOPS

Der Workshop soll die teilnehmenden Schülerinnen und Schüler der Mittelschule 1 Haid dazu ermutigen, künstlerische Praktiken als wichtige Werkzeuge der eigenen Lebensführung und Ausdrucksweise zu verstehen und andererseits ihnen die Scheu vor einem möglichen Studium an einer Kunsthochschule nehmen und vorhandene Barrieren abbauen. Jene Jugendliche, welche keine Matura anstreben, sollen für die vorhandenen Möglichkeiten eines Kunststudiums sensibilisiert werden und mittels des kompakten Workshops direkten Kontakt dazu erhalten.

Im Verlauf des Workshops erstellen wir ein Buch mit Ergebnissen der verschiedenen Inhalten und Praktiken. Es gibt dabei keine Grenzen, weder inhaltlich noch visuell. Einige fühlen sich dabei wohler, Fotos zu machen, andere schreiben vielleicht lieber einen kurzen Text und wieder andere zeichnen einen Comic oder befragen ihre Familie zu einem bestimmten Thema als Interview. Mithilfe von Beobachtung, Vergleich, Kritik und Korrektur finden wir gemeinschaftlich einen mittleren Weg. Die Etappen der Erstellung der Publikation sollen Techniken der Produktion, der (Selbst-)Kritik und Korrektur, der Präsentation und der gesellschaftlichen Rahmung widerspiegeln.

KONZEPT

Der Charakter des gemeinschaftlich gestalteten Magazins im ursprünglichen Sinne als Geschäft, Auslage und Schaufenster der eigenen Kompetenzen, soll mit der Präsentation mittels eines Wagens auf dem Marktplatz in Linz öffentlich gezeigt werden, sowie erneut abschliessend inmitten eines durch Kunst geprägten Umfeldes zum Rundgang der UFG Anfang Juli.

Das Forschungsatelier wird lokal an der Schule in Haid mit vier Klassen an insgesamt zehn dreistündigen Terminen Mai bis Juni 2021 umgesetzt. Als Grundlage und wichtiger Input, sind die Inhalte des Projektes „Nomadisches Atelier de Recherche" von Amalia Barboza von Anfang an in den Gestaltungsprozess eingeflossen. Zu Beginn standen lediglich das Endformat und die Präsentationsmöglichkeiten fest: ein physisches Buch ähnlich eines Fanzines mit den Workshopergebnissen im Rahmen der Kunstuni Linz präsentiert.

Das Magazin steht dabei als Synonym des Alltäglichen, als Vermittlung globaler Ereignisse und dem Küchentisch, als Zwitter von Aktualität und Überholung/Veraltung, gerade noch top-aktuell im nächsten Moment schon veraltet. Das Endprodukt zeigt über verschiedene Etappen in Form spielerischer Annäherungen die individuellen Fähigkeiten und Interessen der Schülerinnen und Schüler und deren Vorstellungen von künstlerischer Praxis.

So wie unsere Hände als direkt Vermittelnde zwischen der Außenwelt und unserem Innenleben funktionieren, wollen wir im Workshop den Fokus auf das selbst Gestaltete mittels unserer Hände legen: eigene Schrift, persönlicher Ausdruck und Abdruck des individuellen Gemüts.

Handarbeit ist als altmodisch, langweilig und rückwärtsgewandt konnotiert, ist aber auch trotz allgegenwärtiger Digitalisierung das einfachste Mittel unsere Gedanken in eine Form zu bringen und zugleich revolutionär, offen, charismatisch und anarchisch zugleich. Dies schliesst andere Medien wie z.B. Fotografie nicht aus - es geht darum, im Verlauf des Workshops anschauliche und haptische Prozesse zu dokumentieren. In abgewandelter Form des Sinnspruchs von Fritz Langs Metropolis, verstehen wir die Hand als Mittler zwischen Hirn und Herz.

Der Gebrauch und die Reflexion über die direkten Ergebnisse führen zu einer erweiterten Bedeutung: einer sozialen Bedeutung als individuelles Statement des DIY (Do-It-Yourself) einer industriellen Uniformität entgegengestellt. Dieser Ansatz soll das Verständnis von einem erweiterten Kunstbegriff ermöglichen und die Jugendlichen gezielt darin ermutigen, ihre kreativen Alltagspraktiken als wertvolle Beiträge zur einer vielfältigen und diversen Kunstwelt zu verstehen.

ZUSAMMENHANG

Der Workshop an der Mittelschule in Haid ist eine schöne Erweiterung einiger vorheriger Projekte und Arbeiten. Schon während des Studiums hatte ich Workshops für Studierende organisiert und für Jugendliche angeboten. Dann habe ich nach dem Kunststudium praktisch als Lehrer für Kunst und Ethik in Dresden gearbeitet. Danach als Workshopleiter in lokalen Schulen für ein Projekt im Rahmen einer Europäischen Kulturhauptstadt und als Kursleiter im Bildungszentrum Nürnberg. Dann kann Corona und erstmal war alles ganz schön lang gestoppt.

Umso mehr freue ich mich, dass dieses Projekt auch für mich mich eine Erneuerung der interdisziplinären Arbeit zwischen verschiedenen Kunstbegriffen darstellt.

82

Im Sommersemester 2021 zeigte Gottfried bei einer Open-Air-Präsentation des Seminars *Tausch-Kino: Raum für Film-Reflexion* der *Abteilung für künstlerische Wissenspraktiken* der UFG Linz im Rahmen von *KiNoMo* an der Uferpromade seinen Essayfilm EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE[83] und gab Einblicke in weitere kürzere Arbeiten aus dem Bereich digitale Videokunst.

Die Veranstaltung fand in Kooperation mit Leo Schatzl von der *Abteilung experimmentelle Gestaltung der Kunstuniversität Linz,* im Rahmen des Präsentationsprogramms *KiNoMo* am *Salonschiff Fräulein Florentin – Raum für moderne Kunst und Kommunikation* an der Linzer Urfahr Promenade statt.

Gesprochen wurde über Politik und Kunst, Sozialismus und Kritik. Corona war auch aktuell und die Polizei schaute auch mal gerne vorbei.

84

85

Die Arbeit im Atelier im *Salzamt Linz* brachte mit @OM[86] aber doch kein Handbuch für Ausserirdische hervor, welches eigentlich eine Botschaft an die Menschen der Zukunft ist. Stichwort: Atomsemiotik. Für die nächste Pandemie ist vorgesorgt. Und sind nicht Menschen der Zukunft die wirklichen Ausserirdischen im weiten Sinne: wie kommuniziert man über eine mehrere Millionen Jahre andauernde Periode zielgerichtet? Wird unsere Sprache noch verstanden werden? Was werden Piktogramme oder Bilder noch aussagen können? Oder andersherum gedacht: Was von den heute noch existierenden Zeichen könnten Botschaften unserer Ahnen aus der Vergangenheit sein und was bedeuten sie im eigentlichen Sinne? Für welche Warnungen sind wir heute blind?

79 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

80 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

81 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

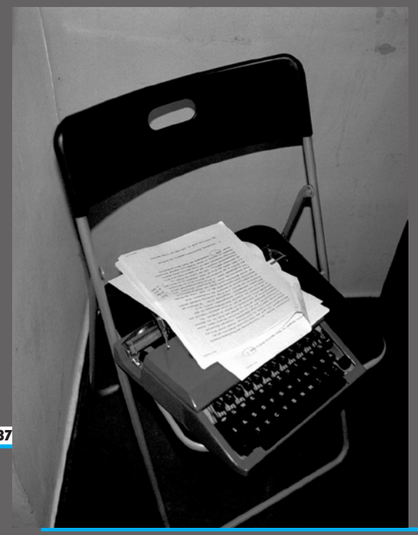
82 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

83 ›SPRINGHOUSE 2012‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG VIDEO ›EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE‹, ZEICHNUNGEN ›NO MIRACLES‹, FARBDRUCKE AUF 210 X 297 MM SPRINGHOUSE DRESDEN, DEUTSCHLAND 2012

84 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

85 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

86 AUSGEPROCHEN: „ATOM". IN ARBEIT



87

Eigentlich geht es um ein Konzept der Endlagerung von Atommüll verpackt in in Konzept einer Anleitung für Ausserirdische, die Menschheit betreffend. Ein Willkommensbuch und eine Anleitung aus menschlicher Perkspektive an irgendjemand anderes. So, daß es verstanden werden und als sinnvolle Kommunikationsbrücke dienen kann.

Etwas weit nach Vorne in die Zeit projiziertes soll gleichsam etwas räumlich und kulturell weit entferntes sein.

88

89

87 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

88 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

89 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Gottfrieds Medienkunstklasse ***Intermedia*** an der ***Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig*** wurde aufgrund der Emeritierung des Lehrstuhls seiner Professorin ***Alba D'Urbano*** eingestellt: eine Ära der Medienkunst in Deutschland ging somit zu Ende.

90

Seine während der Studienzeiten angefertigten Arbeiten **EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE**[91] und **ROMA PROTOKOLL**[92] wurden zur Dokumentation der Alumni der Klasse im Jahr 2021 für wissenschaftliche und kuratorische Zwecke in Bestandsverzeichnissen des Archivs seiner alten Hochschule aufgenommen und werden dort weiter durch die Leitung der Galerie kuratiert und verwaltet: auch eine

90 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

91 ›**SPRINGHOUSE 2012**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG VIDEO ›EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE‹, ZEICHNUNGEN ›NO MIRACLES‹, FARBDRUCKE AUF 210 X 297 MM SPRINGHOUSE DRESDEN, DEUTSCHLAND 2012

92 ›**ROMA PROTOKOLL**‹ VIDEO MINI DV, 4:3, DOLBY STEREO, 14:42 MIN, FARBE/ COLOUR, ITA/DEU 2008/11, DVD, CA. 15 MIN., FARBE, STEREO, ITALIEN UND DEUTSCHLAND 2008. DVD–PLAYER, SONY TRINITRON MONITOR, CA. 40 CM X 70 CM CAOHOM ROM, ITALIEN 2008 https://www.gottfriedbinder.de/via/romaprotokoll.html

besondere Ehre, dass diese in den Räumen der Hochschule nun eingesehen werden können.

93

Die Internetseiten **GOTTFRIEDBINDER.DE**[94] und **GOTTFRIEDBINDER.COM**[95] wurden 2021 neu strukturiert und einer grundsätzlichen Änderung unterzogen.

Gottfried hat teilweise seine Konten bei sozialen Netzwerken endgültig gelöscht oder insofern eingeschränkt, dass jeweils nur ein einziger Post verblieb, welcher sukzessive gelöscht und durch einen neuen ersetzt wird. Eine Abkehr von den Mechanismen der Plattformen und eine Rückkehr zu den eigenen Seiten, der eigenen Autonomie und Möglichkeit der Selbsterzählung: dual verwirklicht in dem Video **BILANX**[96] und dem Katalog **WERKVERZEICHNUNG**[97].

98

93 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

94 ›**GOTTFRIEDBINDER.DE**‹ https://www.gottfriedbinder.de

95 ›**GOTTFRIEDBINDER.COM**‹ https://www.gottfriedbinder.com

96 ›**BILANX**‹ VIDEO 1920X1080PX, MPEG-4, LETTERBOX, 512KBIT/S, 10FPS,3 MIN, NO AUDIO CAOHOM ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.com

97 ›**WERKVERZEICHNUNG**‹ BUCH WERKVERZEICHNIS BIS DATO EDITION UTOPMANIA ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung.pdf

98 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Während bisher die deutsche Seite eine rückwärts erzählte Textversion mit anekdotischen Bildern war (dieses Werkverzeichnis iast die Fortsetzung davon) und die englische Seite eine Bilderseite mit englischsprachigen Werkangaben ohne prosaischen Text, gibt es jetzt auf der einen Seite den PDF–Katalog **WERKVERZEICHNUNG**[99] und auf der anderen Seite das Video **BILANX**[100].

Gemeinsames Leitbild: Aussen Minimal, Innen Maximal.

101

Das Video **BILANX**[102] spiegelt das Werkverzeichnis als schnell ablaufende Animation quasi aller visueller Produkte wieder, während **WERKVERZEICHNUNG**[103] primär an den Deutschen Sprachraum gerichtet ist. Kein HTML/ Java, keine Scripte, keine Cookies mehr. Die jeweiligen Unter– und Projektseiten, sowie einzelne Ordner mit sortiertem Bildmaterial und PDF–Dateien bleiben – auch damit Suchmaschinen auf die einzelnen Dateien zugriff haben.

99 ›**WERKVERZEICHNUNG**‹ BUCH WERKVERZEICHNIS BIS DATO EDITION UTOPMANIA ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung.pdf

100 ›**BILANX**‹ VIDEO 1920X1080PX, MPEG-4, LETTERBOX, 512KBIT/S, 10FPS,3 MIN, NO AUDIO CAOHOM ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.com

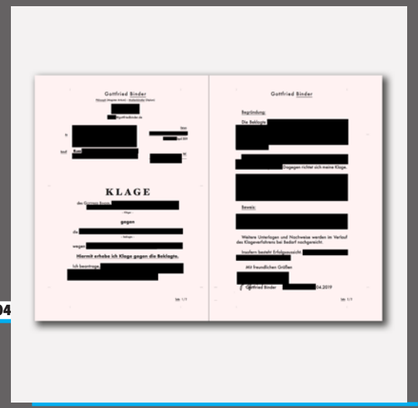
101 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

102 ›**BILANX**‹ VIDEO 1920X1080PX, MPEG-4, LETTERBOX, 512KBIT/S, 10FPS,3 MIN, NO AUDIO CAOHOM ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.com

103 ›**WERKVERZEICHNUNG**‹ BUCH WERKVERZEICHNIS BIS DATO EDITION UTOPMANIA ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2021 https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung https://www.gottfriedbinder.de/werkverzeichnung.pdf

J'ACCUSE...

Eine performative bürokratische Intervention in den Kaninchenbau deutscher Bundesgesetzbegung



104

Mit J'ACCUSE...[105] begab sich Gottfried seit 2017 an in den Kaninchenbau deutscher Bundesgesetzgebung und versucht nach gewonnener Klage weiter mit der *KSK* an einer geeigneten Präsentation des Projektes in der Zentrale in Wilhelmshaven zu arbeiten. Etwas mit Flaggen und einer Zeitung und so. Für die Menschenrechte, absolut nicht weniger.

Endlich konnte ein Gericht genau zu Mitte Januar 2021 entgegen der ursprünglichen Behauptung der *Künstlersozialksasse (KSK)* höchstformell bestätigen, daß ERICH WEISZ[106] ein richtiger Künstler ist; und damit gilt für Gottfried das Gleiche. Vielleicht war es auch andersherum.

Die *Künstlersozialksasse (KSK)* hat auf die Arbeit J'ACCUSE...[107] ein exklusives Vorkaufsrecht und wird ihr zum Vorzugspreis von genau EUR 3.900,01 angeboten – ein Cent mehr, als die Mindestgrenze, die benötigt wird, um von der *Künstlersozialksasse (KSK)* als selbstständiger Künstler und Publizist unter die Versicherungspflicht zu fallen.

108

Dank Sozialschutzgesetzt III wurde jedoch die Mindesteikommensgrenze für die Jahre 2020–2021 aufgrund der Corona–Krise ausgesetzt, so dass die Arbeit erst fertig gestellt werden kann, wenn diese Klausel wieder in Kraft tritt und Gottfried wieder mindestens EUR 3.900,00 Einkommen als Künstler haben muß.

Macht die *Künstlersozialkasse* kein Gebrauch von ihrem Vorzugsecht auf Erwerb, wird J'ACCUSE...[109] in einer Auflage von 3900 Exemplaren zu je einem Euro verkauft. Es beseht die Wahl zwischen dem Erwerb und der Unterstützung des eigens zu versicherchernden Künstlers und der Autonomie über das Kunstwerk oder der 3900–fachen Diffusion der Botschaft des Kunstwerkes in individuelle Hände.

»Die Krönung für alle.«

2020

Ja, Zweitausenzwanzig: Auch ein Jahr, wie manch anderes, nur doch nicht. Es war Frühling, anschliessend Winter. Davor hieß es Zweitausendneunzehn.

Im Zeitraffer: Artikel zum Projekt ANA[110] in der *ADZ*, Dozent im *Bildungszentrum Nürnberg* zu Riefenstahl; Ausstellungen mit ICH BIETE[111] in London, Nürnberg und online; schön weiter Anträge schreiben für die Zukunft; und das seit 2017 andauernde Langzeitprojekt J'ACCUSE ...![112] in Kooperation mit der *KSK Künstlersozialkasse*.

Sonst natürlich wirklich nichts Besonderes in diesem Jahr 2020.

113

Als ziemlich langfristige persönliche Zielvereinbarung mit sich selbst und als Beitrag zum Umweltschutz beschloss Gottfried 2020 mit ERATUM[114] ein Versprechen eingehen: Gottfried Binder wird allgemein neutral, speziell kunstneutral spätestens bis 2050. Gemäß dem Grundsatz „Meine Bilder werden nicht teurer, sie werden nur kleiner" soll seine gesamte Kunstproduktion an einem bestimmten Punkt neutral sein, quasi in ihren Wurzeln als Horizont ausgelöscht.

So ungefähr in der Mitte bis dahin (2035), sollen die vorhandenen angefallenenen Arbeiten systematisch rückgebaut werden. Das ist natürlich besonders harte Arbeit bis dann und schliesslich soll es am Ende auch wirklich gut sein, so ganz am Nullpunkt wieder. Aber der ERICH WEISZ[115] darf davon bloß nichts erfahren, sonst war alles umsonst.

104

105 ›J'ACCUSE - DAS ERICH WEISZ SOZIALVERSICHERUNGSGESETZ EWSVG‹ EINE PERFORMATIVE BÜROKRATISCHE INTERVENTION IN DEN KANINCHENBAU DEUTSCHER BUNDESGESETZGEBUNG. KÜNSTLER, ALIAS, OBERREGIERUNGSRAT, PROTOKOLLFÜHRERIN, RICHTER, SOZIALGESETZBUCH IX/X, KÜNSTLERSOZIALVERSICHERUNGSGESETZ, HANDELSGESETZBUCH, DATENSCHUTZGRUNDVERORDNUNG, PAPIER, BEGLAUBIGTE ABSCHRIFTEN, URSCHRIFTEN, 2020-2017 HOME OFFICE/SOZIALGERICHT NÜRNBERG/KSK KÜNSTLERSOZIALKASSE ZIRNDORF/WILHELMSHAVEN/ NÜRNBERG, DEUTSCHLAND 2021

106 ›ERICH WEISZ‹ PERFORMATIVER KÜNSTLERALIAS, LEIPZIG–HIER, 2016–DATO

107 ›J'ACCUSE - DAS ERICH WEISZ SOZIALVERSICHERUNGSGESETZ EWSVG‹ EINE PERFORMATIVE BÜROKRATISCHE INTERVENTION IN DEN KANINCHENBAU DEUTSCHER BUNDESGESETZGEBUNG. KÜNSTLER, ALIAS, OBERREGIERUNGSRAT, PROTOKOLLFÜHRERIN, RICHTER, SOZIALGESETZBUCH IX/X, KÜNSTLERSOZIALVERSICHERUNGSGESETZ, HANDELSGESETZBUCH, DATENSCHUTZGRUNDVERORDNUNG, PAPIER, BEGLAUBIGTE ABSCHRIFTEN, URSCHRIFTEN, 2020-2017 HOME OFFICE/SOZIALGERICHT NÜRNBERG/KSK KÜNSTLERSOZIALKASSE ZIRNDORF/WILHELMSHAVEN/ NÜRNBERG, DEUTSCHLAND 2021

108

109 ›J'ACCUSE - DAS ERICH WEISZ SOZIALVERSICHERUNGSGESETZ EWSVG‹ EINE PERFORMATIVE BÜROKRATISCHE INTERVENTION IN DEN KANINCHENBAU DEUTSCHER BUNDESGESETZGEBUNG. KÜNSTLER, ALIAS, OBERREGIERUNGSRAT, PROTOKOLLFÜHRERIN, RICHTER, SOZIALGESETZBUCH IX/X, KÜNSTLERSOZIALVERSICHERUNGSGESETZ, HANDELSGESETZBUCH, DATENSCHUTZGRUNDVERORDNUNG, PAPIER, BEGLAUBIGTE ABSCHRIFTEN, URSCHRIFTEN, 2020-2017 HOME OFFICE/SOZIALGERICHT NÜRNBERG/KSK KÜNSTLERSOZIALKASSE ZIRNDORF/WILHELMSHAVEN/ NÜRNBERG, DEUTSCHLAND 2021

110 ›ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIŞOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019

111 ›ICH BIETE / ARBEITSLOSER WÄHREND DER CORONAKRISE, UM 2020‹ FOTOCOLLAGE BEARBEITETE FOTOGRAFIE, ÜBERALL, UM 2020. ORIG.: ›ARBEITSLOSER WÄHREND DER WELTWIRTSCHAFTSKRISE, UM 1930‹ FOTOGRAFIE, DEUTSCHLAND, UM 1930. © DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM, BERLIN, INV.-NR.: F 73/422 SELBSTVERLAG 2020

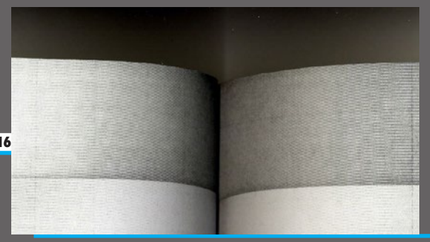
112 ›J'ACCUSE - DAS ERICH WEISZ SOZIALVERSICHERUNGSGESETZ EWSVG‹ EINE PERFORMATIVE BÜROKRATISCHE INTERVENTION IN DEN KANINCHENBAU DEUTSCHER BUNDESGESETZGEBUNG. KÜNSTLER, ALIAS, OBERREGIERUNGSRAT, PROTOKOLLFÜHRERIN, RICHTER, SOZIALGESETZBUCH IX/X, KÜNSTLERSOZIALVERSICHERUNGSGESETZ, HANDELSGESETZBUCH, DATENSCHUTZGRUNDVERORDNUNG, PAPIER, BEGLAUBIGTE ABSCHRIFTEN, URSCHRIFTEN, 2020-2017 HOME OFFICE/SOZIALGERICHT NÜRNBERG/KSK KÜNSTLERSOZIALKASSE ZIRNDORF/WILHELMSHAVEN/ NÜRNBERG, DEUTSCHLAND 2021

113 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/?link

114 IN ARBEIT

115 ›ERICH WEISZ‹ PERFORMATIVER KÜNSTLERALIAS, LEIPZIG–HIER, 2016–DATO

Quasi wieder mit hängenden Armen vor der Realisierung.



Gerade weil zu Beginn des Jahres 2020 viel freie Zeit vorhanden war, hat Gottfried vom Schreibtisch aus in digitalen Archiven rumgewühlt und ist erneut auf ein besonderes Bild gestossen, das ihn schon länger begleitet hat.

Zu Studiumszeiten träumte Gottfried davon, so ein Schild wie auf der Fotografie von 1930 zu basteln und sich damit in die Leipziger Innenstadt zu stellen: auf der Suche nach Jobs. So halb ironisch natürlich, ganz im Gegenteil der ursprünglichen Aussage.

Nun die Zeiten haben sich wieder geändert und er als Künstler ist mehr denn je auf der Suche nach Arbeit um die Ausfälle aufgrund der Beschränkungen von 2020 an auszugleichen. Enstanden ist das Bild ICH BIETE[117] mit dem er an den Ausstellungen *Contaminated*[118], *extra cyber 4000*[119], *The World Takes A Breath*[120], *Quarantine*[121] und *Arrival Room*[122] teilgenommen hat – selbstverständlich kostenlos und aus reinem Idealismus.

Contaminated

Institute For Aesthetic Advocacy: ›Contaminated 2020-05-07

WHAT IS "CONTAMINATED"?

In this time of uncertainty, COVID-19 has contaminated everything: Our homes, our lives, how we talk to one another, and even our shared reality. But how can we use art to cleanse and decontaminate our world of the "political plagues" - cultural divisions, medical inequities, and digital pollution - that the Coronavirus has called greater attention to?

This invasion has contaminated all aspects of our lives. In order to start disinfecting ourselves - and re-constructing our shared humanity (and reality) - the Institute for Aesthetic Advocacy and the Institute for Digital Humanity invite submissions to our new juried show "Contaminated."

WHAT IS "CONTAMINATED"?

Focusing on how COVID 19 has invaded every aspect of our lives - but curated to catalyze cross-cultural conversations on our post-COVID 19 existence - "Contaminated" will take place, virtually and physically, on May 7th, 2020.

This exhibit opening will take place May 7th (in a hybrid virtual/physical gallery reception). Accepted pieces will be displayed in the virtual exhibit and the IAA/IDH's online platforms. Accepted pieces will also be considered for future publication and public education opportunities.

The Institute for Aesthetic Advocacy is a Twin-Cities based art collective dedicated to using aesthetics to advocate for a better, healthier, and more just post-digital world. The Institute for Digital Humanity is a student run think tank focused on digital ethics issues of our time.

Extra Cyber 4000

Kunstraum edelextra Nuremberg

We are a Kunstverein from Nuremberg. We run a space that used to be a bakery like 100 years ago. We love to invite guests as well as do shows on our own. Sometimes we operate as an artist collective. Our members are artists, writers, musicians, art historians and designers.

Quarantine

cistarts London UK

The artworks exhibited in this collection are created during the Corvid 19 pandemic. We asked artists to respond to quarantine. In this challenging time, quarantine can take on multiple meaning with each person having a living different perspective. All artists with a different artistic approach reflected their individual and exceptional experience around this situation.

116 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

117 ›**ICH BIETE / ARBEITSLOSER WÄHREND DER CORONAKRISE, UM 2020**‹ FOTOCOLLAGE BEARBEITETE FOTOGRAFIE, ÜBERALL, UM 2020. ORIG.: ›ARBEITSLOSER WÄHREND DER WELTWIRTSCHAFTSKRISE, UM 1930‹ FOTOGRAFIE, DEUTSCHLAND, UM 1930. © DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM, BERLIN, INV.-NR.: F 73/422 SELBSTVERLAG 2020

118 ›**CONTAMINATED WORK**‹ INSTITUTE FOR AESTHETIC ADVOCACY: CONTAMINATED 2020, GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG MIT: ›ICH BIETE‹ ONLINE 2020 https://www.instituteforaestheticadvocacy.com

119 ›**EXTRA CYBER 4000**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG MIT: ›ICH BIETE‹ EDEL EXTRA NÜRNBERG, DEUTSCHLAND 2020

120 ›**THE WORLD TAKES A BREATH**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG MIT: ›ICH BIETE‹ ONLINE 2020

121 ›**QUARANTINE**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG MIT: ›ICH BIETE‹ CISTA ARTS LONDON, ENGLAND 2020

122 ›**ARRIVAL ROOM**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG MIT: ›ICH BIETE‹ SODA-FESTIVAL, SAARBRÜCKEN, DEUTSCHLAND 2020

The World Takes a Breath

Online

The intent is for this to be an online-only project to help with artist's exposure at a time when the world's galleries are closed. This is a free community-based project without submission or inclusion fees, and we will cover any hosting costs. Depending on interest, entries, and responses, there could be future opportunities for publication and presentation.

For the first time in history the whole world talking about the same thing. COVID-19 has isolated us, robbed us of our social lives, our jobs, our days. But it has also united us - in our search to understand it.

We asked artists to respond to a series of questions about the COVID-19; questions that sought to provoke a positive response, and look to uncover a possible positive future when we have recovered from its effects.

The response from painters, sculptors, photographers, writers, dancers, performers, actors and filmmakers via 25 countries and four continents. Their work is diverse and contradictory, their opinions often surprised but always engaged and enlightened.

The result is a wide selection of art, entirely unconnected except through a desire to find a positive light. The work has been curated into galleries named for the four main elements of the air we breathe and echoes the commonalties in interpretation: Hope for change, Reflection on the self, Being in the moment, and a Search for unity.

As with any attempt to categorise art, the works could easily be in more than one gallery. But separation allows us to look at the work through a particular lens. Many of the works were created as a direct response to COVID-19, some existing works revised with the virus in mind, and others are older works reimagined. But all of them give us a new sense of how to understand this uncertain time.

We want to show work that shines a light on a ‚better future' - can this adversity somehow unite a divided world? Are there benefits from a worldwide social and industrial shut down? Will funding for hospitals, museums, or research be easier? Will working practices change, will crime hit new lows, will there be a population increase in early 2021? Will we all become cooking experts and avoid bars? Will we socialise differently? Will the case for global warming be globally accepted? What can we learn from this? Creating an exhibition around these and similar themes feels like a positive step to take right now.

„Given the huge amount of evidence that breathing dirty air contributes heavily to premature mortality, a natural - if admittedly strange - question is whether the lives saved from this reduction in pollution caused by economic disruption from COVID-19 exceeds the death toll from the virus itself...Even under very conservative assumptions, I think the answer is a clear ‚yes'." –Marshall Burke, Stanford University environmental resource economist.

Arrival Room

SODA-Festival, Saarbrücken

Arrival Room ist der Projektraum für Migranten und Locals in Saarbrücken. Wir bringen Menschen aus aller Welt auf ganz neue Art und Weise zusammen. Wir glauben dass Integration durch Kultur und Innovation besser gelingt. Als einziges saarländisches Projekt haben wir dieses Jahr erfolgreich beim Deutschen Integrationspreis teilgenommen.

Arrival Room is a project space designed for migrants and locals in Saarbrücken. We bring people together in a complete new way. We believe integration is only possible through culture! Arrival Room is the single project of the Saarland nominated for the National German Prize for Integration 2019.

By now, everyone knows the meaning of social distancing. The new idea ensures that people stay home and away from other people to avoid catching the coronavirus. For many artists, the implementation of social distancing is an opportunity to create. That is the reason for the Social Distancing Festival (SODA) organized by the Arrival Room.

For the Social Distancing Art Festival, Arrival Room is calling on artists to send in a work dealing with the new phenomenon of social distancing. As many people continue to deal with involuntary quarantine and isolation, the hope is that many of the works submitted would help answer questions that have plagued many minds for weeks, highlighting the challenges of staying at home indefinitely.

Some of the questions organizers of the Art Festival hope artists will address include: What does it do to humans? What happens to the public space without the usual dynamic? How does this dynamic shift into private, at home? How does it change interpersonal relationships when social distancing becomes everyday life? Do we all currently live in long-distance relationships? Is the journey currently going inwards? In addition, what comes after this general isolation phase?

The submitted works will appear on the Arrival Room platform and made accessible to everyone. In the future when things return to normal, the submitted artworks would be presented in the Arrival Room Gallery in Saarbrükken, Germany, explained the organizers of the event. Additionally, a separate real-live exhibition will be organized under the name of the Social Distancing Art Festival.

123

Als ikonisches Bild eines Zustandes, wurde die im Archiv des *Deutsches Historischen Museums Berlin* befindliche Fotografie mit dem Titel „Arbeitsloser während der Weltwirtschaftskrise" von 1930 in die Gegenwart der aktuellen COVID-19 Situation des Jahres 2020 übertragen und reflektiert so gleichermassen die peandemiebedingte Aura des frühen Jahres

123 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

2020 als auch den ewigen Status Quo des Künstlertums.

ICH BIETE

Im Entstehungsjahr des Originalbildes von **ICH BIETE**[124] mit dem Titel **„ARBEITSLOSER WÄHREND DER WELTWIRTSCHAFTSKRISE“** von 1930 erstrekten sich die globalen Auswirkungen der Wirtschaftkrise von 1929 mit voller Wucht auf alle sozialen Bereiche: Produktion, Kultur, Politik, Dienstleistung und Alltagsleben. Viele Menschen waren aus der großen Not heraus bereit, jede nur erdenkliche Arbeit anzunehmen. Nicht nur wurde dadurch die Rolle des Sozialstaates, der Eigenverantwortung und der sozialen Klassen unter neue Vorzeichen gesetzt; auch die Ermöglichung der Katastrophe Nationalsozialismus ist eine direkte Folge des Untergangs der Weimarer Republik gewesen.

Aus der arbeitnehmerischen „ich suche“ des arbeitslosen Proletariats wird invertiert das freischaffende „ich biete“ des Kultur- und Kunstsektors und dient so nicht nur als ironisches Selbstportrait des Künstlers Gottfried Binder, sondern auch als ernst gemeintes Sinnbild einer ganzen Generation von freien Kulturschaffenden, die als letzter Rest eines prekären Dienstleistungssektors fungieren und stets am Rande des ökonomischen Bankrotts ideell agieren.

124 **›ICH BIETE / ARBEITSLOSER WÄHREND DER CORONAKRISE, UM 2020‹** FOTOCOLLAGE BEARBEITETE FOTOGRAFIE, ÜBERALL, UM 2020. ORIG.: ›ARBEITSLOSER WÄHREND DER WELTWIRTSCHAFTSKRISE, UM 1930‹ FOTOGRAFIE, DEUTSCHLAND, UM 1930. © DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM, BERLIN, INV.-NR.: F 73/422 SELBSTVERLAG 2020

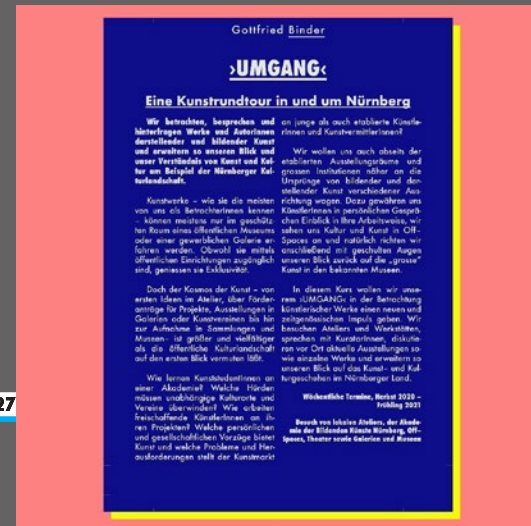
Im Bildungszentrum Nürnberg hat Gottfried mit SCHWARZES LICHT[125] und UMGANG[126] als Dozent Kurse angeboten.

Mitten in der Pandemie ist die Kulturlandschaft von abrupten Schließungen von Einrichtungen, der Absage von Messen, Ausstellungen, Festivals und zahlreichen Veranstaltungen betroffen. Die Spätfolgen sind kaum abzuschätzen. Diese Herausforderungen betreffen nicht nur die organisatorischen Aspekte wie Hygienevorschriften und Abstandsregeln, sie sind auch künstlerischer Natur.

125 **›SCHWARZES LICHT. DIE PROPAGANDISTIN LENI RIEFENSTAHL IM KONTEXT DES HISTORISCHEN NÜRNBERGS‹** VORTRAG AUDIVISUELLES WEBINAR/PRÄSENZVERANSTALTUNG, 90 MIN BILDUNGSZENTRUM NÜRNBERG NÜRNBERG, DEUTSCHLAND 2020

126 **›UMGANG KUNSTRUNDGÄNGE IM NÜRNBERGER LAND‹** VORTRAG BILDUNGSZENTRUM NÜRNBERG BILDUNGSZENTRUM NÜRNBERG, DEUTSCHLAND 2020

127



Gottfried Binder

›UMGANG‹

Eine Kunstrundtour in und um Nürnberg

Wir betrachten, besprechen und hinterfragen Werke und AutorInnen darstellender und bildender Kunst und erweitern so unseren Blick und unser Verständnis von Kunst und Kultur am Beispiel der Nürnberger Kulturlandschaft.

Kunstwerke – wie sie die meisten von uns als BetrachterInnen kennen – können meistens nur im geschützten Raum eines öffentlichen Museums oder einer gewerblichen Galerie erfahren werden. Obwohl sie mittels öffentlichen Einrichtungen zugänglich sind, geniessen sie Exklusivität.

Doch der Kosmos der Kunst – von ersten Ideen im Atelier, über Förderanträge für Projekte, Ausstellungen in Galerien oder Kunstvereinen bis hin zur Aufnahme in Sammlungen und Museen– ist größer und vielfältiger als die öffentliche Kulturlandschaft auf den ersten Blick vermuten läßt.

Wie lernen KunststudentInnen an einer Akademie? Welche Hürden müssen unabhängige Kulturorte und Vereine überwinden? Wie arbeiten freischaffende KünstlerInnen an ihren Projekten? Welche persönlichen und gesellschaftlichen Vorzüge bietet Kunst und welche Probleme und Herausforderungen stellt der Kunstmarkt an junge als auch etablierte KünstlerInnen und KunstvermittlerInnen?

Wir wollen uns auch abseits der etablierten Ausstellungsräume und grossen Institutionen näher an die Ursprünge von bildender und darstellender Kunst verschiedener Ausrichtung wagen. Dazu gewähren uns KünstlerInnen in persönlichen Gesprächen Einblick in Ihre Arbeitsweise, wir sehen uns Kultur und Kunst in Off-Spaces an und natürlich richten wir anschließend mit geschulten Augen unseren Blick zurück auf die „grosse“ Kunst in den bekannten Museen.

In diesem Kurs wollen wir unserem ›UMGANG‹ in der Betrachtung künstlerischer Werke einen neuen und zeitgenössischen Impuls geben. Wir besuchen Ateliers und Werkstätten, sprechen mit KuratorInnen, diskutieren vor Ort aktuelle Ausstellungen sowie einzelne Werke und erweitern so unseren Blick auf das Kunst- und Kulturgeschehen im Nürnberger Land.

Wöchentliche Termine, Herbst 2020 – Frühling 2021

Besuch von lokalen Ateliers, der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, Off-Spaces, Theater sowie Galerien und Museen

UMGANG

Kunstbegegnungen im Nürnberger Land: Eine Kunstrundtour in und um Nürnberg

127 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

128

128 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

TITEL

Wir betrachten, besprechen und hinterfragen Werke und AutorInnen darstellender und bildender Kunst und erweitern so unseren Blick und unser Verständnis von Kunst und Kultur am Beispiel der Nürnberger Kulturlandschaft.

Damit die Auswirkungen der Krise unser reichhaltiges Kultur-Ökosystem nicht dauerhaft schwächt und spaltet, ist eine Zwischenbilanz für den Schutz der Kreativen und des Pluralismus in Form eines öffentlichen Dialoges angebracht. Der Kurs soll eine lokale Bestandsaufnahme der Nürnberger Kunst- und Kulturlandschaft angesichts der durch Corona bedingten Übergangsphase ermöglichen.

Nicht nur hat die Krise nachhaltige Auswirkungen auf die Methoden der Produktion und Vermittlung, die Erfahrungen spiegeln sich ebenso in den Themen und Inhalten und einer grundsätzlichen Befragung des Selbstverständnisses einzelner Kunstschaffenden und Institutionen. Die vielen digitalen Angebote, die in den ersten Monaten entstanden sind und die wichtig waren, um überhaupt Kunst zu präsentieren und zu erfahren, haben gezeigt, dass damit ein authentisches, gemeinsames Erleben nicht ersetzt werden kann. Was bleibt in Zeiten der „sozialen Distanzierung“ davon übrig?

Kunstwerke – wie sie die meisten von uns als BetrachterInnen kennen – können meistens nur im geschützten Raum eines öffentlichen Museums oder einer gewerblichen Galerie erfahren werden. Obwohl sie mittels öffentlichen Einrichtungen zugänglich sind, geniessen sie Exklusivität. Wir betrachten, besprechen und hinterfragen Werke und AutorInnen darstellender und bildender Kunst und erweitern so unseren Blick und unser Verständnis von Kunst und Kultur am Beispiel der Nürnberger Kulturlandschaft im Kontext der aktuellen Entwicklungen.

Der Kosmos der Kunst – von ersten Ideen im Atelier, über Förderanträge für Projekte, Ausstellungen in Galerien oder Kunstvereinen bis hin zur Aufnahme in Sammlungen und Museen– ist größer und vielfältiger als die öffentliche Kulturlandschaft auf den ersten Blick vermuten läßt. Wie ging es bisher – was hat sich verändert? Welche Probleme offenbaren sich vor und hinter den Kulissen, im Selbstverständnis der Künstler und Künstlerinnen? Wie kann eine Neupositionierung gelingen, welche Folgen haben die erzwungenen Rückgriffe auf traditionelle Rollen und Muster? Wie können Perspektiven und Strategien für die unmittelbare Zukunft angesichts dieser beispiellosen Krise formuliert werden?

Plötzlich werden vormals unterschätzte Defizite eines ohnehin unterfinanzierten Bereichs deutlich spürbar. Welche individuellen und institutionellen Folgen hat diese neuartige Erfahrung? Die Befragung des Zustands der Kunst- und Kulturszene ist schliesslich auch eine Frage nach der Verfassung unserer gemeinsamen sozialen Erfahrungsräume, denn abseits gesundheitlicher und ökonomischer Schwerpunkte, spiegelt die Corona-Krise insbesondere ein kulturelles Phänomen wider. Erreichen die versprochenen Förderprogramme Kunstschaffende, unabhängige Kulturorte und Vereine oder wird künstlerisches Schaffen anderen Prioritäten untergeordnet? Wie können die neuartigen Anforderungen an das Alltagsleben angepasst werden und welche Chancen ergeben sich daraus?

Wie funktioniert digitales Lernen der KunststudentInnen an einer Akademie? Welche Hürden müssen unabhängige Kulturorte und Vereine überwinden? Wie arbeiten freischaffende KünstlerInnen an ihren Projekten weiter? Welche persönlichen und gesellschaftlichen Vorzüge bietet Kunst und welche Probleme und Herausforderungen stellt der Kunstmarkt an junge als auch etablierte KünstlerInnen und KunstvermittlerInnen?

TITEL

Bei unseren Kunstbegegnungen wollen wir der Betrachtung künstlerischer Werke einen neuen und zeitgenössischen Impuls geben. Wir wollen uns auch abseits der etablierten Ausstellungsräume und grossen Institutionen näher an die Ursprünge von bildender und darstellender Kunst verschiedener Ausrichtung wagen. Dazu gewähren uns KünstlerInnen in persönlichen Gesprächen Einblick in Ihre Arbeitsweise, wir sehen uns die Auswirkungen der Pandemie auf Kultur und Kunst in Off-Spaces an und natürlich richten wir anschließend unseren Blick zurück auf die „grosse“ Kunst in den bekannten Museen: analog und digital.

129

Gottfried Binder

›SCHWARZES LICHT‹

Film- und Diskussionsforum zu Werken Leni Riefenstahls im Kontext des historischen Nürnbergs

Mittels wöchentlicher Filmscreenings wollen wir die kontroverse Ästhetik und Ideologie der Propagandistin Riefenstahl analytisch und kritisch hinterfragen.

Zwischen viel beachtetem avantgardistischem Gesamtkunstwerk und perfider Überhöhung eines mörderischen Massenkultes: die Bewertungen der Filme der deutschen Künstlerin Leni Riefenstahl (1902–2003) beschäftigen die Wissenschaft und machen die Einordnung ihrer Werke eine stets neu zu reflektierende Aufgabe. In Anlehnung an Riefenstahls Debutfilm ›Das blaue Licht‹ wollen wir mit der Serie ›Schwarzes Licht‹ die finstere Seite eines kontrovers diskutierten Œuvres beleuchten: Phantasie und Wahn, Wirklichkeit und Propaganda, Fanatismus und Revisionismus, Übertreibung und Kitsch, Psychologie und Manipulation, Montage und Medien – dies sind die Schlüsselwörter für das kritische Betrachten dieser historischen Filme.

Im Fokus des wohl bekanntesten Werkes „Triumph des Willens“ von 1935 steht die Stadt Nürnberg und ist dadurch auch zu einem stigmatisierten Begriff der Film- und Mediengeschichte geworden. Die Stadt Nürnberg als Paradebeispiel eines kultischen Ortes, ausgewählt aufgrund ihrer Geschichte und als Bühne für die Ideologie des Naziregimes missbraucht, stellt sich ihrer Vergangenheit mittels zahlreicher Institutionen, Gedenkstätten und Initiativen. Wir möchten die Diskussion angesichts erneut erstarkender rechter Tendenzen in Gesellschaft und Politik mittels der Betrachtung filmischer Werke Riefenstahls öffnen und gängige Mechanismen medialer Propaganda kritisch hinterfragen.

Wie wird Nürnberg dargestellt, welche Attribute werden ideologisch suggeriert und wie wird das Gesamtbild eines Ortes mittels filmischer Mittel wiedergegeben? Kann man die den Werken zugrundeliegende faschistoide Ideologie von der künstlerischen Ästhetik trennen? Wie verhalten sich Auftraggeber, Werk, Autor und Publikum zueinander? Dieser historisch und medial relevanten Herausforderung wollen wir uns mit Blick auf Nürnberg als Kandidatin für die Europäische Kulturhauptstadt 2025 stellen und die angewendeten Stilmittel durch gemeinsames Betrachten hinterfragen sowie durch Sachlichkeit entmystifizieren.

Wöchentliche Termine, Herbst 2020 – Frühling 2021

Filmvorführungen und Diskussionsforen in Zusammenarbeit mit lokalen Kinos, Filmclubs oder Vereinen

SCHWARZES LICHT

Online Film- und Diskussionsforum zu Werken Leni Riefenstahls im Kontext des historischen Nürnbergs

129 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

TITEL

Mittels eines experimentellen online Filmscreenings zu Beginn der Kontaktbeschränkungen und regulären Präsenzveranstaltungen nach zwischenzeitlicher Lockerung wurde in **SCHWARZES LICHT**[130] die kontroverse Ästhetik und Ideologie der Propagandistin Riefenstahl analytisch und kritisch hinterfragt.

Zwischen viel beachtetem avantgardistischem Gesamtkunstwerk und perfider Überhöhung eines mörderischen Massenkultes: die Bewertungen der Werke der deutschen Künstlerin Leni Riefenstahl (1902–2003) beschäftigen die Wissenschaft und machen die Einordnung ihrer Werke eine stets neu zu reflektierende Aufgabe. In Anlehnung an Riefenstahls Debutfilm ›Das blaue Licht‹ wollen wir mit der Serie ›Schwarzes Licht‹ die finstere Seite eines kontrovers diskutierten Œuvres beleuchten: Phantasie und Wahn, Wirklichkeit und Propaganda, Fanatismus und Revisionismus, Übertreibung und Kitsch, Psychologie und Manipulation, Montage und Medien – dies sind die Schlüsselwörter für das kritische Betrachten dieser historischen Filme.

Im Fokus des wohl bekanntesten Werkes „Triumph des Willens“ von 1935 steht die Stadt Nürnberg und ist dadurch auch zu einem stigmatisierten Begriff der Film- und Mediengeschichte geworden. Die Stadt Nürnberg als Paradebeispiel eines kultischen Ortes, ausgewählt aufgrund ihrer Geschichte und als Bühne für die Ideologie des Naziregimes missbraucht, stellt sich ihrer Vergangenheit mittels zahlreicher Institutionen,

130 **›SCHWARZES LICHT. DIE PROPAGANDISTIN LENI RIEFENSTAHL IM KONTEXT DES HISTORISCHEN NÜRNBERGS‹** VORTRAG AUDIVISUELLES WEBINAR/PRÄSENZVERANSTALTUNG, 90 MIN BILDUNGSZENTRUM NÜRNBERG NÜRNBERG, DEUTSCHLAND 2020

Gedenkstätten und Initiativen. Wir möchten die Diskussion angesichts erneut erstarkender rechter Tendenzen in Gesellschaft und Politik mittels der Betrachtung filmischer Werke Riefenstahls öffnen und gängige Mechanismen medialer Propaganda kritisch hinterfragen. Wie wird Nürnberg dargestellt, welche Attribute werden ideologisch suggeriert und wie wird das Gesamtbild eines Ortes mittels filmischer Mittel wiedergegeben? Kann man die den Werken zugrundeliegende faschistoide Ideologie von der künstlerischen Ästhetik trennen? Wie verhalten sich Auftraggeber, Werk, Autor und Publikum zueinander?

Dieser historisch und medial relevanten Herausforderung wollen wir uns mit Blick auf Nürnberg als Kandidatin für die Europäische Kulturhauptstadt 2025 stellen und die angewendeten Stilmittel durch gemeinsames Betrachten hinterfragen sowie durch Sachlichkeit entmystifizieren.

TITEL

Angesichts des aktuell durch COVID-19 bedingten Ausnahmezustands, wollen wir mittels eines experimentellen Webinars dennoch einen gemeinsamen Raum für die Besprechung des Filmes möglich machen. Mit Blick auf die zunehmende Bedeutung des Streamens digitaler Inhalte als Kulturtechnik und der Relevanz von Individualität und sozialen Erfahrungsräumen, soll anhand repräsentativer Ausschnitte des historischen Originalmaterials die kontroverse Ästhetik und Ideologie der Propagandistin Leni Riefenstahl im Kontext zeitgenössischer Fragestellungen analytisch und kritisch hinterfragt werden.

131

Der Frage nach den Mechanismen von künstlerischer Avantgarde, faschistoider Überhöhung eines mörderischen Massenkultes und der Rolle der Stadt Nürnberg soll mittels dieses digitalen Formates nachgegangen werden.

Gegliedert war das Onlineseminar in eine technische Einführung und Erklärung der Benutzung des Streamingportals, einer vorgestellten inhaltlichen Einführung zu Werk und Autorin, dem gemeinsamen Betrachten bestimmter Schlüsselszenen des Films mit konkretem Bezug zur Stadt Nürnberg, eines Zwischenfazits, einer mediengeschichtlicher Einordnung, einer weiter vertiefenden Besprechung und Analyse sowie einer gemeinsamen Abschlußdiskussion mit Blick auf eine eventuelle Fortsetzung.

131 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Endlich wurde auch dem Schlawiner *Erich Weisz* mit BRREAK[132] zwischenzeitlich 2021 auch etwas ganz Wichtiges zertifiziert.

Eigentlich für die unmittelbare Zeit nach 2015 als idelles Gelöbnis zur bekundeten Schaffenspause nach dem Diplom gedacht, war 2020 dann doch das geiegnetere Jahr dafür, eine Kunstpause einzulegen und dafür das richtige Zertifikat zu erhalten. 2015 wurde es eh nicht realisiert.

132 ›**BRREAK**‹ ZEICHNUNG ZERTIFIKAT AUF KARTON, CA. 841 X 1189 MM, SELBSTVERLAG ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2020

133

Dept. of Art, Experiment Farm, Covid-19

Certificate.

This is to Certify that Erich Weisz aged 41 was in residence at the Government Experiment Farm, Covid-19 from March 2013 to date.

During that period his conduct was Satisfactory and he carried out the work allotted to him in a Satisfactory manner.

Date 15-Dec 2020 Signature of Student Erich Weisz

Farm Manager

Zum Jahreswechsel hat Gottfried eine Vortrag – welcher 2018 im Rahmen des DÆTA[134]–Projektes im Kulturzentrum Detta/Rumänien gehalten wurde – für die 2023 vorgesehene Publikation zu ANA[135] überarbeitet.

GUTEN TAG, UND WER BIST DU?

Ausarbeitung eines erstmals im Juni 2018 im Kulturzentrum Detta gehaltenen Vortrages als Zwischenpräsentation des Projektes **DÆTA** sowie eines Vortrages zur Ausstellungseröffnung **ŪMĂTÙNĞ** in der Bastion Theresia in Temeswar im November 2019

133 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

134 ›**DÆTA**‹ – EIN SOZIOKULTURELLES PROJEKT DER KÜNSTLERGRUPPE ›**BIRO:U**‹ IN DER RUMÄNISCHEN STADT DETTA ANLÄSSLICH DES EUROPÄISCHEN KULTURERBEJAHRES ZUM THEMA SAMMELN, WISSEN UND ERINNERUNG. PROJEKT RECHERCHEREISE, WORKSHOPS, BUCH EUROPEAN YEAR OF CULTURAL HERITAGE EYCH DETTA, RUMÄNIEN 2018 http://daeta.caohom.com http://daeta.caohom.com/daeta-Heute_ist_es_nur_ein_Baum.pdf

135 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIŞOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

136

EINLEITUNG

Was macht man eigentlich hier in diesem Leben, in diesem Land, in dieser Stadt, hier an diesem Tisch? Man ist, was man macht. Ist man, was man tut?

Wer ist man (eigentlich)? „Erkenne Dich selbst" als alter philosophischer Leitspruch. „Gnothi seauton" Doch so einfach war es noch nie, auch nicht im antiken Griechenland. Wenn alles (materielle)

136 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

wegfällt oder man es weggibt, was bleibt von einem noch übrig? Was macht einen noch aus? Was ist wichtig? Jede Zeit hat ihre Prioritäten, manchmal ist man gefangen. Doch ab und zu öffnen sich kleine Fenster aus denen man heraussteigen kann. Was ist ein gutes Leben? Erkennen durch Handeln.

Der Anlaß des Projektes ist eine persönliche Rückschau auf meine individuelle Prägung durch diese Stadt, die Landschaft und die Region. Eine Wiederannäherung. Der Grund ist ein anderer.

Heuer mehren sich offizielle Anläße das Projekt in die Realität umzusetzen: 100 Jahre modernes Rumänien, 2018 als europäisches Kulturerbejahr und die Anvisierung von Timisoara 2021 als europäische Kulturhauptstadt. Und ein Drittes: meine Reise vom letzten Jahr, die mich hier nach Detta, in meine Heimatstadt gebracht hatte.

WAS IST PASSIERT?

Frage ich im Bekanntenkreis oder meine Eltern nach meiner Herkunft, bekomme ich keine oder falsche Auskünfte. Phantasien.

So wie die banater Dörfer in ihrer Entwicklung auf dem Stand des 18. Jahrhunderts stehengeblieben sind und sich aus Deutschtümelei, Konservatismus und Selbstbestätigung erhalten haben, so sind die Antworten auf meine Herkunft auf dem Stand der K.u.K. Monarchie eingefroren. Mein Vater behauptet immer noch, sein Großvater hätte in Banloc die Rösser für Maria-Theresia gepflegt. So war es.

Obwohl diese Erzählungen faktisch falsch sind, sind sie für die Menschen überlebensnotwendig.

In der Zeit bis 1989 gab es wenig Motive auf geschichtliche Fakten zurückzugreifen, es gab keinen Grund, es gab andere Probleme als die „Identität". In Dokumenten wurden Namen mal nach Ungarischer Art, mal nach Rumänischer Art geschrieben. J wird zu Y und umgekehrt, Georg war mal Georgy. Erde und Arbeit. Georg ist Erdarbeiter. Und welche Schreibmaschine hat schon alle Umlaute und Sonderzeichen von mindestens drei unterschiedlichen Sprachen?

Die Identität war wie die Muttersprache einfach da. Man kümmerte sich wenig darum und man mußte sie nicht rechtfertigen. Man gehörte zu diesem Dorf, zu dieser Familie. Man fragte nicht nach. Man wurde geboren, hat geheiratet, gearbeitet und ist gestorben. Meist in der gleichen Ortschaft. 20 Kilometer wegzufahren war eine Reise. Doch mit der Emigration nach Deutschland mußte man seine Geschichte in Wörter fassen und so wurden Geschichten „gemacht", angepaßt. Schöne Geschichten, Erzählungen die passen, die einen nicht als Fremden auffallen lassen sollen, die einen zu einem besseren Deutschen machen sollten, als die heute sogenannten Bio-Deutschen es sind.

Auch bin ich es leid Leuten erklären zu müssen: ja doch, in Rumänien wurde lange Zeit auch Deutsch gesprochen. Das glaubt niemand. Es klingt nach einer Ausrede. Und wenn es in die Details gehen soll, endet mein Wissen. Zum Glück habe ich diesen Namen: Gottfried, der ist ja Deutsch. Realistisch gesehen bin ich in Deutschland ein Mensch mit sogenanntem Migrationshintergrund. In Bayern war ich der Ossi aus Rumänien, in Leipzig der Wessi aus Bayern. In Rumänien der Deutsche. Das paßt doch.

GEFÄLLE UND HIERARCHIEN

Niemand will sich Herren unterordnen und doch hat man das Hochdeutsche aus der Perspektive der Schwaben als „Herrisch" verpönt. Man hat es wie eine Fremdsprache ungelenk dazugelernt, dann kam das Rumänische als weitere Fremdsprache. In Deutschland ist man plötzlich umgeben von Herren, die alle beim ersten Wort erkennen, daß man fremd ist.

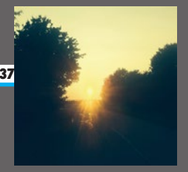
Wenn Besuch aus Deutschland kam, war es wie Weihnachten, nur im Juli. Es roch nach Gummibärchen, Nivea, Milka, Kaffee, Kaugummi. Dann diese riesigen schönen Autos mit Duftbäumchen. Und in Deutschland konnte man sogar vom Boden essen, so sauber war es da. D-Mark eingetauscht für den Serbenmarkt. Alles war eine wunderbare Welt. Geblieben vom Besuch sind auch die Quelle und Otto Bestellkataloge, die eine phantastische bunte und idyllische Welt abbildeten. Also warum dann nicht mit allen Mitteln dorthin?

Die Grenze war nicht weit und Deutschland doch so fern. Fern ist es immer noch.

Es entstand eine Sogwirkung genährt durch angeberische Berichte aus Deutschland und sobald das Ventil nach der Revolution 1990 offen war, gingen fast alle dorthin, wo sie ihre eigentliche Heimat wähnten.

Eine ganze Bevölkerungsschicht saß Jahrzehnte mental auf gepackten Koffern. Anstatt materieller Not oder Furcht vor Meinungsfreiheit besteht jetzt eine andere Art von Not.

137



Deutschand, was ist dieses Deutschland? Dieses Land, das die halbe Welt in zwei Kriege gezogen hat? Das Land, das Schutzsuchenden Flüchtlingen christliche Milde gewährt, das Land das halb Europa mit Exporten zuschüttet, das Land das seine letzte Revolution 1989 hatte. Das Ideal wurde zum Komplex.

Gerade dieses Deutschland, welches selbst einen Komplex mit seiner komplizierten Vergangenheit mit sich herumträgt, soll jetzt die neue (alte) Heimat werden? Ein goldener Käfig. Ein Ort des Nicht-Ankommens.

137 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

DAS ALLTAGSLEBEN IN RUMÄNIEN

Deutscher Kindergarten, deutsche Schule, Bekannte und Verwandte Deutsch, Geschäfte und Inhaber Rumänisch, im TV Ceausescu beim Überraschungsbesuch in der Bäckerei, serbisches Fernsehen mit Tom & Jerry und Schwarzwaldklinik.

Im direkten Vergleich konnte es nur einen Gewinner geben. Wo man war, war man nicht ganz da – wo man hinwollte, durfte man nicht hin.

Der Umbruch einer ganzen Generation steht an. Wie lange werde die Zeugen dieser Zeit noch da sein um darüber authentisch berichten zu können? Wieviel Interesse werden Kinder an der Rekonstruktion von Brauchtum noch haben, wenn sie merken, es ist alles ohne Substanz, reine Darstellung ohne Wert für den Alltag, für das eigene Leben? Wie interessant sind Berichte aus einer kommunistischen Gesellschaft, angesichts eines unbegrenzten Kapitalismus, der sich in alle Ritzen des Alltagslebens ausstreckt? Selbst dieser Teil der Geschichte scheint nicht wirklich Realität gewesen zu sein. Man hat es überwunden und durch ein neues System ersetzt. Aus Idealen wurde Kapital.

Die Sprache verliert sich, die Bräuche haben sich schon verloren, das Wissen wird mit den Leuten ebenso verschwinden. Was wird übrig bleiben? Die Vergangenheit vergessen, damit man sich assimiliert, integriert in eine Kultur des absoluten Kapitalismus, eines Deutschseins, das selbst keinen inneren Richtungskompass hat? Assimilieren in ein vereintes Europa? Einloggen in das beste Netz?

Während man früher die neugeborenen Katzen an der Türtreppe erschlagen oder im Eimer ertränkt hatte, ist Mausi (Name der Katze) heute der Mittelpunkt des Alltags. Sie darf nicht nur ins Bett und auf den Tisch, ihr Tod wird mehr betrauert als der eines Nahestehenden. Ein Ersatz hat stattgefunden.

Während man in Zeiten des Sozialismus nur helles

Weißbrot essen wollte und das dunkle Körnerbrot verachtete, ist man in Deutschland mit Weißbrot auf der untersten Stufe des Konsums angesiedelt.

138

Während man früher ausschließlich selbst angebautes Gemüse und Obst aß, kauft man im Supermarkt das billigste und von der anderen Seite der Welt her importierte Früchte. Bio und Naturbelassenheit, das braucht man nicht mehr. Es ist rückständig.

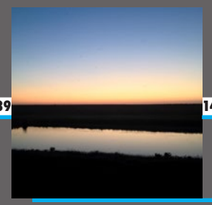
Es ist nicht selbstverständlich zu wissen, daß auch hier im Banat Deutsche gelebt haben. Aus der Entfernung wirkt es unwahr, nicht gewesen. Siebenbürgen mit seiner 800 jährigen Geschichte und den typischen Einflüssen der bergigen Landschaft, hat einen gewissen Vorsprung in der Aufarbeitung.

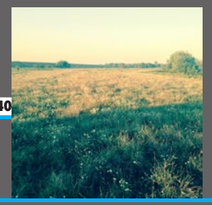
Bis 2009 war mir die tragische Geschichte meiner Vorfahren, welche durch Zwangsarbeit 1945 und Deportation 1951–56 geprägt ist, nicht bewußt. Woher auch. Jeder schweigt. Die Alten sterben täglich. Erst durch eine gewisse Nachbarin aus Nitzkydorf, durch Herta Müllers Werk hat sich mir diese Facette erschlossen und wurde Realität meiner Vergangenheit, meiner Persönlichkeit.

Die historische Dramatik der Schwaben geht sogar in Deutschland weiter: man verleumdet sich, schneidet bestimmte Elemente heraus, bestraft und verspottet jene, die doch Sehnsucht nach der Heimat haben, bricht den Kontakt ab, leidet heimlich. Das Wort „Rumänien" wurde eine Zeit lang zu einem Synonym für das Schlechte per se – und gleichzeitig als trigger eines traumatischen Zustandes, dessen Verarbeitung durch viele Hürden verhindert wurde.

Verschiedene Generationen haben unterschiedliche Erfahrungen gemacht. Manche haben für den Traum eines besseren Lebens ihr eigenes Leben riskiert, manche dieses dabei verloren. Andere haben sich mit dem politischen Apparat arrangiert.

138 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link





139 140

139 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
140 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Schaut man sich die Stadtpläne von Hopsenitz, Detta oder einer anderen Ortschaft in der Umgebung an, erkennt man Struktur und Symmetrie. Gassen im rechten Winkel, wie mit dem Lineal gezogen. Sie scheinen nicht über Generationen gewachsen zu sein, sie wurden angelegt. Entsprechend vieler Staatsgrenzen, die aufgrund von Verträgen auf dem Reißbrett gezeichnet wurden, spiegeln diese Ortschaften die systematische Ansiedlung der Bevölkerung wieder. Es existieren keine historisch gewachsenen Ortskerne, Altstädte und Erweiterungen. Wie ordentlich.

Die Zeit vergeht schneller als einem lieb ist und man hat seine Vergangenheit in den Keller eingeräumt. Es ist gut so, alles kann man kaufen. Hängt nur davon ab, was man „alles" nennt. Hauptsache man kann Einkaufen.

Trachten, Blasmusik, Fleisch zu jedem Essen: das sind vermeintliche Anzeichen von Anpassung an eine idelle Wohlstandskultur, aber mit jedem gesprochenen Wort, mit jeder Geste des Konsums (der Warenkorb im Supermarkt) ist man als Fremdkörper sichtbar.

„Aus Rumänien?" - „Du sprichst aber gut Deutsch." Nach fast 30 Jahren hat man sich eine Wohnung im siebten Stock erarbeitet. Man hatte mal zwei Häuser und dann diese Felder dahinter.

Man ist im Zirkel der sogenannten Landsmannschaften dabei stehen geblieben, bestimmte Elemente als Vertretung der Donauschwaben zu reproduzieren, etwas längst Vergangenes und Antiquiertes wiederzugeben und sich dabei nur selbst zu feiern. Einen schönen Schein zu pflegen ohne jegliche Perspektive. Je lauter und stolzer die Paraden gefeiert werden, desto deutlicher wird die Flucht vor der Realität. Übrig bleibt ein selbstüberschätztes, introvertiertes Schauspiel mit Ruf nach wirklicher Anerkennung, nach Wertschätzung.

Angst, Selbstschutz, Ethnozentrismus, Anti–Revisionismus und Stillstand sind die Methoden, diese Erzählung solange noch erfolgreich aufrechtzuerhalten, bis keiner mehr da ist, der tatsächlich von der Realität berichten kann. Und diejenigen, die davon berichten können, haben ihr Interesse aufgegeben, haben ebenso gelernt zu schweigen und überlassen anderen die Geschichte.

Es scheint paradox, daß gerade diejenigen, die als Deutschstämmige Ausgrenzung und Identitätsverweigerung erfahren haben, sich angesichts anderer Migranten (Türken, Italiener, Griechen, Russen, Rumäner und jetzt aktuell die hauptsächlich aus Kriegsgebieten Geflüchteten) erneut angegriffen fühlen. Sie nehmen sich das Privileg heraus, jene in der gleichen Position wie sie vor ca. 30 Jahren abzuweisen und ihnen das Recht nach einem besseren Leben abzusprechen.

Das Schweigen oder Nicht-Reden-Können hatte damals im sozialistischen Rumänien verschiedene Umstände: einerseits war es für Bauern nicht notwendig und auch nicht sittlich viel zu sprechen, gar über sich selbst zu sprechen. Andererseits erzog die Diktatur später dazu, Schweigen zu lernen und das Schweigen zu pflegen.

Einzelkind, Vater Weise, keine Gross-eltern. Das hat eine Ursache.

Die innenliegende Beschädigung der Schwaben wurde nicht thematisiert, verständlicherweise. Aber selbst für ein Kind waren diese unausgesprochenen Erinnerungen spürbar. Das Thema des Exils und der Vertreibung (besonders in Bezug zu Osteuropa) wurde bisher in keiner Weise aufgearbeitet. Und man trägt nicht nur die eigenen persönlichen Erfahrungen mit sich herum, die Psychologie kennt das „kollektive Unterbewußtsein", eine geistige Verfassung die – auch wenn sie nicht unter den Individuen kommuniziert wurde – dennoch über Generationen weitergegeben wird.

SIND DIE SCHWABEN EIN VOLK?

Die von Dorf zu Dorf, Ortschaft zu Ortschaft unterschiedlichen Dialekte bezeugen die unterschiedliche Herkunft der Bewohner. Die Schwaben sind lediglich Nennschwaben und teilen keineswegs die gleiche geographische Herkunft. Elsaß, Lothringen, Bayern, Sachsen, Thüringen, Österreich - Gebiete entlang der Donau. Das zeigt sich in den Nuancen der Mundarten. Mich hat erstaunt, wie klein umgrenzt meine Welt damals war. Das zeigt das Wörterbuch. Für einige Buchstaben habe ich gar keine Wörter gefunden. Die vielen Lehnwörter aus dem Ungarischen, Rumänischen und Serbischen zeigen auch, daß es im Dialekt oder in der Mundart keine Ausdrücke dafür gab, daß die Sprache nicht einmal für das 19. Jahrhundert vorbereitet gewesen ist. Geschrieben wurde sie auch nicht. Man ging bis zur vierten Klasse auf die Schule und dann hatte man gearbeitet oder eine Lehre aufgenommen. Es hat Geld gekostet weiter zur Schule zu gehen und aus der Sicht der Bauern, hatte es gar keinen Zweck. Man brauchte die Kinder als Teil des Dorfes, nicht als Pendler zwischen verhaßter Metropole und als jemand der Bücher liest und dadurch für die Gemeinschaft verdorben wird.

Das einzige Buch, an welches ich mich aus meiner Kindheit erinnern kann, ist „Max und Moritz" von Wilhelm Busch. Als ich krank im Spital lag, wurden mir einzelne Geschichten vorgelesen. Ich verstand wenig; zum Glück sind viele Illustrationen neben dem Text.

WARUM IST DAS BANAT FÜR MICH BESONDERS, WARUM HABE ICH MIR DETTA ALS ORT AUSGESUCHT?

Einerseits weil ich hier geboren wurde, andererseits weil das Banat mit allen typischen Merkmalen im Jahr 2018 emblematisch für ein globales Phänomen stand und immer noch steht. Hin und hergerissen zwischen Entscheidungen und Verträgen politischer Mächte, hat es sich als das herausgebildet, was es einzigartig macht.

Mobilität: Als Menschen sind wir von Natur aus Wanderer, Migranten. Wir reisen heute in diesem Staatenbund Europa ohne spürbare Grenzen. Habe ich kein Brot, gehe ich dahin wo es welches gibt. Regnet es, stelle ich mich dahin wo es trocken ist. Ist Krieg oder Diktatur, gehe ich dem aus dem Weg. Doch wohin soll man gehen? Vielleicht anstatt immer weiter nach Vorne zu gehen, einmal Zurückgehen? Wenn man schon die Freiheit hat und zu fast nichts gezwungen ist. Hauptsache unsere Telefone sind mobil.

Was sind die Themen unserer Zeit aktuell? Flucht, Migration, Nationalismus, Diktatur, Identität, Grenzen, Exil, Repression, Krieg.

Überwachung, Zensur, Umwelt und Klima, Persönlichkeit und Identität, Arbeit, Kapitalismus, Konsum, Müll.

Dies waren Stigmata der Gesellschaft meiner Kindheit unter Ceausescu und sie sind aktueller denn je. Ich denke das Banat hat (wie andere Grenzregionen z.B. Schlesien, Elsaß, Südtirol etc.) innerhalb Europas ein sehr besonderes Potenzial, den Herausforderungen der Zukunft zu begegnen.

Identitätskonflikte sind aktueller denn je. Besonders und auch in der Union, die wir Europa nennen und welches bereits zwei Mal aufgrund von Spannungen zwischen Identitäten und Ethnien Kriege geführt hat. Vergessen wir nicht die unmittelbare Nähe zu Serbien/Jugoslawien, welches vor nicht allzu langer Zeit in einen solchen Gesinnungskrieg verwickelt war. Mitten in Europa und erneut am Balkan.

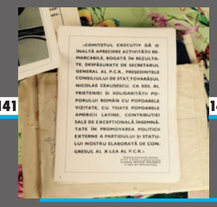
Wie konnte ich damit beginnen? Ganz einfach, auf die einfachste Art überhaupt: hinzugehen, weniger in dem Sinne von weglaufen, sondern im Sinne eines Spazierganges auf dem man besser Nachdenken kann als in der Wohnung oder Zuhause. {Politischer Flüchtling aus Dresden/Sachsen, Abkehr von Schulsystem. Plan zuerst nach Norddeutschland, dann den Jakobsweg nach Santiago, dann Abbiegung gen Osteuropa, Rumänien}

Der Weg wurde etwas länger und intensiver. Nicht als Tourist mit dem Flugzeug oder dem Auto, sondern zu Fuß. Erst später ist mir klargeworden, daß ich vielleicht eine ähnliche Strecke wie meine Vorfahren vor über 300 Jahren Anfang des 18. Jahrhunderts gelaufen bin. Es ist möglich und machbar, es dauert nur ein paar Monate. Und man braucht dafür gar nichts, außer gesunde Füße und Zeit. Wenn „ich", meine Identität bisher das Ergebnis von (fremden) Erzählungen gewesen ist, wird das weitere „ich" auch ein Ergebnis einer Erzählung sein, dachte ich mir. Es war eine der besten Entscheidungen meines Lebens.

ERINNERUNG UND AUFBRUCH

Was will ich hier?

Ich erhoffe mir durch das Anschauen eines Fragmentes, einer Miniatur, die Strukturen von etwas Größerem zu verstehen. Ich erhoffe über die Erinnerung zu einem Aufbruch zu gelangen.



141

142

141 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
142 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Ist das Banat eine Provinz, hat das Banat eine Regionalkultur?

„Man versteht eine Gesellschaft am Besten von den Rändern her." (Siegfried Krakauer)

Grenzgebiete haben Grenzen. Grenzen definieren: „hier hört etwas auf, dort beginnt etwas neues". Aber Grenzgebiete sind ebenso Transitzonen des Ineinanderfliessens, der Begegnung und des Austausches, der Überlagerung. Oft kann man erst aus der Perspektive des Dazwischenseins, des Ausgegrenztseins, vermeintlich normale und banale Aspekte wahrnehmen. Selbstverständlichkeiten für andere.

Das Dazwischensein, das durch höhere oder fremde Instanzen bestimmte Leben, ist symptomatisch für die Region und für die psychologische Verfassung der Bewohner. Eine leichte Unsicherheit.

Im Banat leben wir nicht nur in einer Grenzwelt, wir leben in einer solchen Grenzzeit, in einer Phase des Transits. Digitalisierung, Arbeitsmigration, Nationalisierung, Abhängigkeit von Großkonzernen, Aufgabe der Individualität, sich Preisgeben für eine Phantasie der Zugehörigkeit.

Jedes Kind trinkt Coca-Cola, überall freies Internet. Doch keiner kann mehr die deutschen Inschriften im Park, an den Häusern verstehen. Die letzten Deutsch sprechenden sind bald nicht mehr hier. Wohin führt das? Was kann uns das Banat mit seiner Geschichte lehren?

Der gesamtgesellschaftliche Wandel, der aktuell die uns umgebende Lebensrealität bestimmt, zeigt sich in einer Komplexität, die vollständig zu erfassen wohl erst rückblickend möglich sein wird. Auswirkungen dieses Wandels zeigen sich unter anderem in einer Veränderung der Altersstruktur, einem Rückgang der Bevölkerung, einem daraus resultierenden Leerstand innerhalb von Städten, Regionen und Gemeinden, einer Wandlung des Arbeitsbegriffs und in vielen weiteren Lebensbereichen.

Diese Wandlungsprozesse erfordern ein Umdenken der Gestaltung des gemeinschaftlichen Lebens und der Vorstellung davon, wie dieses Miteinander künftig organisiert werden kann. Diese Neugestaltung stellt neben einer ökonomischen, politischen und sozialen auch eine künstlerisch–kulturelle Herausforderung dar.

Die Banater Region als reiche multi–ethnisch geprägte Kulturgegend birgt dieses Potenzial in ganz besonderer Weise. Dieser fruchtbare Nährboden ist vor dem Hintergrund einer globalisierten Welt zu reflektieren und zu bewahren.

Das Nebeneinander, Übereinander von Kulturen und Ethnien, der Austausch zwischen Sprachen, der Kontrast von Land und Stadt sind gute Voraussetzungen

für das was man „Moderne“ nennt. Es scheint kein Zufall, daß genau in Temeswar die Revolution auf der Straße Dynamik gewann. Temeswar die Stadt mit der ersten elektrischen Strassenbeleuchtung Europas, mit den ersten mit Pferden gezogenen Straßenbahnen.

Nicht zu vergessen ist natürlich Detta mit seiner Geschichte als Handwerkerstadt, als Handelsort von Weizen, als Fabrik, als Stadt. Es ist keine Provinz. Die Dettaer verstehen und spüren das.

MODERNITÄT UND TRADITION SCHLIESSEN SICH NICHT AUS.

Die Vielfalt der Sprachen eröffnet Perspektiven und ermöglicht Respekt voreinander.

„Wie geht’s?“ Was ist dieses „es“, das gehen soll?

Ce mai faс?“ „Was machst du?“ ist etwas ganz anderes. Etwas weniger abstraktes, viel direkteres, auf das Handeln des Gefragten Gerichtetes.

Schaut man aus den Augen beider Sprachen, versteht man mehr, als nur aus einer Sprache. Es ist banal aber nützlich sich dies zu vergewissern. Die Antworten erfordern auch unterschiedliche Ehrlichkeiten.

»Reist man richtig, folgt man der Sonne.«

143 144

2019

Anfang 2019 freute Gottfried sich über den Artikel in der *ADZ (Allgemeine Deutsche Zeitung)* zu seinem Buch HEUTE IST ES NUR EIN BAUM[145].

143 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

144 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

145 ›**HEUTE IST ES NUR EIN BAUM**‹ BUCH 320 SEITEN, CA. 19,5 X 25,5 CM, 1-FBG. UND 4-FBG.BROSCHUR, DIGITALDRUCK/XEROGRAPHIE AUF GEDECKTEM 80 GR/M2 PAPIER. BOTSCHAFT DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND BUKAREST/SHARING HERITAGE/EUROPE FOR CULTURE BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://daeta.caohom.com/daeta_editie_primaria_daeta_2018.pdf

Heute ist es nur ein Baum.

Vorher Stein.
Morgen weg.
Davor Schleim.
Gestern war es nur ein Baum.

146 147

Als offizieller Beitrag zum Kulturprogramm *Temeswars als Europäische Kulturhauptstadt* 2021 (verschoben auf 2023), entstand in Fortsetzung des Europäischen *Kulturerbejahres 2018* das Projekt ANA[148]. Dazu erschienen im Juni und Februar 2019 zwei Artikel in der *ADZ - Allgemeine Deutsche Zeitung*.

149

Das Banater Inventar ANA[150] begann 2019 als offiziell ausgewähltes Projekt von *Temeswar – Europäische Kulturhauptstdt* im Segment *Searchlight* und ist eine mit lokalen Künstlern und vor Ort agierenden Akteuren konzipierte,

146 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

147 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

148 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIŞOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019

149 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

150 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIŞOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

kollaborative visuelle und inhaltliche Bestandsaufnahme des Banats – gleichzeitig eine Hommage an die fotografische Tradition der sogenannten Becherschule und an die verbliebenen Landschaftspuren dieser spezifischen Gegend.

ANA – EIN VISUELLES INVENTAR DES BANATS

Gegenstand von ANA[151] ist das Banat, ein multiethnisches Grenzgebiet in Südosteuropa, welches bedingt durch Geschichte, Politik und Migration die Einflüsse zahlreicher europäischer Kulturen in einzigartiger Weise widerspiegelt. Geprägt durch fortwährende Immigration, Kriege, geopolitische Grenzverschiebungen, sozialistischer Planwirtschaft und neokapitalistischer Konsumgesellschaft, steht das Banat emblematisch für eine sich im Wandel befindliche Welt.

152

151 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIŞOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

152 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

UMSETZUNG

In Anlehnung an die Ästhetik und Systematik der fotografischen Werke der Fotografen Bernd und Hilla Becher soll das Banat mit seiner charakteristischen Architektur und Landschaft fotografisch inventarisiert werden. Systematisch, objektiv, vergleichbar. Damit wird nicht nur das materielle Erbe der Region nachhaltig bewahrt, sondern zugleich Anstoss für eine Reflexion über die Bedeutung des Nebeneinanders von Alt/Neu und Tradition/Neuorientierung gegeben. Begleitend zu diesen stillen, unbewegten und hintergründigen Fotografien wird das Projekt die vor Ort lebenden Menschen mittels Videoaufnahmen portraitieren und in ihrer Individualität zu Wort kommen lassen.

153

153 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

ANLASS

Zum Anlaß der Ausrichtung Temeswars als Europäische Kulturhauptstadt im Jahr 2021, wird im Rahmen des kulturellen Programms, das Ergebnis in Form einer Ausstellung (monochrome fotografische Tableaus als Archival Prints und Videoinstallation als Loop) mit dazugehöriger Buchpublikation und einer Podiumsdiskussion dem breiten Publikum vorgestellt.

ZIELGRUPPE

Die Zielgruppe sind hierbei die allgemein an der vielfältigen Kultur des Banat interessierte Personen, die vor Ort ansässige Bevölkerung sowie Fachpublikum mit Schwerpunkt Stadtplanung, Architektur, Denkmalschutz und kultureller Anthropologie.

154

ERGEBNISSE

Bestandteil dieses Projektes ist die Analyse omnipräsenter Auswirkungen von Globalisation, Migration, Verlagerungen von Bedürfnissen und der Umgang mit kulturellem Erbe. Um diese Veränderungen darzustellen, werden zwei Methoden benutzt: Schwarz/Weiss-Fotografie und Videoaufnahmen. Zusammen repräsentieren sie als Miniatur einen individuellen Standpunkt während sie gleichzeitig als eine Metapher für umfassendere globale Dynamiken stehen.

Die Ergebnisse des Projektes werden in einem für die allgemeine Öffentlichkeit zugänglichen und freien Onlinearchiv gesichert.

AUSFÜHRLICHES KONZEPT

Wir teilen eine kollektive europäische Tradition, das ist unsere gemeinsame Geschichte. Inklusive aller Unterschiede, die aus dieser Erbschaft resultieren. Dieses kollektive Erbe wird paradigmatisch in dem rumänischen Grenzgebiet Banat deutlich sichtbar. Als lokale Matrix kann es zum Verständnis eines weit größeren Phänomens herangezogen werden. Zusammen überqueren wir eine Brücke, die von Erbe zu Erbe führt, die richtige Balance suchend. Aber die Grundlagen verändern sich auf beiden Seiten dieses Überganges. Es mag von enormem Vorteil sein oder große Nachteile bergen. Geographische als auch spirituelle Migrationen sind de facto selbstverständliche Aspekte unseres Alltages.

154 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

WANDEL

Der gesamtgesellschaftliche globale Wandel, der aktuell die uns umgebende Lebensrealität bestimmt, zeigt sich in einer Komplexität, die vollständig zu erfassen, erst rückblickend möglich sein wird. Auswirkungen dieses Wandels zeigen sich bereits heute in einer Veränderung der Altersstruktur, einem Rückgang der Bevölkerung, einem daraus resultierenden Leerstand innerhalb von Städten, Regionen und Gemeinden, einer Wandlung des Arbeitsbegriffs und in vielen weiteren Lebensbereichen.

URPSRUNG

Aufbauend auf dem 2018 in Detta stattgefundenen Projekt ›daeta‹ im Rahmen des Europäischen Kulturerbejahres und zur 100–Jahresfeier Rumäniens, wird ›ANA‹ den Fokus bewußt auf die fotografische Bestandsaufnahme regionaler Merkmale der banater Architektur und der sie umgebenden Landschaft legen. Ergänzend dazu werden mittels Videoaufnahmen Interviews mit lokalen Bewohnern, Stadtplanern, Vertretern örtlicher Verwaltungen und Experten geführt.

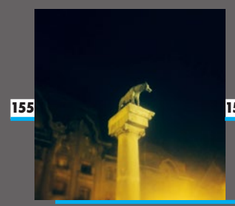
BANAT

Im Banat leben wir nicht nur geographisch bedingt in einer Grenzwelt, wir leben ebenso in einer solchen Grenzzeit, in einer Phase des Transits. Digitalisierung, Arbeitsmigration, Nationalisierung, Abhängigkeit von Großkonzernen und Aufgabe der Individualität zugunsten ökonomischer Privilegien sind die Herausforderungen unserer Zeit, die unter Zuhilfenahme der Schablone „Banat" einer hilfreichen Analyse unterzogen werden können.

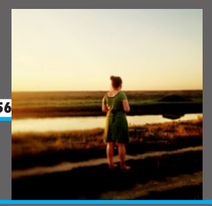
Als Region stellvertretend für den Wandel einer globalisierten Welt stehend, kann der Anlaß einer Inventarisierung zum Verständnis für die Bedeutung des kulturellen Erbes herangezogen werden. In welchem Zustand befinden sich die typischen Gebäude und Häuser? Wer fühlt sich für den Erhalt zuständig? Welche Bedeutung haben diese zu Beginn des 21. Jahrhunderts für ein multiethnisches Europa?

GEBÄUDE

Die typischen Gebäudestrukturen inklusive ihrer Fassaden sowie die meist rechtwinklig konstruierten Gassen– und Strassenführungen gehören zum materiellen Kulturerbe der Region. Aufgrund der Immigration der sogenannten Banater Schwaben im 18. Jahrhundert aus meist deutschsprachigen Gegenden, ergab sich die Notwendigkeit, ganze Ortsstrukturen planerisch und konzeptionell zu errichten. Das Resultat sind Ortschaften mit überwiegend präzise gezogenen Wegen mit rechtwinkligen Kreuzungen, die keine organische und über die Zeit hin gewachsene Orte mit Zentrum, Alt– und Neustadt etc. aufweisen, sondern auf dem Reissbrett entworfen und als systematische Modelle übertragen wurden.



155



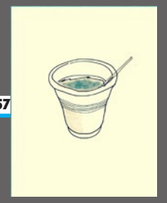
156

155 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
156 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Als Lebensmittelpunkt und neue Heimat der immigrierten Landarbeiter und Handwerker, spiegelten die Gebäude die funktionellen Notwendigkeiten des Alltags und der Arbeit wider: Sitzbank, Graben, Vorderhaus mit Fassade, Zufahrt/Zugang, Innenhof, Brunnen, Wintergarten/Flur, Hinterhaus, Aussentoiletten, Speicher, Scheune, Werkstatt, Stall, Garten, Feld.

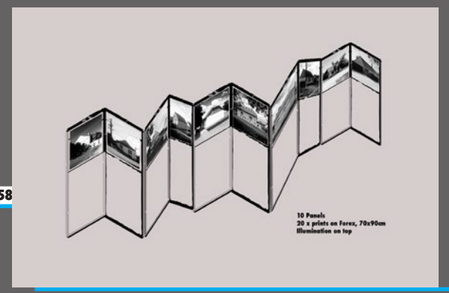
Diese Art von Gebäuden ist typisch für den Entstehungszeitraum im Zusammenhang mit den Ansiedlungsprozessen der ehemaligen K.u.K.–Monarchie und vielfach vom Zerfall und Abriss bedroht, da ihre traditionelle Infrastruktur die heutigen Bedürfnisse nicht mehr ausreichend befriedigen. Die typische Lehmbauweise mit Strohisolation, meist einstöckig, nur teilweise unterkellert, eingebunden in ein autarkes Innensystem mit Hof, Brunnen, Garten und direktem Zugang zu Feld und Acker, deckt sich keineswegs mehr mit den Ansprüchen gegenwärtiger Generationen.

Mittlerweile entsprechen die meisten dieser Gebäude nicht mehr dem heutigen Standard und werden durch Fertigbauelemente in kostengünstiger Weise ersetzt und verdrängen unwiederbringlich die alten Grundrisse und Modelle. Der Stil dieser neu errichteten Häuser spiegelt eine ökonomische Notwendigkeit wider und läßt keinen Aufschluss auf einen typischen regionalen Stil mehr zu.



157

157 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link



158

158 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

KONTEXT

Gerade im Zuge der kontinuierlichen subventionierten Modernisierung durch Mittel aus Europäischen Fonds, ist die Frage nach der Bedeutung solcher Gebäude relevant. Aber sie haben auch Ihren Stellenwert als lebenswerte Behausungen keineswegs verloren: nach dem Massenexodus der deutschstämmigen Bevölkerung Anfang der 1990er Jahre wurden sie teilweise von anderen Bewohnern übernommen und werden aufgrund bestimmter Merkmale den Neubauten bevorzugt und in ihrer Grundsubstanz wertgeschätzt. Auch im Zuge einer zunehmenden Rückbesinnung auf traditionelle Werte und einer nachhaltigen Lebensführung abseits Massenunterkünften und Unterbringungen in Blockbauten, gewinnen die Gebäude erneut an Reiz. Der regionale Umgang damit kann als Modell für überregionale Tendenzen herangezogen werden.

Welchen Status haben verlorengegangene Konzepte des Häuslichen innerhalb einer von Migration und Diversität geprägten modernen Gesellschaft? Was sind die Einflüsse traditioneller Wahrnehmungen hinsichtlich eines solch fragmentierten sozialen Verbundes? Welchen Platz hat das Individuum inmitten des neoliberalen Kapitalismus? Wie wird die Persönlichkeitsstruktur im Zusammenhang mit Bauwerken geformt? Was sind die Bedürfnisse eines Zuhauses?

ANSPRUCH

Der Anspruch unserer Arbeit liegt hierbei in der Katalogisierung und Konservierung dieser typischen Merkmale in einer systematischen Art. Obwohl wir nicht mit analogen Grossformatkameras und Planfilm arbeiten, sollen die visuellen Ergebnisse auf die fotografische Tradition der Bechers verweisen und damit einen Bogen zu einer sachlichen Diskussionsgrundlage spannen. Der Fokus liegt hierbei nicht in der Darstellung persönlicher Lebensumstände und der Innenausstattung, sondern auf der Darstellung der Gebäude als Volumen, Silhouette und Wahrzeichen innerhalb der banater Landschaft Anfang des 21. Jahrhunderts.

SERIENKONZEPT

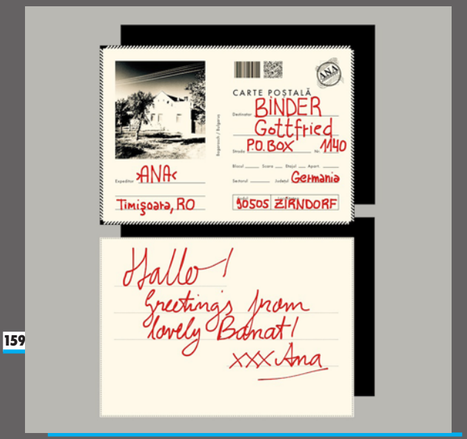
Der zentrale Aspekt der Vergleichbarkeit soll Grundlage für die Diskussion über den Stellenwert und die Bedeutung dieser noch stehenden Bauwerke (Wohngebäude, Industrie– und Agrarkomplexe, religiöse Bauten) liefern.

Die Mittel dazu sind Zentralperspektive, Verzerrungsfreiheit, Menschenleere und weiches Licht ohne Witterungsanzeichen, bedecktem Himmel, der Vermeidung von Stimmung, Allgemeingültigkeit, Emotionslosigkeit, Vermeidung von Romantik und Ästhetisierung. Ziel ist nicht die Vollständigkeit sondern die Erfassung der Individualität des Einzelnen als Vertreter eines Typus'.

METHODEN

Die gezielt inventarisierende Art der Aufnahmen, die Wahl des Mediums der Schwarz–Weiß–Fotografie und der direkte Bezug zur Tradition der sog. Becher–Ästhetik, soll Anlaß geben, über den Stellenwert der historischen Gebäude und die Siedlungsstrukturen des Banat neu zu diskutieren.

Die Videoinstallation steht inhaltlich und ästhetisch im Kontrast zu den Fotografien. Durch Ton und Farbe geben sie den Menschen eine Sprache und fungieren als Gegengewicht zu den unbewegten Bildern. Sie bezeugen persönliche Einschätzungen von ehemaligen und neuen Bewohnerinnen und Bewohner als auch Positionierungen aus Fachbereichen des Denkmalschutzes und der Stadtplanung. Während die Fotografien die tiefergehende Nachfrage nach den Auswirkungen von Entwurzelung, Flucht, Arbeitsmigration, Identität, Heimatverbundenheit, Rekonstruktion und Verlagerung von Notwendigkeiten bewußt ausblenden, spannen die Interviews den Bogen zu genau diesen Fragestellungen und lassen betroffene Personen und Institutionen zu Wort kommen. Bei Aufzeichnungen in der Originalsprache werden die Interviews ins Rumänische übersetzt und untertitelt. Das Onlinearchiv wird systematisch angelegt, in dem Nutzer/innen gezielt nach Regionen, Themen, Orten oder Fragen suchen können. Es steht damit nicht nur einer allgemeinen Öffentlichkeit zur Verfügung, sondern auch als Quelle und Rechercheinstrument für wissenschaftliche oder journalistische Forschungen. Der objektiven Frage nach dem Gebäude liegt die subjektive Frage eines bestimmten Lebensentwurfes zugrunde. Der pragmatische alltägliche Umgang damit zeugt auch vom Umgang mit fast verlorenen Werten.



159

159 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

TITEL

Der Titel des Projektes **›ANA‹** ist eine Verkürzung der Bezeichnung Banat und zugleich ein leicht zugänglicher sowie nationenübergreifender Name einer Person. Läßt man den Anfangs– und Endbuchstaben von Banat weg, bleibt der Kern Ana übrig. Der Titel steht stellvertretend für das Wegbrechen elementarer Teile einer kulturellen Identität, welche jedoch in ihrem Kern Stabilität und Wiedererkennbarkeit spiegelt.

Der Titel symbolisiert die formale Strenge der Architekturaufnahmen und verbindet diese mit der individuellen und lebendigen Charakteristik der Videointerviews.

AUSBLICK

Die Ergebnisse des Jahres 2019 sollen nicht nur einem ohnehin kunstafinen urbanen Publikum im Kontext einer Kunstausstellung präsentiert werden. Vielmehr ist es von Bedeutung, den Impetus der künstlerischen Umsetzung zurück an die jeweiligen Orte zu bringen und diese in Zusammenhang zu stellen. Dort können die BewohnerInnen ihren individuellen Bezug dazu herstellen und sich zu den Inhalten positionieren.

Mittels einer mobilen Präsentationsplattform kombiniert mit Workshops sowie Veranstaltungen werden die ursprünglichen Orte, Gegenden und Infrastrukturen bereist und die Möglichkeit zur Partizipazion gegeben.

IMPLEMENTIERUNG

In Ergänzung zu den künstlerischen Arbeiten, soll ein umfangreiches digitales Archiv (z.B. europeana.eu) entstehen. Mittels dieser Plattform können historische und private Aufnahmen, Dokumente und Kommentare zueinander in Bezug gestellt werden.

FORMATE

Sowohl fotografische Porträts als auch die Filmindustrie haben die Wahrnehmung der Stadt in städtischen, vorstädtischen und ländlichen Räumen sowie deren Bewohner maßgeblich beeinflusst. Fotografie als visuelles Medium und Architektur gehen seit der Erfindung der Technik seit hundert Jahren Hand in Hand. Im 15. Jahrhundert stellte Leon Battista Alberti zunächst das Konzept des Fensters als Mittel für perspektivische Konstruktionen in Zeichnungen und Gemälden auf. Bevor die Fotografie die industrielle Vervielfachung von Bildern über Negativ / Positiv ermöglichte, haben Maler wie Jan Vermeer die Camera Obscura verwendet, um dreidimensionale architektonische Volumen auf ein zweidimen-

sionales Blatt zu übertragen. In gewissem Sinne weisen beide Medien komplementäre Eigenschaften auf; Film als auch Fotografie erfassen die strukturellen Aspekte von Architektur, während architektonisches Design den filmischen Raum bestimmt.

Von Professionalität und elitären Kreisen, die sich auf unseren digitalen Geräten zu einem demokratischen und offenen Medium entwickeln, hat das fotografische Medium in den letzten Jahren einen ästhetischen Wandel von analog zu digital erfahren, während das digitale Medium analoge visuelle Eigenschaften imitiert.

GEBÄUDE

Visuelle Darstellungen und Architektur hatten schon immer eine besondere Beziehung, weil sie Ideen anhand der Dimension von Raum und Zeit erforschen. ›ANA‹ spiegelt die traditionelle Autorität der historischen fotografischen Geste und ihre Beziehung zum dargestellten Subjekt / Objekt wider und kontextualisiert die dargestellten Gebäude und wird selbst zu Protagonisten. Architektur wirkt.

Die im Stil von Tableaux Vivants als Kurzfilme dargestellten Gebäude spiegeln den lebendigen und temporären Aspekt von Bauwerken wider. Fast wie ein performativer Akt, bei dem das unsichtbare Innere durch eine zeitbasierte Kontemplation erlebt werden kann: Atmen und Leben im Kontext von Geschichte, Landschaft, Wetter und menschlicher Interaktion. Der dokumentarische Charakter wird durch keine künstlichen Schnitte, keine Filter oder geschriebenen Erzählungen betont. Architekturbilder können mit ihren Ebenen, ihren Kurven, ihren Formen und ihren Dimensionskontrasten mit der menschlichen Figur Visionen von Macht und Zerbrechlichkeit erzeugen und Gefühle der Dekadenz oder Größe, einer aufstrebenden Zukunft oder einer verblassenden Vergangenheit erwecken ein Spiegel des Zustands einer Gesellschaft sein. Die metaphorischen und sozialen Implikationen einer bestimmten Architekturlandschaft sind unübertroffen und können in reinen Bildsequenzen leicht erforscht werden.

Wenn wir den Film und die Architektur miteinander vergleichen und vergleichen würden, würden wir feststellen, dass der Designprozess in jeder Hinsicht derselbe ist, so dass beide ein Team von Designern benötigen, die zusammenarbeiten. Es zeigt sich auch in der Art und Weise, wie beide versuchen, der Gesellschaft bestimmte Werte zu beweisen, damit sie von der Öffentlichkeit kritisiert werden können. Ähnlich wie beim Schreiben stellt sich Architektur der Herausforderung, eine Abschlussarbeit zu erstellen, um ein Konzept für Analyse und Kritik einzuführen.

Das Ergebnis ist eine Sammlung von schwarz–weiß gefilmten Gebäuden, die die Banat–Region darstellen und gleichzeitig den ästhetischen und soziokulturellen Einfluss des fotografischen Stils der Bechers widerspiegeln. Dieser zeitgemäße Ansatz soll die Diskussion jenseits des klassischen journalistischen Instruments der Inventarisierung von Objekten über die Möglichkeiten unseres digitalen Zeitalters eröffnen.

MENSCHEN

Die Menschen verwenden ihre Stimmen, um Informationen über ihre individuelle, kollektive, persönliche oder berufliche Beziehung zur Architektur zu geben. Um einen freien Ausdruck zu ermöglichen und die Hierarchie von Subjekt / Objekt zu unterbrechen, während sie einer Kamera ausgesetzt werden und später von einem Publikum inspiziert werden, werden diese Interviews nur als Audiodateien erstellt und anschließend transkribiert.

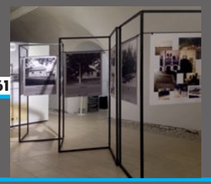
Es wird ein einfaches Porträt der Personen erstellt, die mit den Orten verbunden sind. Im Gegensatz zu den digitalen Videodateien werden diese Portraits mit einer analogen 35–mm–Kamera, einem Polaroid oder einer ähnlichen Technik gemacht. Die Portraits beziehen sich auf die Ästhetik traditioneller Familienbildarchive und sind das Bindeglied zu einem offenen Netz möglicher Beiträge von Bewohnern oder mit dem Thema verbundenen Personen.

ARCHIV

Die Transformation der Landschaft und der Menschen spiegelt sich in der Transformation des Mediums wider, mit dem sie sich nähern.

160

161



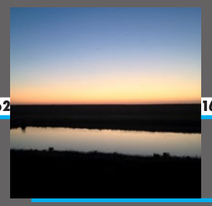
160 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
161 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Neben der audio–visuellen künstlerischen Arbeit soll ein umfangreiches digitales Archiv (z. B. in Zusammenarbeit mit europeana.eu) erstellt werden. Diese Plattform kann verwendet werden, um historische und private Aufnahmen, Dokumente und Kommentare miteinander zu verknüpfen.

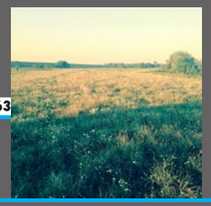
Das Archiv wird aus dem unter künstlerischen Aspekten hergestellten Primärmaterial bestehen und im Laufe der Jahre bis 2021 schrittweise wachsen. Es soll durch weitere Beiträge aus privaten Archiven, historischen Beständen, Postkarten, Amateur– und wissenschaftlichen Beiträgen sowie digitalen Beiträgen ergänzt, ergänzt und gegenübergestellt werden Alltag über mehrere Generationen hinweg.

Die im Jahr 2023 zu veröffentlichende Publikation bringt die wichtigsten Aspekte zusammen, die während eines Zeitraums von drei Jahren im Rahmen des Projekts **SEARCHLIGHT** gesammelt wurden, und dient als zeitgenössische Quelle für die Erforschung der Banat–Region in Rumänien.

162



163



162 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
163 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Vorarbeitungen 2018 vor Ort in Detta und im Banat mit dem Projekt ›dæta‹. Beginn der Umsetzung des Programms für die Kulturhauptstadt Temeswar im Mai–Oktober 2019 im rumänischen Banat. 2020 Corona–Pause und Fortführung vom heimischen Schreibtisch aus. 2021 Abschluß unter Förderung der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Bukarest.

»Im Detail hat man immer Recht: man taucht ein.«

164

2019

Die im Banat und in Temeswar durchgeführte Ausstellungs– und Vortragsreihe UMÀTÙNG[165] ist das abschliessende Präsentationsformat für das Jahr 2019 von ANA[166] welches selbst eine Weiterentwicklung des vorheri-

164 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

165 ›**UMÀTÙNG**‹ AUSSTELLUNG IN DER GALERIE ‹CORNER SPACE› DER BASTION TEMESWAR. ZUSÄTZLICHE VORTRAGSREIHE: AUDIOVISUELLER VORTRAG, DEUTSCH/RUMÄNISCH, CA. 90 MIN UNIVERSITÄT TEMESWAR, CENTRUL DE CERCETARE „DIMITRIC CANTEMIR" LA FACULTATEA DE TURISM ŞI COMERT AL UNIVERSITĂŢII CREŞTINE (UCDC) TEMESWAR UND ANDEREN ORTEN, RUMÄNIEN 2019

166 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIŞOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.raohom.com

gen Projekts DÆTA[167] ist, das anlässlich des *Europäischen Jahres des Kulturerbes 2018* in Detta, Rumänien, der Initiative *#EuropeForCulture* und anlässlich des Jubiläums *100 Jahre Modernes Rumänien* realisiert wurde – unterstützt vom *Bürgermeisteramt der Stadt Detta* und der *Deutschen Botschaft in Bukarest*.

UMÀTÙNG

Vortrags–und Workshopreihe mit Ausstellung

168

Der Titel der Ausstellung UMÀTÙNG[169] in der Galerie *Corner Space* der *Bastion Temeswar* spiegelt die Anordnung des Materials als zu erkundender Parcours wider, der im Umlauf ist (oder umgekehrt). Der Titel berücksichtigt auch die typische Alltagssprache der schwäbischen Gemeinschaft und lässt – in seinem exotischen oder abstrakten Phänotyp – Raum für poetische Interpretationen und Assoziationen.[170]

167 ›**DÆTA**‹ – EIN SOZIOKULTURELLES PROJEKT DER KÜNSTLERGRUPPE ›**BIRO:U**‹ IN DER RUMÄNISCHEN STADT DETTA ANLÄSSLICH DES EUROPÄISCHEN KULTURERBEJAHRES ZUM THEMA SAMMELN, WISSEN UND ERINNERUNG. PROJEKT RECHERCHEREISE, WORKSHOPS, BUCH EUROPEAN YEAR OF CULTURAL HERITAGE EYCH DETTA, RUMÄNIEN 2018 http://daeta.raohom.com http://daeta.raohom.com/daeta-Heute_ist_es_nur_ein_Baum.pdf

168 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

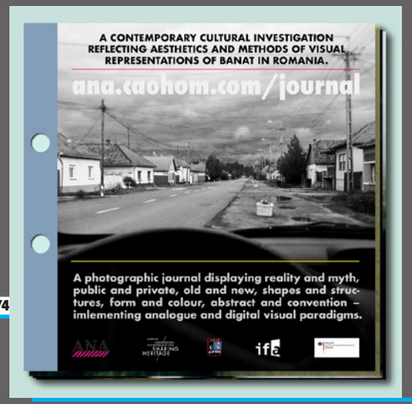
169 ›**UMÀTÙNG**‹ AUSSTELLUNG IN DER GALERIE ‹CORNER SPACE› DER BASTION TEMESWAR. ZUSÄTZLICHE VORTRAGSREIHE: AUDIOVISUELLER VORTRAG, DEUTSCH/RUMÄNISCH, CA. 90 MIN UNIVERSITÄT TEMESWAR, CENTRUL DE CERCETARE „DIMITRIC CANTEMIR" LA FACULTATEA DE TURISM ŞI COMERT AL UNIVERSITĂŢII CREŞTINE (UCDC) TEMESWAR UND ANDEREN ORTEN, RUMÄNIEN 2019

170 AUSDRUCK ABGELEITET VOM SCHWÄBISCHEN DIALEKT, WAS „ZIRKULIEREN, ROTIEREN, IM KREIS GEHEN, EINE [PERSON] NACH DER ANDEREN" BEDEUTET, OHNE EINEN BESTIMMTEN ANFANG ODER EIN BESTIMMTES ENDE ZU HABEN. WIE IM AUSDRUCK „UMATUNG GEHN" VERWENDET (UM ES NACHEINANDER ZU TUN) DER AUSDRUCK ÄHNELT: „RINGEL" (KLEINER KREIS). WIE „RINGELSPIEL".

UMĂTÂNG[171] verband mit den zwei Arbeitsaufenthalten in der Kleinstadt ***Ciacova*** (**CIAUCOCOVA**[172]) und dem Dorf ***Hopsenitz*** (**OFF/SCENIC**[173]) einerseits den sehr ländlich geprägten Charakter des Banats und andererseits mit den vereinzelten Veranstaltungen und Vorträgen in der Bezirkshauptstadt ***Temeswar*** zwei sich kontrastierende aber sich ergänzende Aspekte der Alltagsrealität des modernen Rumäniens.

JOURNAL

Wie der Name es sagt: eine Sammlung von Aufzeichnungen



174

Zusammengefasst sind diese Eindrücke aus dem Banat in der Sammlung JOURNAL[175]**, einer zeitgenössischen kulturellen Untersuchung der visuellen Darstellungen des Banats in Rumänien, unter Reflexion ästhetischer und technischer Prinzipien.**

Ein analytisches photographisches Journal, welches Realität und Mythos, Öffentlichkeit und Privatheit, Alt und Neu, Gestalt und Strukturen, Form und Farbe, Abstraktes und Konventionelles unter Benutzung analoger und digitaler Paradigmen zeigt.

Den einerseits systematischen und formalen Typologien der Architektur stehen eine Reihe alltäglicher Beobachtungen gegenüber.

Das Fotojournal enthält eine abwechslungsreiche Sammlung visueller Eindrücke des historischen Banats in seinem aktuellen Zustand, die den Mythos und die Realität des Banats untersuchen und private und öffentliche Räume, Farben und Formen, abstrakt und figurativ gegenüberstellen.

Ich kann nicht alles begreifen, deshalb liegt der Fokus der Photographien auf Details, auf Ausschnitten. Diese subjektive Auswahl von Details versuchen gar nicht sowas wie Objektivität zu erreichen, sondern sollen ein Startpunkt für eine tiefere Auseinandersetzung sein. Sie spiegeln im Detail größere, globale Phänomene wieder. Damit möchte ich beginnen und mich langsam annähern.

JOURNAL[176] **begann als zu Fuß zurückgelegte biografische Reise zurück nach Rumänien im Jahr 2017 und erstreckte sich über die Sommer 2018 bis 2019. Es kontextualisiert die systematische Herangehensweise der Fotografien der architektonischen Gebäude an den bunten und vielfältigen Alltag im Banat.**

171 ›**UMĂTÂNG**‹ AUSSTELLUNG IN DER GALERIE ›CORNER SPACE‹ DER BASTION TEMESWAR. ZUSÄTZLICHE VORTRAGSREIHE: AUDIOVISUELLER VORTRAG, DEUTSCH/RUMÄNISCH, CA. 90 MIN UNIVERSITÄT TEMESWAR, CENTRUL DE CERCETARE „DIMITRIC CANTEMIR" LA FACULTATEA DE TURISM ŞI COMERT AL UNIVERSITĂŢII CREŞTINE (UCDC) TEMESWAR UND ANDEREN ORTEN, RUMÄNIEN 2019

172 ›**CIAUCOCOVA**‹ AUSSTELLUNG 313 MONOCHROME LASERDRUCKE, A4, IPAD, IPHONE, BEAMERPROJEKTION, FLYER A5, POSTER A3, COCKTAILBAR, ABENDPROGRAMM MIT FILMSCREENING PRIMARIA CIACOVA/RESIDENCY/OFF-SPACE CIACOVA, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com/pdf/Ciaocovca_PRESS.pdf http://ana.caohom.com/ciaucovca

173 ›**OFF/SCENIC**‹ AUSSTELLUNG BEAMERPROJEKTION, FLYER, POSTER A3, ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT, OFSENITZA/HOPSENITZ, RUMÄNIEN 2019

174 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

175 ›**JOURNAL**‹ BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com/journal

176 ›**JOURNAL**‹ BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com/journal

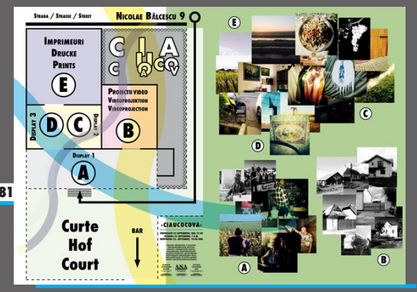
CIAUCOCOVA

Lokale Ausstellung in der rumänischen Kleinstadt Ciacova als Ergebnis eines Arbeitsaufenthaltes

177

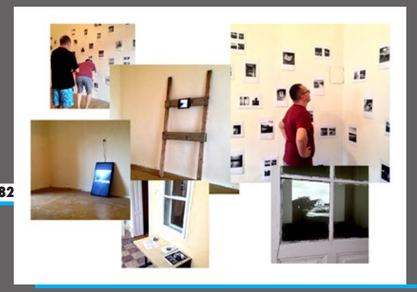
Als Ergebnis eines Arbeitsaufenthaltes in der Stadt Ciacova 2019 enstand die Ausstellung CIAUCOCOVA[178] **und der Beginn der von der *Deutschen Botschaft Bukarest* geförderten Workshopreihe HALLO ANA!**[179] **in Zusammanarbeit mit Schulen aus fünf verschiedenen Städten und Dördern in der Region.**

Der Titel der Ausstellung CIAUCOCOVA[180] **reflektiert die seit den ersten urkundlichen Erwähnungen der Ortschaft aufgrund kultureller und ethnischer Einflüsse sich fortlaufend geänderten Bezeichnungen: CHAAG, CHAG (1333), CHAK (1334), CZOKDAN (1386), CSÁK (1390), CSAKOWA, ČAKOVO (1550), CSÁKVÁR, CSÁKOVÁR (1600), CIACOVA, TSCHAKOWA (1918).**



181

Phonetisch bleibt der Titel der Stadt Ciacova im Kern gewahrt, wobei inhaltlich auf der einen Seite durch das bewußt falsch geschriebene „Ciau" ein Dialog mit der Historie der Stadt eingegangen wird und auf der anderen Seite die ortsspezifische Relevanz der ehemals als private Wohnungen benutzten Ausstellungsräume und der Kontinuität persönlicher Lebenswege durch die Einbeziehung eines Kurznamens Rechnung getragen wird. Ein besonders glücklicher Zufall war es, daß die Nachbarn im Innenhof die ehemaligen Bewohner der Ausstellungsräume waren und so wieder unter ganz neuen Umständen Zugang dazu fanden.


182

177 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

178 ›**CIAUCOCOVA**‹ AUSSTELLUNG 313 MONOCHROME LASERDRUCKE, A4, IPAD, IPHONE, BEAMERPROJEKTION, FLYER A5, POSTER A3, COCKTAILBAR, ABENDPROGRAMM MIT FILMSCREENING PRIMARIA CIACOVA/RESIDENCY/OFF-SPACE CIACOVA, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com/pdf/Ciaocovca_PRESS.pdf http://ana.caohom.com/ciaucovca

179 ›**HALLO ANA!**‹ WORKSHOP WORKSHOPS IN VERSCHIEDENEN BILDUNGSEINRICHTUNGEN UND ORTEN, AUDIOVISUELLER VORTRAG, DEUTSCH/RUMÄNISCH, CA. 280 MIN, CERTIFIKATE, FIELD-TRIPS, STADTRUNDGÄNGE ANA – A VISUAL INVENTORY OF BANAT/BOTSCHAFT DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND BUKAREST ET AL BANAT, RUMÄNIEN/BANLOC, HOPSENITZ, LIEBLING, SOCA, BECICERECHIU MIC, BULGARUS 2019 http://ana.caohom.com/media/ANA_workshops_2019.pdf http://ana.caohom.com/pdf/Hallo_ANA.pdf

180 ›**CIAUCOCOVA**‹ AUSSTELLUNG 313 MONOCHROME LASERDRUCKE, A4, IPAD, IPHONE, BEAMERPROJEKTION, FLYER A5, POSTER A3, COCKTAILBAR, ABENDPROGRAMM MIT FILMSCREENING PRIMARIA CIACOVA/RESIDENCY/OFF-SPACE CIACOVA, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com/pdf/Ciaocovca_PRESS.pdf http://ana.caohom.com/ciaucovca

181 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

182 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Das Thema des Gesamtprojektes **ANA**[183] widerspiegelnd, leistet der sprachlich und inhaltlich collagierte Titel der Ausstellung hiermit einen zeitgenössischen Beitrag zur Erinnerungskultur des Banats, der Stadt Tschakowa und deren individuellen Bewohnern und Bewohnerinnen bei und soll Anlaß zur weiteren Diskussion über die Verflechtung kollektiver Identität und individueller Lebensgeschichten geben.

Die Ausstellung **CIAUCOCOVA**[184] fand vom 02. bis 07. September 2019 in den von der Stadt Tschakowa zur Verfügung gestellten Räumen statt. Sie beinhaltete vier multimedial konzipierte Räume (Drucke auf Papier, Videoprojektion, digitale Präsentationen auf drei unterschiedlichen Displays mit einem Volumen von ca. 750 Bildern des Projektes), Informations— und Begleitmaterial sowie kulturelle Begleitveranstaltungen am Abend. Ein Zeitungsartikel erschien auch dazu.

Im Hof der zur Verfügung gestellten Wohnung stand eine alte Sommerküche, die zur Bar umgebaut und geselliger Mittelpunkt vieler schöner Abende wurde. Zurückblickend war die Ausstellung in diesem doppelten Offspace (Hinterhof im Garten einer Kleinstadt) qualitativ besser und deutlich frequentierter als die durch die Vereinigung ***Temeswar – Europäische Kulturhauptstadt*** organisierte Abschlußausstellung in der etwa 30 Kilometer entfernten Metropole Temeswar.

185

»Bunt so schön hier.«

186

2019

Bevor Gottfried für **ANA**[187] 2019 zurück ins Banat reiste, arbeitete er im Frühjahr davor an der Fertigstellung des Buches **HEUTE IST ES NUR EIN BAUM**[189] welches durch die Deutsche ***Botschaft Bukarest*** gefördert wurde und 2019 erschien.

183 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIŞOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

184 ›**CIAUCOCOVA**‹ AUSSTELLUNG 313 MONOCHROME LASERDRUCKE, A4, IPAD, IPHONE, BEAMERPROJEKTION, FLYER A5, POSTER A3, COCKTAILBAR, ABENDPROGRAMM MIT FILMSCREENING PRIMARIA CIACOVA/RESIDENCY/OFF-SPACE CIACOVA, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com/pdf/Ciaocacova_PRESS.pdf http://ana.caohom.com/ciaucacova

185 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

186 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

187 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIŞOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

188 ›**HEUTE IST ES NUR EIN BAUM**‹ BUCH 320 SEITEN, CA. 19,5 X 25,5 CM, 1–FBG. UND 4–FBG. BROSCHUR, DIGITALDRUCK/XEROGRAPHIE AUF GEDECKTEM 80 GR/M2 PAPIER. BOTSCHAFT DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND BUKAREST/SHARING HERITAGE/EUROPE FOR CULTURE BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://daeta.caohom.com/daeta_editie_primaria_deta_2018.pdf

Ausgehend von einer 2017 unternommenen persönlichen Reise, versammelt dieser Band anläßlich des Europäischen Kulturerbejahres und des Jubiläums ***100 Jahre Modernes Rumänien*** im Jahr 2018 eine Sammlung von Eindrükken aus dem Banat. **HEUTE IST ES NUR EIN BAUM**[189] soll damit zusammen mit der 2023 erscheinenden Publikation zu **ANA**[190] und dem aufgrund der Verschiebung des ***Kulturhauptstadtjahres*** auf 2023 jetzt für 2025 geplanten Buch **DAS GIBT SICH NICHT MEHR**[191] die Trilogie **UMĂTÙNG**[192] zum kulturellen Erbe der Banater Schwaben im rumänischen Banat bilden.

193

193 ›**HEUTE IST ES NUR EIN BAUM**‹ BUCH 320 SEITEN, CA. 19,5 X 25,5 CM, 1–FBG. UND 4–FBG. BROSCHUR, DIGITALDRUCK/XEROGRAPHIE AUF GEDECKTEM 80 GR/M2 PAPIER. BOTSCHAFT DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND BUKAREST/SHARING HERITAGE/EUROPE FOR CULTURE BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://daeta.caohom.com/daeta_editie_primaria_deta_2018.pdf

HEUTE IST ES NUR EIN BAUM

Dieses Buch ist das Resultat eines dreimonatigen Arbeitsstipendiums des Rathauses der Stadt Detta (Primaria Deta) in Form einer digitalen Ausgabe. Das Projekt wurde damit in der ersten Phase materiell und finanziell unterstützt. Dies ist eine Sonderausgabe für das Rathaus der Stadt, welche in den Formaten PDF und ePub von der editon utopmania herausgegeben wird.

189 ›**HEUTE IST ES NUR EIN BAUM**‹ BUCH 320 SEITEN, CA. 19,5 X 25,5 CM, 1–FBG. UND 4–FBG.BROSCHUR, DIGITALDRUCK/XEROGRAPHIE AUF GEDECKTEM 80 GR/M2 PAPIER. BOTSCHAFT DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND BUKAREST/SHARING HERITAGE/EUROPE FOR CULTURE BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://daeta.caohom.com/daeta_editie_primaria_deta_2018.pdf

190 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIŞOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

191 IN ARBEIT

192 ›**UMĂTÙNG**‹ VORTRAGSREIHE AUDIOVISUELLER VORTRAG, DEUTSCH/RUMÄNISCH, CA. 90 MIN UNIVERSITĂT TEMESWAR, CENTRUL DE CERCETARE „DIMITRIC CANTEMIR" LA FACULTATEA DE TURISM ŞI COMERŢ AL UNIVERSITĂŢII CRESTINE (UCDC) TEMESWAR, RUMÄNIEN 2019

TITEL

Inhaltlich changiert das Buch **HEUTE IST ES NUR EIN BAUM** zwischen der Formensprache eines Kunstbuches, einer Reportage und einer wissenschaftliche Arbeit. Texte und Bilder sind in Form von Kapiteln zusammenmontiert. Es enthält Elemente aus der Frühphase des Projektes und ist zu großen Teilen mit neuem Material ergänzt worden.

Da sich diese Ausgabe mehrheitlich an das örtliche Publikum der Stadt Detta richtet, ist es mehrsprachig gehalten. Formelle und funktionelle Angaben wurden auf Rumänisch übersetzt; vereinzelte Texte ebenso.

194

Im Sinne der symbolischen Fähigkeit beziehungsweise Notwendigkeit Altes hinter sich zu lassen und keine Furcht vor dem Neubeginn zuzulassen, wurde das Layout gegenüber der Formensprache des Dossiers ab einem bestimmten Zeitpunkt grundlegend neu gestaltet. Da diese Ausgabe wie ein Zwischenfazit fungiert, ist es nicht ausgeschlossen, daß sich bis Projektende erneut eine Richtungsänderung ergibt.

TITEL

Gestaltet im Rahmen der **EDITION.UTOPMANIA**, greift das Layout durch den monochromen Stil den Charakter einer Zeitung oder eines Magazins auf. Die einzelnen Kapitel haben ihren eigenen Stil basierend auf einem Grundlayout. Die manchmal minimalen Veränderungen in Schriftgröße und Stil sind der jeweiligen Entstehung geschuldet, die sich dem Kapitelthema angepaßt haben.

Die Bildertafeln können durch die Trennung für sich alleine stehen, genauso wie der Textteil davon subtrahiert ohne die Bilder funktionieren kann. Wie ein Reißverschluß fügen sie sich zu einem Ganzen zusammen und erlauben Querverweise zueinander. Oft ist der Unterschied zwischen einem Bild und einer Textpassage gegeben, manchmal aber gibt es Zwischenformate, zum Beispiel wenn eine Buchseite eines historischen Textes als Abbildung dargestellt wird, anstatt den Inhalt des Textes im Rahmen des Fließtextes zu setzen. Auch die Zeichnungen variieren von gegenständlichen Darstellungen basierend auf photographischen Aufnahmen und abstrakten Zeichnungen ohne bildliche Vorlagen. Sie repräsentieren jedoch einen Inhalt, der weder durch die Beschreibung mittels Text noch durch die direkte photographische Abbildung dargestellt werden kann.

194 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Etwas neu machen oder etwas aus-bauen?«

2019

Die Workshopreihe HALLO ANA![194] ist ein ortsspezifisches Satellitenprogramm zu ANA – EIN VISUELLES INVENTAR DES BANATS[197] im Rahmen der Ausrichtung Temeswars als *Europäische Kulturhauptstadt 2023* welches von September bis Oktober 2019 mit zahlreichen Kooperationspartnern[198] im rumänischen Banat umgesetzt wurde. Eingebettet in die Vorbereitungen von Temeswar als *Europäische Kulturhauptstadt 2023* und aufbauend auf der vorbereitenden ersten Projektphase des *Kulturerbejahres 2018 (Sharing Heritage, EYCH2018)*, fand bis Ende des Jahres 2019 eine Vertiefung der Recherchen vor Ort im Banat statt, welche im Zeitraum September bis Oktober 2019 die Durchführung der Workshops HALLO ANA![199] über die kulturellen Einflüsse der Banater Schwaben im rumänischen Banat ermöglichte.

195

HALLO ANA!

Durch die Botschaft der **BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND** geförderte und mittels zweier Arbeitsstipendien der Städte **CIACOVA** und **BANLOC** ermöglichte Workshop– und Vortragsreihe

199 **›HALLO ANA!‹** WORKSHOP WORKSHOPS IN VERSCHIEDENEN BILDUNGSEINRICHTUNGEN UND ORTEN, AUDIOVISUELLER VORTRAG, DEUTSCH/RUMÄNISCH, CA. 280 MIN, CERTIFIKATE, FIELD–TRIPS, STADTRUNDGÄNGE ANA – A VISUAL INVENTORY OF BANAT/BOTSCHAFT DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND BUKAREST ET AL BANAT, RUMÄNIEN/BANLOC, HOPSENITZ, LIEBLING, SOCA, BECICERECHIU MIC, BULGARUS 2019 http://ana.caohom.com/media/ANA_workshops_2019.gif http://ana.caohom.com/pdf/Hallo_ANA.pdf

PROJEKTDURCHFÜHRUNG

Das Ziel war es, den Teilnehmerinnen und Teilnehmern Handreichungen für einen selbstbestimmten Zugang zum kulturellen Erbe des Banats und ihrer individuellen oder kollektiven Herkunft zu liefern. Im Vordergrund standen dabei die Durchführung von ortsspezifischen Workshops für Kinder und Jugendliche mit Vertretern und Zugehörigen der Deutschen Minderheit in ausgewählten Ortschaften im Banat, die nachhaltige Stärkung der Zukunftskompetenzen der deutschen Minderheit in der Jugendarbeit mit Vertretern der Schulen und Rathäusern, die Etablierung einer langfristigen und nachhaltigen Kooperation während des gesamten Projektverlaufes 2019 bis einschliesslich des Kulturhauptstadtjahres 2023 und die Implementierung der Ergebnisse der Workshops in die Präsentation des Gesamtprojektes.

200

Angesichts einer allgegenwärtigen transeuropäischen Arbeitsmigration mit starken wirtschaftlichen Verbindungen zwischen Rumänien und Deutschland, ist eine begleitende Sprach– und Kulturkompetenz auf niedrigschwelligem Niveau ein immenser Vorteil für die nachhaltige Annäherung und Akzeptanz beider Kulturen. Ein großer Teil der Jugendlichen zeigt – auch fast 30 Jahre nach dem Massenexodus der deutschstämmigen Bevölkerung aus Rumänien – Interesse für die deutsche Sprache und Kultur.

Die Sprache verliert sich, die Bräuche haben sich schon verloren, das Wissen wird mit den Zeitzeugen ebenso verschwinden. Was wird übrig bleiben? Die Vergangenheit vergessen und durch bequeme Stereotype ersetzen, damit man sich assimiliert, integriert in eine Kultur des absoluten Kapitalismus, eines

195 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

196 **›HALLO ANA!‹** WORKSHOP WORKSHOPS IN VERSCHIEDENEN BILDUNGSEINRICHTUNGEN UND ORTEN, AUDIOVISUELLER VORTRAG, DEUTSCH/RUMÄNISCH, CA. 280 MIN, CERTIFIKATE, FIELD–TRIPS, STADTRUNDGÄNGE ANA – A VISUAL INVENTORY OF BANAT/BOTSCHAFT DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND BUKAREST ET AL BANAT, RUMÄNIEN/BANLOC, HOPSENITZ, LIEBLING, SOCA, BECICERECHIU MIC, BULGARUS 2019 http://ana.caohom.com/media/ANA_workshops_2019.gif http://ana.caohom.com/pdf/Hallo_ANA.pdf

197 **›ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT‹** PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIŞOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

198 VEREINIGUNG „TEMESWAR 2021 – EUROPÄISCHE KULTURHAUPTSTADT", DEUTSCHES KULTURZENTRUM TEMESWAR, NIKOLAUS–LENAU–LYZEUM TEMESWAR, FREUNDE DER LENAUSCHULE TEMESWAR E.V., ALLGEMEINE DEUTSCHE ZEITUNG (ADZ), DEUTSCHES KONSULAT TEMESWAR, DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST, DONAUSCHWÄBISCHES ZENTRALMUSEUM ULM, ZENTRALBIBLIOTHEK „EUGEN TODORAN" (BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ), EUROPÄISCHES KULTURERBEJAHR, EUROPE FOR CULTURE, PRIMARIA CIACOVA, DORF OFSENIŢA, PRIMARIA BANLOK, PRIMARIA LIEBLING, PRIMARIA KLEIN BETSCHKEREK, KLOSTER PARTOS, RADIO TIMIŞOARA, SHARING HERITAGE, HEIMATORTSGEMEINSCHAFT BOGAROSCH, KULTURVEREIN SEMPER AGAPE, FORSCHUNGSZENTRUM „DIMITRIE CANTEMIR" DER FAKULTÄT FÜR TOURISMUS UND WIRTSCHAFT DER CHRISTLICHEN UNIVERSITÄT TEMESWAR (UCDC), TIMIŞOARA EDITION UTOPMANIA, PROF DR. ANTON STERBLING, PROF. DR. FRANZ QUINT, DR. SWANTJE VOLKMANN, PHD. CIPRIANA SAVA, PROF. SMARANDA VULTUR.

200 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Deutschseins, das selbst keinen inneren Richtungskompass hat? Assimilieren in ein vereinigtes Europa?

Auch im Hinblick auf die Fortführung bis einschliesslich 2021 ist die vorzeitige Kontaktaufnahme zu Kindern und Jugendlichen von zentraler Bedeutung. Da das Projekt 2019 in der ersten von drei Etappen begann, ist eine nachhaltige Fortführung und Intensivierung der kulturellen und schulischen Zusammenarbeit vorgesehen. Von besonderem Interesse ist dabei die Entwicklung der SchülerInnen und Jugendlichen über drei Jahre hinweg und die kontinuierliche Stärkung des Bewusstseins für den Wert deutschsprachiger Kultur sowie die Wertschätzung der Zugehörigkeit zur Deutschen Minderheit. Im Angesicht der 2020 durch COVID-19 hervorgerufenen Einschränkungen und internationalen Reisebeschränkungen, sind die Möglichkeiten einer Fortsetzung für 2020 fraglich.

Der gesamtgesellschaftliche globale Wandel, der aktuell die uns umgebende Lebensrealität bestimmt, zeigt sich in einer Komplexität, die vollständig zu erfassen wohl erst rückblickend möglich sein wird. Auswirkungen dieses Wandels zeigen sich unter anderem in einer Veränderung der Altersstruktur, einem Rückgang der Bevölkerung, einem daraus resultierenden Leerstand innerhalb von Städten, Regionen und Gemeinden, einer Wandlung des Arbeitsbegriffs und in vielen weiteren Lebensbereichen. Diese Wandlungsprozesse erfordern ein Umdenken der Gestaltung des gemeinschaftlichen Lebens und der Vorstellung davon, wie dieses Miteinander künftig organisiert werden kann. Diese Neugestaltung stellt neben einer ökonomischen, politischen und sozialen auch eine künstlerisch–kulturelle Herausforderung dar.

DURCHFÜHRTE MASSNAHMEN

Es wurden begleitend mehrere Workshops in verschiedenen Kultureinrichtungen und Bildungszentren für Jugendliche veranstaltet. Die Zielgruppe waren hierbei die allgemein an der vielfältigen Kultur des Banat interessierte Personen, die vor Ort ansässige Bevölkerung sowie Fachpublikum mit Schwerpunkt Stadtplanung, Architektur, Denkmalschutz und kultureller Anthropologie sowie Jugendliche mit Bezug zur Deutschen Minderheit.

201

Die sich wiederholenden Workshops wurden durch Gruppenarbeiten, Spaziergänge, Field Trips, Beamerprojektionen im öffentlichen Raum und kurzen Vorträge gerahmt. Die individuelle Position der Jungendlichen innerhalb der eventuell noch vorhandenen deutschsprachigen Community wurde ortsspezifisch erkundet und mittels angeleiteter Workshops spielerisch reflektiert. Zudem wurde eine Stärkung des Bewußtseins für die eigenen Wurzeln bzw. die der ehemals deutschsprachig mitgeprägten Region Banat stattfinden. Ausserdem fand in den besuchten schulischen Einrichtungen bei Lehrenden und Teilnehmenden eine deutliche Sensibilisierung der historischen Einflüsse der Deutschen Minderheit statt und der Rolle des Banats als multiethnisch geprägte Randregion in einem vereinten europäischen Gefüge.

Die Vorbereitungen für die Workshops wurden nach Absprache mit den Veranstaltungspartner in einem inhaltlichen Schema chronologisch und systematisch geplant und öffentlichkeitswirksam durch Verbreitung in SocialMedia, Plakatierungen und Mundpropaganda in den jeweiligen Örtlichkeiten kommuniziert. Um eine allgemeine Zugänglichkeit der Veranstaltungen zu garantieren, wurde sichergestellt, dass nicht nur Lernende der Schulen teilnehmen konnten, sondern begleitend (z.B. auch für Schulabbrecher oder ältere Jugendliche) Field-Trips und Veranstaltungen im öffentlichen Raum mit Bezug zur Deutschen Minderheit durchgeführt wurden.

In den Workshops wurden konkret die für das Banat und die Deutsche Minderheit relevanten Themenkomplexe Häuser/Bauten/Infrastruktur, Fassaden/Ornamente/Farben, Landschaft/Flora/Wege/Felder, Wappen und Symbole in Einzel– oder Gruppenarbeiten spielerisch abgerufen und mittels Zeichnungen zu Papier gebracht. Da das Projekt seinen Fokus auch auf die visuelle Darstellung der Banater Landschaft, der Architektur und dem Archivieren privater Sammlungen legt, ist eine Brücke zu der Sichtweise und den Möglichkeiten der deutschsprachigen Jugendlichen ein zentrales Element dieser Reflexion.

Um einen kontinuierlichen und beständigen Kontakt zu den Jugendlichen der Deutschen Minderheit zu etablieren und diese in die Umsetzungsformen des Projektes miteinzubeziehen, wurde im Rahmen des Projektes ein Stipendium als Kulturvermittlerin / ein Kulturvermittler ausgeschrieben, welche/r von dem Institut für Auslandsbeziehungen extern zur Verfügung gestellt wird. Auch durch extensives Suchen und einer Verlängerung der Bewerbungsfrist fand sich leider kein Bewerber bzw. keine Bewerberin. Dies mag auch als Zustandsbeschreibung der Deutschen Minderheit gelten.

Parallel dazu wurde die kulturelle Jugendarbeit vor allem mit Vertretern der lokalen Bildungseinrichtungen und Initiativen auf einem professionellen und strukturierten Niveau durchgeführt. Zusätzlich zu den konkreten Veranstaltungen mit den Schulen, wurden mit verschiedenen andern Institutionen erfolgreich Vereinbarungen zur Raumnutzung und zur allgemeinen Zugänglichkeit getroffen. Diese intensiven, sich wiederholenden Treffen und Veranstaltungen haben dabei das Bewusstsein für die Deutsche Minderheit im Banat wieder in Erinnerung gerufen und sind Grundlage für weitere Partnerschaften und zukünftige Kooperationen im Verlauf des Kulturhauptstadtjahres 2021.

PROJEKTZIELE

Die Planung, Durchführung und Nachbereitung der Workshops ›Hallo ANA!‹ im Rahmen der Projektförderung für 2019 durch die Zuwendung der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Bukarest ist gelungen. Im Rahmen des Kulturprogramms der zukünftigen Europäischen Kulturhauptstadt Temeswar ist dadurch eine erneute und zeitgemässe Bewusstmachung der kulturellen Einflüsse der Banater Schwaben in Rumänien – präziser im Banat – erfolgreich gewesen. Dazu erschien bereits Juni in der ADZ (Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien) ein entsprechender Artikel, welcher das Projektvorhaben inklusive der Workshops im Banat der breiten Öffentlichkeit vermittelte. Hintergründig fand eine Positionierung des Projektes in den gängigen sozialen Medien und eine Beachtung durch das Deutsche Nationalkommitee für Denkmalschutz statt.

Weiterhin ist es gelungen den positiven Schwung des vorherigen Projektes aus 2018 zukunftsgerichtet für ein inhaltlich erweitertes Folgeprojekt zu nutzen. Hiermit lieferten die 2018 und 2019 durchgeführten Projekte einen unerläßlichen Beitrag, um die Bewußtmachung der kulturellen Einflüsse der Banater Schwaben als deutsche Minderheit in Rumänien, innerhalb der Feierlichkeiten zum Großereignis „Temeswar – Europäische Kulturhauptstadt 2021" zu fördern. Durch diese frühzeitige Positionierung und Öffnung zum Dialog, konnte dieser Ansatz um das historische Wirken als auch die Zukunftsperspektive der Banater Schwaben im Kontext der Aufmerksamkeit des Banat mit Temeswar als Kulturhauptstadt Europas 2021, konstruktiv aufgebaut werden.

202

201 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

202 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Zusätzlich fand eine Vernetzung zu ausgewählten Heimatortsgemeinschaften der Banater Schwaben in der BRD (insbesondere HOG Bogarosch, HOG München, HOG Augsburg) statt. Die Kooperation mit diesen Gemeinschaften gestaltet sich jedoch ebenso als sehr kompliziert. Altersstrukturen, Missgunst oder schlicht fehlendes Interesse sind hierfür die gängigsten Ursachen.

Der leider (selbst mit den direkten Vermittlungsbemühungen des Projektpartners „Freunde der Lenauschule" aus Rastatt) nicht zustande gekommene Kontakt zur Zusammenarbeit mit einer der zentralen Deutschen Schulen in Temeswar – dem Nikolaus–Lenau–Lyzeums – kann in organisatorischen Gründe seitens der Schule für das Jahr 2019 liegen, trägt jedoch zum nur teilweisen Erreichen des Projektziels bei und ist als bedauerlich zu bewerten.

ANGESTREBTE UND EINGETRETENE AUSWIRKUNGEN DES PROJEKTES AUF DIE ZIELGRUPPE

Durch die Durchführung der lokalen Workshops „Hallo ANA!" wurde eine Reflexion über die geopolitische Lage des Banats mittels Diskussionen und Vorträgen, die Bewusstmachung der Siedlungsstruktur der Orte und den persönlichen Stellenwert von Häuslichkeit und lokaler Infrastruktur mittels Zeichnungen von Jugendlichen angestrebt. Weiterhin sollte die Motivation in den betreffenden Schulen gefördert werden, die Auseinandersetzung mit der historischen Bedeutung der Deutschen Minderheit im alltäglichen Fokus und weiter in Erinnerung als Teil der schulischen Bildung zu behalten. Die Einbettung der schulischen Profile in ein Kulturprojekt mit europäischer Tragweite fand mittels der öffentlichen Presentation am 14.10.2019 in Temeswar statt. An TeilnehmerInnen in ca. 14 Klassen der Stufe 5 bis 9 und ausserschulisches Publikum konnten ca. 150 Personen durch direkte Mitwirkung angesprochen werden. Die angestrebten Ziele der Workshops wurden grösstenteils positiv erwirkt und mittels Vorträgen über die Zusammenarbeit dokumentiert.

Unmittelbare Durchführungsorte und Partner der Workshops waren Ciacova/Tschakowa (Rathaus, Schule „Alexandru Mocioni"), Liebling (Rathaus, Schule "Şcoala Gimnaziala"), Banloc/Banlok (Rathaus, Schule "Ing. Anghel Saligny", Vereinigung „Semper Agape"), Soca (Schule), Partoș (Kloster "Mănăstirea Sf. Ier. Iosif cel Nou"), Ofsenița/Hopsenitz (Kindergarten, Ehemalige Kath. Kirche "st. Wendelin", Flamingo Bar), Betel (Schule), Timișoara/Temeswar (Universität "UCDC – Facultatea de Management Turistic și Comercial Timișoara"), Beccicereciu Mic/Klein-Betschkerek (Museum, Schule)

Eine Sensibilisierung der Jugendlichen für das von ihnen geteilte kulturelle Erbe mit den Spuren der Deutschen Minderheit – insbesondere der starken Prägung durch die Kolonisation mit Banater Schwaben im Banat – war erfolgreich und fand viele produktive Anknüpfungspunkte in den individuellen Berichten über familiäre Zusammensetzungen und der alltäglichen Architektur. Die Reflexion über das Ineinandergreifen oder die Kontinuität von kulturellen und ethnischen Einflüssen zeigt sich in der bildnerischen Auseinandersetzung der Jugendlichen welches als Ergebnisse der Workshops in Form von Zeichnungen entstanden sind. Ausserdem wurde während der Field Trips, Besichtigungen und Stadtrundgängen auf die geschichtlichen Einflüsse der Deutschen Minderheit prägnant aufmerksam gemacht.

203

Hinsichtlich der Arbeiten für die Publikation, welche das Gesamtprojekt von 2017 bis 2023 wiederspiegelt, wurden ausgiebig online wie offline Recherchen und Archivarbeiten vor Ort und mit Kontakten aus Deutschland durchgeführt. Als wichtiger Beitrag erweisen sich die zahlreichen geführten Interviews sowie die nachhaltige Vernetzung mit lokalen Partnern, vor Allem der beteiligten Schulen und Rathäusern. Die in den Workshops angefertigten Zeichnungen der TeilnehmerInnen sind wichtige Dokumente des aktuellen Befindens der jeweiligen lokalen Communities aus den Augen der nachwachsenden Generationen. Da die Ortsstrukturen stark von der Schwäbischen Architektur geprägt ist, leben noch viele Familien in diesen typischen Häusern und pflegen eine individuelle Beziehung dazu.

PARTNERINNEN

Vereinigung „Temeswar 2021 – Europäische Kulturhauptstadt", Deutsches Kulturzentrum Temeswar, Nikolaus–Lenau–Lyzeum Temeswar, Freunde der Lenauschule Temeswar e.V., Allgemeine Deutsche Zeitung (ADZ), Deutsches Konsulat Temeswar, Deutsche Botschaft Bukarest, Donauschwäbisches Zentralmuseum Ulm, Zentralbibliothek „Eugen Todoran" (Biblioteca Centrală Universitară), Europäisches Kulturerbejahr, Europe For Culture, Primaria Ciacova, Dorf Ofsenița, Primaria Banlok, Primaria Liebling, Primaria Klein Betschkerek, Kloster Partoș, Radio Timișoara, Sharing Heritage, Heimatortsgemeinschaft Bogarosch, Kulturverein Semper Agape, Forschungszentrum „Dimitrie Cantemir" der Fakultät für Tourismus und Wirtschaft der Christlichen Universität Temeswar (UCDC), Timișoara edition utopmania, Prof Dr. Anton Sterbling, Prof. Dr. Franz Quint, Dr. Swantje Volkmann, Phd. Cipriana Sava, Prof. Smaranda Vultur.

TeilnehmerInnen: Adelin*, Adelina*, Adina*, Alex*, Alexandra , Alina*, Alisia, Anamaria, Andra, Andrada, Andreea*, Andrei*, Angela, Anut, Ariana, Aylin, Beatrice, Bianca, Bogdan, Calina, Catalin, Camelia, Cassy, Cipriana, Claudia, Cosmin, Costea, Costel, Corina*, Cristian*, Cristina, Daniel, Darian, David, Debora, Denisa–Maria, Elena, Emi, Florentina*, Florin, Florina, Gabi, Gabriel, Gabriela, Ionela, Isabella, Laurentiu, Lavinia ,Lilvana, Luca, Maria*, Marian, Marinela, Marius, Marco, Mia, Mihai*, Mihaiela, Mihalca, Monica, Nico*, Nicoleta, Octavian, Ovidiu*, Patrizia*, Paul, Patricea, Parissia, Patrik, Petre*, Raluca, Ramona, Raul*, Razvan, Robert, Roxana*, Sebastian, Silvana–Mihaela, Simona, Teodora, Todorut, Ionut Darko, Valentina–Maria, Vlad.

Die Ausstellung OFF/SCENIC[204] im Dorf Hopsenitz an der Fassade der alten Kirche und im Hof des ehemaligen Kulturzentrums im September und Oktober 2019 begab sich abseits der sonst üblichen Kunst– und Kulturszenerien mitten in das Alltagsleben.

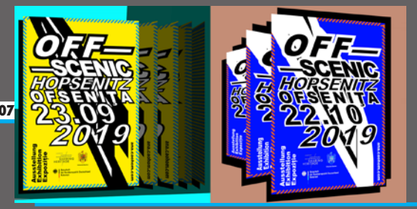
In den letzten Jahren hat sich der Kunst– und Kultursektor von den Diskussionen um die Hauptstädte und die typischen kulturellen Zentren der Urbanität entfernt.

203 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

204 ›**OFF/SCENIC**‹ AUSSTELLUNG BEAMERPROJEKTION, FLYER, POSTER A3, ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT, OFSENITZA/HOPSENITZ, RUMÄNIEN 2019

In zunehmendem Maße hat sich die Dezentralisierung entwickelt, und Künstler, Kulturschaffende, Kunstorganisationen und Einheimische, die im Kontext einer städtischen Gesellschaft die Peripherie betreiben oder besetzen, werden wieder in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt.

Mit OFF/SCENIC[205] hat Gottfried im Rahmen des ANA[204]–Projektes eine Residency der *Stadt Banloc* in seinem alten Geburtsdorf absolviert. In genau jenem Kindergarten in dem seine Eltern als Kinder zur Schule gegangen sind, lebte und arbeitete er im Sommer 2019 und lernte so das Dorf seiner Ahnen und die seit dem Wegbruch des Sozialismus stattgefundenen Veränderungen kennen. Zum Abschluß fanden mehrere Workshops mit Jugendlichen und Schulabbrechern in Form von Field–Trips zur Erkundung der Landschaft und Lebensweise statt, sowie mehrere öffentliche Screenings, zum Beispiel an der Fassade der alten Kirchenruine in dem seine Eltern getraut wurden, im Hof des Kulturzentrums und Lebensmittelpunktes des Dorfes und in den Räumlichkeiten des alten Kindergartens. Viel Kraut ist verbrannt. So überlagerte sich das Material des Modernen Banats mit den Spuren der Verganheit und bot in einem sozialen Rahmen Gelegenheit für Diskussionen, Erinnerungen und Feiern.



207

OFF/SCENIC

Out–Door–Screenigs, Workshops und Field–Trips in der banater Peripherie

208

205 ›**OFF/SCENIC**‹ AUSSTELLUNG BEAMERPROJEKTION, FLYER, POSTER A3, ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT, OFSENITZA/HOPSENITZ, RUMÄNIEN 2019

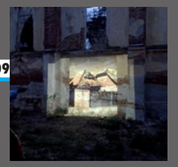
206 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIȘOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.roohom.com

207 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

208 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Grundsätzlich sollte das Material nicht nur im Rahmen einer klassischen Kunstausstellung einem kunstbegeisterten urbanen Publikum präsentiert werden. Das ist nicht die Hauptzielgruppe. Vielmehr ist es wichtig, die Impulse der künstlerischen Umsetzung an die jeweiligen Herkunftsorte zurückzubringen und damit die Transformation der Produkte einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. In diesem Zusammenhang können die Bewohner ihre individuelle Beziehung aufbauen und sich zu den Inhalten positionieren und weiter zu einer komplexeren Matrix beitragen. Es ist nicht beabsichtigt, städtischen Strukturen mit ländlicher Peripherie entgegenzuwirken. Tatsächlich sollen deren gegenseitige Abhängigkeit und gegenseitige Reize untersucht werden.

Die ersten Ergebnisse des Jahres 2019, bestehend aus einer Sammlung von Architekturvideoportraits, Audioinformationen und Porträts von Menschen, werden an ihren Ursprung zurückgeführt. Diese erneute Migration wird 2020 wiederholt und intensiviert und mündet in mehreren öffentlichen Präsentationen zur europäischen Dimension von Timisoara als Kulturhauptstadt im Jahr 2021. Nach der Schaffung einer Grundlage für weitere Untersuchungen wird das Projekt Einheimische und Jugendliche aus Banat dazu anregen, ihre Ansichten im Jahr 2019–21 unabhängig einzubringen.



209

Über eine mobile Präsentationsplattform (z. B. ein DIN-Frachtcontainer oder ein Wanderkino) werden die ursprünglichen Orte, Bereiche und Infrastrukturen erneut bereist und erhalten die Möglichkeit, innerhalb eines sozialen Rahmens mitzuwirken.

TITEL

In einer Reihe von Workshops in den Dörfern und Städten werden die Ergebnisse des Jahres 2019 präsentiert und die Teilnehmer ermutigt, ihre Wahrnehmungen und Ideen zu teilen. Gemeinsam werden wir versuchen, ein partizipatives Konzept zu etablieren, indem wir Formen der kooperativen Forschung und der fotografischen Beobachtung üben. Die Teilnehmer entwickeln ein fotografisches Projekt, das begleitet und überprüft wird. Workshops richten sich an professionelle und nicht-professionelle Fotografen sowie an Bewohner der verschiedenen Bereiche, die Themen wie aufkommende und verschwindende Räume, Migration, kulturelles Erbe sowie die autonome Geste der Selbstbestimmung mittels fotografischer Werkzeuge darstellen. Die Feldforschung wird mit Vorlesungen und Filmvorführungen zur Fallstudie kombiniert. Diese konzeptuellen Inputs führen zu einem Verständnis der industriellen und postindustriellen Bedingungen, die für das Banat-Gebiet charakteristisch sind.

209 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

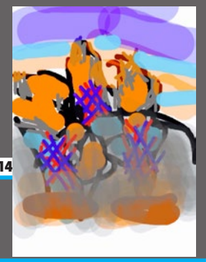
»Das Meer schläft nicht.«

2018

Im Verlauf des Jahres 2019 wurde das 2005 als künstlerisches Magazin gegründete STANIOL[210] neu belebt. Obwohl STANIOL[211] kein Verlag im traditionellen Sinne darstellt, stand die publizistische Tätigkeit ab 2019 neu im Fokus.

Neuerscheinungen und alte Arbeiten wurden peu à peu vereinheitlicht. Zu den editorischen Schwerpunkten von STANIOL[212] zählen künstlerische Dokumentationen und Kataloge, Künstlerbücher und Kleinstauflagen sowie Erprobungen grafischer Produkte — analog als gedruckte Auflagen sowie im digital publishing Bereich.

213



214

Künstlerische Schwerpunkte liegen in der spielerischen Befragung des Mediums Buch, der Einbeziehung zirkulärer, selbstreferenzieller und chaotischer Systeme, Verbindungen zwischen Figur und Zeichen sowie dem Bild in seiner Eigenständigkeit und post-narrativen Selbstverwirklichung.

Ungefähr so, aber wirklich ganz anders.

»Alles ändert sich, ändert sich nichts.«

2018

Ganz zum Schluß des Jahres griff Gottfried die Tradition wieder auf, periodisch grafische Miniaturen zusammenzustellen und reichte #2018A[215] und #2018B[216] ein.

217

218

Nach einem langen warmen Sommer, dachte Gottfried im Winter wieder über KYRA[219] nach.

Zum Jahresende 2018 versammelte sich erneut das ganze Team von A FILM BY[220] um eine wirklich endgültige Special Director's Pre-Ultimate Remastered Collectors' Deluxe Edition herauszubringen; diesmal sogar mit Untertiteln.

221

215 IN ARBEIT

216 IN ARBEIT

217 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

218 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

219 ›KYRA‹ VIDEO SCREENCAPTURE, FULL-HD (1920X1080PX), 48:50 MIN., OPTIONALE UNTERTITEL, 1999–2015 HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG/LURU KINO LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2015 http://www.coohom.com/kyra

220 IN ARBEIT

KYRA (A FILM BY)

Ein experimentelles abstraktes Diptychon

221 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

EINFÜHRUNG

IM JAHR 2015 SOLLTE VON EINEM HUND EIN FOTO GEMACHT WERDEN. ES WURDE EINE NEUE KAMERA GEKAUFT UND EIN SONNIGER TAG AUSGESUCHT. DOCH DIES WAR NUR DER BEGINN EINER FOLGENSCHWEREN KETTENREAKTION...

Gefilmt auf einem Apple iMac mit OS 10.6.8 und einem MacBookAir mit OS 10.9 unter Zuhilfenahme der eingebauten Standardwerkzeuge in QuickTime 8 sowie der betriebsinternen Werkzeuge des Finders.

Es gibt Filme welche mittels einer Kamera, eines Materials, einer Optik und so weiter maschinell entstehen können. Und diese Art von erzeugten Bilder traut man, denn sie bilden unsere Welt mehr oder weniger gut und verläßlich – objektiv – ab.

Wir können uns besser an Orte und Menschen, Dinge und Situationen erinnern, wenn wir mittels kameraerzeugter Bilder mit Ihnen konfrontiert werden.

Auch Videoaufnahmen begwegter Abläufe und Töne sind ein Sprungbrett unserer Fantasie und Erinnerung: alles lebt wieder, spricht – ist wie überbrückt erneut da und anwesend.

Es gibt aber auch Bilder, die keiner Kamera, keiner Optik in dem herkömlichen und physischen Sinne benötigen um Bilder als Ergebnis eines fotochemischen Prozesses zu erzeugen. Ein Screencapture eines Bildschirms ist so eine Art von maschinell hervorgerufenem und fixiertem Bild.

ENTSTEHUNG

Um eine neu gekaufte Digitalkamera auszuprobieren, wurde ein Hund namens Kira an einem sonnigen Nachmittag zu Testzwecken fotografiert. Während der späteren Begutachtung der entstandenen Bilder am Rechner, entfaltet sich eine Reise in die

210 ›STANIOL‹ MAGAZIN, STANIOL LEIPZIG, DEUTSCHLAND DATO-2008, ISSN 1864-5380 http://www.staniol.com

211 ›STANIOL‹ MAGAZIN, STANIOL LEIPZIG, DEUTSCHLAND DATO-2008, ISSN 1864-5380 http://www.staniol.com

212 ›STANIOL‹ MAGAZIN, STANIOL LEIPZIG, DEUTSCHLAND DATO-2008, ISSN 1864-5380 http://www.staniol.com

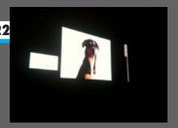
213 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

214 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Tiefen des Darstellbaren und Sichtbaren.

Die Illusion einer kontinuierlichen und ununterbrochenen Transformation entfaltet sich vor unseren Augen und hinterfragt die gewohnte Wahrnehmung von Realität und Geschichte.

222



Auf einem handelsüblichen Computer, als sich stets überlagerndes Screencapture in Echtzeit gefilmt und ausschließlich mit den systemeigenen Standard-Schneide- und Bearbeitungswerkzeugen narrativ montiert, erzählt der experimentelle Film bewußt reduziert, aber unnötig lange, in einer hypnotischen Überlagerung von Tönen und Bildern von digitaler Abstraktion, Aktion und Reaktion, zirkulärer Veränderung, dem auto-generativen Verhältnis unterschiedlicher Kategorien von Bildern und der spielerischen Autonomie eines künstlerischen Schaffens- und Ermächtigungsprozesses.

BESCHREIBUNG

Der erste Teil ›PRISMA‹ untersucht in sich wiederholenden Schleifen inhaltlich geschichtliche und psychologische Muster in einer fast unerträglichen Weise. Es geht um Nazis. Es geht um Wiederholung der Banalität des Bösen. Es geht um Aufarbeitung. Es ist eine Zumutung. Es ist eine Konfrontation mit der Vergangenheit Deutschlands. Eine Tortur.

Entstanden aus dem Ausprobieren einer neugekauften Fotodigitalkamera und dem Posieren eines Hundes zum Zwecke eines Testbildes, stellt der zweite Teil ›KYRA‹ eine Betrachtung des technischen Mediums und der Durchdringung zeigender Apparate und Mechanismen dar.

Etwas mit Kreisen und so weiter und so weiter und so weiter.

Während der erste Teil mit rein analogen Mitteln Ende der 1990er Jahre als audiovisuelle Collage (Mini-DV, VHS, Kassettenrecorder und MiniDisc) die Monstrosität der Naziherrschaft in Zusammenhang mit popkulturellen Unterhaltungsmedien stellt, ist der zweite Teil ausschließlich als Videocapture mit rein digitalen Mitteln und ohne die Zuhilfenahme einer Videokamera entstanden. Dem organischen Chaos der analogen Überlagerungen, dem stetigen Qualitätsverlust, hervorgerufen durch unzählige Überspielungen, Verkabelungen und Neuaufnahmen, steht ein kontemplatives und analytisches Beobachten des sterilen Displayinhaltes gegenüber.

223

Beide Teile oszilieren in sich und um sich selbst und stellen Fragen an die Zumutbarkeit des Gehörten und Gesehenen. Sie fordern von den Zuhörenden und Zuschauenden eine klare Positionierung; entweder zum Inhalt oder zur audiovisuellen Ästhetik.

Beide Teile stehen formell und ästhetisch in starkem Kontrast zueinander und sind in sich verwoben. So wie unterbewusste Triebe und Ängste der Dynamik des autonomen Handelns zugrundeliegen und diese beeinflussen, ist der erste Teil in dem zweiten eingebettet und tritt mit diesem in Dialog.

Obwohl einige grundlegende Schnitte mittels Final-Cut vorgenommen werden mussten, ist das Gesehene dennoch das Ergebnis einer kontinuierlichen Aufzeichnung des dargestellten Geschehens auf dem Bildschirm.

›a film by‹ entstand 2015 und ist somit einer der ersten Filme, die nicht mit traditionellen Kameras, Objektiven etc. entstanden ist, sondern ganz durch Screencaptures montiert wurde, welche das am Bildschirm angezeigte aufnehmen und damit erzählerisch bearbeiten. Mittlerweile hat die Anwendung dieser Methode selbst das kommerzielle Mainstreamkino erreicht und eröffnet vor allem der Generation der sogenannten Digital Natives neue Erzählweisen und visuelle Reize.

DAS ZEIGEN

Die Institution Kino bedeutet primär: einzelne Erfahrungen in Gemeinsamkeit, projizierte Fläche in voluminösen Räumen, Körper, Tiefe, Isolation, Paradoxie, Rhythmus, Bewegung, Fließen, das Sich-Hingeben an eine Illusion der Kontinuität, des Echten und der Wahrheit. All dies, trotz der Gewissheit, die Vorführung ist eine reine Illusion von Bilderfolgen, Schnitten oder Synchronisationen.

Während das Theater Dialoge liebt, meidet der Film und das Kino diese direkt. Film erzählt durch Bilder, weniger durch Text. Der Ton kam erst nach dem erfolgreichen Animieren der einzelnen Standbilder als weitere gleichberechtigte Ebene hinzu. Die durch Akustik übermittelten Wörter oder Laute der Sprache (im Gegensatz zu Zwischentafeln oder Untertiteln) zeigen bereits auf etwas anderes als sich selbst. Das durch Sprache Bezeichnete liegt ausserhalb seiner selbst.

Der erste Teil ›PRISMA‹ referiert noch auf eine äußere Wirklichkeit, da die analoge Filmkamera Versionen von externen Realitäten in ihrem Inneren umcodiert und diese abbildet. Es entspricht einer ethischen Betrachtung. Bildelemente symbolisieren reale Handlungen und sind Artefakte derer.

Der zweite Teil ›KYRA‹ hat keine äußere Referenz, keine Mimesis im traditionellen Sinn mehr. ›KYRA‹ begibt sich auf eine Reise, die durch äußere Einflüsse getriggert ihren Anfang nimmt. Dieser Teil entspricht einer ästhetischen Betrachtung.

Das Gezeigte, sei es Bild oder Schwarzbild, hat (überhaupt) keine Referenz, d.h. das Gezeigte/Gesehene ist dubitativ; es zweifelt sich in seiner Oberfläche und seinen Darstellungsmotiven automatisch selbst an. Es wird angezweifelt und zweifelt an. Computer haben hermetische Schirme als Barrieren zur Aussenwelt, die ein äußerliches Eindringen verhindern. Sie erzeugen einen hermetisch-homogenen Raum, ein System welches durch die spiegelnde Oberfläche (glossy) noch akzentuiert wird. Im Ganzen aber verliert sich die Wirkungskraft mimetischer Abbildungen, da die Aura des Beobachteten verschoben wird, da alles nur (noch) Abbildung ist.

Der spezifische Ort der Bildquelle ist unbekannt und auch irrelevant, jedoch universell und spontan für jeden begreifbar. Der Bildschirm verrät nur aufgrund der sprachlichen und geographischen Prägung des Betriebssystems eine Verortung in Deutschland. Das visuell valide Spielfeld des Computers und die Logik des operativen Systems beinhalten keine Faktoren wie Ort und Lichtverhältnisse zur korrekten Funktion, zur Berechnung von Wahrheit und Schönheit. Der Computer ist nach Innen hin ortlos – lediglich Zeit und Raum spielen eine Rolle. Das Gesehene ist eine dramatisierte Stückelung, Abfolge und Zusammensetzung bestimmter vorher zurechtgelegter Elemente; zusammengehalten durch tatsächlich zeitgleich stattfindende Aktionen. Der Schirm der Bilder ist kein Fenster zur Welt mehr, es ist ein schrankenloses Tor.

Die omnipräsente Fläche des Displays ist eine Verkörperung eines Aktionsraumes, eines Zuhause, eines Ortes, an den man täglich zurückkehrt um dort zu arbeiten, an dem man versucht zu leben. Man erledigt an einem solchen Ort Aufgaben, ist formell gerüstet für Effizienz. Wie radikal zu denken, dem Einzelnen am sogenannten Personal Computer (der meistens nicht kollektiv genutzt wird) die Möglichkeit der absoluten Selbstverwaltung zu überlassen.

Vermeintlich reine Privatheit und Pseudeoindividualität wird permanent durch die Benutzer zelebriert und der abermals für jeden frische Garten einer Systeminstallation unterliegt im Laufe der Benutzung einer unausweichlichen Verwilderung, Überlagerung und Abnutzung. Diese manifestiert sich in den Abläufen der Eingaben, der durch plugins, updates und cracks mutierten Programme und deren Verknüpfungen zu Ordner. Die Navigation durch das jeweilige Betriebssystem, die Möglichkeiten des Sichtens von Bildern und Dokumenten, die Materialbeschaffung etc. bestimmt das alltägliche Denken mit. Wie die Wahl des Personal Computers als Reisemittel auch Denkweisen zulassen kann und andere dabei verbietet und ausschliesst.

Das Geschehen ist in absolutes Licht getaucht, es herrscht eine gnadenlose objektive (entmenschlichte und empathielose) Beleuchtung, die sezierend bis auf das letzte darstellbare Pixel die Auflösung analysiert. Der Anspruch an die generierten Bilder gleicht dem an die Welt. Auflösung bedeutet (neue) Information. Bleibt man im Sehen stehen, so auch im Denken. Die Vorgehensweise gleicht einem operativem Eingriff, medizinisch unter Optimalbedingungen vorgenommen.

Autopsie und Empirie erlebten in der frühen Neuzeit einen erheblichen Aufschwung, der nicht zuletzt auch für die Betrachtung von Kunst konstitutiv war. Die hiermit verbundenen Strategien des Zeigens, des Überzeugens und Beweisens spielten nicht nur in der frühneuzeitlichen Wissenschaftspraxis eine tragende Rolle, sondern auch in zunehmendem Maße in der zeitgenössischen Kunstliteratur und der noch jungen Disziplin der Kennerschaft. Besonders deutlich wird die Bedeutung von Autopsie und Empirie zudem in den Bereichen der Sammlung und Präsentation von Archiven.

›a film by‹ behandelt den Modus einer utopischen, fließenden Welt, welche sich an der Oberfläche unserer Wahrnehmungsapparate niederschlägt, einer Eigendynamik, die sich auch ohne unser Zutun stetig verändert. Die Verlagerung der Erzählung und die Beschränkung auf das Innere des Rechners, auf die Logik des operierenden Betriebssystems, etabliert einen eigenen Rhythmus, eine eigene Stimmung und Aura, welche sich im Falle von ›a film by‹ aus einer Formalität heraus ergaben.

Entstanden während einer Zeit des Paradigmenwechsels von Analog zu Digital, von SD zu HD, thematisiert ›a film by‹ das Momentum des Fehlers (visuell als Glitch und verminderte Framerate dargestellt) als einen pre-faktischer Zustand. Einbrüche der Framerate, des streams, werden während der Betrachtung akzeptiert aber unbewußt als unvollkommen und mangelhaft klassifiziert. Die niedrige Framerate erzwingt automatisch einen Vergleich durch die Kontrastierung zu bereits höher auflösbaren Bildern, zur jeweiligen Speerspitze der technischen Entwicklung.

›a film by‹ ist zu seiner Entstehungszeit bereits ein Artefakt und nimmt die eigene Zersetzung zeitlich vorweg, beteiligt sich nicht am Rennen um optimalste Auflösung und eine durchgängig verlustfreie digitale Migration der Bilder von Plattform zu Plattform. Es ist ein Querschnitt und Standbild im Übergang noch vor 8K und VR.

Ein Fehler bedeutet, daß etwas im Jetzt passiert, es ist eine Satori-Erfahrung, da diese Wahrnehmung die Betrachtenden völlig spontan und überraschend trifft (wie das plötzliche Reißen des Zelluloids während einer Filmvorführung). Zeitlichkeit und Planung werden der vordefinierten Struktur entzogen und in den Jetzt-Moment transponiert. Digitale Glitches sind wie Schockzustände, Traumata, Kollisionen mit der Wirklichkeit, die etwas unbeabsichtigt zu einer Groteske, die eines Goya und Picasso würdig wären, machen.

Die Stilisierung des offensichtlichen Fehlers beinhaltet die Rekonstruktion der Wahrheit im mangelhaften und unvollständigen Zeigen. („Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“) Das vorgeblich Fehlerhafte ist als bereits korrekte Anwendung seiner Zeit voraus. Es nimmt ikonographische Paradigmen vorweg.

Auch die Unschärfe fungiert als direkter Mangelverweis: Darstellbares verbleibt stets als Manifestation temporärer Perfektion (HD) und wird zu einem späteren Zeitpunkt (im Kontext fortgeschrittener technischer Präzisionen) unvermeidlich unscharf erscheinen. Die Framerate als auch die Schärfe stehen dem absoluten Flow, dem Fluß entgegen. Das jeweils individuelle Endgerät des Rezipienten bestimmt jedoch die Qualität mit. Prinzipiell kann man sich aber nie völlig sicher sein, ob der Mangel nicht doch nur von der Konstitution des eigenen Endgerätes abhängt und individuell in der Qualität der Darstellung bedingt wird.

DIES IST DAS ENDE DER GERÄTE – ZURÜCK ZUM ANFANG

Wenn sich alles stetig verändert, welchen Sinn hat es dann noch am Konzept Realität festzuhalten? Schließlich hat sich das im Fluß befindliche im Zuge der Definition bereits zu etwas anderem transformiert.

Die Komplexität eines strukturellen Systems verlangt nach Ritzen, Spalten und Öffnungen und hat den Fehler als immanenten Baustein des Gerüstes eingepflanzt (Backdoor-Mentalität). Der Fehler, die Lücke, das Stocken als Artefakt impft, induziert, entfacht und spielt mit der philosophischen Bedingung einer Möglichkeit von Welt.

Jedes digitale Statement personifiziert eine neue Spielbedingung, die sich dynamisch mit immer neuen Spielregeln selbstbezüglich erweitert, als stets neu iterierte Wirklichkeit jenseits des analogen Mediums. Es kann in diesem hermetischen System keinen klassischen Schnittfehler mehr geben. Alle Operationen sind sinnvoll und richtig, man kennt und vertraut dem Wechsel der Fenster, der Ein- und Ausblendungen als Benutzer, da man diese Sprache ganz natürlich erlernt hat. Alles Funktionelle ist überzogen von ornamentaler Ausschmükkung. Die Grundfunktionen sind bereits vordefiniert, die (visuelle) Umsetzung ist Kontextabhängig und kulturell gefärbt. Das Aussehen von Betriebssystemen kann sich wandeln und flexibel sein, die logische Struktur ist aber basal und fundamental.

224

Während Maschinen traditionell Ein- und Ausschaltknöpfe hatten, führte die Entwicklung dazu, daß Computer nicht mehr durch spezielle Knöpfe geschaltet werden können. Diese Art von Systemen stehen stets bereit und sind nur noch durch Befehle aus dem Innerem des Betriebssystems steuerbar oder terminierbar. Diese Rechenmaschinen sind immer an und haben ein möglichst kontinuierliches Bewußtsein; es passiert immer etwas. Der Rechner ist ständig animiert und so hat selbst das für den Benutzer unbewegte Standbild den selben Status wie ein bewegtes Bild. Es unterliegt exakt den selben Kriterien der Etablierung. Da nun jeglicher neue Input, Reaktionen generiert (selbst vermeintliche Fehler), gibt es keine Möglichkeit, der Logik des Bilderzeugens zu entkommen. Dargestelltes ist gleichwertig, „reale“ Handlungen sind von Abbildungen ununterscheidbar.

Die in der Nachkriegszeit aufgestellte Maxime „Nie wieder“ wird aktuell im Europa und im Deutschland des Jahres 2019 erneut auf die Probe gestellt. Oft durch Isolation und narzistischer Selbstbestätigung in sozialen Filterblasen bestärkt, ist das erneute Erstarken populistischer Denkweisen gemischt mit Geschichtsrevisionismus sowie fehlgeleiteter Rückbesinnung auf dunkle Kapitel faschistischer Diktaturen bemerkbar. Unreflektierte und schamlose Positionierung hinsichtlich rechter und nazistischer Parolen gehen einher mit einer Verherrlichung der Unrechtsmechanismen der deutschen Naziherrschaft.

Auch aufgrund der omnipräsenten Iteration in pseudodokumentarischen TV-Formaten (Infotainment) auf unzähligen Nachrichtenkanälen gelingt es, zum Reiz des Unheilvollen, Bösartigen und Finsteren beizutragen, ohne

222 AUS: ›TITEL‹, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

223 AUS: ›TITEL‹, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

224 AUS: ›TITEL‹, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

die Wirkungsmacht und die Strategien der zugrundeliegenden Propaganda zu hinterfragen.

Dieser Trivialisierung und Verdrängung des Bösen, der zunehmenden Radikalisierung, kann sicherlich nicht ausschließlich mit didaktischen Methoden geantwortet werden.

Das sagt das begeisterte Fachpublikum:

„Eine unkonventionelle Mischung, welche den Bogen über 16 Jahre hinweg spannt. Das ist überraschend." ***Dieter Daniels, Professor für Medienkunst***

„Das muß ich mir nicht nochmal anschauen!" ***Dr. Franz Schmidt-Kunz, Denkmalnetz Bayern***

„Es ist das Gegenteil vom dem was du ursprünglich darüber dachtest. Ich hätte es auch so machen wollen. Du kamst mir bevor." ***Alba D'Urbano, Professorin für Medienkunst der Klasse Intermedia***

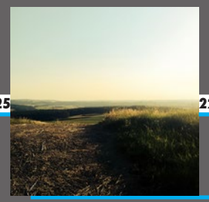
„Soll man das einen experimentellen Film nennen?" ***Clemens von Wedemeyer, Professor für Medienkunst, Klasse Expanded Cinema***

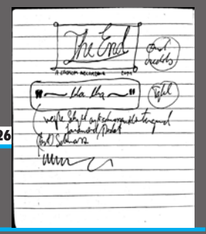
„Die Bilderfolge machte mir Schwierigkeiten. Welchen Stellenwert hat dabei der Ton?" ***Maria Auerbach, Medienkünstlerin***

„Du wolltest es genau so. Ich musste dabei lachen." ***Nicolás Rupcich, Medienkünstler***

„Es macht vielleicht für dich Sinn, aber die ZuschauerInnen wissen es nicht." ***Carolin Nitzsche, Galeristin ASPN Leipzig***

»Morgen wird das Gute gewinnen.«


225



226

2018

Nachdem unzählige Gewinner aus DEM WETTBEWERB[227] in Leipzig hervorgegangen sind, verabschiedete sich dieser Ende des Jahres 2018 und bekam eine neue Adresse. Es sind alle aufgerufen, sich an DEM WETTBEWERB[228] zu beteiligen und diesen immer wieder zu gewinnen.

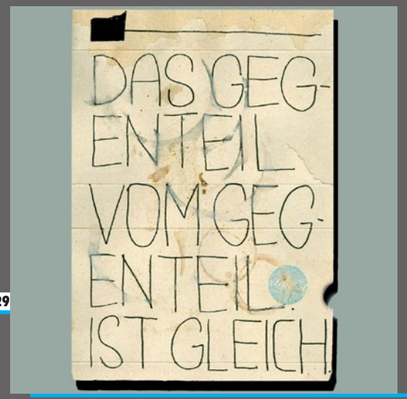
225 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

226 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

227 ›**DEM WETTBEWERB**‹ PROJEKT WEBSITE, BRIEFE, ZERTIFIKATE CAOHOM LEIPZIG/ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2013 http://demwettbewerb.caohom.com

228 ›**DEM WETTBEWERB**‹ PROJEKT WEBSITE, BRIEFE, ZERTIFIKATE CAOHOM LEIPZIG/ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2013 http://demwettbewerb.caohom.com

»Mehr noch weniger als genug.«



229

2018

Anlässlich des *Europäischen Kulturerbejahres 2018*[230] und im Rahmen von *#EuropeForCulture*[231] fand von Mai bis Dezember 2018, das im Herbst 2017 begonnene Projekt #BAGAVOUND[232] mit zahlreichen Kooperationspartnern unter dem Arbeitstitel DÆTA[233] vor Ort eine Fortsetzung.

Das Projekt DÆTA[234] tauchte in die Welt der Sammelleidenschaft ein, erforschte Motive und vereinte diese zu einem soziokulturell–künstlerischen Projekt. Mithilfe von Fotografie, Ton– und Filmaufnahmen wurde die geschichtliche Besonderheit als auch das Wissen der EinwohnerInnen in Form einer Ausstellung und einer Präsentation reflektiert.

Kontinuierlich wurde ein Archiv angelegt, welchem ein Jahr später die gedruckte Publikation HEUTE IST ES NUR EIN BAUM[235] als Edition der Stadt *Detta* folgte.

229 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

230 https://sharingheritage.de/projekte/doeta-ein-sozio-kulturelles-projekt-in-der-rumaenischen-stadt-deta

231 https://europa.eu/cultural-heritage

232 ›**#BAGAVOUND**‹ PERFORMANCE TIME-BASED CROSS-PERSONAL MULTIMEDIA-PERFORMANCE, GERMANY / AUSTRIA / HUNGARY / ROMANIA, 2017/07/01 – 2017/10/31 VERSCHIEDENE ORTE 2017 http://erichweisz.gottfriedbinder.com/bagavound

233 ›**DÆTA**‹ – EIN SOZIOKULTURELLES PROJEKT DER KÜNSTLERGRUPPE ›BIRO:U‹ IN DER RUMÄNISCHEN STADT DETTA ANLÄSSLICH DES EUROPÄISCHEN KULTURERBEJAHRES ZUM THEMA SAMMELN, WISSEN UND ERINNERUNG: PROJEKT RECHERCHEREISE, WORKSHOPS, BUCH EUROPEAN YEAR OF CULTURAL HERITAGE EYCH DETTA, RUMÄNIEN 2018 http://doeta.caohom.com http://doeta.caohom.com/doeta-Heute_ist_es_nur_ein_Baum.pdf

234 ›**DÆTA**‹ – EIN SOZIOKULTURELLES PROJEKT DER KÜNSTLERGRUPPE ›BIRO:U‹ IN DER RUMÄNISCHEN STADT DETTA ANLÄSSLICH DES EUROPÄISCHEN KULTURERBEJAHRES ZUM THEMA SAMMELN, WISSEN UND ERINNERUNG: PROJEKT RECHERCHEREISE, WORKSHOPS, BUCH EUROPEAN YEAR OF CULTURAL HERITAGE EYCH DETTA, RUMÄNIEN 2018 http://doeta.caohom.com http://doeta.caohom.com/doeta-Heute_ist_es_nur_ein_Baum.pdf

DÆTA

Die Stadt Detta liegt im Banat, ein multiethnisches Grenzgebiet in Südosteuropa, welches bedingt durch Geschichte, Politik und Migration die Einflüsse zahlreicher europäischer Kulturen in einzigartiger Weise widerspiegelt.

235 ›**HEUTE IST ES NUR EIN BAUM**‹ BUCH 320 SEITEN, CA. 19,5 X 25,5 CM, 1–FBG. UND 4–FBG BROSCHUR, DIGITALDRUCK/XEROGRAPHIE AUF GEDECKTEM 80 GR/M2 PAPIER. BOTSCHAFT DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND BUKAREST/SHARING HERITAGE/EUROPE FOR CULTURE BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://doeta.caohom.com/doeta_editie_primaria_deta_2018.pdf

Anlässlich des Europäischen Kulturerbejahres 2018 und im Rahmen von #EuropeForCulture findet im Mai und Juni 2018, das im Herbst 2017 realisierte Projekt ›#bagavound‹ mit Kooperationspartnern unter dem Arbeitstitel ›DÆTA‹ vor Ort eine Fortsetzung. Das Projekt taucht in die Welt der Sammelleidenschaft ein, erforscht Motive und vereint diese zu einem soziokulturell–künstlerischen Projekt. Die Künstlergruppe ›biro:u‹ macht das. Gemeinsam mit den Menschen der Region Banat soll das Bewusstsein für den Wert der Kultur und unser gemeinsames europäisches Erbe gestärkt werden. Die unterschiedlichen vor Ort lebendigen Kompetenzen werden aktiviert und zeitgenössisch vernetzt. Im Mittelpunkt steht das menschliche Bedürfnis zu Sammeln, zu Bewahren und sich Auszutauschen. Dem Spektrum und dem Facettenreichtum der einzelnen Sammlungen sind keine Grenzen gesetzt. Von der klassischen Briefmarkensammlung über Familienalben oder aus der Mode gekommenen Gebrauchsgegenständen bis hin zu Verpackungen oder rostigem Eisen. Aber auch Sammlungen, die sich nicht an Objekten festmachen, sind für das Projekt von großem Interesse: gesammeltes Spezialwissen über regionale Geschichten oder historische Ereignisse, Kenntnisse über besondere Szenen oder Dialekte sowie eine Sammlung besonderer Eigenschaften oder Fähigkeiten. Mithilfe von Fotografie, Ton– und Filmaufnahmen wird die geschichtliche Besonderheit als auch das Wissen der EinwohnerInnen in Form einer Ausstellung und einer Theateraufführung reflektiert. Kontinuierlich wird ein Archiv angelegt, welchem eine gedruckte Publikation folgt.

Gemeinsam mit den Menschen der Region soll das Bewusstsein für den Wert der Kultur und unser gemeinsames europäisches Erbe gestärkt werden. Die unterschiedlichen vor Ort lebendigen Kompetenzen werden aktiviert und zeitgenössisch vernetzt. Im Mittelpunkt steht das menschliche Bedürfnis zu Sammeln, zu Bewahren und sich Auszutauschen. Dem Spektrum und dem Facettenreichtum der einzelnen Sammlungen sind keine Grenzen gesetzt. Von der klassischen Briefmarkensammlung über Familienalben oder aus der Mode gekommenen Gebrauchsgegenständen bis hin zu Verpackungen oder

rostigem Eisen. Aber auch Sammlungen, die sich nicht an Objekten festmachen, sind für das Projekt von großem Interesse: gesammeltes Spezialwissen über regionale Geschichten oder historische Ereignisse, Kenntnisse über besondere Szenen oder Dialekte sowie eine Sammlung besonderer Eigenschaften oder Fähigkeiten.

236

Mithilfe von Fotografie, Ton– und Filmaufnahmen wird die geschichtliche Besonderheit als auch das Wissen der EinwohnerInnen in Form einer Ausstellung und einer Theateraufführung reflektiert. Kontinuierlich wird ein Archiv angelegt, welchem eine gedruckte Publikation folgt.

Wie ist dieses Projekt aufgebaut?

1. Das Banat als historisches Grenzgebiet umreißen

2. individuelle Familiengeschichte nachforschen

3. zeitgenössische Interviews/Gespräche führen

4. Fotoportrait von Detta und Umgebung anfertigen

5. Typisierte/emblematische Zeichnungen machen

6. Wörterbuch des Banatschwäbischen Dialekts anlegen

7. offenes Onlinearchiv führen

8. schriftliche Protokolle des gesprochenen Alltagslebens

9. die Banater Region als Paradigma eines aktuell gültigen kulturellen Phänomens begreifen

10. persönliche Verbindung zur Heimat herstellen

Das Ganze wird in Form eines Buches zusammengeführt. Warum ein Buch? Ein Buch ist nichts weiteres, als Zeichen und Bilder auf Papier. Einzelne Blätter nach einem bestimmten logischen System zusammengefügt. Und es ist ein Produkt, ein Fixpunkt der sich der Öffentlichkeit stellen muß.

Es ist auch eine bestimmte Art sich auf eine Form der Darstellung mit sich selbst zu einigen, mit den Grenzen und Formen des Papiers zu arbeiten. Ich bin nicht gut im Schreiben von Erzählungen, vielleicht auch weil mir die Hochdeutsche Sprache immer noch ein wenig fremd ist und ich ihr nicht ganz traue. Deshalb beschränke ich mich hauptsächlich auf eine visuelle Erzählung, die im Notfall auch jemand ohne Sprache verstehen könnte.

Warum dieser Titel ›DÆTA‹? Wie spricht man es aus?

Zuerst versteckt sich darin ein Ort (Deta), zweitens das Date (Englisch: das Treffen, Zusammenkommen), drittens Daten (Data, Informationen). Alles zusammen wird zu einem künstlichen Konstrukt, offen für Interpretation und losgelöst von einer bestimmten Sprache. Durch dieses komische Zeichen, zusammengefügt aus A und E, trägt der Titel noch so etwas wie Geheimnis, Undurchdringbarkeit und poetische Spannung in sich. In der Vielschichtigkeit erzählt der Titel etwas Unaussprechbares.

Der Untertitel „Heute war es nur ein Baum" entstand im Garten als ich einen Baum ansah. Damals war es nur ein Baum, heute ist es bestimmt auch noch der selbe Baum. Aber vor langer Zeit war es ein Same, davor war es Schleim und in ferner Zukunft wird der Baum ein Stein werden, oder etwas anderes.

Ich kann nicht alles begreifen, deshalb liegt der Fokus der photographischen auf Details, auf Ausschnitten. Diese subjektive Auswahl von Details versuchen gar nicht sowas wie Objektivität zu erreichen, sondern sollen ein Startpunkt für eine tiefere Auseinandersetzung sein. Sie spiegeln im Detail größere, globale Phänomene wieder. Damit möchte ich beginnen und mich langsam annähern.

Wo geht es hin? Temeswar als europäische Kulturhauptstadt 2023 ist mir ein Horizont, welcher aus dieser Situation angepeilt werden kann. Bis dahin werde ich versuchen, die nächsten Jahre wieder zu kommen und dies auf solide Beine zu stellen.

237

237 AUS: ›TITEL‹, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

238

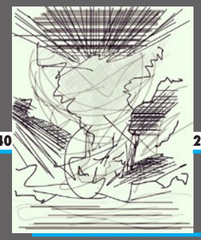
Bedanken möchte ich mich hier an dieser Stelle vor Allem bei den Vertretern des Deutschen Forums in Detta Elena und Gerhart Samantu, die mir nicht nur letztes Jahr außerordentlich geholfen haben. Ausdrücklichen Dank geht ebenso an das Rathaus Detta, den Bürgermeister Petru Roman, den Kulturabgeordneten Ion Iovan, die mir unbürokratisch mittels der Zurverfügungstellung einer Wohnung und weiterer Hilfen die Realisierung des Projektes ermöglichen.

Mein Dank geht auch an alle Einzelnen, die ich bisher getroffen habe, die mir Einblick in Ihre persönlichen Sammlungen und Ihr Vergangenheitswissen gegeben haben.

Der Katalog zu dem Ausstellungsprojekt im Rahmen des 250 jährigen Jubiläums der *HGB* 2.5.0. OBJECT IS MEDITATION AND POETRY ...[239] wurde Ende Juni 2018 in der Galerie der *HGB* vorgestellt.

236 AUS: ›TITEL‹, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

238 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
239 https://www.hgb-leipzig.de/omap/?page_id=85

240 

241

Die Reihe digitaler KRITZL[242]–Zeichnungen wurden ab Anfang 2018 als Stream gebündelt und direkt von den digitalen Geräten aus veröffentlicht. Wier ein Affe der aus dem Kopf über den Umweg der Finger direkt in die Wolken fliegt.

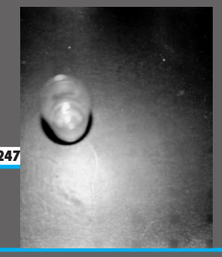
»Eine Weggefährtin.«

2017

Zum Abschluß des Jahres 2017 versuchte Gottfried sich unter dem Motto Texte zu Gedanken[243] einfach einseitig selbst zu erzählen, überlegte wohin die wohl längste Domain des Universums[244] zwischenzeitlich führen soll und suchte nebenbei erstmalig nach einer Institution um seinem geplanten Promotionsvorhaben ZUR ETHIK DES ZEIGENS[245] den geeigneten Raum zu geben.

240 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
241 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
242 ›KRITZL‹ ZEICHNUNGEN DIGITALE ZEICHNUNGEN, VERSCHIEDENE FORMATE, DATO-2013 EDITION UTOPMANIA VERSCHIEDENE ORTE 2021 https://kxo.xtiftp3rqlL
243 IN ARBEIT
244
245 https://www.gottfriedbinder.de/nbd/zeigen.html

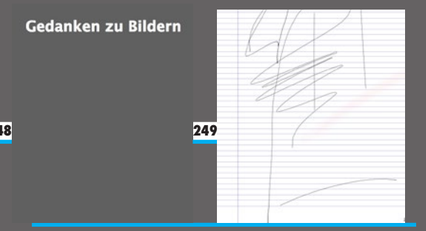
246

247 

»Nach langer Überlegung.«

2017

Intermezzo: Ist die Beschreibung eine Vorstufe zur Erklärung? Vieles von dem was aus Gedanken, Wörtern oder Sprüchen über die Zeit hin in Bildern sichtbar wurde und über Umwege sichtbar bleibt, wird wieder mit Wörtern vernebelt. Wenn Gedanken wie Wolken sind, sind Bilder wie Regen.

248 

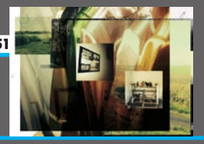
249

Ein nasser Hund schüttelt sich. So einfach wie eine neue Internetseite.

246 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
247 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
248 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
249 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Weil, weil, weil.«

250


251

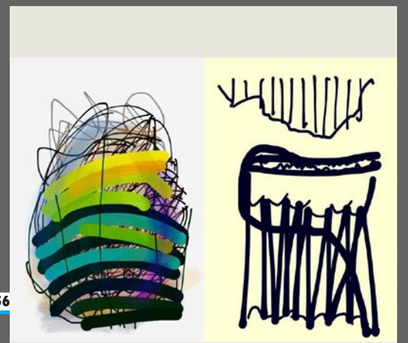
2017

Das Projekt BIRO:U[252] wurde Mitte 2017 in Zusammanarbeit mit Fachwissen aus der Theaterwissenschaft zur Vorbereitung von DÆTA[253] etabliert und operiert seitdem punktuell und ergebnisorientiert nach einem weiten Kunstverständnis, das neben kunstorientiertem/ästhetischen Arbeiten immer auch eingebettet ist in jene Lebenswelten, in denen Kunst und Kultur stattfinden soll. Somit sieht (biro:u — Das Büro For You) in diesem Kunstbegriff auch eine gesellschaftliche Funktion, die in ihren Grundzügen als soziokulturell betrachtet werden kann, wenn darunter verstanden wird, dass Kultur und Kunst in alle Lebensbereiche aller Bevölkerungsschichten wirken können. Eine gute Voraussetzung für das gerade greifbar werdende *Europäische Kulturhauptstadtjahr in Temeswar 2023* und dem angeschlossenen Projekt ANA[254].

»Die genaue Geschichte ist für das Bleiben unerheblich.«

2017

Gottfried setzte 2017 die Reihe digitaler Fingerzeichnungen KRITZL[255] fort.


256

Enstanden ab ungefähr 2012 auf Displays mobiler Geräte, zeugen sie von Einfachheit, Spontaneität, Langeweile, Frust und Wiederholung und sind digital verkümmerte Pendants der parallel geführten Ansammlung loser Blätter.

250 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

251 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

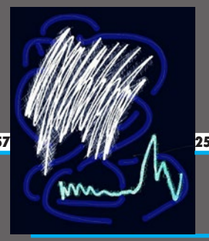
252 ›**BIRO:U**‹ KÜNSTLERGRUPPE MIT: MARIANNE CEBULLA, BIRO:U LEIPZIG/ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2018 http://biro.caohom.com

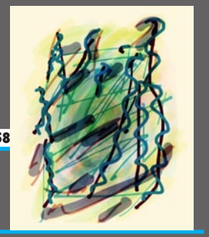
253 ›**DÆTA**‹ – EIN SOZIOKULTURELLES PROJEKT DER KÜNSTLERGRUPPE ›BIRO:U‹ IN DER RUMÄNISCHEN STADT DETTA ANLÄSSLICH DES EUROPÄISCHEN KULTURERBEJAHRES ZUM THEMA SAMMELN, WISSEN UND ERINNERUNG: PROJEKT RECHERCHEREISE, WORKSHOPS, BUCH EUROPEAN YEAR OF CULTURAL HERITAGE EYCH DETTA, RUMÄNIEN 2018 http://daeta.caohom.com http://daeta.caohom.com/daeta-Haufe_ist_es_nur_ein_Baum.pdf

254 ›**ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT**‹ PROJEKT, KURATION RECHERCHEREISE, FOTOJOURNAL, INTERVIEWS, VIDEO, AUSSTELLUNG, WORKSHOPS, 2023-2019 ANA - A VISUAL INVENTORY OF BANAT/TIMIŞOARA 2021 – CAPITALĂ EUROPEANĂ A CULTURII/DEUTSCHE BOTSCHAFT BUKAREST BANAT, RUMÄNIEN 2019 http://ana.caohom.com

255 link zu pdf ›**KRITZL**‹ ZEICHNUNGEN DIGITALE ZEICHNUNGEN, VERSCHIEDENE FORMATE, DATO:2013 EDITION UTOPMANIA VERSCHIEDENE ORTE 2021 https://t.co/xtlFpTrvJR

256 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link


257


258

An eine andere Form der Beobachtung erinnerte die Textarbeit NEW NEW WORK[259], welche eine Erweiterung von DIE ARBEIT[260] darstellt.

NEW NEW WORK

Phrasensammlung aus dem Kontext der Besprechung von Kunstwerken

257 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

258 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

259 IN ARBEIT

260 ›**DIE ARBEIT**‹ VORTRAG/KÜNSTLERBUCH CA. 60 MIN HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013

Was ich damit meine. / Zum Vordergrund. / Es ist klar, das ich das nicht kriege. / Um zu provozieren – wahrscheinlich. / Es war schon sehr schlecht präsentiert – das soll's gewesen sein. / Dann hätten wir das alle akzeptiert. / Aber er hat auch gesagt, anders als bisher diesmal. / Er hat sich in den Mittelpunkt gestellt – als Erfüllung seines eigenes Manifestes, von dem aus – seine Position ist ja auch eine spannenden – losgelöst, fast eine Antiposition, assoziiert. / Das ist auch dieses Credo, in langen Sätzen durchexerziert. / Wie fandet ihr das? / Langweilig. / Vielleicht kannst du das beschreiben? / Das, wo man durchgeht. / Es waren doch mehrere, ordentlich, graphisch designt, halbdurchsichtige Repräsentanten. / Die Grundgeschichte mal anders. / Das war interessant. / Diese Menschen als Opfer stilisiert, so hat sie zumindest gesagt. / Ist gut als Ergänzung, die Meinungsfreiheit erweitern. / Es war ein guter Ansatz diesen Interpretationsrahmen zu geben. / Eine ambivalente Sache und dies ist so eine Sache, wo ich nicht weiß. / Also doch ganz viele. / Die oft nicht zu Ende gedacht waren, die haben an sich gehalten. / Aber dieser Gedanke an sich ist das eigentlich alles so gut. / Das fand ich ein bisschen problematisch. / Das kann man so eigentlich nicht sagen. / Gut meinetwegen – die anderen tun das auch. / Kannst Du's besser erklären? / Das ist bezeichnend, wie sie das dargestellt hat. / Nein, Danke. / Was ich mich frage, was ist die Grenze, welche nicht? / Das ist sehr oberflächlich gedacht, es ist einfach gedacht. / Jemand der dagegen ist, eine Plattform anbieten. / Diese Frage ist, er hat die Möglichkeit ausgenutzt, so einige. / Denen einen Raum geben. / Einen Widerspruch in sich. / Immer nur ausspreizen, ein Stück weit in's Gespräch kommen. / In der Ideologie gar kein Interesse im Dialog. / Auch als Freiheit wozu? / Was werden sie damit machen? / Ist es nicht vielmehr so? / Alles außerhalb. / Da hat's funktioniert das man im Grunde ein Stück weit – es geht, es löst was aus. / Im Allgemeinen einzubinden. Konflikte unterstreichen. / In's System reinnehmen ist empfohlen, ein bißchen entschärfen. / Man muß trotzdem im Prinzip versuchen das anders zu lösen. / Das ist einfach ein lächerlicher Versuch, sehr banal, ich glaube. / Die anderen wollten nicht praktisch. / Es ist alles wie ein Blumenstrauß. / Ich finde interessant, daß eigentlich der Anspruch gegen diese Repräsentationen, alle gleichsetzt. / Einen Blick werfen, mehr sollte die Arbeit auch gar nicht. / Eine Reflexionsfläche, es war nicht so viel. / Das fand ich auch wieder. / Ich meine, wenn das ernst gemeint gewesen wäre, hätte ich an sich nichts dagegen. / Darauf können wir uns einigen – die Tatsache, daß man darauf eingegangen ist. / Ernsthaft darauf eingehen. / Es ging einfach um die Idee. / Mehr gibt's nicht. / Es geht nicht um Detailprobleme. / Etwas das dagegen ist, zu Ende denken. / Grundsätzlich interessant, aber die Frage. / Ich wüßte keine Lösung – das meint niemand. / Ich meine, aus ganz unterschiedlichen Problemen heraus, an einer Schwelle. / Eine Antwort auf ganz andere Fragestellungen. / Darauf können wir uns einigen – ein Angriff? / Die es die Arbeiten die polarisieren? / Mit dem status-game, ja also, wieso? / Ich fand das auch interessant, es arbeitet mit Erinnerung. / Das war auch zu sehen, jeder kann etwas mitnehmen und einpflanzen. / Eine ganz andere Form von Erinnerung auf die Übermittlung von Geschichte, vielleicht. / Das war der Ansatz. / Einfach aufhören ein einer gewissen Weise. / Nicht ganz, nur eine andere Bedeutung – man läßt den Gedanken einfach nicht sterben. / Ebenen Flächen. / Bedingungen schaffen für andere. / Aber ja: ich lasse es jetzt für mich. / Vielen Dank.

261

»Einen Sinn finden reicht.«

2017

Ende September 2017 ist Gottfried zurück in *Detta*, Rumänien angekommen und verbrachte den Herbst auf dem Bana-

261 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

ter Land um das im Juli begonnene Reise– und Rechercheprojekt #BAGAVOUND[262] vor Ort abzuschließen.

263

Ein erzählerischer Spaziergang entlang charakteristischer Punkte der Kleinstadt Detta[264] verband den laufenden Flair von #BAGAVOUND[265] mit einer lokal–spezifischen Abschlußausstellung. In Form einer öffentlichen auditiven Raumerforschung und punktuellen Intervention innerhalb privater Räume wurden Spuren der Vergangenheit und Embleme der Gegenwart, Subjektivität und Intimität, sowie öffentliche Bereiche der Gemeinschaft zu einem künstlerischen Rundgang verdichtet, welcher die historischen multi–ethnischen sowie multi–kulturellen Charakteristiken des Ortes widerspiegelte.

Gerahmt wurde das RINGEL[266] durch ein kuratiertes Filmprogramm am Abend.

267

»Ganz genau nichts zu tun haben.«

2017

Die Zusammenstellung von 2015 begonnenen Sammlungen loser APHORISMEN[268] sowie das mediale Protokoll FOR WAR/DIE GROSSE FLUCHT[269] wurden ebenfals September 2017 veröffentlicht.

FOR WAR/DIE GROSSE FLUCHT

a.k.a. Flucht aus dem 21. Jahrhundert

262 ›#BAGAVOUND‹ PERFORMANCE TIME–BASED CROSS–PERSONAL MULTIMEDIA–PERFORMANCE, GERMANY / AUSTRIA / HUNGARY / ROMANIA, 2017/07/01 – 2017/10/31 VERSCHIEDENE ORTE 2017 http://erichweisz.gottfriedbinder.com/bagavound

263 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

264 https://www.detatm.ro

265 ›#BAGAVOUND‹ PERFORMANCE TIME–BASED CROSS–PERSONAL MULTIMEDIA–PERFORMANCE, GERMANY / AUSTRIA / HUNGARY / ROMANIA, 2017/07/01 – 2017/10/31 VERSCHIEDENE ORTE 2017 http://erichweisz.gottfriedbinder.com/bagavound

266 ringel pdf/A

267 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

268 ›APHORISMEN‹ BUCH EDITION UTOPMANIA LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2016 http://www.gottfriedbinder.de/aphorismen

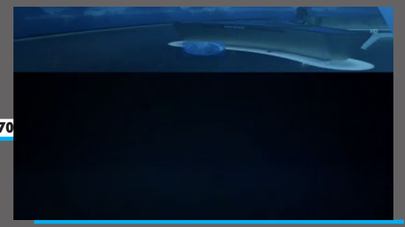
269 ›FOR WAR / DIE GROSSE FLUCHT‹ MEDIENPROTOKOLL CAOHOM LEIPZIG/DRESDEN, DEUTSCHLAND 2016 http://gottfriedbinder.com/forwar

FOR WAR 2017

Safety check. / Reduce panic. / Evacuate from station. / One person I saw. / Covered with blankets. / Initial reports. / We still don't know. / Joining us now. / A sunny day there. / Reportedly driving. / Killing at least, injuring more. / The number of injured. / Former follower. / Reminiscent what we saw. / As well as a few weeks ago. / In the afternoon. / Tell us about that. / Local media reporting. / Very tight links. / All point to this. / Style of attack. / Hightened state. / Lone wolf. / In the name of. / At this point. / Again, not confirmed. / On the lookout. / Very much ongoing. / Compareable. / Played out. / Inspirred. / Launched from inside. / We're gonna have to see. / A lot of concern. / On a busy street. / It is unclear. / If this is over. / Not leave the buildings. / Serious lockdown. / After the break. / Around the world. / Seen by more people. / Hello everyone. / Here and around the world. / Speaking to a changed world. / Also now. / On this very issue. / Operation of the night. / Deadly attack. / Hit the base. / Praised by allies. / Condemned. / Risk of collision. / Security correspondant. / What are we gonna hear? / Any reactions? / Last night. / We are expected. / Later this evening. / Anything more. / Initially told. / Frankly what you see. / Letting action speak. / Particularly healthy. / Next challenge. / Brief reports. / Look. / Is going forward. / Coming days. / Or not. / Thank you so much. / Following strike. / Strategic goal. / Chemical weapons. / Aircraft base. / Not talk about. / Key here. / Own people. / Etc. / Battle on the ground. / That said. / Obama administration. / Messaging. / Resolve greatly involved. / Chinese leaders. / Shy about return. / Not happy. / Moskau today. / On the verge. / Translated. / With each other. / Fight ISIS. / Was agression. / Suspended what they called. / Open line communication. / Having said that. / When it comes to action. / Middle of the next week. / Important now. / Master caution. / The beginning. / Step by step. / Do a lot more. / Accomplished. / By any other name. / This is war. / Work for Assad. / For joining us. / Isn't that? / Any real effect. / We don't. / On the table. / Any set of ideas. / Limited one airfield. / So far. / Never made a difference. / Not at their best. / How easily. / War by proxies. / Muscular approach. / And now. / No roadmap. / More proxy movement. / More than once precisely. / One move. / Another one. / This could stop. / Think twice. / For all viewers.

DIE GROSSE FLUCHT 2015

Die Furcht kommt. / Sie soll begrenzt werden. / Eine Trennung zwischen Theorie und Praxis. / Durch Zäune. / Aber grenzenlose Umverteilung. / Geht schon! / Weiter, weiter! / Die Angst dreht sich wieder um. / Eine Meinung, ein Schauspiel. / Hört dem Rhythmus und werden Sklaven. / Rein theoretisch sind die Möglichkeiten doch nicht endlich. / Hallo! Ich komme wieder nach Hause. / Ganz schön arrogant wie Du. / Wo sind meine Freunde? / Wer kommt als nächster d'ran? / Wie soll ich das bitte beweisen können? / Ein Absturz in Prozenten. / Heute. / Noch niemanden gesehen. / Die Stadt ist leer. / Aber man wird beobachtet. / Man hörte von Lawinen, von Löwen, von Rollstuhlfarern. / Arme Leute sind das. / So unterschiedlich, differenziert betrachtet. / Boa! Fast Halbmond jetzt. / Übersetzer? / Mit Bildern zum Beispiel kann das beweisen. / Oder am Körper. / Ach so, Frankreich / Das soll die Schleuse sein. / Massenvergewaltigungen. / Den Text verstehe ich nicht. / Adam und Eva sollen nicht so gut darauf zu sprechen gewesen sein. / Alles weggelassen. / Sie haben uns was gestohlen. / Modell: Weiterleben. / Nicht „in die Luft" sprengen. / Welt der Liebe. / Fast für ein Fest! / Danke Ernst. / Im Urlaub hatte ich es mir damals dort gekauft; ich kann mir gut und gerne daran erinnern. / Niemand sagt das, niemand will sowas. / Scheinbar wollen einige doch. / Wer d'rin ist, wird dann nochmal integriert. / Alles hat Grenzen. / Und jetzt kommt schon Schnee. / Paßt schon. / Auch wir haben Grenzen. / Keine Grenzen definieren uns! / Zum Schluß, wirklich am Ende, wird jeder gebildet. / Yeah, Kontrolle durch Absprache. / Wo kommen wir dann an? / Wo wir mal waren ist Krieg. / Warum nochmal dorthin gehen? / Wollt ihr uns dazu zwingen? / Das ist wirklich scheiße, sowas zu denken, sowas zu tun. / Dieses Thema ausschlachten zu wollen. / Seid doch mal Menschen, echt! / Menschen näher zusammenbringen. / Die nehmen uns nachher noch alles weg. / Meine Freiheit steht über allem. / Nicht mal wenn wir Euch kriegen, töten wir Euch, oder? / Alles eine Ablenkung. / Damit es allen besser geht. / Jeder will doch in's Paradies zurück. / Sind wir schon da? / Ein langer Weg hin zum Besseren. / Gaben wie falsche Versprechen? / So ein Wechseln zwischen Kriegerisch und Spielerisch. / Schutz anbieten. / Befohlen als bewahrenswert. / Ein Kopf weniger, heißt dafür einige mehr. / Aufgebrochen sind wir. / Zu Euch kamen wir um Besserung. / Ganz toll hier. / Verrückt von einer Stelle. / Nix mehr o.k. / Quasi not null killed. / Rise! Reise! Trip! Traum! Rêve! Rage! Coil! Slash! Blow! Back! Hau! Cut! / Ja, getroffen. / Minus mal Minus gibt immer noch Plus. / Menschen trennen sich gerade. / Bis zum nächsten Brennpunkt. / Wir verabschieden uns. / Mit dem guten Morgen fängt es ja an. / Lieber frei als tot. / Die eine Obergrenze ziehen. / Wieso eigentlich jetzt plötzlich doch so? / Die sieben Sachen packen, dann ruck–zuck bei den abgezählten ungeblümten rein. / Die warten ja schon: nur auf einen selbst. / Non–stop–ticket. / Who's next? / Das sollte man schon regeln durch Vorschriften. / Modelle „Hafen" und „Flughafen". / Auch die Ränder gehören schon immer dazu. / Nicht richtig was ich will. / Kapazitäten sind nicht unbegrenzt. / Was heißt das? / Wozu der Mensch fähig ist, zeigt sich in der Nacht. / Sie beraten sich. / Möglichst viele Folgende. / Jetzt kommt die Spende dazu. / Kontro, Oppo, Nega, Ohne. / Einmal die Flut und ein anderes Mal die Lawine. / Fluten und Lawinen. / Man muß sich in Bewegung setzten. / Da gibt es keinen Punkt in dem darin. / Diese Kammer entspricht meinem Denken ganz gut. / Gedankliche Sichtbarmachung: ein Programm.



270

»Weil man sich verliert.«

2017

Eine Richtungsänderung im Sommer 2017 führte dazu, daß Gottfried Binder als *#bagavound* mit seinem Pseudonym ERICH

270 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

WEISZ[271] **und seiner Hündin *Kira* zu Fuß nach Hause in sein Geburtsdorf *Detta*, Rumänien unterwegs war.**

Die viermonatige Wanderung begann zunächst als Pilgerung auf dem Jakobsweg von Dresden nach Nürnberg und endete mit der Entscheidung, gen östliches Europa abzubiegen. Es war eine zweifache Annäherung an sowas wie Zuhause: einerseits der Abschied aus Sachsen und der Weg zu den Eltern und andererseits von dort der viel längere Weg zurück nach Rumänien. Endlich machen die Hosen in die Socken wirklich Sinn.[272]

Die Wahl eines grundlegenden Transportationsmittels — nämlich des eigenen Körpers — ist einerseits beschränkend aber andererseits auch befreiend. Ohne einen weiteren schützenden Behälter um sich herum zu haben, der Reise technisch beschleunigte, ohne all jene Dinge stets bei sich zu haben, die man sonst in seinem Alltag benutzte, und schließlich die Tatsache, eine Reise alleine begehen zu wollen, erscheint heutzutage entweder völlig skurril und antiqiert oder — ganz gegenteilig — als Ausdruck zeitgenössischer Persönlichkeitsentfaltung, als bewußter Ausgleich der routinierten Zwänge des modernen Städters. Es war eine der besten Entscheidungen im Leben bisher.

#BAGAVOUND

Several months, no specific plan, one destination, a melange of impressions and a collaborative footprint of digital identities. A story about dreaming, losing, walking, forgetting, hoping, disappointing, pointing, replacing, connecting, living, merging, sitting, sleeping, waiting, showing.

HOW IT ALL BEGANN:

Gottfried, Leipzig/Dresden, 2016–2017. After spending more than 15 years in Leipzig, Germany, Gottfried Binder moves to Dresden for one year. Wondering about the ethics of showing, he works as a high–school teacher and eventually learns not to teach. Four days at the school, one day back in Leipzig for theory. Leaving Leipzig more and more. Sleeping, eating, moving. Impaired. Social relations: bugged. Money is a joke. Work is overloaded. By the end of the term he leaves school once again, walking back home to his parents' place accompanied by his dog Kyra and an idea.

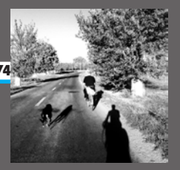
Follow the movement, be part of the story, discover yourself. Live life once more. Erich Weisz questions with #bagavound our daily charades of personalities. And to himself: „Who are you?" He asks about his own roots, as well as about the digital engravings we are free to leave, hidden behind many aliases, usernames and fake accounts.

The control we think we have about ourselves is just another well adminstrated tool among many others. We are servers of choises, of personalities and possibilities. What is there to show? What was here? Using his pseudonym Erich Weisz, the departure from Dresden is the beginning of #bagavound. The state of departure equals the state of movement. 1979 romanian–born philosopher and artist Gottfried Binder, goes on an external and internal journey using his pseudonym Erich Weisz for the first time in a larger narrative context.

273

Self–control. We'll see. Displaying one identity. Manifesting future alternatives. Getting new parts, means leaving old ones behind. And still everything multiplies when it gets replaced. Going out and shrinking in. Journey wild, systematic slaves. Home is where accounts rest. Who's watching and acting, a body of expressions.

The events happening and information gathered, will be the foundation of the future personality of artist Erich Weisz. You were whoever you are, wherever and whenever. There is no other story present, this one will be.


274

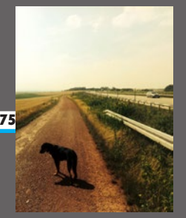
TITEL

NOW YOU ARE WHO TO BAGAVOUND. HOW YOU DARE WHO TO BAGAVOUND

A person has alternate digital identities. An artist has a blank stage name. They come together bagavounding around. A stage name is already fake but it is as real as it can gets. It can be filled with sensible facts and be constructed more consciously than a given identity. That sounds paradox. The viewpoint is a different one. Artists using pseudonyms is a tradition, today we all use that kind of disguise on a every–day basis. So our actions have artistic potential. Personal reflections. Back to intimacy, back to confusion. Identity melange, preferences displayed.Illusion of determination. Bring the dog back home.

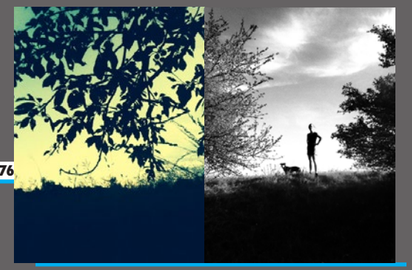
Kyra, 2017–08. The dog as a substitute for control over animalistic drives – although it has no home other than the human environment – reaches a home that never existed for it, that is interchangeable beyond local specifications. The company counts. The essential bond is primarily between individuals and personalities. Like digital portfolios of our formerly real lives reflect an urge to be alternative in our presence and appearance, the idea of reaching something purely illusional like a faded childhood memory or a place. Places don't go away. Doing things for the ancestors, for the father who cannot do it anymore, or who doesn't see the use in it. Arriving at at place only functional in distorted memories, provokes natural disappointments. The scale has changed, so everything remembered is miniaturised by comparison. Somehow it's core seems to be dead, now that new owners, new facades have taken ownership. You can follow and keep yourself updated on the supported platforms and get an insight into the project's feel and look.

Where I go out, that's where you come in. A monologue of justifications. Some privacy. We accompany. Share the sharing, act alone. Be someone, hide yourself. Double – no, six times. What else to do? Heightened perception of identity–displays in micro–communication. Giving up control, determination roots. Self and self and self and self and self. Infrastructure pack, a bunch of lazy servers. Happy migration! Do you exactly have to be you? Definitely not. Do I have to be „Erich Weisz"? Build the stream, join the sunshine. A bundle of six roaming around. Telling stories. Displaying life. During the one month residency at Deta, Romania there was be an intensificated study of the local situation, connecting to the multi–ethnic community and deepening the project's intension. Just some bagavounding there. Take care. What will happen? Who are we then? It's not real after all. Will we change? Don't worry, just come on.


275

TITEL

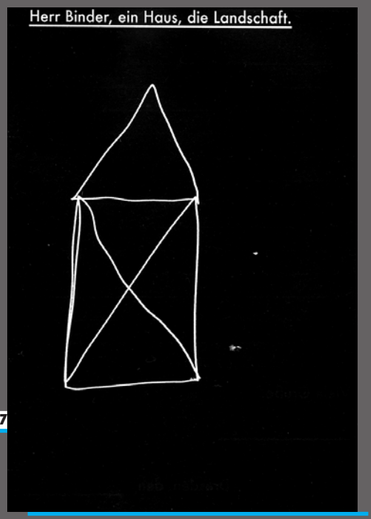
Who is ›Erich Weisz‹? »He is nobody up to date; that he knows. Erich Weisz came into existence on May 5th 2016 as a 36 years old artist and philosopher at a desk in Leipzig, Germany. He is the alias of Gottfried Binder and a timeless fraud.« Why bagavound? »Playing around with words, interchanging and swapping sillabies. Vagabound, vacancy, bags, wounds, hounds, vague, bounds.« I searched for the name ›Erich Weisz‹ and found ›Houdini. »That is somehow relative.« The occasion? »After spending one year with teaching ambitions at a high–school in Dresden, East–Germany, the opportunity to realise that kind of project, just seemed a good opportunity before starting something new, somewhere located etc. afterwards. It's a decision resulting from reality adjustments. Where to go but homewards?« What is the purpose? »To find nothing and to create something. Or was it the other way around?« What is expected to happen? »We'll see how it works out, what kind of dynamic lies in the process.« You need support? »eBay or Paypal.« How to avoid the trap of „one main story"? »No way in doing that. Just reflecting it.« What about the dog? »Nice that you ask. Her name is Kyra.« Summed up? »All possible versions of walking home exercised.«


276

»DAS IST PRÄGEND.«

2017–16

Unmittelbar vor ihrer gemeinsamen Wanderung lernten Gottfried und Kira von 2016–2017 als Lehrkräfte für Kunst und Ethik an einer *Dresdener Mittelschule* nicht zu lehren. Erstmal ganz sicher nicht in Sachsen.



277

271 **›THE BIRTH OF AN ARTIST. ERICH WEISZ.‹** INTERVIEW/PERFORMANCE INTERVIEW WITH ERICH WEISZ BY GOTTFRIED BINDER. TEXT/AUDIO, 30 MIN, 15 P/210 X 297 MM" SELBSTVERLAG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2017 http://erichweisz.gottfriedbinder.com

272 An artistic experiment in social cross–communication through summer 2017. »Y/our first world's only public mobile real–time/real–life cross–platform multiplayer first–person action RPG simulator game!«

273 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

274 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

275 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

276 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

277 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Als Resultat dieses einjährigen Seiteneinblicks, bleibt der NBD – NACHBEREITUNGSDIENST,[276] ein persönliches Archiv fragmentarischer Skizzen zu Gesten des Zeigens, den Alltag der öffentlichen Lehre und schulischen Verwaltung widerspiegelnd. Inklusive einer Sammlung von geordneten Anweisungen und diversen SchülerInnenarbeiten sowie handschriftlichen Aufzeichnungen in einem Jahreskalender[277] aus der Zeit des Vorbereitungsdienstes August 2016 bis Dezember 2016, welche redigiert, künstlerisch bearbeitet und von personenbezogenen Daten bereinigt wurden.

NBD – NACHBEREITUNGSDIENST

Ein persönliches Archiv fragmentarischer Aufzeichnungen, Skizzen und Reflexionen zu Grundlagen einer ›Ethik des Zeigens‹ im Rahmen der Lehramtsausbildung für die Fächer Ethik und Kunst an Mittelschulen im Freistaat Sachsen 2016–17.

Ein künstlerisch und dramaturgisch typisierter Katalog von dokumentierten Mitschriften während unterrichtsbezogener Situationen im Zeitraum August 2016 bis März 2017.

276 ›**NBD – NACHBEREITUNGSDIENST**‹ A TEACHING JOURNAL EDITION UTOPMANIA DRESDEN, DEUTSCHLAND 2017 https://www.gottfriedbinder.de/nbd

277 ›**NBD**‹ TUSCHE, TINTE, FILZSTIFT, MARKER, BLEISTIFT,KLEBEBUCHSTABEN, KLEBEFILM, MOLESKINE JAHRESKALENDER 2016, 13.34 X 1.91 X 20.96 CM, 70 G/M², 104 SEITEN, 2016–17.

OPERATOREN

Fangen wir an. / So, jetzt ist Ruhe. / Alles auf. / Setzen bitte. / Ich wünsche einen guten Morgen. / Das verkneifst Du Dir. / Jetzt gilt es für alle. / Jetzt ist Ruhe. / So: Beeilung. / Paßt mal auf. / Wo sehe ich keine Bücher? / Was soll's? / Und da kommt der Moment, wo es nicht geht. / Alles klar. / Wer hatte mich vorhin gefragt? / Das nächste Mal ist das vor Beginn der Stunde erledigt. / Die Vieren waren knapp. / Jetzt rede ich. / Das kann auch mal vorkommen. / Moment, ich will das genießen. / Das ist nur ein Scherz. / Alle anderen wissen das. / Muß beides hingeschrieben werden. / Dann geht's nicht mehr. / Denk nochmal d'rüber nach. / Das überprüfst du bitte vorher. / Mach erstmal das. / Bitte auch die Rückseite beachten. / Das habe ich mir freigelassen. / Gute Frage, wichtige Frage. / Gut, daß ich das weiß. / Da musst ihr einfach mal überlegen. / Deshalb macht ihr das genau so. / Etwas, was ihr wirklich denkt. / Mehr fragen. / Steht da, möchte ich haben. / Steht darunter. / Müsst ihr nicht. / Zwei Fragen noch, dann ist Schluß. / Das war alles mit dabei. / Da hinten höre ich etwas, was ich nicht hören will. / Noch nicht anfangen. / Vorsichtig mit einem Beispiel. / Das gefällt mir ganz gut. / Geh mal auf Toilette. / Meine Kreide … hier. / Das könnte gehen. / Ist das so richtig?

280

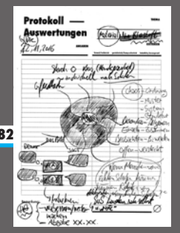
INSTRUKTOREN

Gefällt mir sehr gut bisher. / Wir entwickeln das gemeinsam. / Warte bitte, Du bist nicht dran. / Erinnert Ihr Euch noch? / Ganz genau. / Absolut. / Hast Du noch eine Idee? / Was ist die Lösung? / Die Frage richtet sich an alle. / XYZ, schieb bitte noch den Stuhl ran. / Wie sehen das die anderen? / Was erfahren wir? / Bei wem ist das nicht der Fall? / Nun beschreibt erstmal. / Schwierig, aber hatten wir. / Warum in dem Fall? / Was seht ihr? / Letzte Frage. / Freitag, achte Stunde. / Dann holst Du das nach. / Gut gemacht. / Was denkst Du? / Nochmal bitte. / Dazu brauchen wir zunächst eine Überschrift. / Ich akzeptiere das nicht. / Was ist das? / Was könnte es sein? / Welches Problem erkennt ihr? / Was könnte es noch sein? / Sehr schön. / Alles geschafft. / Gut, stopp. / Also, ich fasse zusammen. / Wie kommt es dazu? / Ist das so? / Hat das was damit zu tun? / Wir machen Folgendes. / Das reicht mir nicht. / Ich habe es gesehen. / Gleich nehme ich Dich dran. / Das geht überhaupt nicht. / Die Situation ist Folgende. / Stühle hochstellen. / Alles klar jetzt? / Wir brauchen gar nicht an. / Das kann ich von jedem erwarten. / Jetzt noch nicht, aber mal sehen. / Leise sein. / Hatte ich vorher gesagt. / Das ist das Letzte. / Such es Dir aus. / Wer das hat, kann einpacken. / Wenn ich mein Okay gebe. / Alles korrekt. / Ja, einpacken. / Alles sitzt. / Perfekt. / Einpacken bitte. / Das klären wir später. / Plan für heute ist Folgender. / Erstmal einen Stift bitte rauslegen. / Ruhe bewahren. / Bei Quatschen, ein Punkt Abzug. / Und jetzt Ruhe. / Wir gehen die Aufgaben gemeinsam durch. / Du kannst mich nichts alleine fragen. / Keine gute Idee. / Erzähl erstmal noch. / Warte mal kurz. / Jetzt noch Folgendes. / Genau aufpassen. / Jetzt müssen wir mit der Zeit. / Letzte Aufgabe für heute. / Macht jeder für sich. / Was machst du gerade? / Gut, dann aber los. / Einpacken. / Wer macht die Tafel sauber? / Klingt gut. / X, Y kommen nochmal zu mir. / Das kann der doch allein. / Die Mitte. / Zuhören. / So, wir fangen heute an. / Was macht man da? / Das ist dann die Art und Weise. / Hör zu. / Dann weißt du auch, was du machen sollst. / Probiert das mal selbst. / Wo willst du hin? / Hier fehlt mir was. / Ruhe beim Abschreiben. / Farbig unterstreichen. / Ist das fertig? / Wer redet kann nicht schreiben. / Dann bist du zu langsam. / Ich freue mich darauf. / Ich verstehe die Frage nicht. / Du hast Recht. / Kriegen wir schon hin. / Alle Hefter zu. / Buch Seite 30. / Und alles steht, los geht's. / Ihr habt schon gesehen. / Ich wünsche erstmal einen guten Tag. / Dann können wir das klären. / Es wird schon werden. / Dann geht's weiter. / Was anderes überhaupt nicht. / Wie heißt denn unsere Überschrift? / Mach bitte erst die Aufgabe. / Versucht mal an was anderes zu denken. / Ist es wirklich ernst? / Wir vergleichen dann erstmal. / Wir haben gesehen. / Ihr könnt immer noch etwas ändern. / Heute gehen wir einen Schritt weiter. / Dann weiter. / Stift bitte nehmen. / Zusatz: Seite 31. / Das wäre jetzt der erste Punkt. / Oder wir machen's mal so. / Wenn du weiter quatschst, kann ich dir sagen welche Note du hast. / Da habe ich das Gefühl, jemand will mehr. / Die Tabelle wird jeder haben. / Zu Aufgabe eins. / Wir probieren das mal. / Das schau ich mir dann an. / Finde ich ziemlich gut. / Na gut. / Wer schreibt noch? / Finde ich beides okay. / Es geht auch anders. / Das geht auch. / Das ist etwas anderes. / Ich verstehe die Möglichkeit. / Ist ein wichtiger Punkt. / In dem Fall hätte ich gerne eine Begründung. / Das hilft uns hier wenig. / War total in Ordnung. / Melden und eine Argumentation abgeben. / Alles okay, gut. / Das spricht dagegen. / Flaschen bitte weg. / Ich würde es einfach so lassen. / Das wirst du dann erfahren. / Ich weiß nicht so genau. / Welche ist die beste? / Du meldest dich, wie jeder andere. / Dann laß dir eins geben. / Was ist der Unterschied? / Willst du lieber stehen oder dich setzen? / Erstmal kurz die Aufgabe anschauen. / Korrekt, weiter geht's. / Könnte sein. / Gefällt mir sehr gut bisher. / Wir entwickeln das gemeinsam. / Warte bitte, du bist nicht dran. / Erinnert ihr euch noch? / Ganz genau. / Hast du noch eine Idee? / Absolut. / Was ist die Lösung? / Die Frage richtet sich an alle. / Schieb bitte noch den Stuhl ran. / Wie sehen das die anderen? / Was erfahren wir? / Bei wem ist das nicht der Fall. / Nur beschreiben erstmal. / Schwierig, aber hatten wir. / Warum in dem Fall? / Was seht ihr? / Letzte Frage. / Dann holst du das nach. / Nochmal bitte. / Gut gemacht. / Was denkt du? / Dazu brauchen wir zunächst eine Überschrift. / Ich akzeptiere nicht, daß es laut ist. / Meldest du dich? / Was ist das?

281

IMPERATOREN

Eine Idee? / Ihr schaut Euch die Aufgabe genau an. / Wahrscheinlich schaffen wir es auch eher. / Warum ist das so? / Jeder erstmal für sich. / Seite X aufschlagen? / Hat jeder ein Buch? / Könnt Ihr Euch eins teilen? / Jetzt habe ich das Gefühl, für einige ist schon Pause. / Wir machen das gemeinsam. / Versucht mal zuzuordnen. / Aber Du hast die Frage verstanden? / Was steht noch mehr drin? / Zwei Minuten drauf? / Kann das jemand probieren? / Ist das Modell klargeworden? / Wer's hat, zeigt es mir dann. / Auch das soll übernommen werden. / So sieht's gut aus. / Eingepackt werden darf noch nicht. / Das geht mich nichts an. / XYZ ist heute sehr stark. / Das lassen wir mal so stehen. / Wer ist Tafeldienst? / Meine Geduld ist am Ende. / Stühle hoch – Tschüss. / Jetzt herrscht fünf Minuten absolute Stille. / Jetzt rede ich, ihr schwatzt die ganze Zeit. / Wer was weiss, meldet sich. / Noch zwei Minuten, dann vergleichen wir. / Gleich, XYZ. / So gefällt mir das. / Alle überprüfen ihr Ergebnis. / Alle schauen jetzt vor. / Jetzt stoppen wir. / XYZ, kein Problem. / Wir fangen oben bei der Eins an und enden unten bei der fünf. / Wir rutschen zu Aufgabe zwei. / XYZ, zweiter Satz bitte. / Klar. / Nein, es beginnt sofort. / Stopp hier. / Dann XYZ. / Melden und dann reden. / Dann schnell. / Hier hat das gut geklappt. / Okay. / Hausaufgabenhefte raus. / Einschreiben bis nächste Woche. / Es wird alles mitgeschrieben. / Nicht reinreden – melden. / Hausaufgabenhefte wieder zu. / Machen wir danach. / XYZ, weiter. / Das Blatt bitte umdrehen. / Es liegt jetzt direkt vor Euch. / Wie macht Ihr das? / Ja, sehr gut. / Darfst Du gleich. / Klingt gut. / Ich würde sagen, XYZ beginnt. / Kannst Du noch lauter? / Volle Stimme. / Mhm. / Lasst uns kurz darüber reden. / Lies mal bitte weiter vor. / Das gefällt mir. / Schaut mal bitte nach Vorne. / Erstmal das. / Gefällt mir gut. / Ganz leise. / Na los. / Scht. / Jetzt möchte ich Folgendes. / Wir machen's mal so. / Macht das leise. / Fertig? / Ihr macht das sehr gut. / Du bist bei welchem Satz? / Wer fertig ist, kann dad Blatt einheften. / Ganz in Ruhe. / Kein Problem. / Darf auch schon eingeheftet werden. / Wer will, darf schon anfangen. / Überschriften unterstreichen. / Gerade wenn man jetzt noch Zeit hat. / Die meisten sind schon dabei, das ist gut. / Versucht trotzdem Schreibschrift zu benutzen. / Nur die, die fertig sind. / Sehr schön. / Die XYZ bitte. / Jetzt ist Ruhe. / Es wird nicht alles kommentiert. / Auch das geht jetzt nicht. / Ich würde es kurz selbst übernehmen. / Ich würde gerne einen Blick darauf werfen. / Ich bin gespannt. / Es kann direkt losgehen. / Mach Deine Aufgabe? / Fertig damit? / Dann los. / Alle geschafft jetzt? / Wer kann uns das erklären? / Hinsetzen bitte. / Seid ihr bereit? / So. / Nein, das müsst ihr jetzt nicht. / Wir machen heute weiter. / Setzt euch bitte. / Die könnt ihr in Ruhe fertig machen. / Ich möchte etwas zu den Skizzen sagen. / Wir haben heute weniger Zeit. / Ich habe Vorne etwas angehängt. / Klappe zu jetzt. / Worauf achtet ihr? / Welche Kontraste zum Beispiel? / Kennt ihr, nicht wahr? / Das ist d'rin. / Gib mal her. / Jetzt ist der Punkt erreicht. / Pack es weg. / Pass mal auf – ich dreh es um. / Linie – ganz kräftig. / Was haben wir noch? / Du kannst es gut sehen. / Ihr sollt in Ruhe arbeiten. / Doch, du hast was gemacht. / Gefällt mir nicht, die Stunde heute. / Es ist jetzt Ruhe. / Du bringst viel Unruhe heute rein. / Dann los. / Wir probieren es mal. / Wir hören erstmal zu. / Aufgabe eins. / Schau es dir an. / Kannst du mal vorlesen? / Das gefällt mir auch sehr gut. / Danach bitte. / Was würdest du sagen? / Letzte Sache für heute. / Gleich wieder Ruhe. / Kaugummi raus. / Jeder für sich. / Wenn ich rede, hört ihr zu. / Es geht weiter mit der dritten Aufgabe. / Jetzt kleine Pause. / Wer hat sein Buch vergessen? / Im Flüsterton. / Ja. / Wer erstens und zweiten geschafft hat, kann mit dritten beginnen. / Das letzte wollte ich nicht hören. / Gut. / Schön. / Alle Hefter zu. / Was ist der Unterschied? / Willst Du lieber stehen oder Dich setzen? / Erstmal kurz die Aufgabe anschauen. / Korrekt, weiter geht's. / Ich bin nicht ganz zufrieden. / Erzähl mal. / Könnte sein.



282

SUPREMATOREN

Was könnte es sein? / Wie findest du's? / Was könnte es noch sein? / Sehr schön. / Alles geschafft. / Ihr macht das erstmal zu Ende. / Dazu würde ich gern etwas erarbeiten. / Gut, stopp. / Also ich fasse zusammen. / Ist das so? / Ich will, daß man mitdenkt. / Wir machen Folgendes. / Das reicht mir nicht. / Ich habe es gesehen. / Das geht überhaupt nicht. G / Weiter, los. / Die Situation ist Folgende. / Stühle hochstellen. / Alles klar jetzt? / Wir brauchen gar nicht anfangen. / Jetzt noch nicht, aber mal sehen. / Leise sein. / Habe ich vorhin gesagt. / Ich komme gleich. / Was will ich hier sagen? / Das ist das Letzte. / Wer das hat, kann einpacken. / Such es dir aus. / Wer fertig ist, meldet sich. / Wenn ich mein Okay gebe. / Alles korrekt. / Ja, einpacken. / Alles sitzt. / Das klären wir später. / Alle Hefter zu und alles steht. / Plan für heute. / Ruhe bewahren. / Erstmal einen Stift zur Seite legen. / Bei Quatschen ein Punkt Abzug. / So geht's auch. / Sauber. / Satz langsam beenden. / Schschtt. / Gut aufgepaßt. / Erhebt euch bitte. / Keine Fragen. / Alle setzen sich zurück. / Wann begreift du es? / Beruhigst Du dich wieder? / Es wäre gut, wenn es klappen würde. / Ich verteile erstmal die Zettel. / Dann habt ihr noch Zeit Fragen zu stellen. / Bitte erstmal draufgucken. / Eine kleine Abfrage nur. / Rückseite beachten. / Wir können gleich loslegen. / Es melden sich bitte die, die noch schreiben. / Das kann ich von jedem erwarten. / Jetzt noch nicht, aber mal sehen. / Ich komme gleich. / Habe ich vorhin gesagt. / Was will ich hier sagen? / Wer ist Tafeldienst? / Das ist das Letzte. / Wer das hat, kann einpacken. / Such es Dir aus. / Schscht. / Was heißt das erstmal? / Reicht mir als Erklärung. / XY, lies mal bitte vor. / Fünf Finger müssen weg. / Moment, ist zu laut. / Da kann man einen Moment nachdenken. / Jetzt sind alle aufgefordert. / XY, umdrehen. / Stopp – es wird nicht reingesprochen. / Wir reden viel hier, aber es muß Regeln geben. / XY, hilft Du mir bitte? / So: stopp. / Mach das mal nachher. / Wir brauchen eine Überschrift. / Ausgezeichnet. / Beschreibe mal. / Warum denkst Du das? / Die Pause ist kurz, aber wir können die Gespräche auf Nachher verschieben. / Hat jemand etwas hinzuzufügen? / Es spricht nur der, der an der Reihe ist. / Ich fasse dann zusammen. / Wollen wir uns darauf einigen? / Leise. Ruhe. / XY, Du hörst mir zu. / Was gibt's noch? / XY, Du hast eine Frage. / Die anderen sind auch gefragt. / Du mußt meinem Unterricht folgen können. / Punkt. Aus. Ende. / Wir können es nach der Stunde besprechen. /

280 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR https://www.gottfriedbinder.de/link

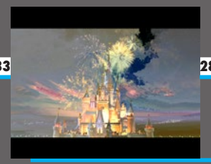
281 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR https://www.gottfriedbinder.de/link

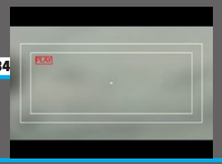
282 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR https://www.gottfriedbinder.de/link

Höre bitte auf und setze Dich hin. / XY, wiederhole bitte. / Okay, erstmal bis dahin. / Ich bedanke mich Eure Aufmerksamkeit und wünsche Euch einen guten Tag. / Eine Minute, dann ist ausgepackt. / Alles. / Was ist das hier? / Achtung: eines… / Das möchte ich nicht. / Wäre gut. / Hier fehlt das Buch. / Aber Du hast alles nachgeholt? / Kleinen Moment. / In diesem Moment ist Ruhe. / Dabei ist absolute Ruhe. / Entscheide Dich mal. / Ganz in Ruhe anschauen. / Ich sage noch was dazu. / Ganz klar. / Darauf achten. / Gute Frage. / Noch eine Frage, ja? / Ich will es vollständig haben. / Dann gibt's einen Extrapunkt. / Es geht los. / Wir kommen zur Gruppe 3. / Wir schaffen das. / Wenn ihr fertig seid, Ruhe bewahren. / Ich warte immer noch. / Das ist wichtig. / Wollen wir kurz so sitzen bleiben? / Was wäre das? / XY: merke ich mir. / Jeder für sich. / Dann mußt Du Dir was ausdenken. / Ich hätte gern, daß Du das nachschreibst. / Das Fenster kannst Du aufmachen. / Ich habe heute etwas Großes mit euch vor. / Das machen wir alle nacheinander. / Was hast du dir ausgesucht? / Wie war's bei dir? / Okay, gut. / Leg' mal los. / Wie hast du das gemeint? / Wir kommen mal zur Arbeit. / Kennst du das schon? / Hat mir insgesamt gut gefallen. / Eines ist mir ganz wichtig. / Was macht man nicht? / Hände runter. / Das hatte ich vergessen. / Ich will nur kurz schauen. / Wir nehmen 1.6. / Machen wir nachher. / Das dürft ihr auch fertig machen. / Ausnahmsweise. / Ihr entscheidet. / Wir warten noch einen kleinen Moment. / Genauso wie ich es sage. / Nichts wird weggelassen. / Zweiter Punkt. / Nächster Punkt. / Wo gehört das rein? / Ganz klar. / Das vergleichen wir zusammen. / Ich möchte weitermachen. / Was habe ich mir dabei gedacht? / So. / Ich möchte, daß das gut funktioniert. / Folgende Aufgabe. / Ich gebe erstmal dieses Blatt raus. / Das könnt ihr in der Gruppe klären. / Ohne irgend etwas. / Wie – das weiß ich nicht? / Ist das okay für dich? / Bewerte ich auch mit. / Wie ihr das macht, ist mir egal. / Müßt ihr selber herausfinden. / Könnt ihr selbst entscheiden. / Nicht so laut. / Gib das mal XY zurück. / Das ganze wird dann eine komplexe Leistung. / Zunächst dazu etwas vorweg. / Hör mal bitte auf. / Finde ich gerade gut. / Weißt du darüber Bescheid? / In Gruppen zusammenfinden. / Da gibt's ne Menge Möglichkeiten. / Ihr bleibt noch. / Mit euch möchte ich reden. / Das nützt euch nichts. / Ich habe eine Idee. / Macht was Schönes. / Achtet auf die Sauberkeit. / Das eigentlich auch noch. / Das schaffen wir nicht. / Das ist genehmigt. / Sieht cool aus. / Du darfst es auch zeichnen. / Die Zeit ist vorbei. / Hier hat das geklappt. / Es muß fertig sein. / Namen d'rauf. / Ist akzeptiert. / Da reicht die Zeit nicht ganz. / Das schaffen wir noch. / Platz nehmen. / Alles schaut nach Vorne. / Das ist jetzt egal. / Das kann doch nicht wahr sein. / Das wird lustig. / Ich vermute, es lag an der Zeit. / Tafelbild übernehme ich heute. / Ruhe jetzt, nach Vorne schauen. / Kurz zu dem, was ich gesehen habe. / Raus. / Das geht so nicht. / Nächstes Mal mit Noten. / Und jetzt ist Ruhe. / Schön mit Allem. / Daher fand ich das ganz gut. / Probiere es mal aus. / Moment, beim nächsten Mal. / Keine dummen Fragen. / Noch zwei Minuten. / Richtig zuordnen. / Laß uns kurz dabei bleiben. / Nachher, XY zu mir. / Was ist? / Frage vier. / Einer nach dem anderen. / Was ist das Thema? / Bitte trotzdem mit melden. / Bitte mal im Hefter eine neue Seite aufschlagen. / Wer kann die Geschichte kurz zusammenfassen? / Was ist hier los? / Den Text habt ihr gelesen. / Das werde ich mitprüfen. / Das ist die Quittung dafür. / Na leg mal los. / Ja, vielleicht. / XY: warum redest du jetzt. / Jetzt rede ich. / Es geht in die richtige Richtung. / Nochmal ganz laut. / Den letzten Satz. / Das machst du später. / Wir probieren das heute mal aus. / Eine letzte Frage noch. / Erklär' mal. / Jetzt haben wir viel gesprochen. / Nicht das letzte Mal. / Langsam fertig werden. / Moment, erstmal wieder hinsetzen. / Alle, bereit?

»Realität durch Verhältnisse definiert.«

2016

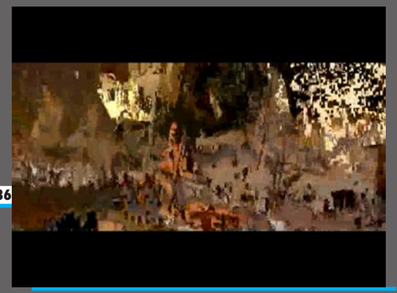

283



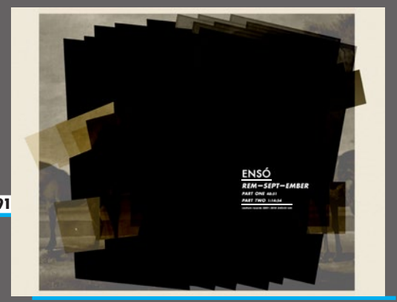
284

Ein Tag vor dem fünfzehnjährigen Jahrestag der Ereignisse vom 11. September 2001, veröffentlichte Gottfried am 10.09.2016 die Sammlung REM-SEPT-EMBER[285], eine dramaturgisch bearbeitete Zusammenstellung von – ursprünglich am Dienstag plus des Folgetages – auf MiniDisc aufgenommenen Medienberichten des deutschen Fernsehens sowie des Londoner Lokalradios.

Die Audioaufnahmen reflektieren die Stimmung und mediale Narration eines noch Vor–Internet–Zeitalters und geben Einblick in die sich entwickelnden Paradigmen einer sich verändernden Medienlandschaft, welche zum heutigen Standard der fetischisierten Berichterstattungen geworden sind. Eine gemischte Ansammlung aus Unterhaltung, Übertreibung, Schock und objektiven Informationen innerhalb des Stroms der sogenannten Breaking News, des medial kommunizierten Terrors, der Strategien der Ablenkung und der empathischen Beruhigung.


286

Diese retrospektiven Dokumente sind ebenso Grundlage des 2007 entstandenen experimentellen Films ENSÓ[287] und der dazugehörigen Audioalben PRISMA[288] von 2005, NEW ALBUM[289] von 2010 und WT44_27[290] von 2013.



291

286 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

287 ›**ENSÓ ROUND:ONE**‹ VIDEO MINI DV/FOUND FOOTAGE, 4:3, DOLBY STEREO, 59:53 MIN., COLOUR, GER, 2008-1999 CAOHOM LONDON, ENGLAND / ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2007 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/enso.pdf / http://www.ensó.de/enso_round_one/index.html

288

289 ›**ENSÓ NEW ALBUM**‹ AUDIO-ALBUM 70:12 MIN, 2010 CAOHOM LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2010 http://www.ensó.de/enso_new_album/index-newalbum.html

290 ›**PRISMA**‹ AUDIO-ALBUM 2002-1999 CAOHOM LONDON, ENGLAND / ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2002 HTTP://WWW.ENSÓ.DE/ENSÓ_WT44_27/INDEX.HTML http://www.gottfriedbinder.de/pdfs/prisma_audio_cd.pdf

291 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Es irgendwie schaffen.«

2016

Vor dem Umzug nach Dresden, lebte Gottfried von 2016 bis 2002 gerne an unterschiedlichen Orten in *Leipzig*, Sachsen.

Während dieser Zeit absolvierte er ein Magisterstudium (Philosophie und Kunstgeschichte) an der *Universität Leipzig* und ein Diplom (Medienkunst) an der *Hochschule für Grafik und Buchkunst* – letzteres 2015 realisiert, ersteres 2011 abgeschlossen.

Neben nationalen und internationalen Ausstellungen und zahlreichen Beteiligungen an künstlerischen Projekten, engagierte er sich in der studentischen Selbstorganisation, war wissenschaftlicher Hochschulmitarbeiter, Gestalter diverser Bücher, Plakate sowie Kataloge und zuletzt in Leipzig bis 2016 als freier Dozent, Kurator und Verleger tätig. Zuvor war Gottfried bemüht eine Karriere als Nach–Dem–Kinofilm–Interviewer, Klausuraufsicht, Garderobier und Türaufhalter, Lager– und Versandmitarbeiter, Buchlayouter, Autoputzer, Nachtwärter, Museumsaufsicht, Behindertenpfleger, Systemgastronom, Zeitungsausträger sowie Melonenträger anzustreben.

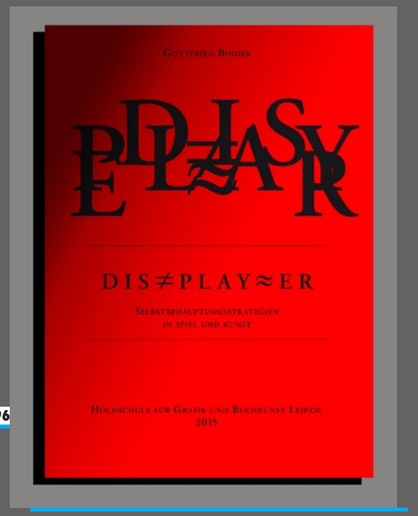
Er wurde stattdessen Philosoph und Künstler.

292

»Ein Mitarbeiter = Ausreichend.«

2016

In seiner philosophischen Magisterarbeit VOM ALLTAG ZUR PHILOSOPHIE. BESCHREIBUNG EINER PARABEL[293] befragte er ganz akademisch den Zusammenhang universeller Epistemologie und Alltagsfragen. KYRA[294], der unter cineastischen Aspekten autonom realisierte experimentelle Diplomfilm, kreiste in der Julihitze des Sommers 2015 um spielerische Selbstbehauptungsstrategien zeitgenössischer Kunst und wurde durch das ihm vorhergehende, schriftliche Pendant DIS≠PLAY≈ER[295] theoretisch gerahmt.



296

DIS≠PLAY≈ER

Selbstbehauptungstrategien in Spiel und Kunst

VORWORT

Diese Arbeit soll den Versuch darstellen, dem Bild einer strukturellen Analyse von Selbstbehauptungsstrategien, in Spielformen und Werken der bildenden Kunst, näherzukommen: mittels der ›Als-Ob‹-Zirkularität. Es ist genau genommen, eine kreisende Annäherung an den Entwurf eines ludischen Kunstwerkes, ausgehend von der Idee des Spielerischen, über die Kompetenzbereiche der ›Kunst‹ und des ›Spiels‹.

„Du machst dir's leicht!"[297]

Streng an konstitutive und omnipotente Regeln[298] gebunden, jedoch gleichzeitig auch kreative Rückkopplungen erlaubend, werden Variationen von ›Spiel‹ und ›Kunst‹, als meist alltägliche Übungen wiederholt, oder im Rahmen von Hoch-Zeiten und Festen punktuell und rituell zelebriert. Alltägliche Sublimation von individuell angestautem, triebhaftem Potenzial, sind dabei ebenso wichtig im beidseitigen Wirkungsmechanismus von Kunstwerken und von Spielen, wie die kultisch-orgiastische Zelebrierung zu wiederkehrenden Zeiten, bezeugt durch zahlreiche Riten aller bekannten zivilisierten Hochkulturen.

Spiele können vorläufig als entkoppelte (im Extremfall entmaterialisierte) Miniaturen, einer allgegenwärtigen Lebenswelt, mit prinzipiell reinem Möglichkeitspotenzial[299] und in ihrem Selbstverständnis (in ihrer inneren Logik), den dargestellten und letzendlich propagierten Mechanismen historisierter und längst musealisierter Kunstströmungen (wie beispielsweise Fluxus, Dadaismus), als strukturell verwandt betrachtet werden. Das repetitiv und impulsiv auftretende, selbstbehauptende künstlerische Credo – welches bewußtes Werkzeug des zeitgenössischen Kunstbetriebs bis dato geworden ist – einschließlich seines Hanges zur (zumeist intellektuell und theoretisch) übersteigerten Referenzialität und Zirkelhaftigkeit, birgt offensichtlich den Modus des „Als-Ob" in einer spielerischen Grundhaltung in sich.

Offenbare begriffliche Antagonismen wie Ernst und Illusion, Einzigartigkeit und Wiederholung, Regel und Kreativität, Fehler und Moral etc., sollen sich semantisch auch unter Zuhilfenahme sich anbietender etymologischer Prothesen, als vorläufige und dann hilfreiche Gedankenstüzen für eine konstruktive Argumentation erweisen.

Welche Schlußfolgerungen können zu einem momentanen Verständnis, für die Betrachtung potenzieller Freiräume künstlerischer Produktion einerseits und die individuellen, beziehungsweise kollektiven Freiheiten (also auch automatisierten Verpflichtungen des Konsums) zeitgenössischer Kunst[300] andererseits, beitragen? Wie ernsthaft kann Kunst – auch unter spielerischen Aspekten betrachtet – wirken?[301] Wirken im Sinne von Effekte hervorbringen – weniger im Sinne von codiertem Scheinen, obwohl dieses Attribut auch wesentlich sein kann. Unterliegt zudem der ästhetischen Erfahrung, ebenso die Möglichkeit zur fortwährenden hermeneutischen Wiederholung, wie es dem Spielen zugeschrieben wird? Ginge man von einer Reife, einem Zustand der Vervollkommnung aus, gäbe es dann die Möglichkeit des Erkennens eines cue, eines überlappenden Anfangs- und Endpunktes? Wann ist die ›Kunst‹ fertig, wie ein ›Spiel‹ beendet ist?

Im entsprechenden kontextuellen Resonanzraum gestellt, reichte die Initialbehauptung des „Als-Ob" und der damit eröffneten Diskrepanz, zwischen (sprachlicher oder nicht-sprachlicher) Behauptung und Lebenswelt hinreichend aus, um eine erweiterte Erkenntnis über die akute Lage systematisch (kons- oder destruktiv) ermöglichen zu können? Welche anthropologischen, kulturellen und semantisch-logischen Voraussetzungen spielen eine Rolle, bei den jeweiligen Akteuren auf der einen Seite und Rezipienten auf der anderen? Welche ökonomischen Minimalvoraussetzungen wären notwendig für das Funktionieren von ›Spiel‹ und ›Kunst‹?

Methoden der Zweckfreiheit, der List und Täuschung, der generellen Offenheit, zudem des narrativen beziehungsweise simulativen Potentials, sollen anhand von ›Spiel‹ und ›Kunst‹, in ihrer jeweiligen Funktionsweise, analysiert werden. Selbstzweck und Repetition als wesentliche strategische Züge der spielerischer als auch künstlerischer Übung, sollen die ästhetischen, ethischen, politischen und ontologischen Möglichkeiten von Kunst als Ausdrucksform des Spiels, ansatzweise beleuchten.[302]

„Nach dem Spiel ist vor dem Spiel"[303]

EINLEITUNG

Um zunächst Bausteine der Fragestellung zu umreißen, wäre es hilfreich, die für die Entwicklung der Argumentation dienlichen Begriffe und Kategorien aufzufächern. Was ist zum Beispiel mit ›Kunst‹ und was ist mit ›Spiel‹ gemeint? Was wären zunächst offensichtliche Unterschiede oder Gemeinsamkeiten dieser zwei Zentralen?

Unsere klaren und einfachen Sprachspiele sind nicht Vorstudien zu einer künftigen Reglementierung der Sprache, – gleichsam erste Annäherungen, ohne Berücksichtigung der Reibung und des Luftwiderstands. Vielmehr stehen die Sprachspiele da als Vergleichsobjekte, die durch Ähnlichkeit und Unähnlichkeit ein Licht in die Verhältnisse unsrer Sprache werfen sollen."[304]

292 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

293 ›**VOM ALLTAG ZUR PHILOSOPHIE. BESCHREIBUNG EINER PARABEL**‹ BUCH 236 SEITEN UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2011 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2011_Vom_Alltag_zur_Philosophie.pdf

294 ›**KYRA**‹ VIDEO SCREENCAPTURE, FULL-HD (1920X1080PX), 48:50 MIN., OPTIONALE UNTERTITEL, 1999–2015 HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG/LURU KINO LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2015 https://www.gottfriedbinder.com/kyra

295 ›**DIS≠PLAY≈ER – SELBSTREFERENTIALITÄT IN SPIEL UND KUNST.**‹ BUCH THEORETISCHE DIPLOMARBEIT, 148 X 210 MM, XEROGRAFIEN, EINBAND, 96 SEITEN HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2015 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2015_displayer.pdf

296 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

297 **Wittgenstein, Ludwig:** Philosophische Untersuchungen. SUHRKAMP, FRANKFURT/MAIN 1977, § 65.

298 Regeln können vordefinierte Spielanleitungen oder auch von den Spielern oder dem singulären Spieler ad hoc vereinbarte und aufgestellte operative Maximen sein.

299 Prinzipiell meint hier mit den Möglichkeiten maximal an die des erzeugenden Systems limitiert. Bei annähernder Simulation und äußerer Ununterscheidbarkeit (sei sie auch nur zufällig), bei denkbar maximaler Kongruenz und damit kontextueller Perfektion, ist prinzipiell reines Möglichkeitspotenzial gemeint.

300 Der Fokus auf „contemporary art" ist deshalb hilfreich, da der bewußt eingesetzte Knift der selbstbezogenen Referenz (einschließlich seiner idealen Vervollständigung mittels Betrachterdisposition), sich erst kulturell als Zeiger etablieren mußte. Den Wirkungsmodus der Selbstreferenzialität gibt es selbstverständlich ebenso in künstlerischen Werken und Positionen „vor-moderner" Gesellschaften, jedoch muß diesem kontextuell eine andere Bedeutung zugeschrieben werden.

301 Wie sinnvoll kann jetzt so eine Frage gestellt werden?

302 Selbst das Setzen des Ziels dieser Arbeit, ist ein Zirkelschluß.

303 **(Sepp Herberger)**

304 **Wittgenstein, Ludwig:** Philosophische Untersuchungen. SUHRKAMP, FRANKFURT/MAIN 1977, § 130.

GAME/PLAY

›Kunst‹ wird als das angesehen, was einerseits bereits integrierte Künstler als Kunst und in der Funktion Kunst zu sein – also bestimmten einsehbaren recherchierbaren Regeln gemäß – anfertigen und andererseits, das diesen Kosmos umfassende und autorisierende System, bestehend aus „Kritikinstanzen – Werken – Verwertungskanälen – Beobachtungen höheren Grades", als ›Kunst‹ in einem wohl definierten Rahmen zur Schau stellt und als Angebot anpreist. Dann ist da noch die Kunst, welche in den Sammelkästen der Museen und Archive gelagert wird. Wenig Zeitgenössisches; wie ein Zirkelschluß.

Das, was mit ›Spiel‹ gemeint ist, umfaßt einen Phänomenbereich mit Operatoren (engl.: game) sowie ein vages, spontanes, intuitives, regelobservierendes Verhalten (engl.: play)[305] Hier vermengt sich im deutschen Spiel die semantische Unterscheidbarkeit, welche im Begriffspaar game–play, noch deutlicher erkennbar ist. Der Akzent im Englischen, zwischen „play" und „game", ist noch gegeben, während sich im Deutschen „Spiel" das ludische Moment verloren zu haben scheint und der Begriff fast immer mindestens Zweifaches meinen kann, solange man ihn nicht im jeweiligen Rahmen eindeutig definiert. Aber vielleicht ist gerade, die nicht vollzogene Unterscheidung und Duldung der Ambivalenz, ein Indix für die operative Funktionsfähigkeit und inhaltliche Offenheit des Begriffs: „Spiel" ist selbst spielerisch in seiner Funktionalität, wie es der Zufall vielleicht zufällig ist, das Schöne schön und das Rote rot etc. Die offenkundige semantische Opposition des „Spielerischen" zum „Ernst" entpuppt sich als gegenteilig: Gerade ein solcher Zustand benötigt vollkommene „Ernsthaftigkeit" und „Wahrheit"; konkret in der Regelkonstitution. Damit wäre einem möglichen Mißverständnis von scheinbar kontradiktorischen Werten beispielhaft aus dem Weg gegangen.

Wenn Friedrich Schleiermacher den sprachgeschichtlich entstandenen Spielbegriff, semantisch zu eng mit dem Moment des Parteiischen, des Komischen (Seltsamen und Suspekten) verknüpft sieht (ganz im Sinne Immanuel Kants) und deshalb meidet, führt dies, für ihn, direkt zu einem Ausschlusskriterium, im Hinblick auf die Rezeption spielerischer Kunstmittel im Kultus. Für Kant ist Kunst ein freies Spiel, welches regelrecht abläuft, also konventionellen Regeln gehorcht, sich in die Mechanik der Kunstproduktion regelrecht eingeschlichen hat und aufgrund eines kulturellen Prozesses, nun allgemeine Akzeptanz genießt.[306] Diametral entgegengesetzt, scheint hier die Vorstellung einer folgenlosen, irrealen Simulation, eines äußeren illusionären Scheins und einem Verlangen nach absolutem Ernst und vollkommener Wahrhaftigkeit ohne jegliche Fluchten und gespielten Auswegen. Im Kultus geht es um den „absoluten Ernst" des Gottesbewusstseins, dem das „Zurückgehn auf den äußeren Schein" im „absoluten Spiel" diametral entgegensteht.[307]

Können Spiele (zugleich) von Künstlern angefertigte Werkstücke sein? Also haben Spiele strukturelle Ähnlichkeiten mit Kunstwerken im weiteren Sinn, die ein systematisches Gefüge aufgrund der applizierten Regeln, automatisch als Kunst erscheinen lassen? Kann ein Spiel so wirken, als ob es ein Kunstwerk sei – und vice versa? Vielleicht werden die besonders ästhetischen Spiele automatisch dem Bereich der ›Kunst‹ zugerechnet? Künstlerische Betätigung kann als Spielform, als formale inhaltliche Disposition zum Normalzustand, also als Unterkategorie von ›Spiel‹ gesehen werden. „Der Homo Ludens, wonach der Mensch seine Fähigkeiten hauptsächlich über das Spiel entwickelt, überzeugte als Erklärungsmodell bereits bekannte Künstler wie Asger Jorn, Pablo Picasso, Joan Miró und Paul Klee sammelten im Kontext zu ihrer eigenen künstlerischen Arbeit Kinderzeichnungen. […] Kunstgeschichtlich beginnt das freie, spielerische Kunstschaffen mit dem Dadaismus. Die künstlerischen Prozesse wurden intuitiv und spontan, ohne Konzept und Regeln."[308] Nicht nur der unschuldigen Sichtweise wegen, werden Spiele gerne simulativ als Archetyp von Realitätskonstrukten eingesetzt. Befreiung von utilitaristischen Positionen und Effektivitätsberechnungen, Zweckverzicht, Regression, Vereinfachung und Verkindlichung etc. sind als Treibmittel kreativen Inputs unverzichtbar – ist Spiel „Befreiung von" oder „Freiheit zu" etwas?

MOTIVATION

Die Frage nach der in diesem Fall anzuwenden Methodologie schließt sich unausweichlich an: Greifen tradierte und entlehnte Analysemethoden, wie etwa aus der Film- und Narrationstheorie, in diesem Fall ebenso wirkungsvoll oder sollte die breit gefächerte Literatur zu dem Thema, nicht eher auf einen methodologisch blinden Fleck, beziehungsweise eine noch im Prozeß befindliche Methoden- und Vokabelsuche, vorsichtig hinweisen? So wie ›Spiel‹ keinen vordefinierter Ablauf, sondern einen Prozeß meint, hat auch diese Arbeit prozeßhaften Charakter.[309] Was wäre der Unterschied zwischen einer spielenden (aus dem Modus eines spielerischen Aktes heraus entstandenen) Analyse – parallel zur eigentlichen Spielmechanik stattfindenden – und einer nicht spielenden Analyse aus einem externen Standpunkt heraus (wie dies etwas bei Filmen, Musik etc. Standard ist)? Warum überhaupt eine solche (scheinbar banale) Gegenüberstellung von ›Spiel‹ und ›Kunst‹ riskieren? Welche Resultate sind zu erwarten oder mit welchen Zwischenergebnissen könnte man weiter arbeiten?

Die Gefahr des Imports semantischer Unschärfen mittels der Begriffe ›Spiel‹ und ›Kunst‹ erzeugt ein inhaltliches Rauschen, welches die Offenheit der Begriffe widerspiegelt. Typisch für den Spielbegriff zum Beispiel ist das Changieren zwischen umgangssprachlichen und wissenschaftlichen Codierungen und der darin enthaltenen normativen Ladung. Wissenschaftliche Expertisen sind jedoch nur eine Fachsprache der Alltagssprache und insofern ist auch ihre Aussagekraft darin enthalten und daran gemessen, nur ein Ausschnitt. Die hypothetische Ordnung der Phänomene wird dominiert von philosophischen, natur-, kultur- und sozialwissenschaftlichen Fachbesetzungen und erschweren den Überblick. Beide Begriffe sind nicht unproblematisch miteinander zu vereinbaren, denn beide sind semantische Doppelbelegungen, sie unterliegen sprachlichen Verwischungen, methodologischen Verwechslungen etc. – die Frage nach der Art und Weise (dem „Wie?") einer Analyse beider Gegenstände, ist angesichts der theoretischen Arena dieser Arbeit zentral und sollte nicht leichtfertig übergangen werden. Davor stellt sich die Frage nach der Motivation (dem „Warum?") eines solchen Ansatzes.

›Spiel‹ und ›Kunst‹ mittels eines sprachlichen Verfahrens vergleichbar machen zu wollen, zeugt von einem diffusen Gespür für einen inneren Zusammenhalt und einer ursprünglichen Gemeinsamkeit, welche im Verlauf der Entwicklung, sich jeweils zum ›Spiel‹ oder zu der ›Kunst‹ konkretisiert haben mögen. Die völlig theoretische und abstrakte Einführung beider Stränge in dieser Arbeit, soll einer spielerischen gedanklichen Grundhaltung des Autors nicht entgegenwirken – ganz im Gegenteil. Die Thematisierung eines solchen Sujets, ist mehr Erforschung und Ausformulierung einer solchen spielerischen Grundhaltung des Denkens als ein Kontrahent dazu – eigentlich ist es eine Überprüfung. Die Dienlichkeit einer Gegenüberstellung ließe sich eventuell an den gebotenen Erkenntnismöglichkeiten messen: Spiele sollen zwanglose und unproduktive Erkenntnisse ermöglichen, Kunstwerke sollen künstlerische und philosophische Epistemologie befördern. Ist dabei spielerische beziehungsweise künstlerische Erkenntnis konträr zu wissenschaftlicher Erkenntnis zu verstehen; Wären es verschiedene Werkzeuge kategorial unterschiedlicher Qualität? Was brächten zu erwartende Einsichten eines theoretischen Vergleichs?[310]

Um einer unintendierten ideologischen Universalisierung vorzubeugen, wäre angebracht nicht nur die scheinbaren Gemeinsamkeiten, sondern auch die Differenzen von Kunstwerken und Spielen anzusprechen. Argumente gegen eine Gleichsetzung wären, daß: "in art we might have to configure in order to be able to interpret whereas in games we have to interpret in order to be able to configure."[311] Ein weiterer auszumachender Unterschied wäre in der Intentionalität der Beteiligten zu suchen: Während die Zweckfreiheit als Wesensmerkmal des Spiels schnungslos unterstellt wird, genießen Kunstwerke hingegen den Ruf hintergründiger, mehrdeutiger Intentionen – neben der ebenso unterstellten Unproduktivität des Spiels im Gegensatz zum profitablen Kunstwerk, wäre dies ein fundamentaler Unterschied in der Definition. Doch zuerst soll es um die gemeinsame Schnittmenge gehen.

ALS-OB

Als Prototyp spielaffiner Betätigungen – weder als Spiel noch als Kunst formalisiert – soll der Modus des „Als-Ob" hypothetisch konstruiert werden. Eine Situation hinsichtlich ihrer Diskrepanz zur behaupteten Modellwelt zu behaupten, bedeutet auch, sich dieser Lücke bewußt zu sein, sie gar als funktionierend, definieren zu wollen. Diese Hypothese ist nicht nur eine logische und eine ästhetische, sie ist auch eine politische Hypothese. Sie wäre deshalb auch politisch lesbar, da das Zulassen, Sanktionieren, Steuern und Kultivieren spielerischer Betätigungen, als indirektes Machtmittel Einsatz finden kann; entweder als Fremd- oder Selbstbeherrschung. Welche Rückschlüsse auf reale Möglichkeiten selbstbestimmten, autonomen Lebens, können aus der versuchten Analyse von Spiel- und Kunstprinzipien gezogen werden? Was lehren uns Kunstwerke und Spiele über Grenzen und Performativität sozialer Hierarchien und wie ließen sich Kunst- und Spielmechanismen auf ein nicht-spielerisches/unkünstlerisches Gelenk rückübertragen? In den Alltag. Welche erkenntnistheorethische Funktion spielen Automatismen, Regeln, Kreativität, Schein und Negationen in ›Spiel‹ und ›Kunst‹? Für wen eingentlich?

305 Siehe auch die schwankenden Definitionen von: **Casti, Scheuerl und Caillois**.

306 **Kant, Immanuel:** *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, IN: *Werke, Band V*, S. 401–405. *Über Kunst als Möglichkeit der Kritik und reflektiven Überprüfung von Objekten*, SIEHE § 43-45, 51-54.

307 **Schleiermacher, Friedrich. D. E.:** *Die praktische Theologie nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche*, BERLIN 1850, S. 85.

308 Aus einer Pressemitteilung zur Ausstellung *›Im Anfang ist das Spiel‹*, 2014.

309 Auch die Frage, ob diese Arbeit Theorie oder Methode ist, kann jetzt nicht beantwortet werden.

310 Berücksichtigte man **Hans-Georg Gadamers** Verständnis von Hermeneutik, so ist Kunst sehr wohl dazu befähigt auch para-wissenschaftliche Wahrheiten in einem dialogischen Prozeß peu à peu zu offenbaren.

311 **Eskelinen, Markku:** *The Gaming Situation*, IN: *Game Studies*, VOL.1 ISSUE 1, 2001.

Selbstbehauptung wirkt als Automatismus, welcher im Extremfall auch ohne subjektive, spontane und kontextabhängige Einflußnahme eines Spielers auskommt. Sobald die Rolle des Spielers besetzt ist, kann das Programm ablaufen und der Spieler wird mit anderen Operatoren funktional gleichgesetzt, vereinnahmt und in einem Sinne auch negiert. Aus der Position eines externen Nicht-Spielers, wäre ein „Spieler" gar nicht mehr eindeutig erkennbar. Glücksspiele (aleatische Systeme) offenbaren dies vielleicht deutlich. Es kann aber behauptet werden, daß eine generelle Ersetzbarkeit auf alle Spiele zutrifft, auch auf jene in denen die Spielerentscheidung, die Handlungen zunächst auf einen individuellen Spieler und seine Persönlichkeit etc. angewiesen ist.

Professionelle Deformation

Naive und organische Spiele, welche aus einem Vor-Spiel heraus sich selbst ihre Regeln erschufen, stellen sich artifiziellen Spielen und ihren vorkonstruierten Mechaniken entgegen. Dem Verlust der Unschuld im Spielerischen (play), weicht eine Betonung der Regelhaftigkeit (game). Hier stehen sich geordnete, dozierte und kondizionierte Utopien und das Ideal eines Anarchismus (der im Spielbetrieb auch simulativ geübt wird) konfrontativ gegenüber. Historisch gewachsene Spielformen sind das Substrat (aber auch die logische Konkretisierung und Professionalisierung) zeitgenössischer Spielformen. Der propagierten Naivität und Unschuldigkeit, steht natürlich ein sehr starkes, kulturell gefärbtes Gerüst entgegen, welches in der Konsequenz keineswegs vor Professionalisierung oder kapitalistischer Aushöhlung ausgenommen ist. Die Zweckfreiheit des Spiels (›Spiel‹ um des Spielens wegen[312]) wird erst sekundär mit codiertem Sinn gefüllt. Die postulierte Autonomie eines individuellen Kunstwerkes mittels vorhandener allgemeingültiger Regeln hingegen, ermöglicht eine Rückkopplung des genutzten Effektes auf die Allgemeinheit aller ›Kunst‹ – ja, auf die Totalität des ästhetischen Urteilens? Jedem künstlerischen Produkt liegt per se schon die Frage und die Beschäftigung mit Freiheit zugrunde. Künstlerische Ausdrucksformen werden deshalb quasi stellvertretend in ihrer grundlegenden Freiheit staatlich und juristisch geschützt, sakrilisiert und gesellschaftlich zelebriert. Auf der anderen Seite wird so ›Kunst‹ zum indirekten Instrument monopolistischer Werteordnungen; zur Metapher des ultimativen Freiheitsfeldes. „Die virtuellen Aktionsräume [mancher] Spiele gestalten sich heute nur noch selten als abstrakte Spielfelder. Stattdessen verwirklichen sie sich verstärkt als virtuelle Lebens- und Erfahrungsräume, in denen die virtuellen Tätigkeiten des Spielers weniger als regelgeleitete Spielzüge auf einem virtuellen Spielfeld erscheinen, sondern als zwar begrenzte aber symbolisch bedeutsame Alltagshandlungen."[313]

Funktionierte Kunst in ihrer inneren Logik analog einer Form von Spielmechanismus, ließe sich folgern, ihr lägen vergleichbare intrinsische Werte inne, wie zum Beispiel rationale (logische), ästhetische und moralische Allgemeinbildung aller Beteiligten, wie sie Schiller in seiner Schrift Über die ästhetische Erziehung des Menschen[314] etwa forderte. Intrinsische Werte wären, zum Beispiel die Fähigkeit etwas entweder intuitiv, oder als Ergebnis rationalen Erwägens, als wahr oder falsch einzustufen (grundsätzlich „gut" oder „schlecht" meidend, sondern eher in Kategorien wie „echt" und „un-echt/illusorisch"). Sollten separate Gruppen von kulturell unterschiedlichen Spielbeteiligten Momente des Spiels oder der künstlerischen Position in den Werken der jeweils anderen erkennen können, so gibt es auch Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen in ihren ethischen Grundwerten „wahr" und „falsch" betreffend, ihrer logischen Beschreibung der Welt als vernünftiges, auf Gesetzen (und Zufall) beruhendes Feld menschlicher Interaktion. Doch wenn alle das selbe Wertefundament teilen, welcher Inhalt wird mit welchen Mitteln in welchem Modus überhaupt zwischen welchen Akteuren wann und wie oft transportiert? Braucht das Spiel oder die Kunst Elemente wie Spieler per se und wenn ja, welche Funktion steht diesen innerhalb eines solchen Automatismus zu? „[…] Sie sind tatsächlich bewußt bemüht, unvorhergesehene Informationen herzustellen, das heißt, aus dem Apparat etwas herauszuholen und ins Bild zu setzen, was nicht in seinem Programm steht. Sie wissen, daß sie gegen den Apparat spielen. Aber selbst sie sind sich der Tragweite ihrer Praxis nicht bewußt: Sie wissen nicht, daß sie eine Antwort auf die Frage der Freiheit im Apparatkontext überhaupt zu geben versuchen."[315]

Überblicksartig soll diese Arbeit versuchen, eine Betrachtung von Argumentations- und Behauptungsstrategien von ›Kunst‹, unter dem Aspekt spielerischer Grundzüge, anzubieten. Hypothetisch sollen so den idealisierten Grundzügen zeitgenössischer Kunstproduktion ein temporäres Dispositiv gegenübergestellt werden – in der Hoffnung beide Extreme besser als komplementäre Aspekte eines einzigen Zuges (einer condition humaine) erkennbar zu machen. Die Funktionsweise von Spielen, ihre zeit-räumliche Ausdehnung, die mögliche Iteration, ihre Sequenzialität und viele

312 „L'art pour l'art." – Neben einer faktischen Behauptung, läßt der Ausdruck auch eine Abwertung der oft selbstbezüglichen Kunstmechanismen erkennen.

313 **Sorg, Jürgen:** *Gemischtes Doppel. Zur Pschologie narrativer Formen in digitalen Spielen.* S. 1.

314 Vgl. **Schiller, Friedrich:** *Über die ästhetische Erziehung des Menschen.* RECLAM, STUTTGART 1795/2000.

315 **Flusser, Vilém:** *Für eine Philosophie der Photographie.* IN: *European Photography.* GÖTTINGEN 1997, S. 70.

ähnliche Symptome mehr, erlauben eine strukturelle Nähe zu Kunstwerken zu vermuten. Mimetische Imitationen, Simulationen etc. sind Behauptungen von Modellen. Und die höchste als auch die banalste Form der Mimikry sei in diesem Fall die Selbstbehauptung.

Dies soll der Versuch einer Analogie sein.

Hauptteil

Arcade

Sitzt man wo, fährt man Bahn, schaut man sich in Haushalten um, so findet man überall den Drang dazu: zu Spielen. Oder anders formuliert: Zu Träumen, sich zu Bilden, zu Verlieren, temporär in etwas Hineinversetzen-Können. Und dies möglichst angenehm, also positiv ästhetisch, wenn doch schon die Wahl dazu besteht. Daß die Funktionsfähigkeit und der Genuß des Spielprinzips, maßgebend von der Gestalt des Spielzeugs abhängt, ist keine triviale Bemerkung. Denn: Ein noch so reizendes Spiel, kann nur in dem Maße (für den Menschen[316]) genießbar sein, sowie seine physikalische Form praktisch, angenehm in der Handhabung, schön im Anblick etc. ist und keine zusätzlichen, unnötigen, ablenkenden Applikationen hat – wie ein guter Kompromiss.[317] Die Intaktheit der inneren Struktur eines Spiels, scheint nach möglichst ästhetischen Ausformungen in der Handlungswelt zu streben. Spielzeuge können so hypothetisch, als ästhetisierte und kontextualisierte physikalische Scharniere, bestimmter geordneter Mechanismen in der Realität gesetzt werden: als Werkstücke künstlerischer Übung, als Kunstwerke.

Vom Spielerischen

Als wesentlicher Bestandteil von ›Spiel‹ ist zunächst das spielerische – also ludische – Moment zu benennen. (Nicht nur da das „spielerische" eine sprachlich-formale Ableitung, eine Mode der Kategorie „Spiel" ist.) Im ludischen Vorgang ist primär noch kein explizites Regelwerk vorzufinden (innerhalb des ›Spiels‹ können implizite Maximen vorherrschen), an welches sich Akteure strategisch orientieren könnten. Vielmehr ist das Spielerische, sind spielerische Routinen noch fest im Kultischen und Mythischen, noch vor-religiösen Stadium verhaftet und damit in ihrer Ausübung weder ›Spiel‹ noch ›Kunst‹, sondern die Basis für zusätzliche, spätere kulturelle Konventionen, welche sich in den Gattungen des ›Spiels‹ und der ›Kunst‹ pointiert professionalisiert haben. ›Spiel‹ und ›Kunst‹ verhalten sich dabei wie Aggregatszustände einer chemischen Zusammensetzung vergleichbar: Sie sind zwei Möglichkeiten intellektueller als auch ästhetischer Unterhaltung.

Kult und Kultur

Der freie Impuls kann in der künstlerischen Beschäftigung oder im Spielen, als prinzipiell richtungslos gesetzt werden, noch ohne Verwertungsanspruch und un-kanalisiert. "Play is always a 'playing-between.' If we say that an entity, a thing, or an event 'is playing,' we are formally saying only that it is not firmly fixed – neither toward a definitive goal, nor toward a one-dimensional channel of action – but that with respect to all poles it finds itself in a circling, oscillating, ambivalent state of 'in between.'"[318] Der ursprünglich ziellose Drang kann fokussiert und in Spielen oder in Kunstwerken gesteuert werden. Als emotionale Steigerung der Strategie im Spielerischen, kommt die Passion der Spielenden hinzu, welche ein surplus, ein Überschuß an Teilnahmebereitschaft zum Vorschein bringen läßt. In einer gewissen Betrachtungsweise sind nicht Spieler Subjekte des ›Spiels‹, sondern die Regeln. Wie Gene mittels durch ihren Bauplan selbst entworfener Körper, sich entwikkeln, werden Spiele oder Kunstwerke, durch die sie bestimmenden Normen und nicht durch die Persona des Ausführenden oder Partizipienten, dominiert. Ganz gegenteilig betont zum Beispiel Jaques Henriot, daß „[…] il n'est pas possible de construire un modèle du jeu pris en tant que structure. Le jeu est affaire de sens, non de forme" und weiterhin „[…] je dis seulement que, si l'on refuse de parler de consience, de capacité de joix - en un mot: de subjectivité – alors il faut du même coup renoncer á parler de jeu."[319] Hier ist das Sprechen über ›Spiel‹ untrennlich mit der obligatorischen sensitiven Erfahrung eines bestimmten Subjektes verbunden. Ideal betrachtet, wäre das Maß an Spielverständnis, gleich dem Maß an Spieltätigkeit.

Dem noch unkonkreten vor-spielerischen Moment (play) kommt als katalysierendes Element eine Form der kultischen Handlung hinzu, welche zusammen die Unterlage für spezielle Formen des ›Spiels‹ und der ›Kunst‹ sind. Werden Spiele mittels kultischer Handlungen ausgedrückt, können sie als liturgische Akte aufgefaßt werden; anders herum kann Liturgie ebenso als kultisches Spiel begriffen werden. „Vor Gott ein Spiel zu treiben, ein Werk der Kunst – nicht zu schaffen, sondern zu sein, das ist das innerste Wesen der

316 Tiere kennen auch Spiele.

317 Follows function form?

318 **Scheuerl, Hans:** *Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen.* BELTZ VERLAG, BAND 1, 12. AUFLAGE, 1994. S. 93.

319 **Henriot, Jaques:** *Sous couleur de jouer: la métaphore ludique.* PARIS 1989. S. 102, 109.

Liturgie."[320] Das reine Sein reiche hier als Vorstadium der Reflexivität aus und benötige kein konstruktives Wollen, um von einem, als ultimativ definierten Metasystem (Gott), als ein ästhetisches Abbild gesehen zu werden. So gehen manche theologische Deutungen noch einen Schritt weiter. Für sie steht die Angemessenheit der Spielkategorie insofern außer Zweifel, als in der Logik ihres Konzeptes, die Religion den latenten und allgemeinen Modus des ›Spiels‹ bildet: „Nichts wäre dann lebensgemäßer an der Theologie, als wenn sie spielerisch sein könnte."[321] Die konkrete spielerische Pose soll demnach eine abstrahierte religiöse Haltung darstellen. Selbstreferenzielle Strategien in Kunstwerken, können dann als post-religiöse Mechanismen gelten. Schließlich ist Gott ja schon lange tot.

Automatismen

Der Automatismus vieler Spiele steht einem Verständnis von Kreativität und Notwendigkeit der persönlichen Spielteilnahme entgegen. Welchen direkten Vorteil hätte ein Individuum durch die Teilnahme an einem Spiel? Bedarf es dieser Form der Zentrierung auf genau dieses Individuum oder ist es durch ähnliche susbstituierbar, gar entbehrlich? Gültige Spielzüge sind an Regeln gebunden, ergo nicht frei und damit ein „Nachbild unfreier Arbeit"[322], wie es Walter Benjamin zu formulieren wußte. Die Maxime „alles richtig" machen zu wollen, zeugt von der Konditionierung immersiver Regelbefolgung und daran gekoppelter Belohnung. Darunter liegt die Annahme, es gebe die prinzipielle Möglichkeit eines vollständig korrekten Handelns und der Kompetenz diesen Status gemeinschaftlich, als ausgefüllt mit Wert, zu teilen. Im Zentrum steht dabei die Frage nach der kontextbedingten Relevanz solchen Handelns. Repetitive, zirkuläre Aktionen und iterative Handlungen auf der einen Seite und egoistische Totalitätsansprüche sowie Alleinstellungsmerkmale sind kein natürlicher Widerspruch und ebensowenig ein Ausschlußkriterium. Absoluter Egoismus mündet schließlich in der Ersetzung und damit Relativierung des Zustandes des Endes; Perspektivisch und im absoluten Sinne hyper-kapitalistisch motiviert, kann so die Perspektive auf einen möglichen Zustand – eine Option – in ein beliebiges Ziel reinvestiert werden. Der Einsatz des propagierten Gewinns und die Reinvestition in noch unrealisierte Konstellationen, spiegelt eine mehr als neo-liberale Wertschaffungsstrategie für weitere Runden wider. Das „Ziel" erneut als Einsatz herzunehmen ist aber deutlich zu viel und genau genommen einer Verfehlung gleich. Dieser Fall entspricht zudem einer Regeländerung, welche von allen möglichen Beteiligten konfirmiert werden müßte.

Hier schließt sich die Frage nach dem Status der Autonomie des Spiels an: ›Spiel‹ kann im Extremfall entweder als relationales Konstrukt zur Wirklichkeit begriffen (damit als rückcodierbare Matrix für entsprechende Situationen und Probleme außerhalb des Spiels) gedacht werden, oder als Phantasma, als irrationales, unverbindliches Konstrukt, ohne Intention, in der Rückübertragung nach Außen nicht zuverläßlich. Welchen Sinn sollte ein diffuser Kampfbegriff wie „Autonomie" innerhalb der Ästhetik[323] haben, die (per Definition) von den Beurteilungen einer Menge von Individuen direkt abhängt und kein eigenständiger Wert per se darstellt. Ästhetik beschreibt nicht ausschließlich für menschliche Standards schöne, gefällige Muster und Objekte, sie schließt sämtliche Formen wahrnehmbarer Erscheinungen mit ein. „Autonomie" bedient hier ein Wunschbild: Den Drang und die Sehnsucht, diese Form der Selbstbestimmung als idealer Horizont einer radikalen (ver-wurzelten) Utopie, lebendig und wach zu erhalten.

Das Spiel

Das ›Spiel‹ funktioniert als Selbstdarstellung des Spielprinzips (der Logik) und der Bewegung (der Morphologie). Es kann als hilfreiche Analyse zur Begriffsfindung in der Diskussion zeitgenössischer Kunst dienen, wobei Zweckfreiheit und Selbstrefenzialität als mögliches künstlerisches Credo blind vorausgesetzt werden. ›Kunst‹ als auch ›Spiel‹ haben keinen externen Sinn an sich (a priori), sondern deren Ergebnis kann mittels eines ästhetischen oder ethischen Codes in real Beliebiges transferiert werden.

Spielereien

Das Spielen erscheint als spontanes und kreatives Alltagsphänomen auf der einen Seite und als institutionalisierter ritueller Akt zu Hoch-Zeiten und Festen andererseits. Hier zeigt sich bereits eine Unterscheidung der Funktionsweise innnerhalb von trivialisierter Populär- und nobilitierter Hochkultur. Alltägliche Spielereien sind zumeist offen und erlauben eine hohe Frequenz an Wiederholungen der gleichen Abläufe, sowie eine fast infinite Teilnehmerzahl – Festspiele hingegen sind eingeschränkt spielbar, sie unterliegen einer reglementierten Wiederholung und limitieren die Anzahl der Spieler artifiziell. Im ersten Fall handelt es sich um ein teilnehmerbetontes, im zweiten Fall, ein zuschauerbetontes ›Spiel‹. Die Mechanik beider Spielübungen ist die selbe: Das Alltagsspiel verbleibt meist zunächst in der zirkulären Selbstbehauptung als Spiel, während das festliche ›Spiel‹ mit externem – symbolischen – Sinn beladen wurde und „Spiel" nur noch im Namen als Rest geblieben sein mag, nicht mehr begrifflich operiert. Es wäre der Extremfall des game ohne play.

Laut der griechischen Mythologie erfanden (die) Götter das Spiel.[324] Schon die Definition des Begriffs, kommt nicht ohne die Zuhilfenahme von konstruierten Metasystemen aus. Die Erfindung des Würfels zum Zweck des Spielens, soll auf den Gott Hermes zurückzuführen sein. Innerhalb dieser Narration, haben sich die Menschen nicht einmal ihr Spielzeug selbst erschaffen können. Spiel (von althochdeutsch: spil für „Tanzbewegung") ist eine Tätigkeitsform, Spielen eine Tätigkeit, die zum Vergnügen, zur Entspannung, allein aus Freude an ihrer Ausübung, aber auch als Beruf ausgeführt werden kann. Spiele können in Funktionsspiel (Freude an der Bewegung), Informationsspiel (Lernspiel), Konstruktionsspiel (Elemente der Anordnung) und Illusionsspiel („Als-ob"-Spiel) gegliedert werden. Zudem können sie systematisch in Kinder- und Erwachsenenspiele, Spielschauen, Televisionsspiele (aktiv wie passiv) und viele weitere unterteilt werden – eine ähnliche funktionelle Fragmentierung findet auch im Bereich der Künste statt: Kunsthandwerk, Auftragskunst sowie bildende und darstellende Kunst und so weiter. Explizite (bewußter gemachte) und nicht explizite Spiele (sozial unbewußte, eingelassene, eingeschlichene) wie Versteigerungen[325], soziale Interaktion, Arbeits- und Hierarchiesituationen, Rollenspiele mittels Abzeichen, Anzügen etc.) sind verschränkt und können nicht isoliert analysiert werden.

Menschliche Spiele

Nach Roger Caillois zeichnet sich jedes Spiel durch folgende Elemente aus: Regeln (das explizite Regelwerk, aber auch implizite Regeln der Spielmechanik), die Spielwelt (ein materielles/semiotisches System) und das Gameplay (die Ereignisse, welche sich aus der Anwendung der Regeln auf die Spielwelt und die Aktionen der Spieler ergeben). Zudem hat er im 1958 erschienenen Werk Die Spiele und die Menschen sechs fundamentale Regeln eines Spiels definiert: die freiwillige Zusammenkunft der Spieler, Spielen sei unproduktiv, ein räumlich und zeitlich begrenztes Ereignis sowie ein durch Regelwerk festgelegter Ablauf. Auch Johan Huizinga konstatiert in seinem epochalen Werk Homo Ludens: „Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewusstsein des ‚Andersseins' als das ‚gewöhnliche Leben'."[326] Caillois distinguiert als Grundlagen des Spiels vier Typen: agôn (Wettkampf, messbare Resultate), alea (Zufall, Chance), illinx (Rausch, Schein, Schwindel) und mimikry (Maskierung, Simulation).

Entscheidungen

Als was kann also „das Spielen" zunächst begriffen werden? Als eine absolut freie, nutzlose Tätigkeit zum Zeitvertreib einerseits oder als professionalisierte Berufsausübung, als gepuffertes Metasystem sozialer Interaktion andererseits? ›Spiel‹ kann als Selbstbewegung innerhalb von Freiräumen und selbstregulierenden Vernunft, quasi als Selbstdisziplinierung (von etwas) gedacht werden. Spielen kann auch, als dem kapitalistischen Duktus entzogenes, Parasystem dienen. Das Spielergebnis fungiert als pars pro toto – es steht als stützende Chiffre zur Verfügung, denn die Möglichkeit der Transponation ist sowohl vorgesehen als auch möglich. Das partikulare Ziel eines Spiels ist austauschbar, da es symbolisch bewertet werten kann. Es ist ein Symbol, welches aus dem Spiel heraus in die es umschließende Metawelt transferiert werden kann – innerhalb des Spielgefüges kann nicht von einem Symbol gesprochen werden, es hat (wenn auch konstruierte) Realität inne. Die postulierte Zweckfreiheit des Spiels sollte jedoch nicht mit einem kompletten Fehlen von Sinn identifiziert werden: Die Grundlosigkeit und Selbstbegründung sind, an sich in gleichem Maße, rational verständliche Phänomene. In solchen spielerischen Lebensweltsimulationen können tätigkeitsbezogene Urteile (in Form von rezeptiven Effekten) interaktiv gewonnen werden; spielerische Posen verweisen dabei auf metaphysische Haltungen. Grundsätzlich ist es ja nicht so, daß die Entscheidungs- und Handlungsmöglichkeiten des Spielers mittels der Spielregeln gesetzt und bestimmt werden. Alle (die Spielweltmechanik erlaubenden) Bewegungen sind prinzipiell möglich, deren Wirksamkeit oder Legitimität kann je nach Gültigkeit der Konventionen differieren. Sie wären – einer Anamorphose verwandt – von der Wahl des Standpunktes abhängig, von der Positionierung. Die „identische" Handlung kann in einem

320 **Guardini, Romano:** *Vom Geist der Liturgie.* (Kapitel: Liturgie als Spiel). 1918. S. 65.

321 **Beuscher, Bernd/Zillessen, Dietrich:** *Religion und Profanität. Entwurf einer profanen Religionspädagogik.* Weinheim 1998. S. 17 f.

322 vgl: **Benjamin, Walter:** *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.* Suhrkamp, Frankfurt/M. 1997.

323 siehe: **Baumgarten, Alexander Gottlieb:** *Ästhetik. Lateinisch–deutsch.* Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern, herausgegeben von Dagmar Mirbach. 2 Bände. Meiner Verlag, Hamburg 2007.

324 Scheinbar mußten sie nicht auch noch das „Spielen" dazu erfinden, es war schon als Grundlage vorhanden.

325 Eine Versteigerung ist auch ein „eingeschlichenes" Spiel: Der Verlauf ist nach Regeln arrangiert, es gibt auch einen Gewinner.

326 **Huizinga, Johan:** *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture.* Routledge & Kegan Paul, London 1938 /1955, S. 37.

Zusammenhang[327] „richtig“ oder „erfolgreich“ sein und in einem anderen nicht (mehr). Die Ignorierung, Belohnung, beziehungsweise Sanktionierung ist im Prinzip von der jeweiligen Handlung abgelöst und triggert nur unter bestimmten Voraussetzungen Effekte. Ebenso hinterlassen Menschen hergestellte Artefakte: Die nachträgliche Kategorisierung „Kunst“ oder “Alltagsgegenstand“ etc. ist das Resultat registrierter, konstruierter und katalogisierter Beurteilungssysteme. Wäre ein Zug nicht explizit aus den ausführbaren Optionen ausgeschlossen, wäre er dann gleichzeitig auch nicht möglich? Ist das was nicht verboten ist, automatisch legal? Meist wird ein Ziel extra negativ beschrieben, d.h. es werden explizit bestimmte Handlungsoptionen sanktioniert, beziehungsweise als dem Ziel konträr, entgegengestellt. Alle anderen Optionen sind im kreativen Ausschlußverfahren auszuformulieren und werden eben weder registriert, noch katalogisiert.

Sagen

Sollte eine Regel geändert werden, kann man es noch als das selbe Spiel bezeichnen und wäre es dauerhaft als solches erkennbar und unterscheidbar? Spiele in ihrer Ornamentalik können sich historischen Veränderungen nicht entziehen: sie unterliegen wie vieles Andere auch Moden, die ihnen zugrundeliegenden logischen Strukturen verändern sich jedoch nur unwesentlich. Beim Schach ist es auch völlig irrelevant, wie die Figuren in Wirklichkeit tatsächlich aussehen, noch braucht es überhaupt materielle Spielfiguren oder ein physikalisches Spielfeld; die dem Spiel inhärenten Regeln genügen. Es kann vorkommen, daß zum Beispiel jemand ein Spiel beginnt und die Regeln während der laufenden Spielzeit geändert werden. Wie kommuniziert man die äußerlichen Regeländerungen authentisch (also unverzerrt, uninterpretiert) „in das Spiel“ hinein? Kann es mit der Syntax der normalen Sprache gelingen oder benötigt man dazu codierte Spielsprache?[328]

Im Sinne eines universalistischen Ansatzes, sei keine bestimmte Primärprache nötig zum Verständnis und Übersetzen eines Spiels oder eines Kunstwerkes, zur mentalen Integration in jeweils persönliche Erfahrungshorizonte, sondern die generelle Sprachfähigkeit (inklusive ihrer universellen logischen Strukturen: Singular, Plural, Zeitformen, Negationen, Konditionalsätze, Konjunktive etc.) des Menschen an sich sei Bedingung der Möglichkeit des prinzipiellen Verständnisses eines Spiels oder eines Kunstwerkes innerhalb einer bestimmten Umwelt.[329] Insbesondere die Fähigkeit eine weitere, noch unbekannte Sprache erlernen zu können. Wird bereits eine Grundsprache beherrscht (wie die Muttersprache intuitiv und un-erlernt, unbewußt verinnerlicht ist), kann jede weitere Sprache ebenso – durch Nachahmung sowohl der Primärsprache, als auch der erlernenden selbst – zur Beherrschung gebracht werden. Im ersten Fall entspräche es einer logischen, im zweiten Fall einer mophologischen Mimesis. „Hier stoßen wir auf die große Frage, die hinter allen diesen Betrachtungen steht. – Denn man könnte mir einwenden: »Du machst dir's leicht! Du redest von allen möglichen Sprachspielen, hast aber nirgends gesagt, was denn das Wesentliche des Sprachspiels, und also der Sprache, ist. Was allen diesen Vorgängen gemeinsam ist und sie zur Sprache, oder zu Teilen der Sprache macht. Du schenkst dir also gerade den Teil der Untersuchung, der dir selbst seinerzeit das meiste Kopfzerbrechen gemacht hat, nämlich den, die allgemeine Form des Satzes und der Sprache betreffend.« Und das ist wahr. – Statt etwas anzugeben, was allem, was wir Sprache nennen, gemeinsam ist, sage ich, es ist diesen Erscheinungen garnicht Eines gemeinsam, weswegen wir für alle das gleiche Wort verwenden, – sondern sie sind miteinander in vielen verschiedenen Weisen verwandt. Und dieser Verwandtschaft, oder dieser Verwandtschaften wegen nennen wir sie alle »Sprachen«.“[330] Als klassischer Zirkelschluß ist in diesem Zusammenhang auch Ludwig Wittgensteins Definitionsversuch von Sprachspiel zu verstehen, ist sie letzlich konsequent im Modus der Selbstbezüglichkeit formuliert und zusätzlich – mit Ironie überzogen – als solche zu erkennen gegeben.

Ähnlich dem Erlernen einer neuen Sprache, kann die Spieltaktik durch Beobachtung artengleicher Spiele und Deduktion von Situationen, auf ein bestimmtes Muster hin, optimiert werden. Es ist demnach möglich, aus den Spielen heraus, sowohl für zukünftige Spiele etwas zu lernen, als auch für das Darumherum. Dieses mimetische Begreifen kann auch innerhalb der laufenden Sequenz, als mögliches Vorwegnehmen von Konstellationen methodologisch angewandt werden – um beispielsweise nicht wirklich live agieren zu müssen, sondern nur so tun zu können.

Ein Spiel erfordert eine klare Abgrenzung von anderen Sinnzusammenhängen, da unter keinen Umständen die identischen Regeln gelten können. Gölten Sie, wären ›Spiel‹ und Nicht-›Spiel‹ ununterscheidbar; doch bestehen gravierende Unterschiede in der Beziehung zu- beziehungsweise untereinander. Was ein Spiel ausmacht, ist seine zeitliche und räumliche Begrenzung, als Realisation von Möglichkeitswerten, welche einen scharfen Kontrast und klare Distanzierung von seiner Meta–Physik ermöglicht. Mindestens eine Art der Unterscheidbarkeit (eine Form der Negation: „Spiel“ ist all das, was „Nicht–Spiel“ nicht ist) muß für die Definition und das Verständnis eines Spiels gegeben sein. Die Möglichkeit der prinzipiellen Unterscheidbarkeit zweier Referenzsysteme, erlaubt die Möglichkeit weiteter Induktionen: Sollte ein „Spiel“ etwas grundlegend anderes als die Wirklichkeit sein, was ist „Wirklichkeit“ dann und bedarf sie eines weiteren Metasystems um als ›„Wirklichkeit“‹ überhaupt formuliert werden zu können? Allein schon die Unterscheidung zwischen einerseits repetitiven, sich stets wiederholenden Spielen in leichten Variationen und andererseits einzigartigen Spielen mit unwiederbringbaren, noch nie dagewesenen Situationen, bedarf eines fundamentalen Weltverständnisses. „Der Gedanke von der Selbstvervollkommnung als Schöpfungsauftrag entspricht dem christlich-abendländischen Denken. Aber die Pflicht, das Beste aus sich und seinen Anlagen zu machen, lässt sich natürlich auch säkular begründen: In der Natur des Menschen ist ein Streben angelegt, besser zu werden, seine eigenen Potenziale kennenzulernen und zu nutzen. Das beweisen schon Kinder mit ihrem Drang zu Mutproben.“[331] Aristoteles nannte dieses Bestreben, jenes zu realisieren was man als Möglichkeit in sich erkennt, Entelechie. Eine jüdisch-christliche Vorstellung, eines einzigartigen Lebens mit anschließender tabellarischen Auswertung aller Handlungen, steht zum Beispiel einer hinduistischen Auffassung, eines stetigen Kreislaufs und Wiederkehr des ewig Gleichen, natürlich entgegen. Abhängig von einem solchen soziokulturellen Bett, hätten diese meist unbewußten Grunddispositionen der Individuuen maßgeblichen Einfluß auf die Gestaltung ihrer Spiele: auf das gameplay. Das Verhältnis zwischen Glück, Risiko und Chanche innerhalb vordefinierter Rahmenbedingungen bestimmt zudem die Form des Spiels: das gameplay.

Anbauten

Ludwig Wittgenstein vertrat die Auffassung, daß die Gesamtheit aller Spiele lediglich durch den (von ihm selbst geprägten) Begriff der Familienähnlichkeit miteinander verbunden ist, dass es also keine Eigenschaft gibt, die allen Spielen gemeinsam sei. „Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir »Spiele« nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiel, Kampfspiele, usw. Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag nicht: »Es muß ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht ›Spiele‹ « – sondern schau, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. - Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau! – Schau z.B. die Brettspiele an, mit ihren mannigfachen Verwandtschaften. Nun geh zu den Kartenspielen über: hier findest du viele Entsprechungen mit jener ersten Klasse, aber viele gemeinsame Züge verschwinden, andere treten auf. Wenn wir nun zu den Ballspielen übergehen, so bleibt manches Gemeinsame erhalten, aber vieles geht verloren. – Sind sie alle ›unterhaltend‹. Vergleiche Schach mit dem Mühlfahren. Oder gibt es überall ein Gewinnen und Verlieren, oder eine Konkurrenz der Spielenden? Denk an die Patiencen. In den Ballspielen gibt es Gewinnen und Verlieren; aber wenn ein Kind den Ball an die Wand wirft und wieder auffängt, so ist dieser Zug verschwunden. Schau, welche Rolle Geschick und Glück spielen. Und wie verschieden ist Geschick im Schachspiel und Geschick im Tennisspiel. Denk nun an die Reigenspiele: Hier ist das Element der Unterhaltung, aber wie viele der anderen Charakterzüge sind verschwunden! Und so können wir durch die vielen, vielen anderen Gruppen von Spielen gehen. Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden sehen. Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.“[332] Kürzer gesagt, sind Handlungen in Spielen abhängig von Kontexten, seien sie selbst gesetzt oder bereits vorhanden.

Wenn von „Spielen“ gesprochen wird, ist damit das Bild eines Modells oder das einer Prothese der Realität gemeint? Man kann eher von einer Prothese ausgehen, da es einer Erweiterung entspricht. Begreift man Handlungen in Spielen als performative Akte, so konstituieren diese im Rückschluß auf die repräsentierte Welt, trotz aller Künstlichkeit und Ambivalenz eine zwar selbstreferentielle, aber dennoch vitale Erweiterung der Realität.

Passion

Die Motivation des Spielers (egoistisch oder nicht) läßt sich am Begriff der Passion festmachen. Passion als Leidenschaft, Hingabe aber auch als völlige Immersion während des Spiels. Die Passion ist die Grundkonstellation, welche durch bestimmte iterativ operierende Regeln katalysiert und weiterentwickelt wird. Eine Passion entwickelt sich aus dem Gefallen, dem entstehenden Spaß an der aktiven Teilnahme und passiven Beobachtung. Andererseits gibt es auch Fälle von Spielen ohne

327 KONKRET: Abhängig von der Spielart, können dentische Handlungen unterschiedlichen Sinn und Legitimität inne haben.

328 VGL. insbesondere das Problem der verzögerten Kommunikation und Dilatation beim sogenannten Zwillings- oder Uhrenparadoxon.

329 VGL. das Theorem einer universellen Strukturgleichheit in Sprachen bei **Noam Chomsky.** Sprache und Grammatik als Universalium, welches durch logische Dispositionen zusammengehalten wird.

330 **Wittgenstein, Ludwig:** *Philosophische Untersuchungen.* SUHRKAMP, FRANKFURT/MAIN 1977. § 65.

331 Wagnis muß sich lohnen. IN: *bergundsteigen,* März 2011, S. 43.

332 **Wittgenstein, Ludwig:** *Philosophische Untersuchungen.* SUHRKAMP, FRANKFURT/MAIN 1977, § 66.

diese Art von Vergnügen oder Spaß: Dies ist der Bereich der Professionalität, welcher in noch stärkerem Maße von rationalen Modellen bestimmt wird. Berufsmäßige Spieler benötigen keine primären trigger, wie Belohnungen in Form von Fortschritten und Etappen, so wie professionelle Künstler ihren Beruf im Prinzip ohne diesen zusätzlichen Impetus ausüben können. Ihr Gewinnen ist gar nicht ihres, sondern Ihr Handeln ist ein Auftrag, eine zusätzliches Klischee. In sie wird investiert, denn sie tragen alle schöne Anzüge. Analytisch betrachtet fallen hier Ego und Rolle des Spielers auseinander. Als prinzipiell unnötiger emotionaler Überschuß von Bereitschaft und Immersionsvermögen, kann Passion auch dazu dienen, mittels Posen stilisierter Leidenschaft, eine Identifikationsstiftung auf Zuschauerseite zu provozieren und diese damit als aktive Partner miteinzubeziehen.

Ein Spiel ist stets potenziell möglich[333] – dieser Parazustand zwischen aktiven Spielen kann zur konkreten Form initiiert und regelkonform am Laufen gehalten werden. Spielen erfordert eine gewisse Bereitschaft des Spielers (beziehungsweise auch des Zuschauenden) eine artifizielle Hürde zu überwinden, welche ein Hinweis auf eine willentliche und bewußte Teilnahme ist. Diese Grundbereitschaft kann als eine Minimalvoraussetzung für das Entstehen eines Freiraumes gelten, welcher sich je nach Disposition zum formellen Spiel beziehungsweise zum Kunstwerk prägen lassen kann. Zum reibungslosen Funktionieren ist der Aspekt der Passion dabei nicht zwingend nötig. Die Kenntnis der Regeln (beziehungsweise die Option, sich dazu aktuellen Zugang verschaffen zu können) befähigt jeden dazu, an einem bestimmten Spiel teilzunehmen; Es erfolgt keine Diskriminierung aufgrund persönlicher Umstände. Die Zugehörigkeit eines bestimmten Standes ist hier irrelevant. Ähnlich dem Zugang und dem Erleben von Kunstwerken, finden sich keine, in der Struktur der Dinge, angelegten Hindernisse einer Rezeption – diese soll maximale Reichweite haben und jedem Interessierten (im optimalen Fall kostenlos aber nicht umsonst) zugänglich gemacht werden; wie etwa in Museen und Sammlungen.

Spielsucht – also der riskante Drang, stets erneut an einem Spiel teilnehmen zu wollen und neue Konstellationen zu provozieren – kann als zu regulierendes Phänomen begriffen werden. Einerseits erfüllt die Bereitschaft zur Teilnahme die Rolle des Selbstzwecks hierin und ist in reduziertem Maße essentiell für das Zustandekommen eines Spiels; Andererseits kann eine dermaßen übersteigerte Bereitschaft zur Immersion behinderlich sein und konsequenterweise zu Sanktionen und Restriktionen führen. Letztendlich wird so die zukünftige Fähigkeit einer erneuten Teilnahme sichergestellt. „Die Kamera verlangt von ihrem Besitzer (von jenem, der von ihr besessen ist), immerfort zu knipsen, immer weitere redundante Bilder herzustellen. Diese Fotomanie der ewigen Wiederholung des Gleichen (oder sehr Ähnlichen) führt schließlich zu einem Punkt, von dem ab sich der Knipser ohne Kamera blind fühlt: Drogengewöhnung setzt ein. Der Knipser kann die Welt dann nur noch durch den Apparat und in den Fotokategorien ansehen. Er steht nicht „über" dem Fotografieren, sondern ist von der Gier seines Apparats verschlungen, zum verlängerten Selbstauslöser seines Apparats geworden. Sein Verhalten ist automatisches Kamera-Funktionieren."[334] Die zentrale Ressource wird nachhaltig vor unnötigem Verschleiß geschont; Die Quelle sämtlicher Konfigurationsmöglichkeiten ist als grundegoistisches/autistisches Verhaltensmuster automatisch schützenswert. Die rationale Funktionsfähigkeit steht dabei über dem ontologischen Wert einer eventuellen Selbstgefährdung. „Denn Apparate sind Simulationen des Denkens, Spielzeuge, die ›Denken‹ spielen; und sie simulieren die menschlichen Denkprozesse nicht etwa gemäß jenem Verständnis des Denkens, wie es der Introspektion oder den Erkenntnissen der Psychologie und Physiologie entspricht, sondern gemäß einem Denkverständnis, wie es im cartesianischen Modell entworfen ist."[335] Und diesmal ist Descartes nicht der Verursacher eines absolut fehlgeleiteten Zweifels: Nicht „Ich denke, also bin ich,", nein: "Ich zweifle, also kann es mich geben." Diese neue Idee der Vernunft drückt sich aus in Alfred N. Whiteheads Satz: „Es ist die Funktion der Vernunft, die Kunst des Lebens zu befördern"336 anschaulich aus. Im Hinblick auf diesen Zweck, ist Vernunft „die Lenkerin des Angriffs auf die Umwelt", der sich dem „dreifachen Impuls" verdankt: „1. zu leben, 2. gut zu leben, 3. besser zu leben"[337]. Es geht doch um den perfekten Unterhalt, die beste Unterhaltung. Die optionale Repetition gilt dabei als essentieller Faktor, auch im Falle einer Selbstbehauptung. Sucht ist Drang nach Wiederholung mit der Möglichkeit nicht(s) zu gewinnen, aber etwas wieder gutzumachen, wieder auf Null zu kommen. Wie ein re-set, der auch ein Widerstand sein kann. Der loop (das Erkennen eines cues und der sich wiederkehrenden Sequenzen) beinhaltet paradoxerweise das Versprechen auf Erlösung von genau diesem Zirkelsystem. Man könnte von einem regressiven Fortschritt sprechen. „Spiel ist im Begriff der Kunst das Moment, wodurch sie unmittelbar über die Unmittelbarkeit der Praxis und

333 Vielleicht mit Ausnahme eines bereits laufenden Spiels. Ansonsten ist ein Spielzustand weder auf materielle Gerüste und Prothesen angewiesen, noch auf sonst etwas Substanziellem. Es kann spontan enstehen.

334 **Flusser, Vilém:** *Für eine Philosophie der Photographie.* IN: *European Photography.* GÖTTINGEN 1997. S. 52.

335 **Flusser, Vilém:** *Für eine Philosophie der Photographie.* IN: *European Photography.* GÖTTINGEN 1997. S. 61.

336 **Whitehead, Alfred. N.:** *The Function of Reason.* BOSTON, BEACON PRESS, 1959, S. 5.

337 EBD., S. 8.

ihrer Zwecke erhebt. […] Im Spiel regrediert Kunst durch ihre Absage an Zweckrationalität, zugleich hinter diese."[338] Laut Adorno verfällt das Spiel mit dem ›Spiel‹ (die künstlerische Betätigung) im Fall des Scheiterns, auf eine Vorstufe zum Spiel zurück, auf der es bloße Spielerei wird und keine Möglichkeit besitzt, sich im ästhetischen Schein, selbst zu transzendieren oder aufzulösen.

Wirken

Begreift man Spiele als bloßen Schein einer utopischen, regulierten, perfekten Welt, schließt sich die Frage nach der moralischen Relevanz getätigter Entscheidungen an. Die Relevanz der Rückübertragung solcher Implikationen, in eine politische und soziale Wirklichkeit, ist eine wirklich andere. In Form von Erfahrung und Reflexion eines Sinns, gerade ohne moralische Implikationen, kann ein Frei- und Resonanzraum für die Erprobung alternativer Bedeutungszusammenhänge geschaffen werden. Ganz frei nach dem Motto: Unschuldiges Lernen in Freiheit und Schönheit ohne paralleles Rationalisieren und Moralisieren ermöglichen. Der Zustand der Befreiung von ethischen Implikationen, ist einer Utopie deshalb nahe, da größtmögliche Effizienz aufrechterhalten wird, indem unnötige Prozesse freigestellt werden. Enthemmnis geht einher mit der Gefahr der Blamage, welche aber gleichzeitig als auto-aggressiver Angriff auf das System wirkt. Die Ignoranz des Spielers hinsichtlich seines Handelns ist ein Zulassen des bloßstellenden Tadelns (des Akteurs) aber gleichzeitig auch eine Schmach an das Regelwerk selbst, eine Blasphemie und Lästerung. Beides liegt etymologisch nah beieinander: das französische blâmer geht auf das lateinische blasphemare „lästern", „schmähen" zurück und reicht bis zum anglo-amerikanischen blame „bezichtigen", „verantwortlich machen für". „Eine Momentaufnahme ist die fixierte Blamage einer unvorsichtigen Bewegung, eines schiefen Lächelns, einer sorgsam versteckten Beobachtung … Plötzlich ist alles am Tage."[339] Eine Dekonstruktion, oder gar Selbst-Demontage, ist nicht das Selbe wie eine Destruktion, da die Demontage den Aufbauplan rückwärts kennen muß und systematisch anwendet – lediglich in eine andere systematische Richtung. Destruktion läßt den ursprünglichen Bauplan (der als Resultat diese Ent-Scheidung provozierte/zurückgelassen hat) als sinnstiftendes Regelwerk hinter sich. Selbstbehauptung ist gleichzeitig grundlegend (essentiell) und zweifelhaft zugleich, da es die Bedingung der Möglichkeit seiner Selbst, selbst ist und gleichzeitig durch diesen Akt das Gesamtsystem in Frage stellen kann. Der epistemische Zweifel im Akt der Er-/Be-Zeugung ist in nuce.

Gerade weil Spiele durch ihre innere Logik zusammengehalten werden, sind sie perfekt in dem Sinne, daß stets valide Ergebnisse produziert werden (können). Sämtliche Situationen sind in ihrer Konstellation vorherbestimmt, auch wenn sie nicht den Anschein erwecken (wollen). Der spielerische (und interessierte) Künstler, sei also danach bestrebt, immer neue, unvorhergesehene Programme zu entdecken und diese kombinatorisch in neue informative Sachverhalte zu übersetzen. Es sei beispielsweise die Aufgabe des Fotografen (ähnlich der des Schachspielers), sich dem „ständige[n] Fluß der unbewußt erzeugten Bilder"[340] zu entziehen und zu versuchen, auf immer neue Weise – bewußter – zu sehen. Kein Spielzug gliche einem Entzug. Wäre ein perfektes Kunstwerk ebenso vorstellbar, wie ein perfektes Spiel? Das optimale Bild zum Beispiel wäre jenes, welches die größte Nähe zum verständlichsten Bild aufweist. Wäre die perfekte Kunst, die verständlichste, also die mit dem meisten Stand, jene mit genug Anstand und grip?

Ziele

Die Prämisse eines Spiels ist (vordergründig) das ›Spiel‹ zu gewinnen. Kann dies in allen Fällen aufrechterhalten werden oder entspricht es nur einer vorverurteilteten Konvention, beziehungsweise einer Präsupposition? Nein, es reicht, es zu spielen, man muß gewiß nicht gewinnen – das wäre nur eine Option der Teilnahme. Gewinnen (lassen, können, sollen etc.) entspräche einem formellen Trick und würde die Vollkommenheit der möglichen Erfahrung künstlich limitieren. Die grundlegende Vorannahme dabei ist: Erstens die völlige Operation, dann Kooperation und uneingeschränkte Funktionsfähigkeit des Spielers, dessen Authentizität und Fähigkeit zur Integration.

Das Subjekt kann allenfalls mitspielen und im Entdecken von Lücken, Brüchen, Rissen oder ähnlich Metaphorischem, stets vorläufige und ambiguitäre Deutungsgewinne erzielen. Welche Möglichkeit bestünde zu überprüfen, ob diese Spalten als Teil der Narration oder als fehlerhaftes Resultat eines nicht bewußt vorgesehenen Zustandes, aufgetreten sind? „Simulation ist das hermeneutische Gegenstück zur Erzählung; der alternative Diskursmodus, bottom-up und emergent, während Geschichten top-down vorgeplant sind. In Simulationen werden Wissen und Erfahrung durch die Aktionen und Strategien des Spielers erzeugt, anstatt vom Schriftsteller oder Filmemacher nachgebildet

338 **Adorno, Theodor W.:** *Ästhetische Theorie.* SUHRKAMP, FRANKFURT AM MAIN 1970. S. 469-470.

339 **Tucholsky, Kurt:** *Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.* 1926.

340 **Flusser, Vilém:** *Für eine Philosophie der Photographie.* IN: *European Photography.* GÖTTINGEN 1997, S. 53.

zu werden."[341] Weiterhin besteht ein Unterschied zwischen einem Rätsel und einer Lüge: Spieler können Vertrauen in „wahre Lügen" (also Rätsel welche intakte und stabile Grundfunktionen des Spiels abbilden) entwickeln, während andere Elemente erst durch mühseliges Probieren (trial–and–error) als disfunktional, innerhalb eines ganz bestimmten Kontextes, erkannt werden können. Das trial-and-error–Verfahren kann sozusagen Spiel im ›Spiel‹ werden und als alternatives Testverfahren benutzt werden, um die Gültigkeit von Codes zu aktualisieren. Dieser Modus setzt allerdings den loop voraus. Wenn Regeln Faktizität schaffen, dann kann die Überlistung oder Windung dieser Normen innerhalb des game durch play – also durch das ludische Moment im genormten Spiel – erfolgen. Sind die hundertprozentigen Bedingungen eines Spiels nicht im Voraus bekannt, kann es daran liegen, daß das Regelwerk im Spiel selbst (also implizit und esoterisch) liegt, oder daran, daß es externalisiert einsehbar ist und exoterisch, aber innerhalb eines anderen Kontextes dennoch nicht vollkommen verständlich in seiner Bedeutung.

Ersetzungen

Ist das unfreiwillige Ausscheiden aus dem Spiel, als Fall technisch zulässig und möglich? Kann man während eines Spiels sterben? Falls ein Spieler ver–endet, bleibt es Spiel oder nicht? Welchen vorregistrierten Wert hätte eine solche „Handlung"? Könnte sie beurteilt werden? Kann der Spielbeginn (start), der Übergang hin zum Spiel, auch bemerkt werden? Ist die prinzipielle Spielteilnahme auch schon eine verurteilbare Entscheidung für den Spielverlauf – kann der Entscheidung „Teilzunehmen" einen eigenständigen Wert zugemessen werden? Sollte das Ego des Spielers substituierbar sein (mit der Begleiterscheinung einer Separation von Person und Rolle), würde dann das Pausieren des Akteurs, gleichzeitig mit dem regulären Ende zusammenfallen können? Zählten bisherige Fortschritte und was passiert mit dem bis dato erwirtschafteten Kredit? Für wen oder was? Es wäre eine Entsorgung.

Man kann nicht im Spiel sterben (es sei denn genau jener Zustand wäre als Konstellation vorregistriert; was aber paradox wäre); während des Spielens kann die Person natürlich verenden[342], die Rolle bliebe intakt und könnte transpersonell besetzt werden, sofern dies dem Regelwerk nicht entgegenstünde. Der Ehrgeiz, ein Spiel gewinnen zu sollen oder zu wollen, ist für das Spiel ebensowenig entscheident, wie die Tatsache wer spielt, ob dieser erfolgreich ist etc; denn solange er einfach nur (weiter) spielt, ist alles in Ordnung, das Spiel kann stattfinden und ist in seinem (egoistischen) Sinne erfolgreich genug.[343] Eine Ersetzung von Parametern im Spiel, ist im selben Moment eine Neudefinition, welche in Konsequenz zu einer selbstbehauptender Aussage führen kann. Auch eine Verdrängungsleistung.

Wenn Freiheit und Nonkonformität als dominante Faktoren des Spiels gelten – also regressiv und disziplinär eine „Nötigung zum Immergleichen"[344] symbolisierten – könnte man dann von einem Einschleichen fremder Ideologien sprechen, welche zur langfristigen Kontrolle eingesetzt werden könnten? Vordergründig herrscht die Meinung, man werde durch das Erreichen eines bestimmten Niveaus belohnt, jedoch kann man es auch blinde Internalisierung von Handlungsimperativen nennen. Die Totalismusgefahr moderner nachindustrieller Gesellschaften ist in verbreiteten Modellen des Alltags innerlich angelegt: Mittels Repetition, Regelunterwerfung, Konditionierung, Befolgung eines austauschbaren Ziels, welches wiederrum codiert und mit einer anderen Form von Belohnung substituiert wird. Ziele sind temporär, kontextbezogen und formell austauschbar – völlig abgekoppelt von den sie hervorbringenden Mechanismen. „Das Verhältnis des Spiels zur Praxis ist komplexer als in Schillers Ästhetischer Erziehung. Während alle Kunst einst praktische Momente sublimiert, heftet sich, was Spiel ist in ihr, durch Neutralisierung von Praxis gerade an deren Bann, die Nötigung zum Immergleichen, und deutet den Gehorsam in psychologischer Ablehnung an den Todestrieb im Glück um."[345] Diese Form der Umcodierung gleicht einem Einschleichen und ist de facto Teil eines beidseitigen Arrangements – was wird gewöhnlich, alltäglich? Diese Umsprungshandlung in's Glück soll ein Hinweis sein.

Die Kunst

Die Freiheit der Kunst, Umberto Ecos Offenheit des Kunstwerks, (ein später Nachfahre jener Spieltheorie der ästhetischen Erfahrung, wie sie Kant und Schiller vertreten haben), kann als Entsprechung zur Freiheit eines Spiels eingeführt werden.

Freie Zeit

Die politische Dimension von ›Spiel‹ zeigt sich in dessen Topos eines zu 100% Prozent

341 **Aarseth, Espen:** *Genre Trouble: Narrativism and the Art of Simulation.* IN: WARDRIP-FRUIN, NOAH (HRSG.); HARRIGAN, PAT (HRSG.): *First Person. New Media as Story, Performance, and Game.* MIT PRESS, CAMBRIDGE 2004, S. 45–55.

342 Züge exzessiver Spielhandlungen können als Resultat in der Umgebungswelt lethal sein.

343 „Alles ist okay." – O.K. für „zero killed" als Tafeleintrag im amerikanischen Zezessionskrieg.

344 **Adorno, Theodor W.:** *Ästhetische Theorie.* SUHRKAMP, FRANKFURT AM MAIN 1970. S. 470f.

345 EBD., S. 470.

geregelten Systems, eines Totalitarismus, wie ihn auch schon Schiller in einer möglichst objektiven Form, als Bund einzelner Individuuen, staatlich zu formulieren suchte. Es ist weder Utopie noch Dystopie, es ist das Verhältnis individueller Perspektiven zu einem Gemeinwohl.[346] Spielerische Betätigungen, Spiele und freizeitlicher Genuß sind demnach – spätestens mit Einzug der Arbeitsteilung und Industrialisierung – als sinnvolles Kontrastmittel funktionell geworden. Ja, es ergibt sich sogar eine Trennung zwischen Zeit und Freizeit – und dazwischen ein Übergang. Die Verlagerung eines herstellenden zu einem sich unterhaltenden Wesen, spiegelt sich ebenso in dem Paradigmenwechsel des homo faber zum homo ludens wieder.

Die Fähigkeit zum Spielen ist abhängig von der ästhetischen Bildung aller Mitspieler. Es soll aber keine intellektuelle Bildung vonnöten sein, sondern eine humanistische: Mensch sein reicht völlig aus, um unter bestimmten Bedingungen aus der condition humaine ein Substrat für manipulierende Metakonditionierungen zu schaffen. In diesem Zusammenhang ist zu betonen, daß das primäre Ziel des jeweiligen Spiels sekundär geworden ist; Die durch das Spielen erworbenen Kompetenzen beziehungsweise möglichen Praktiken, werden als Optionsmatrix über das eigentliche Ziel hinaus modelliert und durch freiwillige Wiederholungen internalisiert. Unter spieltheoretischen Prämissen betrachtet, sind Handlungsentscheidungen nicht ausschließlich bewußt, sondern erheblich von unbewußten Faktoren mitbestimmt. Folgte man Schillers Bemerkungen seiner ästhetischen Erziehung, könnten Spiele als thematisches Gegengewicht, vor der Folie der aufstrebenden Industrialisierung und kapitalistischen Arbeitsgesellschaft, eine zusätzliche Dimension und Funktion erfahren.

Doch wo bleibt die ›Kunst‹?

Durch einen mentalen emphatischen Abgleich, von subjektiv empfundener äußerer Teilnahme und der vorgestellten inneren Teilnahme, können sich Akteur und Zuschauer auf das selbe Niveau versetzen: es etabliert sich damit eine Dritte Instanz. Es gibt auch Mechaniken ohne Zuschauerfunktion, jedoch sind diese nicht wirklich speziell, da selbst der einzelne Akteur, der Zuschauer (s)einer (vergangenen) Rezeptionserfahrung sein kann. Innere und äußere Teilnahme stehen hier in einem stetig rivalisierenden Verhältnis. Die das Spiel umgebende Welt ist wie eine Reserve des Resultats; Durchaus vergleichbar mit einem chemischen Puffer. Es erfolgt keine direkte (mechanische) Rückprojektion der Ergebnisse, sondern eine Zwischenauslagerung in einen Pufferzustand[347]. „Die Weltgeschichte ist nicht der Boden des Glücks. Die Periode des Glücks sind leere Blätter in ihr."[348] Und wieder stoßen wir auf das Glück. Nicht nur etabliert sich das ›Spiel‹ aus dem orientierungslosen Impuls heraus, man könnte auch sagen, die Relevanz des ›Spiels‹ an sich unterliegt einem ebensolchen omnidirektionalen Impuls.

Egalitäten

Erfordern alle Arten von Spielen einen Plan, ein a priori normiertes Regelregister oder sind freie Ausformulierungen denkbar, deren Regeln und inhaltliche Färbung, erst durch impulsive, kreative und kontinuierliche Akte in situ konstituiert werden? „Der Entwurfcharakter des Verstehens konstituiert das In–der–Welt–sein hinsichtlich der Erschlossenheit seines Da als Da eines Seinkönnens. Der Entwurf ist die existenziale Seinsverfassung des Spielraums des faktischen Seinkönnens. Und als geworfenes ist das Dasein in die Seinsart des Entwerfens geworfen. Das Entwerfen hat nichts zu tun mit einem Sichverhalten zu einem ausgedachten Plan, gemäß dem das Dasein sein Sein einrichtet, sondern als Dasein hat es sich je schon entworfen und ist, solange es ist, entwerfend."[349] Eine Sprachblüte nach der anderen verworfen. Die Analogie funktioniert, wie die nach der Frage, der absoluten Automie bei einer Anweisung wie: „Du kannst alles tun, was Du willst. Es gelten keine Regeln dabei.", welche eine implizite Regelanwendung zum Vorschein bringt. Die Möglichkeit „alles tun zu können, was man will" erweist sich als einkanalige und hierarchische top–down Anweisung – selbst das Verweigern einer Handlung, liegt schon im Bereich einer gültigen, re–aktiven Befolgung dieser Regeln. Im Prinzip gleicht die Aussage einer komplexen und verschachtelten Narration; es ist ein Märchen, eine erzählte Sage. Ist dieser sprachliche Imperativ tatsächlich ein one-way-ticket, oder kann die Genehmigung absolut, durch konsequente Regelanwendung, umgangen werden. Einer Loslösung mittels Hingabe zur Unfreiheit gleich? Um mit Arthur Schopenhauer zu kommentieren: „Der Mensch kann zwar tun, was er will, aber nicht wollen, was er will." Ziel mag sein, ein beliebiges Wollen völlig deckungsgleich innerhalb des Spiels (Wollen, was man tut.) anzustreben: völlige temporäre Immersion, sowie das Suspendieren von Zweifel an der Validität der ausgeübten Handlungen. Wissentliche und willentli-

346 Integration und Sublimierung des Besonderen in das Allgemeine (VGL. auch das sog. Nash–Gleichgewicht)

347 VGL.: *Bardo: The Tibetan Book Of The Dead – The Great Liberation through Hearing in the Bardo. By Guru Rinpoche according to Karma Lingpa.* ÜBERSETZT MIT EINEM KOMMENTAR VON FRANCESCA FREMANTLE & CHÖGYAM TRUNGPA. SHAMBHALA VERLAG, BOSTON & LONDON 2007. ORIGINALAUSGABE VON FRANCESCA FREMANTLE UND DIANA MUKPO, 1975. NEU HERAUSGEGEBEN VON GOTTFRIED BINDER, LEIPZIG 2013.

348 SIEHE DAZU: **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** in seinen Vorlesungen über die Philosophie der Religion. IN: **Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** *Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Nebst einer Schrift über die Beweise vom Daseyn Gottes.* HRSG. VON D. PHILIPP MARHEINEKE. DUNCKER UND HUMBLOT. BERLIN 1840.

349 **Heidegger, Martin:** *Sein und Zeit.* MAX NIEMEYER VERLAG, ELFTE AUFLAGE, TÜBINGEN 1967, S. 145.

che Beteiligung von Akteuren an Spielen, stehen im Gegensatz zu einer Grundeigenschaft des Spiels: Der nach völliger Immersion in die Spielwelt und absoluter Selbstgenügsamkeit als funktionierendes Spiel, als autonom stabiles System. Kann die Teilnahme an Spielen, unwissentlich geschehen (also ohne Bewußtsein des Spielers oder des Spiels als solches), oder gar gegen einen partikularen Willen bestimmt werden: Kann man Protagonisten, entgegen ihrer Selbstdefinition, zu Spielern erklären und was bedeutet dies für die Relevanz und den Wahrheitsgehalt ihrer Spielhandlungen?

Beobachtung, –disziplinierung und –kontrolle sind traditionelle agressive Herrschaftsintrumente. Setzt man ein „Selbst" davor, können sie Methoden der positiven Beherrschung werden. Wäre Autokratie eine Vorform der Autonomie und Prävention von Absolutismen aller Art, wie Willkür, Tyrannei, Despotie, Diktatur etc.? Wer steht souverän über wem als Walter wessen ständigen Mundes?

Pause

An dieser Stelle war ursprünglich geplant, das Konzept von ›spiel/kunst‹ als Stützbegriff einzuführen, als Synonym für ein ludisches Kunstwerk. Als Skizze, sollte es einer Verschmelzung von Teilaspekten (von ›Spiel‹ und ›Kunst‹) zu einem Dritten, nachkommen.

Entsprechend zur gespannten Leinwand steht zur Frage, was der Puffer in der ›Kunst‹ sein könnte: Das geistige Abbild, das mentale Rückbild (die Nachsicht) als Zusatz zur psychologischen Verfassung des Betrachters – Losgelöst von der Anwesenheit eines Werks oder des Autors?

Das Paar ›Kunst‹ und ›Spiel‹ wirken als scheinbare Antagonisten – sie sind aber insofern auch Protagonisten, als sie eine Trennwand aufweisen müssten: Wie in einem dunklen Raum, in dessen Mitte eine Leinwand gespannt ist, auf deren Oberfläche beiderseitig, ein und der gleiche Film zum Beispiel projiziert wird[350] und unbewußt von den Zuschauern, als verschiedener Filminhalt unterschiedlicher Nuancierung oder Bewegungsrichtung wahrgenommen wird. Die Fixierung der Beobachtung (Zuschauer–Film) ist ebenso ausschlaggebend, wie die unbewußte Kenntnis des Zuschauers darüber, mit einem Bild frontal konfrontiert zu sein, beziehungsweise es aus dem Rükken projiziert zu bekommen. Diesem „Bild" liegt natürlich ebenso eine unausgesprochene Prämisse zugrunde: Das Wissen, oder zumindest die Ahnung, es könne ebenso ein alternatives Bild geben, einen strukturell ähnlichen Narrationsmodus. Auch in diesem Fall, kann von einer Art der Negation ausgegangen werden.

Es war einst ein Lichtspielhaus genannt worden, wo heute seelenlose, digital animierte Roboter nach längst vergessenen Schätzen suchen – selbstverständlich ind 3D!

Die Schreibweise ›spiel/kunst‹ (mit dem Schrägstrich) ist insofern als ambivalent zu verstehen, als die Linie zum einen trennt und zum anderen als Scharnier operiert, an welchem sich die daran spiegelnden Begriffe ausbalancieren können. Der Strich wirkt wie ein Hebel. Außerdem verwies die Kleinschreibung auf eine noch ungeklärte Zuordnung hin.

Nur so nebenbei.

Rivalen

Das etablierte Kunstsystem kann als Grenzerfahrung und –bestimmung benutzt werden: Das animal symbolicum[351] spielt immer unmittelbar an der Grenze zum Unbedingten, eben auch dem Selbstbedingten und –gesetzten, indem offene Möglichkeitsräume und Handlungen symbolisch besetzt werden. Selbstkonstitution und symbolische Transzendenz sind dabei ein wechselwirksames System. Völlige Immersion kann dann entstehen, wenn durch bestimmte symbolische Operatoren das Subjekt selbst über–spielt wird. Das kreative Gestaltungsvermögen des Menschen, kann aus theologischer Perspektive, als Ausdruck eines anthropologischen Mangels verstanden werden – im kulturhistorisch greifbaren „Verlangen nach Figuration" überspielt er seine Naturgebundenheit. So wie Apparate so tun, als ob sie dächten, agieren Menschen so, als ob sie nicht dächten. Zu den „Spielfaktoren beim künstlerischen Gestalten" zählt Hans–Eckehard Bahr die Totalität der ästhetischen Erfahrung, die Gleichursprünglichkeit von künstlerischer Aktivität und Spielerfahrung, die innere Disposition, die Gelöstheit und die ekstatische Entschränkung des Menschen.[352] Zwecks Kompensation, brachialer Natureinflüsse geschuldeter Risse und Mängel, wird Kultur als Über–Spielung, als Kittmittel, Spachtelmasse, Klebstoff etc. eingesetzt. „Je mehr dem Spielenden „seine ‚erspielten' Möglichkeiten selbst wieder nötig werden, muss er sie pflegen und brauchen, wird er aus dem Mitspieler wieder der Knecht seiner selbst inszenierten Notwendigkeiten. Aus dem Spiel mit den Möglichkeiten wird ihre exakte Beherrschung und

350 vgl.: „blue–eyed / brown–eyed"–Experimente von Jane Elliott in: **Peters, William:** *Eye of the Storm.* American Broadcasting Company (ABC) 1970.

351 vgl.: **Cassirer, Ernst:** *Philosophie der symbolischen Formen.* 3 Bde. 1. Auflage: Bruno Cassirer, Berlin, 1923-1929. Nachdruck: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1964 (10. Auflage 1994). Neuausgabe (bearbeitet von Claus Rosenkranz) in: **Ernst Cassirer** / *Gesammelte Werke, Bd. 11–13.* Meiner, Hamburg, 2001–2002.

352 siehe: **Bahr, Hans–Eckehard:** *Poiesis. Theologische Untersuchung der Kunst.* Stuttgart 1961, S. 111 ff.

der Mensch immer mehr zum Zwangsvollstrecker seines eigenen Spiels."[353] Die Möglichkeiten, welche zur Freiheit führen können, sind gleichzeitig auch deren Schranken – dabei ist die bevorzugte Perspektive maßgebend. Na, und?

Bateson is undoubtedly correct in believing that the effects of the double bind on the child are particularly devastating. All the grown–up voices around him, beginning with those of the father and mother (voices which, in our society at least, speak for the culture with the force of established authority) exclaim in a variety of accents, "Imitate us!" "Imitate me!" "I bear the secret of life, of true being!" The more attentive the child is to these seductive words, and the more earnestly he responds to the suggestions emanating from all sides, the more devastating will be the eventual conflicts. The child possesses no perspective that will allow him to see things as they are. He has no basis for reasoned judgements, no means of foreseeing the metamorphosis of his model into a rival. This model's opposition reverberates in his mind like a terrible condemnation; he can only regard it as an act of excommunication. The future orientation of his desires—that is, the choice of his future models—will be significantly affected by the dichotomies of his childhood. In fact, these models will determine the shape of his personality."[354]

Alle Individuen[355], welche zum Spielen befähigt sind (und deren Tun als solches von Nicht–Spielern akzeptiert wird), können als Spieler gelten. All jene die Kunst produzieren (und deren Produkte als Kunst akzeptiert werden), können als Künstler gelten. Alle die an der Er–Zeugung von ›Kunst‹ beteiligt sind (inklusive der Position der Rezipienten), können als Autoren von ›Kunst‹ klassifiziert werden: Vergleichbar der zugewiesenen Rolle eines Spielers, welche eine unbewußte Teilnahme oder Entscheidung, hinsichtlich eines möglichen Spielmodells vorscheinen läßt, kann durchaus eine Fremdbestimmung entgegengesetzt zur Selbstdefinition vorgenommen werden.

Die ›Kunst‹ kommt hier nicht ausreichend zum Zug.

Zwischenfazit

Der Aspekt der Mimikry kommt nicht nur in Werken bildender und darstellender Kunst zum Vorschein, auch Spiele sind Abbilder eines Realitätskonsenses. Analytische, konzeptuelle oder performative Kunst tut so, als ob sie an der reinen Mechanik des Spiels interessiert wäre, an den logischen Verknüpfungen, den Operatoren, den Möglichkeiten – an der Artikulation einer konstruktiven Strategie, wie man sie in Werken von Arnold Schönberg, John Cage oder Marcel Duchamp angelegt, erkennen kann. Von der gestaltabhängigen Darstellung spielerischer Akte (etwa die von Pieter Breughel zum Beispiel), fand eine Entwicklung, zur gespielten Kunst (Gleichsetzung von Form und Inhalt, z.B. durch Konzepte der Fluxus–Performances, der Situationisten und MOD–er) statt. So als ob die Visualisierung nur noch starre Formsache wäre oder mechanische Fleißarbeit erforderte. Wozu sollten sich Künstler aktuell denn noch an den technischen Perfektionen von Apparaten messen wollen? Zumal diese in ihrer absoluten Abbildungsmacht, doch lediglich umgesetzten Ideologien entsprechen. So betrachten wir zum Beispiel eine monochrome Photographie, als „wahrer/echter" als eine mehrfarbige, da sie unserer Vorstellung eines realistischen Bildes ganz nahe gekommen ist (der seit der Renaissance perfektionierten Konstruktion eines darstellbaren Raumes, eines errechenbaren Fluchtpunktes etc.), nicht weil sie qualitative Vorteile gegenüber anderen Medien in der Realitätsdarstellung hat. Darstellungen von Spielen in der Kunst (Kunstwerke die Spiele und Spielhandlungen mit künstlerischen Ausdrucksformen verbildlichen, aber keine strukturellen Ähnlichkeiten mit Spielen aufweisen) operieren auf der ersten Stufe der Referenz. Die zweite Stufe wäre die Selbstreferenz. Die Dritte Stufe, eine Mischung davon. Eine Überwindung von referenzieller Mimikry erzeugt automatisch eine Interferenz.

Apropos

Spätestens seit der Gründung des ›Dada–ismus‹, sind Rezeptionsshorizonte selbstreferentieller Kunst, nicht (mehr) vornehmlich beschränkt auf die Darstellungen bildhafter oder symbolischer Stellvertreter selbstbezüglicher Systeme und deren Ästhetik, sondern das Prinzip und darüber hinaus die Darstellung des Wirkungsprinzips von Selbstreferentialität selbst, wurde selbstverständlicher Teil des Vokabulars, künstlerischer Produktion und ein genereller (und meist leicht auszuschließender) Verdachtsmoment im Gesamtgefüge: Künstlerpersönlichkeit, Œuvre, Ausstellungs– und Rezeptionskontext, Verhältnis Inhalt zu Form oder etwa, der zu alles relativierenden fähigen Betitelung des Kunstwerkes, im Sinne des omnipotenten „Aber ...". Wird der Rezeptionsprozeß selbst zum Inhalt der künstlerischen Erfahrung, werden Sinn und Bedeutung neu gestiftet und sind von den ethischen Einstellungen, den sozio–kulturellen Dispositionen bestimmt und davon

353 **Jetter, W.:** *Symbol und Ritual. Anthropologische Elemente im Gottesdienst.* Göttingen 1978, S. 70.

354 **Girard, René:** *Violence and the Sacred. From Mimetic Desire to the Monstrous Double.* Übersetzt von Patrick Gregory. A&C Black, New York 2005. [Originalausgabe: *Le Violence et le sacre.* Bernard Grasset, Paris 1972.] S. 156.

355 Mittellateinisch individuum < lateinisch individuum = das Unteilbare, zu: in– = un–, nicht und dividere = (zer)teilen, Lehnübersetzung von griechisch átomos, Atom

abhängig. So können zu verschiedenen Epochen und von unterschiedlichen peer-Gruppen jeweils sehr bedeutende Sinnzusammenhänge konstruiert werden, um etwa einfach noch mehr Spaß während dieses Prozesses haben zu können. Kunst und Kultur wird als Ausfuhr eines ursprünglich triebgesteuerten Bedürfnisses, ergo als Bewußtmachung von vormals unbewußten Bedürfnissen verstanden. Doch was ist mit dem alten Inhalt, vor der Verlagerung? Fand hier eine Verdrängung statt? Von was?

Weisen

Ein generelles Verständnis der Diskrepanz, zwischen Äußerungen und Konsequenzen von Lebensentwürfen in artifiziellen Welten und in nicht solche, ist als Bedingung der Möglichkeit von Kunstproduktion und -rezeption anzusehen.[356] Die Lust, welche in der reflexiven Haltung zu Vorstellungen und Illusionen, erwachsen kann, zeigt sich hyperbolisch in religiösen Übungen. Kann man hier von einer Notwendigkeit der Illusion sprechen, in letzter Konsequenz von notwendigem Selbstbetrug?[357] Die Bereitschaft ein Teil der Aufführung zu werden ist dabei wesentlich und ambivalent, wird aber nicht explizit als Bestandteil fixiert. „They are playing a game. They are playing at not / playing a game. If I show them I see they are, I / shall break the rules and and they will punish me. / I must play their game, of not seeing I see the game."[358] Wichtig bei der Reflexion über die Bedingungen eines erfolgreichen, verständlichen Hinweises oder eines Zeigens, ist die Unterscheidung von „Figur" oder „Rolle" und „Person". Sind Fälle einer Kongruenz von beiden möglich? Erfüllen diese dann die Kriterien von ›Spiel‹ oder ›Kunst‹? Die perzeptionelle und psychologische Immersion, verschachtelte Stufen der Referenz, intendierte Abgrenzung und die Tendenz zu Totalitarismen, Versunken-Sein etc. lassen Parallelen zur flow-Theorie[359] aufkommen.

Schleifen

›Spiel‹ kann als Ernstfall des strategischen Handelns definiert werden, so wie Werke der Kunst als referenzielle Abbildungsgefüge eines Realitätsmodells angesehen werden können. Die Vorstufe zur Kooperationsfähigkeit als Über-Lebensstrategie, könnte man in der Operationsfähigkeit als Lebensstrategie konstruiert sehen. Dies sind philosophische als auch ökonomische Debatten, denn verhaltensökonomisch betrachtet wäre das Ziel, größtmögliche Wirksamkeit, bei möglichst geringem Energieverbrauch – also vegetative Funktionalität. Das perfekte System ist ein sich selbst erhaltendes, quasi ein informiertes perpuetuum mobile mit unterhaltendem sowie interessierendem Suchtpotential. Iterierenden Denkhandlungen eignet das gleiche repetitive Moment, wie den Stereotypien der Körperbewegungen, oder die Ritualisierung bestimmter Handlungsabläufen an: Ihr Ziel ist es, den konzeptuellen Apparat durch Reduktion von Komplexität und Konzentration auf möglichst weniges zu entlasten und damit in der Energiebilanz des Wahrnehmungsapparates (schließt sowohl bewußte wie unbewußte Inhalte mit ein) effizienter zu operieren. Welches Fortbewegungsmittel ist günstiger und besser auf einer solchen Autobahn? „Betrachtet man die Grundbegriffe Bild, Apparat, Programm und Information, dann entdeckt man einen inneren Zusammenhang zwischen ihnen: Sie stehen alle auf dem Boden der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Bilder sind Flächen, über die das Auge kreist, um immer wieder zum Ausgangspunkt zurückkehren zu können. Apparate sind Spielzeuge, die immer die gleichen Bewegungen wiederholen. Programme sind Spiele, die immer die gleichen Elemente kombinieren. Informationen sind unwahrscheinliche Zustände, die immer wieder aus der Tendenz zum Wahrscheinlicherwerden ausbrechen, um immer wieder in sie zurücktauchen. Kurz: Wir befinden uns mit diesen vier Grundbegriffen nicht mehr im historischen Kontext der Geraden, auf der sich nichts wiederholt und auf der alles Ursachen hat, um Folgen zu zeitigen; das Gebiet, auf dem wir uns befinden, ist nicht mehr mit kausalen, sondern nur noch mit funktionellen Erklärungen zu erschließen."[360] Jetzt zählen Originalität und Qualität als Faktor von autonomer Kunst, nicht mehr (nur) die Kompetenz zur Nachahmung. ›Kunst‹ als auch ›Spiel‹ besitzt keinen Gegenstand (mehr), sondern hat [noch (mindestens)] eine Funktion. ›Spiel‹ steht als entkörperlichtes, virtuelles Handeln einer entkoppelten sozialen Verantwortung gegenüber, als reduzierte/simplifizierte Miniatur der Konsensrealität: Das heißt, man braucht ein zugrundeliegendes realistisches (oder veristisches) Modell, aus dem das Spiel, gemäß bestimmter Logiken beziehungsweise Mechanismen, destillliert werden kann. Mit „logisch" ist gemeint: Der ganz gewöhnliche common sense, ein allgemeines, meist untheoretisch nachvollziehbares Urteil, ein Allgemeinplatz, ein Ort der Allgemeinheit, ein gemeiner Raum. Oder ist damit gar eine Form von Emphatie angesprochen, welche im Widerpsruch zu einer formalen Logik zu sein scheint?

356 Kann nicht auch behauptet werden, Produktion von Kunst sei lediglich die Anwendung rezipierter, sowie reflektierter Positionen, in der Form eines spierelischen Subjektes? Wie die Reflexion eines Spiegels in einem anderen Spiegel?

357 Ein Zauberer, welcher das Publikum sehr gerne täuscht, welches gerne getäuscht werden möchte.

358 **Laing, Ronald David:** *Knots*. PENGUIN BOOKS. MIDDLESEX. 1975, S. 1.

359 VGL.: **Csikszentmihályi, Mihály:** *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile im Tun aufgehen*. 8., UNV. AUFLAGE. KLETT, STUTTGART 2000. (ÜBERS. VON BEYOND BOREDOM AND ANXIETY. THE EXPERIENCE OF PLAY IN WORK AND GAMES, 1975).

360 **Flusser, Vilém:** *Für eine Philosophie der Photographie*. IN: *European Photography*. GÖTTINGEN 1997, S. 69.

Spiele und Kunstwerke werden als anthropologische Konstante mit Ursprung in der (unerschöpflichen) Deutung des Daseins gesehen – der Möglichkeit des Erkennens innerer Unendlichkeit. Bestünde die Möglichkeit, im Falle der Wiederholung, der Wiederkehr, sich[361] im Spiel zu verbessern? Innerhalb welcher Grenzen kann was erlernt werden? Wenn etwas immer (bei jeder Wiederholung) gleich ist, was könnte man daraus lernen? Sind keine neuen Erkenntnisse möglich? Ständige Gleichförmigkeit erzeugt keinen Sinn; das ist un-sinnig. Mit welchem Gefährt erfährt man [sich (nochmal)] den besten Pfad?

Das Trainieren von Spielhandlungen setzt Wiederholbarkeit – den loop – und das Erkennen oder Definierens eines cue voraus. Es ist dem Erlernen einer neuen Arbeit (Routine) verwandt. Der loop, das wiederholende Moment des Kunstwerkes ist Symbol von zwanghaften und repetitiven, ehemals mythischen Strukturen: der loop als Zeiger des Kultischen, des rituellen hermetischen Betruges. Die wandelbaren Dimensionen des Spiels führen dazu, daß man immer wieder von vorn beginnt.[362] Die Schleife (der loop) fungiert als zirkuläres Statussymbol des „perfekten Systems" und dem Bild der inneren Unendlichkeit. Die Kugel, die Sphäre, das Loch als formelle Entsprechung des spielerischen Inhalts.

Zum Ludischen Kunstwerk

Das „Ludische" (als kultureller Ausdruck) ist geprägt von einem Doppelcharakter: von Freiheit und Bindung einerseits, als auch von radikaler Freiheit und Ungeschütztheit (notwendig eingebunden in Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge?) als fundamentales Konzept menschlicher Interaktion, andererseits.

Zeigen

Ähnlich der Transkription mittels Operatoren in der Aussagenlogik, kann das ›Spiel‹ als Abbild des formalen Baus der Realität angesehen werden. Das Verhältnis eines imaginierten und fabrizierten Artefaktes zu einem vergleichbaren natürlichen Objekt, steht auf der gleichen Referenzstufe, wie die Relation zwischen Spiel(modell) und Realität(skonstrukt). Die Nachahmungsstruktur – die Mimikry – scheint von der gleichursprünglichen Basis auszugehen und sich je nach Neigung, entweder zum ›Spiel‹ oder zur ›Kunst‹ auszuformulieren – die daraus gezogenen individuellen Konsequenzen für die persönliche Lebensplanung, sind jedoch mithilfe unterschiedlicher Argumente und ethischer Implikationen in weiteren Schritten aktiv zu verteidigen. Dies ist ein sehr praktisches Modell. Das Referenzsgespann im ›Spiel‹ umfaßt Ziel, Strategie, Rollenmodell etc. – in der ›Kunst‹ bestünde es aus Objekt, Referenzmodus, Rezipient und so Ähnlich. Daher referieren beide auf die selben fundamentalen Wahrheitsdiskurse, Simulationsmodelle, auf vergleichbare psychologische Muster, der Neigung zu selbst gestellten Aufgaben etc. als Resultat individueller (daher auch unverbindlicher?) Lebensentwürfe. Ähnlich dem Versuch, linguistische Strukturen auf ihren logischen Bau hin zu reduzieren und zu untersuchen, die inhaltlichen Aussagen von den individuell geformten sprachlichen Muster loszulösen, kann auch die Codierung der Welt zur Kunst oder als Spiel auf ein solches operatives Abbildungsmuster hinweisen.

Schollen

Dort wo post-religiöse Prothesen, verschüttete Triebe wieder konstruktiv zum Vorschein bringen, können sich anhand der momentanen Spielfelder die Kampfzonen der Zukunft etablieren. Markiert nicht das Ende der ›Kunst‹[363] die Fronten eines neuen Krieges? Ernst Lange formuliert programmatisch zu den Möglichkeiten des Spiels als Werkzeug der Transzendenz: „Menschen suchen nach ihrer Religion, weil sie nach Möglichkeiten des Spiels suchen. Sie brauchen das Spiel zum Leben. Spielend und nur spielend kommen wir den unerschöpften Möglichkeiten unseres Daseins auf die Spur. Spielend entdecken wir Alternativen zum gewohnten Verhalten, überschreiten wir die Grenzen unserer Alltagsrollen und probieren andere aus, testen wir Problemlösungen, die vom Üblichen abweichen. Das Spiel ist das Übungsfeld unserer Freiheit. […] Selbst die Bedingungen unseres heutigen Lebens, die Planung für morgen, ist Spiel, das Durchspielen alternativer Problemlösungen."[364] Die äußeren Ränder künstlerischer Positionen – eben nicht normierte – sind in einem Kriegszustand. Es sind entzündliche Gebiete. Die sozial akzeptierten Möglichkeiten und Freiheiten von Spielen und von Kunstwerken, sind Abbild der Werthaftigkeit (und damit Anhaftung) der konditionierten Individuuen. Diese Werthaftigkeit ist von Außen oktroyiert (von manipulierenden[365] oder selbst-unsicheren Metasystemen) oder gar selbstauferlegt und von der Konstitution der Akteure abhängig. „Unter der Herrschaft eines repressiven Ganzen läßt Freiheit sich in ein mächtiges Herrschaftsinstrument verwandeln. Der Spielraum, in dem das Individuum seine Auswahl treffen kann,

361 Sowohl die Rolle als auch die Person betreffend.

362 VGL.: **Huizinga, Johan:** *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*. ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON (1938 /1955), S. 18.

363 Der Unterhaltung und des enter--tainments.

364 **Lange, Ernst:** *Predigen als Beruf. Aufsätze zu Homiletik, Liturgie und Pfarramt*. MÜNCHEN 1982. (REFERAT AUF DEM DÜSSELDORFER KIRCHENTAG 1973). S. 89.

365 Analog der Definition von ästhetisch soll hier manipulativ nicht auf einen negativen Wert beschränkt werden.

ist für die Bestimmung des Grades menschlicher Freiheit nicht entscheidend, sondern was gewählt werden kann und was vom Individuum gewählt wird. Das Kriterium für freie Auswahl kann niemals ein absolutes sein, aber es ist auch nicht völlig relativ. Die freie Wahl der Herren schafft die Herren oder die Sklaven nicht ab. Freie Auswahl unter einer breiten Mannigfal- tigkeit von Gütern und Dienstleistungen bedeutet keine Freiheit, wenn diese Güter und Dienstleistungen die soziale Kontrolle über ein Leben von Mühe und Angst aufrechterhalten – das heißt die Entfremdung. Und die spontane Reproduktion aufgenötigter Bedürfnisse durch das Individuum stellt keine Autonomie her; sie bezeugt nur die Wirksamkeit der Kontrolle."[366]

Zunächst ist „Spielen" oder „Künstlern" eine persönliche Initialerfahrung, welche Denkmuster prinzipiell entschränken oder formieren kann. Als weiterer Schritt folgt das für das Kollektiv aufbereitete, demonstrative Durchexerzieren im kulturellen Gestus des Festlichen. Es kann auch als weitere Anleitung zum gesellschaftlich formatierten Problemlösungsverhalten dienen. Es findet also eine Funktionalisierung des ludischen Geschehens statt: die Möglichkeiten zum Ausloten von Freiheit, werden funktionalisiert und didaktisch genormt, an Verbraucher distribuiert.

ENTLASTUNG

Das Behauptungsschema des „Als-Ob", kann als basale Form der künstlerischen Betätigung nachempfunden werden, als Urform des Spiels: dem „Als-Ob"-Spiel, welches Illusions- und Rollenspiel zugleich sein kann. Doch sind nicht alle Spiele in ihrem Grunde (auch) Behauptungsspiele, so wie Kunstwerke Behauptungs- und Bezeugnisakte darstellen? Den Referenzen (Annäherungsversuche durch künstlerische Werke an die „Wirklichkeit" oder Simulationen derer) haften stets Fehleranfälligkeit an, Unvollkommenheit, Eitelkeit etc. Als übersteigerte Form dieser illusorischen Absichtserklärungen, ergibt sich die Zentrierung auf das Darstellungs- und Wahrnehmungssystem wie von selbst. So wird das Modell auch zum Rivalen.

Das selbstreferentielle Kunstwerk kann als Form des Spielerischen definiert werden: Der Modus des Spielerischen im Kunstwerk läßt sich an der Mechanik der Selbstreferentialität erkennen. Es ist deshalb spielerisch (das rein mimetische übersteigend), da es mittels der Möglichkeit der Selbstbehauptung, eine weitere Rezeptionsebene ermöglicht, in deren sequentiellem Verlauf, die aktive Rolle des Zuschauers/Betrachters hermeneutisch erweitert und unverzichtbarer Teil des Kunstwerkes selbst werden lassen kann. „Das Werk ist [...] offen, so wie eine Diskussion dies sein kann: die Lösung wird erwartet und erhofft, muß aber aus der bewußten Mitarbeit des Publikums hervorgehen."[367] Konsequenterweise spricht man hier von einem spiralartigen „Fortschritt" und nicht von einem „Zirkel" in Bezug auf die Hermeneutik. Eine zirkuläre Hermeneutik wäre per definitionem in sich geschlossen und führte zu keinen neuen Erkenntnissen.[368] Der Modus des Als-Ob, mit künstlerischen Intentionen erfahrbar gemacht, ermöglicht eine Art der temporären psychologischen Erleichterung: „Man wird von [] Räumen, ihrem Licht und/oder ihrem Ton, angezogen, tritt in sie ein, geht durch sie hindurch und verlässt sie schließlich wieder, das heißt, man kann Vor- und Rückschau halten auf eine räumlich und zeitlich eingegrenzte Situation. Nicht zuletzt deshalb kehrt [der Künstler] das Gebastelte so deutlich hervor: Die Installationen sollen als modellhafte Welten, als Situationen des Als-Ob kenntlich werden. Darin liegt ein entlastendes Moment, das deren Erfahrung von traumatischen Alltagserfahrungen abhebt und vielleicht als ästhetische Lust zu bezeichnen wäre."[369] Der therapeutischer Aspekt des Spielens geht einher mit der katharsischen Wirkungsmacht von künstlerischen Produktionen und die potentielle transpersonelle Übertragung von Resultaten auf Nicht-Akteure. Die Re-Paraturen ermöglichen eine Rückkehr, ein erneutes Holen, ein Erholen sowie eine Aushöhlung und Beleerung.

MEGA-META

Gibt es verschachtelte Spiele, ein Überspiel, welches alle Spiele übergreifende Regeln bietet? Im diesem Fall, ist das verschachtelte Spiel stets maximal an die Regeln des Metasystems gebunden und damit in einem permanent als defizitär und limitiert errechneten System, da nie der deckungsgleiche Zustand des daneben- oder darüberliegenden Systems mit allen seinen jeweiligen Möglichkeiten, erreicht werden kann. Dann gäbe es kein Unterscheidbarkeitskriterium mehr. Ähnlich Teilsprachen, welche als Segmente von übergeordneten Metasprachen, mit jeweils komplexeren und umfassenderen Regeln fungieren, können Spiele als strukturell ähnliche Ausschnitte oder Modelle, einer allgemein gültigen Realitätsfolie funktionieren.

366 **Marcuse, Herbert:** *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1994, S. 27.

367 **Eco, Umberto:** *Das offene Kunstwerk.* Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973, S. 41.

368 Treffenderweise ist daher selbst **Gadamers** „Hermeneutischer Zirkel" einem hermeneutischen Prozeß unterworfen, da ja kein Zirkel gemeint ist.

369 **Lüthy, Michael:** *Die eigentliche Tätigkeit. Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman.* In: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen.* Hrg. v. Erika Fischer-Lichte, Robert Sollich, Sandra Umathum, Matthias Warstat. Wilhelm Fink Verlag, S. 72.

Spieler müssen in der Lage sein, Fehler zu erkennen, damit ein mehr als zufälliges, also intentionales, Gewinnen möglich ist. Dann kann ein vertrautes, intimes Verhältnis entstehen, welches kontradiktorische Setzungen wie „Einmaligkeit" sowie „Vergänglichkeit" aufzulösen vermag. Wäre dies als Rätsel zu verstehen? Ein Spiel zu gewinnen (oder Genußempfinden als Resultat von Kunstproduktion) kann in einem einzigartigen Falle, das Produkt zufälliger Faktoren sein. So wie jemand zufällig, auch im Schlaf, die richtige Antwort auf eine komplexe Rechenaufgabe geben kann – es kommt auf die Wiederholung an, wollte man von sinnvoll von Bedeutung sprechen. Selbst die Schallplatte hat jedes Mal von Neuem Recht.

Bezüglich des Unterschieds zwischen Zweck und Sinn stellt sich folgende Frage: Sind Kunstwerke und Spiele angewandte Mittel, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen oder bis zu einem Grade mindestens Selbstzweck, haben ihren Telos in sich selbst? Natürlich sind sie nicht exklusive Portale zu einem außerhalb liegenden Zielsystem, sondern eine in sich ruhende (kontemplative, esoterische) Welt. Ziel oder Sinn mag es sein, die Vollständigkeit des Spiels zu erreichen, also im Grunde die Besetzung von Positionen mit funktionalen Parametern, ohne paradoxerweise individuell von einem gegenseitigen Sieg auszugehen. Das Risiko des „Nicht-Gewinnens", beziehungsweise des nicht Erreichens (des eventuell anvisierten Ersten Platzes) bleibt bestehen.[370] Es bleibt „Die Kunst zu scheitern" (nicht das Gewinnen) zu lernen, Improvisation inbegriffen. Welche Konsequenzen implizieren ein Verständnis von „regulären" Siegen/Niederlagen?

HYPOTHEK

Selbstreflexive Formen von ›Spiel‹ und ›Kunst‹ können als eigenständiges exploratives, hypothetisches Gerüst angewendet werden, um trans- und interpersonelle Grenzüberschreitungen auf die Probe zu stellen. Die von den Massenmedien initiierte Illusion von Neutralität, verbunden mit der Wunschprägung des Begehrens, können unter dem Begriff des Fetisch subsummiert werden. Im Prinzip zeichnet das Kunstsystem Wunschbilder nach, die sich auf ein Haben-Wollen von Dingen fokussiert, deren vollständige Präsenz beim Betrachter aber nie erreicht werden kann. Diese Argumentation wird insofern deutlich, da Fetisch laut Sigmund Freud die Beschäftigung mit Gegenständen ist, die als Ersatz für etwas stehen, dessen Abwesenheit jemandem unerträglich ist. Spiele sind Bilder kultischer Handlungen[371], Kunst das Abbild spielerischer Akte – also eine zur Neutralisation führende Fetisch-Fetischisierung?

Die anthropologische Basis für Ästhetik, kann durchaus in freien oder vacant gewordenen menschlichen Räumen gesehen werden: Im Spielraum ergeben sich Transzendierungen des alltäglich Rationalen hin zum Symbolischen. Ein ästhetisches Zusammenspiel zwischen Form und Inhalt ist notwendig.

Spiele als wichtigstes und aktuell potentestes kulturelles Genre (bezogen auf die Reichweite, den Verschleiß von Teilen, der Möglichkeit zur intrinsischen Konditionierung und Werteordnung), dürfen nicht trivialisiert oder als simple Metapher zur Analyse eines gänzlich fremden Gegenstandes werden. Kunstwerke sollen nicht mittels Spielen erklärt werden und Spiele sollen nicht als rudimentäre Kunstwerke postuliert werden, sondern der Ausgangspunkt sollte ein komplementärer sein.

Als einen kulminativen Schnittpunkt von ›Spiel‹ und ›Kunst‹, können moderne Gesellschaftsspiele, etwa Computer- und Videospiele betrachtet werden.[372] Computierte Spiele sind jedoch dadurch von traditionellen Spielen unterschieden, daß sie ein umfangreiches Arsenal von vorproduzierten Inhalten (gespeicherte Audio- und Bilddaten, Text, vorformatierte Narrationsstränge, Grunddisposition des zu spielenden Charakters etc.) registriert haben, welches sie – entgegengesetzt zu „Nicht-Computer-Spielen" – näher an ein ideales Untersuchungsobjekt bringen, nämlich annähernd an ein Werkstück bildender Kunst: Sie sind zusammengesetzte (sowohl vorproduzierte als auch simultan) errechnete Konstellationen. In Computer-Spielen findet ein Amalgam von fundamentalistischen Spielkonzeptionen statt, verbunden mit einem künstlerisch-ästhetischen Anspruch, welcher weit über die funktionelle Darstellung von Spielelementen hinausgeht. Computer-Spiele – oder hypothetischer gefaßt: Spielbare Kunstwerke, welche ihren Status als ›Kunst‹, aus den unterschiedlichsten Gründen zu verschleiern suchen. Sie fungieren als ein Brennpunkt, welcher nicht nur ästhetische sondern ebenso auch spieltheoretische Maximen in einem konkreten Volumen (Endprodukt: spielbares Werk) verschmilzt. Computer-Spiele sind spiel-bare Kunstwerke, welche ihre künstlerische Textur jedoch zugunsten des Spielerlebnisses verdecken müssen im Sinne eines under statements.

Das Spielen eines Spiels, wird mit dem Vorgang der Rezeption eines Kunstwerkes gleichgesetzt. So wie man eine Form des ›Spiel‹ immer wieder neu spielen kann, kann man auch

370 „Two men enter, one man leaves." **Tina Turner** als Schiedsrichterin des ›Domer‹.IN: *Mad Max 3 – Beyond Thunderdome.* 1985. Szene ab Min. 25:55.

371 Ersatzhandlungen; nach **Freud** ein Fall von Fetisch.

372 Siehe hierzu auch: **Kwastek, Katja:** *Aesthetics of Interaction in Digital Art.* (insbesondere Kapitel 3: The Aesthetics of Play.) MIT Press 2013.

Kunstwerke wiederholt konsumieren, ohne daß sich diese von Ihrer Essenz her, erschöpfen. Man kann sich zwar vom Spielen erschöpfen, die innerer Struktur des Spiel bleibt jedoch intakt und nutzt sich nicht ab – es gibt kein Verschleiß.

LIVE!

Haben Kunstwerke die gleichen oder gar selben epistemologischen Potentiale wie Spiele dies bergen? Ja, denn man darf Ästhetik nicht einseitig betrachten: Gar un-sinnige, nicht funktionierende, häßliche, dysfunktionale Elemente, sind Teil einer einzigen Ästhetik, welche breit gefächert ist und sich nicht exklusiv auf „Schönheit" beschränkt.

Die Erfahrungen, welche sowohl im Spielen, als auch in der Beschäftigung mit Kunst gewonnen werden können, zeigen sich als Grundmuster, als Prinzip des situativen Lernens, mit der Möglichkeit der live-Korrektur. Spieler brauchen genauso Vertrauen in die Korrektheit des Spiels, wie Rezipienten von Kunstwerken ebenso in die prinzipielle Funktionsfähigkeit und innere strukturelle Richtigkeit der wahrgenommenen Kunst. Spielanalyse kann als konkret performativer Akt, als pragmatische (entgegengesetzt zu einer abstrakt-akademischen) Analyse innerhalb eines dynamischen, regulär und direkt feedback-erzeugenden Spielgeschehens in Echt-Zeit, verstanden werden. Eine „Echt-Zeit-Hermeneutik" (bezogen auf die Spielzeit „echt", oder ist hier Spielzeit gleich äußerer Echtzeit?) Von der (halluzinierten und fremdbestimmten) In-Szenierung eines Akteurs zu der Vor-Stellung der Selbst-Inszenierung und der Maxime der wahren Lüge?

Dies gleicht der Etablierung einer gemeinsamen, zurückspiegelnden/beobachtender – und Beobachtung zulassender – dritten Instanz, welche durch das feedback nicht nur schubartig motiviert, enthemmt und pädagogische Erziehung leistet, sondern hermeneutisch sich zu ästhetisierteren Formen hochschaukelt. [373] „Wer einmal Einblick in sein eigenes Wesen genommen hat, der bedarf keiner besonderen Haltung mehr als Form der Meditation; alles ist ihm gleich gut, Sitzen, Gehen, Liegen oder Stehen. Er erfreut sich vollkommener Freiheit des Geistes, er folgt seinen Regungen und hat doch nichts Unrechtes, er handelt stets in Übereinstimmung mit seinem Selbst-Wesen, sein Tun ist Spiel. Das nenne ich ‹Schau des eigenen Wesens›, und dieses Schauen geschieht ohne Zeitverzug, genau wie sein Tun, denn es gibt keine Übergänge zwischen dem Vorausgehenden und dem Folgenden." [374] So funktioniert instant-Erleuchtung. Die Erzeugung von Bedeutung, ist im selben Moment, das Be-Zeugen dieser Behauptung. Die Möglichkeit der interaktiven live-Korrektur erfordert ein Wissen um den aktuellen (Zu-) Stand; Und dies ist alles andere als leicht. Als neue Maxime wird die Fähigkeit zu Improvisieren – in jeder Situation, nicht nur exklusiv in den als „zu improvisierenden" Teilstücken auf die man sich gezielt vorbereiten könnte – ausgerufen. Rekursivität bedeutet non-sense; Nicht-Sinn ermöglicht keine neuen Erkenntnisse, entgegengesetzt zum Un-Sinn. Selbstbehauptung ist gleichzeitig Grund-legend und zweifelhaft zugleich, da es die Bedingung der Möglichkeit seiner Selbst, sich selbst und gleichzeitig durch diesen Akt, das System befragt. Der epistemische Zweifel der Rekursivität ist intrinsisch. Wann kommt nochmal der cue?

Die Transzendenz der Spieleridentität ist eine einfache, ersten Schrittes. Was, wenn es aus dem Spiel heraus möglich wäre, die Ebene zwischen Zuschauer und Spielakteuren selbst, mit den dem Spiel gegebenen Mitteln, aufzulösen und die Zuschauer ihres aktuellen Status gewahr werden zu lassen: als bedeutender und selbst kreativer Teil ihres vormaligen Spektakels? Zuerst wird individueller Sinn gestiftet und zugewiesen, dann versucht, genau dieser Sinn (kollektiv als Bedeutung) zu verwirklichen. Die Rolle des isolierten, un-beobachteten Spielers gab es nie. Immersion ist über die individuellen Grenzen (des Spielers und des Spiels) hinaus konfigurierbar und möglich. Das bloße Observieren oder Re-Kapitulieren eines Spiels oder einer Spielabfolge, ermöglicht keine Einsichten in die mentalen Interpretationen der Spielregeln, denn diese sind für einen externen Beobachter/Nicht-Spieler unerreichbar. Dies mag auch zur Magie des Spiels beitragen. Aus einer internen Spielersicht betrachtet, also konkret als teilnehmender Spieler, kann (oder kann nicht?) zwischen funktionalen und dekorativen Elementen unterschieden werden. Eine Selbsterkenntnis durch soziale Integration des Novizen (Spielers) läuft offenbar darauf hinaus, daß er als zeitlich und räumlich begrenztes Individuum vergeht. Er kann seine Position transzendieren und sich als nicht generalisierter Vertreter einer gemeinsamen Spezies erkennen. Seine Austauschbarkeit als auch seine Identität (Gemeinsamkeiten zu anderen) werden spielerisch erlernt und können als Denkmuster in der Metawelt appliziert werden.

Hat ein Spiel einen Spieler, bleibt es Spiel. Das „reine" Spiel, die Mechanik ist die Schnittmenge zum Kunstwerk plus Rezipienten.

IST EIN SPIEL OHNE SPIELER EIN KUNSTWERK?

›Spiel‹ und ›Kunst‹ repräsentieren die Schnittmenge kollektiver Figurationsprojektionen,

372 Vgl. Enthemmnis/Training durch sogenannten Egoshooter und Heavy-Metal-Musik bei den Soldaten der USAF.

374 **Suzuki, Daisetz Teitaro:** *Zazen – Die Übung des Zen.* 4. Auflage, O.W. Barth Verlag, Wien 1999. S. 66-67.

dem Verlangen nach Figuration, nach struktureller Abbildung/Spiegelung von subjektiver Realität. Spielen schärfe, gegenüber der kruden Wirklichkeit, den Möglichkeitssinn, denn „Spielen erzeugt eine eigene Wirklichkeit: die der Möglichkeiten." [375] Die Formulierung von Potential, ist das Resultat des Erkennens von Möglichkeiten. Sobald die Setzung vollzogen wird, die Lösung zur Aufgabe, könne selbst Teil des Spielzeugs werden, kann man von einem transzendierten Spiel mit dem Spiel sprechen. Falls man jemandem ein verpacktes Spielzeug zum Geschenk macht und diese Person gar nicht, zwischen ausgepacktem und verpacktem Zeug, unterscheiden kann und das komplette Paket als sein Spielzeug ansieht. Wie kann man etwas als Spielzeug erkennen und benutzen? [376]

Ein weiteres Paradox findet sich in der Konstituierung des Spiels als zeitlich und räumlich beschränktes System einerseits und andererseits in dem Attribut der inneren Unendlichkeit (nach Hans Scheuerl) und der absoluten Autonomie. Diese esoterische Widersprüchlichkeit besitzt etwas Zauberhaftes und läßt somit einen Freiraum der kontinuierlichen Initiation zu. Diese Unschärfe und Diffusion jedoch, ist auch gleichzeitig reizend. „Innere Unendlichkeit" ist nicht räumlich oder zeitlich definiert, sondern meint ein sich selbst perpetuell, rituell/liturgisch stabilisierendes Gefüge, eine interne „perfekte" Logik. Spielmechanismen sind trotz aller Determiniertheit, stets bestimmt von einem Gedanken an ein magisches Potenzial, wie seit frühgeschichtlicher Zeit, Spielresultate als göttliche Willensbekundung interpretiert wurden, beziehungsweise das Spielen an sich, als Gotteslästerung moralisiert und durch kirchliche Institutionen zeitweise verboten wurde. Das Spielen von Göttern erfunden, um einen ganz bestimmten Gott (indirekt) zu lästern?

Welchen psychologischen Rezeptionszustand könnte man – vergleichbar dem Sieg im Spiel – dem Verwerten von ›Kunst‹ zusprechen? Wäre es die Erkenntnis der inneren Widerspruchlosigkeit und Stringenz? Das subjektive Empfinden von Schönheit und Glück im Wahrnehmungsprozeß? Das Gefühl von innerer Einheit, Kongruenz, So-Heit etc. ist ja auch ein Zustand, welcher sich einstellt, hat man mehrere Sprachen erlernt und zur Beherrschung gebracht. Vieles liegt identisch übereinander, doch es artikuliert in der jeweiligen Sprache, nur als Stück. Hier überlappen sich mentale Bilder, denn „… man besitzt das Glück weder im Gold noch im Schwein noch im Stein. Vieles kann einen glücklich machen; aber kein Gut macht einen glücklich in jeder Beziehung." [377] Wie jedem Werkzeug spezifische Anwendungsmöglichkeiten einprogrammiert werden, ist auch der „Weg zum Glück" stets kontextrelevant.

Was signalisiert das Phänomen des agressiven Ex-Spielers nach dem Spielende? Warum findet eine Übersetzung statt, von was? Sowohl die negative, als auch die positive Bestätigung, sind nicht übertragbar. Der durch den Gewinn erworbenen Art von „Überschuß", wird eher die Möglichkeit der Übertragung oder der Investitionsfähigkeit zugesprochen; ein Verlust verdeckt Zusätzliches und man unterschätzt den negativen Wert des Ausfalls beziehungsweise Nicht-Gewinnens. „If desire is allowed its own bent, its mimetic nature will almost always lead it into a double bind. The unchanneled mimetic impulse hurls itself blindly against the obstacle of a conflicting desire. It invites its own rebuffs and these rebuffs will in turn strengthen the mimetic inclination. We have, then, a self-perpetuating process, constantly increasing in simplicity and fervor. Whenever the disciple borrows from his model what he believes to be the "true" object, he tries to possess that truth by desiring precisely what this model desires. Whenever he sees himself closest to the supreme goal, he comes into violent conflict with a rival. By a mental shortcut that is both eminently logical and self-defeating, he convinces himself that the violence itself is the most distinctive attribute of this supreme goal! Ever afterward, violence will invariably awaken desire …" [378]

Das spielerische Kunstwerk ist ambivalent, offen, un-sinnig, rekursiv, sprung-haft etc. – es ist ein Werkzeug der Kalibrierung, ein Kompromiß im besten Falle, ein mittlerer Weg.

ALS-OB

Es wäre so einfach.

RESÜMÉE

The age of resemblance is drawing to a close. It is leaving nothing behind it but games. Games whose powers of enchantment grow out of the new kinship between resemblance and illusion; the chimeras of similitude loom up on all sides, but they are recognized as chimeras; it is the privileged age of trompe-l'oeil painting, of the comic illusion, of the play that duplicates itself by representing another play, of the quid pro quo, of dreams and visions; it is the age of the deceiving senses; it is the age in which the poetic dimension

375 **Neutert, Matias:** *Spielen ist ein ernster Fall.* 1971.

376 Wie kann das Schild „Zu Verschenken" nicht auch sich selbst meinen? Was müßte noch hinzukommen?

377 **Marcuse, Ludwig:** *Philosophie des Glücks.* Diogenes, Zürich 1972, S.45.

378 **Girard, René:** *Violence and the Sacred. From Mimetic Desire to the Monstrous Double.* Übersetzt von Patrick Gregory. A&C Black, New York 2005. [Originalausgabe: La violence et le sacré. Bernard Grasset, Paris 1972.] S.157.

of language is defined by metaphor, simile, and allegory. And it was also in the nature of things that the knowledge of the sixteenth century should leave behind it the distorted memory of a muddled and disordered body of learning in which all the things in the world could be linked indiscriminately to men's experiences, traditions, or credulities. From then on, the noble, rigorous, and restrictive figures of similitude were to be forgotten. And the signs that designated them were to be thought of as the fantasies and charms of a knowledge that had not yet attained the age of reason."[379]

OPTIONEN

Das Konzept, oder genauer die Mechanik des Spiels, birgt nützliche Ansatzpunkte für die parallele Betrachtung von Spielen und von Kunstwerken, als postindustrielle, liberalisierte und moralisierte Paradigma, einer allgegenwärtigen Zeitkultur. Insofern können Spezifizierungen von Spielen, als zukünftige, ästhetische und gesellschaftspolitische Gebiete unfreiwilliger Positionierungen betrachtet werden. Spiele können auch als politischer Widerstand gegen die herrschenden Prinzipien, als defensive – quasi negativ ontologische – Alternative zum Metasystem konzipiert und ausgeführt werden. Spiele und der Gesellschaft zur Verfügung gestellte Spielgerüste, fungieren insofern als Repräsentationen eines codierten, ästhetischen und zugleich moralischen Weltbildes. Das latente Vorhandensein von Spielbereitschaft, wird als Material einer zu modellierenden utopischen Welt gebraucht. Um mit Rüdiger Safranski zu sprechen, sei das Ideal von Kunst und Ästhetik verschwunden, war bloß Utopie; Das Spiel als Charakteristikum unserer Gesellschaft bliebe. Spielaffine Tätigkeiten zeigen sich darin als ubiquitäre menschliche Grundhaltung. Das Phänomen ›Spiel‹ kann als kulturelle, aber auch als persönliche Konstante gesehen werden. Kunstwerke erzählen, treten in einen Dialog zunächst singulär im einzelnen Werk, sie spiegeln aber auch die Strömung künstlerischer Betätigung, als Repräsentanten einer revolvierenden Gattung wider. Dies ist ein Verweis, auf eine mögliche Linearität oder Raffination von Kunst, als ent-wickelte Form der kulturell zugespitzten Artikulation, als über-ludisches Genre.

Im Universum des hermetischen Spiels, können sich die Objekte aufgrund des endgültigen Intervalls wiederholen und können jeden möglichen Konfigurationszustand erreichen. Eine mögliche Konfiguration wäre die Verwirklichung des Spielerischen als ›Kunst‹. Im Ab-Tausch (loop) des Spiels, liegt eine implizite Selbstbehauptung und zudem eine schematische Ahnung, um die Wirkung einer solchen. Selbstbehauptung erfordert ein Wissen, um die Wirkungsmacht einer äußeren, dem ›Spiel‹ oder ›Kunst‹ fremden Umgebung und Klammerwelt. An der Wiederholbarkeit können Unterschiede festgemacht werden. Unterschiedlich in der Möglichkeit der Art der Wiederholung sind Spiele und Träume: während das „Spiel" als Prinzip, die möglichst identische Ausgangsposition (von einem als „Noch-nicht-Spiel" (start) gesetzten Beginn und seiner Wiederholbarkeit) ausweist, steht der Trauminhalt dieser Forderung nach Erneuerung durch Repetition entgegen und bleibt unwiederholbar.

In einem solch krass definierten Gefüge von Zweckbindung versus kreativem Impuls, von Regeln kontra Spielraum, Selbstregulation und Verantwortungsbewußtsein etc., ist die bewußte Reflexion von Widersprüchlichem, von Paradoxien und psychologischen Bedingtheiten von zentraler Bedeutung. „Hierin besteht das ursprüngliche Bindeglied (innerhalb des Universums von Herrschaft und Mangel) zwischen Wissenschaft, Kunst und Philosophie. Es ist das Bewußtsein der Diskrepanz zwischen dem Wirklichen und dem Möglichen, zwischen der erscheinenden und der authentischen Wahrheit sowie die Anstrengung, diese Diskrepanz zu begreifen und zu meistern."[380] Das Dilemma des double-bind kann als essentieller logischer Bestandteil eines gelungenen und reizenden Spiels betrachtet werden. Alles (alle Akte und Handlungen) scheint als möglich, und „nur" (lediglich) noch innerhalb der Spielmechanik zu realisieren (als konkretes Ergebnis einer ethischen Ent-Scheidung) – aber die Bedingung der Möglichkeit, läßt paralysiert zurück, reglos, inhaltsleer. Wenn „alles" möglich scheint, wozu dann noch überhaupt „etwas" als finales Ziel anstreben? Hier etabliert sich (nach der Analyse) auf zweiter Stufe Reglosigkeit und Paralyse, als Gradmesser der coolness. „Far from being restricted to a limited number of pathological cases, as American theoreticians suggest, the double bind – a contradictory double imperative, or rather a whole network of contradictory imperatives – is an extremely common phenomenon. In fact, it is so common that it might be said to form the basis of all human relationships."[381]

STATUS

Wäre es nicht interessant, in der Nebeneinanderstellung von Spielen und Kunstwerken, ein universalistisches Modell menschlichen Verhaltens in artifiziellen Welten zu sehen, anstatt ein singuläres Phänomen, welches sich auf eine einseitige Kosten-Nutzen-Rechnung[382] reduzieren lassen könnte? Die potentielle Selbsterfahrung, die individuelle Bereitschaft zu Risiko, Experiment und Exploration, zu analytischem Verständnis von unbekannten Konstellationen, zur Überwindung und Erweiterung formals starrer Konventionen – allgemein zur Fähigkeit der Transzendenz, Dynamik aber auch Pragmatik – als hilfreiche Elemente betrachten? Je nach dem, was bevorzugt wird. Strategische Entscheidungen innerhalb eines Spiels verweisen auf philosophische Grundfragen: Ob der Mensch sich als ein ego-istisches oder altru-istisches Wesen begreift, auf die Fürsorge aller, oder (pragmatisch) auf sich selbst fokussiert und auf maximalen Eigennutz bedacht. Das Bedenken des eigenen Nutzens, setzt entweder eine erlernte Strategie (den Entwurf einer existenten Ordnung) oder Spontaneität voraus. Hier steht die individuelle Handlungsfähigkeit des Einzelnen gegenüber der Laisser-(nous)-faire-Einstellung[383], welche das Gesamtgefüge selbst zu regeln scheint.[384] Könnte ein persönlicher Sieg etwa auch transpersonell auf andere Unbeteiligte übertragen werden, oder ist dieser Status nicht loslösbar und als eigenständiger Wert verhandelbar? Ist eine Schenkung von Status denkbar?

Im Sinne ihrer Referenz, können Spiele vielleicht in ihrem Verhältnis so zur Wirklichkeit gesehen werden, wie dies Bilder innerhalb von Sprache sind. „Die Form der Spielfigur entspricht hier dem Klang, oder der Gestalt eines Wortes." (Wittgenstein) Als referentielles Produkt, entsteht die Konstellation eines non-sense, eines in Un-Sinn übersteigerten Sinns. Vergleichbar eines Agnostikers, bedarf es etwas, welches negiert werden kann und daher konsequenterweise, in irgendeiner Weise als existent, vorausgesetzt werden muß. Als gegenteilig zur Referenz könnte man die Autarkie setzen. Kann ein Zustand vorgestellt werden, welcher über die Referenz zur Autarkie gekommen ist? Die referentiellen Möglichkeiten der Abbildung (in ›Spiel‹ und ›Kunst‹ gleichermaßen) können in einen Modus „leichter" Autonomie überführt werden – dabei findet eine Ersetzung des Referierten, durch den Referenten statt. Die Kultivierung ist tatsächlich eine Beackerung der Grundlagen, sie ist ein Anbau, welcher sich selbst zu beherrschen versucht: eine simulierte Autokratie?

FORTSETZUNG GEGENÜBER

Selbstreferentialität kann man anhand folgender Merkmale relativ leicht bemerken: Die Handlungen sind sich-selbst-vergewissernd, selbst-bezeugend sowie berechtigend und schaffen damit die Legitimation ihrer selbst zirkelhaft. (Scheinbar kommt man an „Handlungen" oder „Akten" – weder im Spiel noch in der Kunst – vorbei.) Alle Funktionen und alle Mögliche Konstellationen sind „einfach" „wahr".

Das Wissen um die Erscheinung, im Modus des „Als-Ob", ist für die Rezeption und die Empathie entscheidend, als auch für die Akzeptanz und Integration innerhalb des eigenen Wertesystems. „Der Wandel von einer distanzierten, kontemplierenden Beziehung zwischen Werk und Betrachter zur aktiven Beteiligung des Betrachters am Werkprozess dynamisiert sich in den 60er Jahren in einer Weise, die den jeweiligen Rezeptionsprozess zu weilen zum eigentlichen Inhalt des Kunstwerks avancieren lässt. Die künstlerische Bedeutungsstiftung subjektiviert und performativiert sich, indem sie sich von ihren konkreten Umständen und Verläufen weder ablösen kann noch will."[385] Spielt in dieser Entwicklung, die mögliche Zen-Buddhistische Beinflussung vieler nord-amerikanischer Performance, Fluxus- und Konzeptkünstler dieser Epoche, eine tragende Rolle? Kritiken finden zumeist Reiz und Gefallen an den offerierten Möglichkeiten des Verlagerns von Konzepten, dem stets ersehnten ›shift of …‹ – ist es doch ihre Chance zur Mitsprache und Mitwirkung. Ein gut gefülltes Lager, welches von einer Kompetenzinstanz, in die andere argumentativ übertragen werden soll. Die Berücksichtigung der Rezeptionsbedingungen und Möglichkeiten auf Seiten eines Betrachters, kann (spätestens seit Ende der 1960er Jahre) als formaler Faktor der Narration und als Teil des Kanons, künstlerischer Produktion betrachtet werden. „Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, daß das zu Ende geführte Werk immer noch sein Werk, nicht ein anderes sein wird, und daß am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die seine Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht vorhersehen konnte."[386] Flusser hätte den Dialog gern anders gesehen: Für ihn ist er, trotz seiner Wortabstammung und Zusammensetzung, ein einkanaliges

379 **Foucault, Michel:** *The Order Of Things*. Random House, New York 1970, S. 50.

380 **Marcuse, Herbert:** *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1994, S. 240.

381 **Girard, René:** *Violence and the Sacred. From Mimetic Desire to the Monstrous Double.* Übersetzt von Patrick Gregory. [Originalausgabe: La violence et le sacre. Bernard Grasset, Paris 1972.] A&C Black, New York 2005, S. 156.

382 Vgl. das Min-Max-Theorem, ein Spezialfall des Existenzsatzes für Nash-Gleichgewichte in sog. Zwei-Personen-Nullsummenspielen.

383 Vgl. die Metapher der invisible hand bei: **Smith, Adam:** *Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations.* W. Strahan and T. Cadell, London 1776.

384 Vgl. die Schulen des Hinnayana und Mahayana-Buddhismus, vor allem deren Verständnis von individueller und kollektiver Befreiung, welche durch die Metapher des kleinen und großen Wagens dargestellt wird.

385 **Lüthy, Michael:** *Die eigentliche Tätigkeit. Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman.* In: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen.* Hrg. v. Erika Fischer-Lichte, Robert Sollich, Sandra Umathum, Matthias Warstat. Wilhelm Fink Verlag, S. 57–58.

386 **Eco, Umberto:** *Das offene Kunstwerk.* Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973, S. 55.

Kommunikationsmedium – ein Diskurs wäre angebrachter.

Werden Menschen durch ›Kunst‹ in ihrem Urteil konditioniert, sind sie dazu fähig, ästhetischer zu spielen; Durchlaufen sie eine Spielkonditionierung, wären sie im Rückschluß auch besser befähigt, einen offeneren Zugang zu Kunstwerken zu entwickeln und nicht nur deren ästhetische Oberfläche zu genießen, sondern auch Spaß am Nachverfolgen darunterliegender logischer Funktionsstrukturen zu entwickeln. Und ab hier ist alles Djungel, hier ist alles neu, es ist irgendwie auch egal, was für eine ›Kunst‹ man konsumiert. „Möglicherweise ist einer der Charakterzüge des Exoten die Freiheit: die Freiheit gegenüber dem Objekt, das er beschreibt oder empfindet, jedenfalls in einer letzten Phase, wenn er sich ihnen entzogen hat.“[387]

Chancen

Hinsichtlich des Antagonismus' von Genußempfinden und Rationalität (welcher auch Ausdruck eines klassischen double-bind sein kann), läßt sich Herbert Marcuse folgendermaßen zitieren: „Angewandt auf die Gesellschaft, ist die Vernunft bislang der Kunst entgegengesetzt gewesen, während der Kunst das Vorrecht eingeräumt wurde, einigermaßen irrational zu sein – wissenschaftlicher, technologischer und operationeller Vernunft nicht unterworfen. Die Rationalität der Herrschaft hat die Vernunft der Wissenschaft von der der Kunst getrennt; anders ausgedrückt, sie hat die Vernunft der Kunst verfälscht, indem sie diese in das Universum der Herrschaft eingliederte. Es handelte sich hier um eine Trennung, weil die Wissenschaft seit Anbeginn die ästhetische Vernunft enthielt, das freie Spiel und selbst den Übermut der Einbildungskraft, die Phantasie der Umgestaltung; die Wissenschaft gab sich der vernünftigen Erklärung der Möglichkeiten hin. Dieses freie Spiel blieb jedoch der herrschenden Unfreiheit verpflichtet, in der es entstand und von der es abstrahierte; die Möglichkeiten, mit denen die Wissenschaft spielte, waren auch die der Befreiung – die einer höheren Wahrheit.“[388] Kunstwerke haben ihre ontologische Stützkraft eingebüßt und werden in ihrer Ernsthaftigkeit von verwisschaftlichten Analysen völlig überstrahlt.[389] Wissenschaftliche Spezialitäten sind aber nur von einem engen Zirkel von in-sidern in ihrer vollen Bedeutung zugänglich (geschweige denn verständlich) und landen verzerrt, reduziert, demagogisiert etc. im Alltag der Menschen. „Wo die Theologen des Spiels anthropologisch von ‚Spiel' reden, meinen sie nicht unfrei machendes ‚Spiel', durch das sich Menschen gegenseitig terrorisieren (...), nicht das ‚freie Spiel der Kräfte' in der sogenannten freien Marktwirtschaft, nicht das abgekartete Spiel der Diplomatie des kalten Krieges, sondern kreatives, phantasievolles, freies, oft zweckloses Spiel. Sie meinen also weniger das Regel- und Kampfspiel (game) als die phantastische, phantasievolle, oft verspielte Überschreitung all dessen, was sich freudlos eingespielt und arrangiert hat (play); sie suchen im Spiel den Vorstoß in Glück und Freiheit.“[390]

Der streng logischen Kozeption des Problemlösens (Vernunft) kann auch ein subjektivierter Zugang (in Form von Glück[391]) gegenübergestellt werden: „Jeder Weg ist nur ein Weg, und es ist kein Verstoß gegen sich selbst oder andere, ihn aufzugeben, wenn dein Herz es dir befiehlt. . . Sieh dir jeden Weg scharf und genau an. Versuche ihn so oft wie nötig. Dann frage dich, nur dich allein: . . . Ist es ein Weg mit Herz? Wenn ja, dann ist es ein guter Weg; wenn nicht, ist er nutzlos.“[392] Dieser ultra-egoistische Rat ist weder veri- noch falsifizierbar da fraglich bleibt, inwieweit eine Entscheidung intersubjektiv beweisbar oder nachprüfbar wäre. Die Willensäußerung der Herzinstanz zeigt bereits eine weitere Codierung an: Das Herz ist die persönliche Instanz für beliebig Einsetzbares; auch eine Instanz dritten Grades. „Das bewußte Spiel mit phantastischen Möglichkeiten, die Fähigkeit, mit gutem Gewissen zu handeln, contra naturam, mit Menschen und Dingen zu experimentieren, Illusionen in Wirklichkeit zu verwandeln und Erdichtetes in Wahrheit, bezeugen das Ausmaß, in dem die Einbildungskraft ein Instrument des Fortschritts geworden ist. Ein Instrument freilich, das, wie andere Instrumente in den bestehenden Gesellschaften, methodisch mißbraucht wird. Indem sie Schrittmacher der Politik wird und deren Stil bestimmt, geht die Einbildungskraft im Umgang mit den Worten weit über Alice in Wonderland hinaus und verkehrt Sinn in Unsinn, Unsinn in Sinn.“[393]

Zum Beispiel

Ein Beispiel für ein selbstreferentielles Spiel wäre eins, welches durch seine Regeln den Spieler dazu befähigte, etwas an sich selbst zu bewirken, an ihm anzugreifen, wie mit einem Hebel. Also: Wenn das Schachspiel etwa den Zug erlauben würde, mit einer bestimmten Figur, den ausführenden Spieler außerhalb des Spielfeldes in seinen Handlungsfähigkeiten, seiner Strategie und seiner Kompetenz dem Spiel gegenüber, zu beeinflussen. Kann die Pose im ›Spiel‹ zur Haltung (der Person) beitragen? Diese Art der Reflexion und der Transzendenz kann nur durch einen überreferentiellen Akt erreicht werden – welcher ein sehr praktischer sei. Wenn Mimikry hyper-bolisch übersteigert zur Selbstbehauptung im vollziehenden Akt wird, kann keine Unterscheidung mehr zwischen Werk-Zeug und Werk, Zuschauer und Akteur, Objekt und Reflexion, etc. – Finger und Mond gezogen werden.

Was für eine Art von Ahmung wird benötigt um im ästhetischen Genuß eine kritische[394] Haltung ausdrücken zu können? Ist der ästhetische Zustand als Archetyp des reflexiven, kritischen Urteilens und Denkens zu verstehen, wie Kant ihn sich sehr anschaulich und kritisch zugleich vorstellte? Der Modus der Betrachtung (Kontemplation meint Gleich-Zeitigkeit) ist in der ästhetischen Erfahrung (bis zu/auch) selbst-reflexiv eingeschlossen.[395] Erarbeitet ein Mechanismus die Grundlage der Wahrheitswerte seiner zukünftigen Aussagen/Handlungen/Akte, durch Iteration, Schicht für Schicht, (sukzessive im Modus eines gekrümmten Bogens) sich selbst, sind sämtliche Aussagen, völlig richtig und können zur Vervollständigung und Selbstreife hinzugenommen werden. Fehler kann es nicht mehr geben, da jede Abbildung/Reflektion/Metaebene im selben Moment systematisch inkorporiert wird und der Moment der Nachprüfung eine weitere sinn-volle Schicht/Hülle additiv hinzufügt. Wenn aber alle Aussagen in jedem Fall richtig sind, sind sie es auch wieder automatisch nicht. Das System ist aufgrund seiner Rekursivität in dem Sinne perfekt, als es zirkulär ist. Es erlaubt scheinbar keine induktiven Erkenntniszüge mehr. Nur noch ein Hin-Und-Her, ein Schwanken. Eine Verwertungskette wird etabliert, welche zyklisch re-cyclen kann. Abfall und ab-fällige, überschüssige Elemente können funktionalisiert und mit Konnotation/Sinn/Wert versehen werden. Diese Erkenntnisdimension ist von bestimmten Interessen befreit und zu einem Abbild allgemeiner Mitteilungsmöglichkeiten und Pflichten geworden. Dem investigativen Kapital im traditionellen Sinne, entsprechen die Möglichkeiten, die aus der Betrachtung/Analyse des Materials entstehen.

Eine Schlacht ist wie eine De-Konstruktion: Man muß wissen, was im Schwein d'rin steckt.

Sind wir nicht alle Schweine – zumindest jeder für die jeweils anderen? Viel Glück!

Das sich selbst behauptende Kunstwerk entspricht einem Auflösungsverfahren: damit fragt es nach Bedingungen der Dis-solution, Re-solution, der Anmaßung und Verhältnismäßigkeit. Je genauer die Definition werden will[396], desto deutlicher schabt sich/zeigt sich/modelliert sich das archetypische Muster des Systems heraus und zeigt sich generativ. Das Zeigen er-zeugt stets neue ur-sprüngliche Bilder. Die Veränderung ist gerade nicht digital, sie verläuft nicht ungerade in Schritten oder Sprüngen, sie ist diskret und über-flüssig, ein-schleichend-er Prozeß. Es ist durchaus einiges an Einbildungskraft seitens des Rezipienten benötigt, denn verständliche, logische Elemente, spielen mit un-sinnigen, wert-losen Elementen und gehen in dieser wechselseitigen Beziehung, einer gewissen Erkenntnis voraus. Auch dieser muß ein in-sider sein.

Übersteigt ›Spiel‹ die erste Stufe der Referenz und wird selbstreferentiell, verweist auf die Grundbedingungen seiner selbst, so greift es in die Materie des Spielerischen ein: Es ist ein struktureller Eingriff, vergleichbar mit der Untersuchung eines architektonischen Gerüstes und seines Bauplanes – welche durchaus voneinander differieren können. Wird Kunst selbstreferentiell und ignoriert dabei objektbezogene Referenz, so bezieht sich solche Kunst, nicht mehr auf die Chiffrierung von (räumlich und zeitlich) ausgedehnten Dingen, im Sinne des von Kant hinterlassenen Modells, sondern auf die grundlegenden Möglichkeiten und Beschränkungen von Abbildungen und Mimikry, mittels Kulturobjekte im Allgemeinen.[397] Selbstreferenzielle Kunst bezieht sich somit auf ein bereits etabliertes Referenzsystem und benutzt den Modus der Abbildbarkeit um dieses System an sich, als Stilmittel anwenden zu können.

Durch den Modus des „Als-Ob“ wird das Material und deren Struktur sichtbar und erfahrbar. Der Akt/die Bewegung/die Bahn der freien Immersion selbst, erzeugt systembedingt wellenartig/schwunghaft Bilder ähnlicher Struktur/Muster. Ab einer bestimmten Stelle (Point of no Return) ist das Ursprungsmaterial überwunden/transzendiert und irrelevant in seiner Möglichkeit, neue interessierende Konstellationen hervorzubringen. Die Stufe des nächsten (und damit auch die Frage der Wichtigkeit und Signifikanz des letzen Schrittes/)Niveaus wird irrelevant/nichtig. Jegliches Eingreifen, welches reine Beobachtung übersteigt, jedes Nachprüfen, der Drang nach Sicherheit durch positive Verifikation etc., erzeugt ein zufällig und durch die Möglichkeiten/Mittel des darstellenden Mediums begrenztes/erlaubendes, unwiederbringbares

387 **Segalen, Victor:** *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus.* FISCHER VERLAG. FRANKFURT AM MAIN 1994, S. 61

388 **Marcuse, Herbert:** *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft.* DEUTSCHER TASCHENBUCH VERLAG, MÜNCHEN 1994, S. 239.

389 Die indogermanische Wurzel sci weist auf eine vollzogene Trennung hin: science, sky, schizophren, schism etc.

390 **Martin, Gerhard Marcel:** *Eine neue Genitiv-Theologie? Gibt es so etwas wie eine ›Theologie des Spiels‹?* IN: *Wissenschaft und Praxis in Kirche und Gesellschaft.* NR. 60. VANDENHOECK & RUPRECHT, GÖTTINGEN 1971, S. 516.

391 ENGL.: chance

392 VGL.: **Castaneda, Carlos:** *Die Lehren des Don Juan. Ein Yaqui-Weg des Wissens.* FISCHER VERLAG, FRANKFURT/MAIN 2011.

393 **Marcuse, Herbert:** *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft.* DEUTSCHER TASCHENBUCH VERLAG, MÜNCHEN 1994, S. 258-259.

394 Kritisch ist nicht ausschließlich negativ oder de-konstruktivistisch besetzt.

395 Siehe auch: Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft (WW Bd. 10) (vgl. u.a. Einl. V.-Vii) Geschmacksurteil als ein freies Spiel der Vorstellungskräfte (§§ 1-22; vgl. u.a. : § 51, S. 258f. „Anmerkung“ §54, S. 270-277).

396 Höchstwahrscheinliches high-definition.

397 Es besteht zunächst ein fundamentaler Unterschied zwischen der Möglichkeit ein Abbild als natürliches Resultat einer Spiegelung z.B. an der Wasseroberfläche zu erkennen oder ein solches Abbildsystem konstruktiv als Werkzeug zu entwerfen und als Erkenntnismöglichkeit zu benutzen.

Echo. Das metaphysische Eingreifen erzeugt ein feedback in der Welt des Dargestellten und eben Erzeugten. Es ist eine Form der Selbstähnlichkeit. Wenn das Grundrauschen der Selbstreferenz zur gestalterischen Wirkung kommt, könnte man von ›spiel/kunst‹ oder einer Form von ludischem Kunstwerk sprechen, welches erst im Akt des Vorführens und Verweisens, Zeigens etc. entstehen kann. Sind Reflexion und Aktion das Selbe? Wenn nicht das Erreichte zählt, sondern das Erzählte reicht? Das wäre ein schöner Gedanke. Wäre ein Erzeugen von Materialität durch Überwindung der darstellenden Instanz, leicht möglich? Wenn Liturgie das Spiel im religiösen Modus ist, dann ist dasjenige Kunstwerk eine Ikone, welches von sich selbst abstrahieren kann.

What an interesting finger / let me suck it / / It's not an interesting finger / take it away [Seitenumbruch] The statement is pointless / The finger is speechless"[398]

SPASS

Die Grundlage dieser Arbeit ist unbewußt. Weil die Ur-Sachen in den Wörtern und Begriffen schlummern, schlafen sie auch in unserem Gebrauch und geben dem Denken dadurch Form. Ein atomarer Kampf, eine individuelle Schlacht. Automatisierte Produktion, zusätzlich auch ein Diktat. Für diese Arbeit wurden die Wörter zurecht gelegt. Dies wäre eine Art der Anordnung, eine Schleife ... geschliffenes Zeug. Der Text ist Zeuge einer harmlosen Selbstbezüglichkeit, des Profils wegen strategisch angewandt, im Gewand eines Anzuges.

Vielleicht ist jetzt etwas besser eingespielt.

They are not having fun. / I can't have fun if they don't. / If I get them to have fun, then I can have fun with them. / Getting them to have fun, is not fun. It is hard work. / I might get fun out of finding out why the're not. / I'm not supposed to get fun out of working out why / they're not. / But there is even some fun in pretending to them I'm not / having fun finding out why they're not."[399]

Es läßt sich festhalten, daß der Versuch, die faktische Ambiguität der Begriffe ›Spiel‹ und ›Kunst‹ argumentativ-taktisch einzubinden, jeweils nur partiell gelingen konnte. Dies aber mehrmals, es gab zahlreiche Wiederholungen, vieles wurde mit anderen Worten so ähnlich formuliert. Die Staffelung und Ordnung der Argumentation bediente sich hierbei eines Bei-Spiels. Die Gliederung der Arbeit entspricht einer zunächst inhaltlichen Steigerung, im Sinne einer sprachlichen Konkretisierung oder hypothetischen Zuspitzung mittels abstrahierter Begriffe. Über die Grundkonstellation des Vor-Spiels, einem quasi in limbo gehaltenen, kultisch-mystisch geprägten Umfeld, dem Spielerischen, ludischen, dem play, über die Paarung ›spiel/kunst‹, sollte diese Arbeit mit der Konstruktion des Amalgams eines ludischen Kunstwerkes enden. Die Benützung von ausschmückenden Fremdwörtern, enthält um ihrer selbst Willen und als Selbstzweck, sprachgeschichtliche Hilfsmittel, welche als gedankliche Stützen herhalten können.

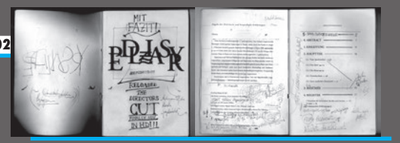
HAR NOCH!

Nur wo das Spiel sich seines immanenten Zwangs zur Wiederholung entsagt, wo es sich auch seiner eigenen Spielregeln entledigt, wo es diese im Spiel mit dem Spiel auch bricht, kann es dieser Dialektik entrinnen und baut im spielerischen Realitätsumgang Selbstverfügung in der Inszenierung des ästhetischen Scheins nicht nur auf, sondern erhält sie als Poiesis im Spiel"[400] Wir müssen nicht die Regeln brechen, um das Spiel zu gewinnen, sondern dort spielen, wo (noch) niemand (mehr) regiert.[401] Dort kann Selbstbeherrschung praktiziert werden. Wo bitte ist hier die Belohnung versteckt? Lohn für was?

Unsere Kultur (als Vorstufe unserer Kunst) ist nicht mit den Früchten und Blüten, einer etwa veredelten Pflanze, zu vergleichen; Sie ist lediglich der von Menschen zu beackernde Boden, das Möglichkeitsfeld, die Grundlage derjenigen Dinge, die man zum Leben braucht.

Auch diese Arbeit wurde hemdsärmelig am Küchentisch gemacht.

402



398 **Laing, Ronald. David:** Knots. PENGUIN BOOKS. MIDDLESEX. 1975. S. 89–90.

399 **Laing, Ronal David:** Knots. Penguin Books. Middlesex. 1975, S. 2.

400 **Belgrad, Jürgen:** Identität als Spiel: Eine Kritik des Identitätskonzepts von Jürgen Habermas. Verlag für Sozialwissenschaften, 1992. S. 207.

401 **Salmonella Dub:** „We got to play the game to know the rules. We got to break the rules to beat the game. We got to play the beat where no one rules. We gotta love the rules, to play the play." IN DEM LIED: Beat The Game. AUS DEM ALBUM: Heal Me. 2007.

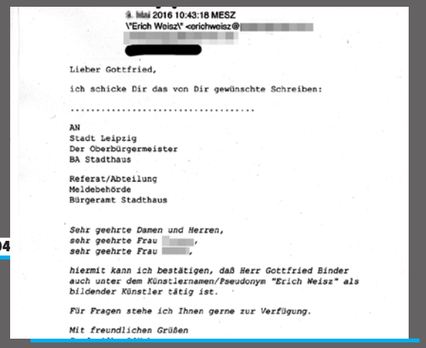
402 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»DANN FÄHRST DU NUR TAXI UND LEBST IM HOTEL.«

2016

Nachdem er zuerst 2007 in Erscheinung trat, dann einige Jahre im Untergrund unerkannt nichts machte, immigiert sich ERICH WEISZ[403] an einem Nachmittag im Mai 2016 höchstpersönlich an einem Bürotisch im *Leipziger Rathaus* überraschend selbst als legaler Bürger unserer Welt und vagabundiert seitdem mit seinem Alias umher. Ein klassischer Entfesselungstrick nach historischem Vorbild durch einen Hochstapler durchgeführt.

404



Mai 2016 10:43:18 MESZ
\'Erich Weisz\' <erichweisz@[redacted]

Lieber Gottfried,

ich schicke Dir das von Dir gewünschte Schreiben:

.....

AN
Stadt Leipzig
Der Oberbürgermeister
BA Stadthaus

Referat/Abteilung
Meldebehörde
Bürgeramt Stadthaus

Sehr geehrte Damen und Herren,
sehr geehrte Frau [redacted],
sehr geehrte Frau [redacted],

hiermit kann ich bestätigen, daß Herr Gottfried Binder auch unter dem Künstlernamen/Pseudonym "Erich Weisz" als bildender Künstler tätig ist.

Für Fragen stehe ich Ihnen gerne zur Verfügung.

Mit freundlichen Grüßen

403 **›THE BIRTH OF AN ARTIST. ERICH WEISZ.‹** INTERVIEW/PERFORMANCE INTERVIEW WITH ERICH WEISZ BY GOTTFRIED BINDER. TEXT/AUDIO, 30 MIN, 15 P/210 X 297 MM" SELBSTVERLAG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2017 http://erichweisz.gottfriedbinder.com

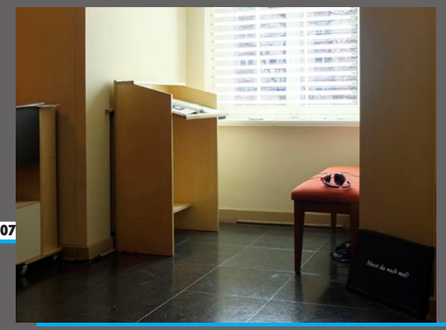
404 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»EIN UMZUG.«

2016–15

Im Zusammenhang mit der langjährigen Arbeit am *Schauspiel Leipzig* entstand zur *Buchmesse Leipzig* 2016 das Künstlerbuch –VERS[405], welches von März bis Juni im Zwischenfoyer des *Schauspielhauses* als multimediale Installation hintergründig präsentiert wurde. –VERS[406] beobachtete aus diversen Blickwinkeln spontan eine opake Membran zwischen fiktiver Realität und realer Fiktion innerhalb theatralischer Kulissen und Räume und befragte die Grenzen von vermeintlicher Wirklichkeit und gemeinter Inszenierung.

407



405 **›—VERS‹** KÜNSTLERBUCH/KATALOGBEITRAG 1. AUFLAGE 35 EX.(+ 15 A.P.), S/W XEROGRAPHIEN, 200 X 300 MM, 80 GR/M, 140 ABBILDUNGEN, 156 SEITEN. INKLUSIVE EINER 360GR/M KARTE, 10M X 150 MM UND EINEM 100 GR/M UMLEGER, 297 X 420 MM. KLAMMERBINDUNG, BAND, PAPIER" EDITION UTOPMANIA/SCHAUSPIEL LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2016 http://edition.utopmania.com/vers

406 **›—VERS‹** KÜNSTLERBUCH/KATALOGBEITRAG 1. AUFLAGE 35 EX.(+ 15 A.P.), S/W XEROGRAPHIEN, 200 X 300 MM, 80 GR/M, 140 ABBILDUNGEN, 156 SEITEN. INKLUSIVE EINER 360GR/M KARTE, 10M X 150 MM UND EINEM 100 GR/M UMLEGER, 297 X 420 MM. KLAMMERBINDUNG, BAND, PAPIER" EDITION UTOPMANIA/SCHAUSPIEL LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2016 http://edition.utopmania.com/vers

407 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

–VERS

Das Buch **–VERS** stellt eine von Innen heraus begonnene Definition dar. Die sich in Armlänge befindlichen inhaltlich thematisierten Zwischenzeiten, -räume, -materialien spiegeln sich in der Produktionsweise des Buches wider.

Entstanden während der Pausen in der Arbeitszeit durch Mitarbeiter des Schauspiels. Gefertigt aus Materialien und Resten der hausinternen Fachbereiche und Büros. Unbeworben und für die meisten Gäste der Vorstellungen uninteressant. Zugegeben, als Supplement.

WIE SIND GRENZEN DEFINIERT – WO UND WANN BEGINNT DAS SZENARIO? WAS IST DIE FUNKTION EINER BÜHNE?

Hier sei es ein Raum, welcher stets Möglichkeiten für Wechsel und Neuinszenierungen bietet. Eine durchlässige historische Bühne inmitten der Stadt, zentral gelegen. Doch das Schauspielhaus an sich, welches den Rahmen für Inszenierungen bietet, hat welche Funktion? Was ermöglicht das Gebäude dem Zuschauer exklusive der speziell von ihm gebuchten Vorstellung?

Was bietet es den Stücken selbst? Wenn keine Aufführungen mehr stattfänden, wäre es noch das selbe Schauspielhaus? Wie im Überwinterungszustand. Ist es in den Pausen, den Zwischenräumen stets ein potenzielles Schauspielhaus oder ein Niemandsland, gefangen zwischen sich wiederholenden Vorstellungen und klaren Grenzen sich widersprechender Welten? Wer beansprucht solche Zonen noch?

Eine Bühne ist erhaben und enthoben. Sie ist herausgenommen aus dem Alltag, förmlich substrahiert.

WIE WEIT REICHT EINE INSZENIERUNG?

Oder erhält es sich seines Zwecks, seinen Sinn dadurch, daß es im Inneren Reserve und Platz für stetigen Wechsel bietet. Für verschachtelte Welten, Hohlraum für Spiele in Spielen d'rin.

Und wo fängt die Aufführung des jeweiligen Abends an? Sicher bei Beginn des Stückes, mit Betreten des Garderobenfoyers spätestens, in der Kassenhalle zumindest, auf dem Weg zum Spielort ansatzweise - mit der Eintrittskarte kostenlose Benutzung öffentlicher Verkehrsmittel davor und danach einbegriffen.

Welche Kulisse bietet so ein Gebäude an den Stellen, an denen es nicht explizit etwas als inszeniert setzt? Ganz deutlich darauf hinweisend: dies ist eine dramatische Inszenierung mit Bezug zur Wirklichkeit. Es ist jedoch nicht die Wirklichkeit. Sie befinden sich inmitten eines Schauspiels, einer Illusion, nur für Sie zubereitet!

Das Gebäude muß kontinuierlich stetige Rahmenbedingungen bieten. Quasi unsichtbar, objektiv, alles katalysierend.

408

Nichts zum Verwechseln. Klare Grenzen gibt es schon, auch gedankliche. Aber es funktioniert subtil, Hintergründe werden zeitweise funktionell anders lesbar, changieren je nach Referenz und neu gesetztem Bezugspunkt.

Beraubt man der Bühne ihre Darsteller und Bilder, bleibt die Bühne das Nächst-Darstellbarbare, nach Dramaturgie und Aufmerksamkeit sich Wandelnde, sie bleibt erreichbar. Zwangsläufig entsteht dabei ein neuer Meta-Rahmen, ein übergeordnetes Erklärungsmodell. Eine neue Transferzone entfaltet und etabliert sich automatisch. Sind diese Bereiche mit den gleichen Mitteln beanspruchbar?

Wie stellt man auf einer leeren Bühne eine leere Bühne dar? Wie werden Zuschauer durch andere Zuschauer zu Darstellern ihres Zuschauens etc.?

THEATER LIEBT DEN DIALOG. ZUMINDEST MUSS ES DEN MONOLOG MÖGEN. DOCH HEISST ES SCHAUSPIEL MUSS GESEHEN WERDEN UND NICHT HÖRSPIEL.

Ein Theaterstück ohne Dialog – ist noch ein Schauspiel oder schon ein Tanz, gar Performance? Etwas wird gewiß durchdrungen damit. Wenigstens ein Laut - einer Sprache zugehörig - muß darin als menschliche Äußerung enthalten sein. Mehr als Rauschen, Pfeifen, Zischen, Ächzen, Brummen etc. Fehlt ein monologisches Zeichen, geht man im Rahmen ein.

409

Das Schauspielhaus Leipzig (ehem. Centraltheater) ist ein Haus in der Mitte Stadt Leipzig mit einer eigenen architektonischen Genese. Die Bühne als Mittelpunkt war einmal zentral konzipiert, wurde aber umgebaut, hat eine neue architektonische Ausrichtung bekommen. Das Haus hat seit seinem Bestehen zahlreiche Veränderungen mitgemacht, hat Prothesen erhalten, ästhetische Ersetzungen vorgenommen, Inhalte und Standpunkte durch über die Jahre sich erstreckenden Pläne vermittelt. Die Bühne als Schauplatz und Fokus der Dramen zusammen mit der Position der Zuschauer verlagerten sich räumlich; die Auslastung differiert.

Auf dem Weg passiert der im Anzug bekleidete Zuschauer keine Blumenhändler und Tabakverkäufer, geht nicht mehr im Kreis bis er am Zentrum seiner Unterhaltung angekommen ist. Es sei denn: es ist eine performative Inszenierung. Erinnerungen warten gerade als Verkaufswaren, welches das Haus selbst abstrakt darzustellen versuchen: mit Sprüchen, Mustern, Formaten. Eine zweite Bahn wirkt über dem ursprünglichen Weg.

EIN TELEFON DAS BILDER SCHIESST.

Die Verbindung zwischen Ton und Bild [die das Theater per se definieren soll], ist eine ganz eigentümliche und besondere hierarchische Kombination. Das Bild steht klar im Vorteil, geht es um Funktionalität, gar um's Überleben. Wer kann sich vorstellen, mit einem Fotoapparat auch Töne und Geräusche einzufangen? Wozu sollte man das wollen?

Mittlerweile sind bildproduzierende Telefone zum Standard geworden: beinahe paradox. Das zur sprachlichen Kommunikation entworfene Gerät beherbergt ganz selbstverständlich auch den hochwertigen Fotoapparat, nebenbei, am Rande als Zugabe. Bilder wollen sich automatisch zu Tönen gesellen, sie ersetzen und erweitern. Die Geräusche und Töne aber sind keine notwendige Erweiterung der Bilder.

Das Ergebnis technisch gestützter Bildproduktion stand traditionell auf dem Kopf – es entstand mithilfe einer klar abgegrenzten Schachtel/Kammer. Erst die Zuhilfenahme eines weiteren Spiegels läßt das Bild „richtig" herum erscheinen.

Nimmt man nur einen Ausschnitt, überzieht das Ergebnis mit starkem Kontrast, referiert durch Reduzierung auf Historie, sortiert die Ergebnisse ein wenig in Kategorien, so bleiben abstrakte Muster übrig. Diese können wieder negiert werden, bleiben aber funktionell erhalten. Der Großteil kann auf dem Kopf stehen und erfüllt doch seinen Zweck. Es macht auch Sinn, es so weiter zu verwenden.

408 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

409 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

–VERS –DAS IST, WENN MAN ES NUR HÖRT UND NICHT LIEST: EIN UNGEFÄHRES GEFÄSS. –GANZ GENAU EIN GLAS VIELLEICHT?

Das Ergebnis wirkt antiquiert und ironisch; Denn es steckt hinter seinen eigenen Möglichkeiten zurück, es hat gewisse Lücken, die aber ganz leicht ihre Erfüllung finden können. Man kann ein Buch wie ein Gebäude sehen. Manche sind wie Festungen, Türme, manche wie Gärten, wie Sandkästen, Fabriken, manche wieder wie Bibliotheken, andere wie Einkaufscenter und manche wie Gerüste und Lagerhallen.

Durch Ausdehnung eines Gesamtsystems werden die relativen Abstände der Bestandteile größer.

Zwischenzeitlich war Gottfried Binder an der Mitbegründung der Künstlergruppe SITUATION ROOM[410] beteiligt, welche er aufgrund von intensiven Diplomvorbereitungen während dieses Zeitraumes verließ.

411

Nach dem Diplom und nachdem er im Hof in seiner Unterhose im Regen getanzt hatte, sichtete Gottfried alte Bilder und stellte diese im Späsommer 2015 im Buch COLLECTION #1[412] zusammen.

410 ›**SITUATION ROOM**‹ KÜNSTLERGRUPPE MIT: SVEN BERGELT, TILL EXIT, DIEGO VIVANCO SITUATION ROOM LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2014. http://www.situationroom.de

411 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

412 ›**COLLECTION #1**‹ KÜNSTLERBUCH XEROGRAPHIEN, 210 X 297 MM, GEHEFTET, XX SEITEN EDITION UTOPMANIA LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2009. https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/collection_1.pdf

»GUCK MAL, FRISCHE SONNE!«

2015

Anläßlich ihres 250–jährigen Jubiläums versammelte die *HGB* Werke von mehr als 70 internationalen Künstlern und Künstlerinnen aus dem Umfeld der Leipziger Kunstakademie im *Grassimuseum für Angewandte Kunst* in Leipzig. April bis Juni 2015 fand dort die Gemeinschaftsausstellung 2.5.0. OBJECT IS MEDITATION AND POETRY ...[413] statt, welche das in Italien entstandene Künstlerbuch VIA[414] sowie das Video ROMA PROTOKOLL[415] im Rahmen einer Installation letzmalig kontextbezogen neu präsentierte. Im Vorfeld der Eröffnung von 2.5.0. OBJECT IS MEDITATION AND POETRY ...[416] am 1. April 2015 machen Studierende des *Deutschen Literaturinstitutes Leipzig* die Ausstellung auf einer erzählerischen und imaginativen Ebene erfahrbar. Ihre Beschreibungen kündigen die zeitgenössische Kunstwerke an ihren zukünftigen Standorten an. Die auf Ytong–Stelen installierten Texte fungieren als Platzhalter,

413 ›**2.5.0. OBJECT IS MEDITATION AND POETRY ...**‹ KATALOGBEITRAG 320 SEITEN, CA. 19,5 X 25,5 CM, 1–FBG. UND 4–FBG. BROSCHUR, TRANSPARENTER LACKÜBERZUG DER 9X13–PRINTS, BEDRUCKTE TRANSPARENTE FOLIE, INDIVIDUELL GESCHNITTENER FONT DER EIGENEN HANDSCHRIFT FÜR DIE APHORISMEN, INDIVIDUELL GESCHNITTENER FONT ANGELEHNT AN DIE ANTIQUA FÜR DIE BANDEROLE. DIGITALDRUCK/XEROGRAPHIE AUF GEDECKTEM 80 GR/M2 PAPIER. AUFLAGE CA. 30 EXEMPLARE, DVD, CA. 15 MIN., FARBE, STEREO, ITALIEN UND DEUTSCHLAND 2008" GRASSI MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2018 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2012-2015_via.pdf

414 ›**VIA**‹ KÜNSTLERBUCH, PRÄSENTATION LEIPZIGER BUCHMESSE 2014 320 SEITEN, CA. 19,5 X 25,5 CM, 1–FBG. UND 4–FBG. BROSCHUR, TRANSPARENTER LACKÜBERZUG DER 9X13–PRINTS, BEDRUCKTE TRANSPARENTE FOLIE, INDIVIDUELL GESCHNITTENER FONT DER EIGENEN HANDSCHRIFT FÜR DIE APHORISMEN, INDIVIDUELL GESCHNITTENER FONT ANGELEHNT AN DIE ANTIQUA FÜR DIE BANDEROLE. DIGITALDRUCK/XEROGRAPHIE AUF GEDECKTEM 80 GR/M2 PAPIER. AUFLAGE CA. 30 EXEMPLARE" HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2014. https://www.gottfriedbinder.de/via

415 ›**ROMA PROTOKOLL**‹ VIDEO MINI DV, 4:3, DOLBY STEREO, 14:42 MIN, FARBE/COLOUR, ITA/DEU 2008/11, DVD, CA. 15 MIN., FARBE, STEREO, ITALIEN UND DEUTSCHLAND 2008. DVD–PLAYER, SONY TRINITRON MONITOR, CA. 40 CM X 70 CM CAOHOM ROM, ITALIEN 2008 https://www.gottfriedbinder.de/via/romaprotokoll.html

416 ›**2.5.0. OBJECT IS MEDITATION AND POETRY ...**‹ KATALOGBEITRAG 320 SEITEN, CA. 19,5 X 25,5 CM, 1–FBG. UND 4–FBG. BROSCHUR, TRANSPARENTER LACKÜBERZUG DER 9X13–PRINTS, BEDRUCKTE TRANSPARENTE FOLIE, INDIVIDUELL GESCHNITTENER FONT DER EIGENEN HANDSCHRIFT FÜR DIE APHORISMEN, INDIVIDUELL GESCHNITTENER FONT ANGELEHNT AN DIE ANTIQUA FÜR DIE BANDEROLE. DIGITALDRUCK/XEROGRAPHIE AUF GEDECKTEM 80 GR/M2 PAPIER. AUFLAGE CA. 30 EXEMPLARE, DVD, CA. 15 MIN., FARBE, STEREO, ITALIEN UND DEUTSCHLAND 2008" GRASSI MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2018 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2012-2015_via.pdf

welche nach und nach bis zum Tag der Eröffnung gegen die künstlerischen Arbeiten ausgetauscht und im Foyer des *Grassimuseums für Angewandte Kunst* für die Dauer der Ausstellung versammelt werden.

Das Buch VIA[417] wurde im gleichen Jahr ebenfalls zur *Buchmesse Leipzig* gezeigt.

»Du ich und, ganz am Anfang.«

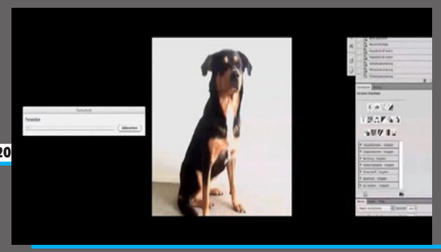
2015

418

An einem heißen Julivormittag des Jahres 2015 flimmerte ab genau 9 Uhr im kühldunklen Saal des *LURU*–Kinos auf dem Spinnereigelände in Leipzig, der ungefähr 16 Minuten lange Director's Cut von Gottfried Binders Diplomfilm KYRA (A.K.A. A FILM BY)[419] auf der Leinwand.

Auf einem handelsüblichen Computer, als sich stets überlagerndes Screenpcapture gefilmt und ausschließlich mit den systemeigenen Standard–Schneide– und Bearbeitungswerkzeugen narativ montiert, erzählt der experimentelle Film bewußt reduziert, aber unnötig lange, in einer hypnotischen Überlagerung von Tönen und Bildern von digitaler Abstraktion, Aktion und Reaktion, zirkulärer Veränderung, dem auto–generativen Verhältnis von unterschiedlichen Kategorien von Bildern und der spielerischen Autonomie eines künstlerischen Schaffensprozesses.

Entstanden aus dem Ausprobieren einer neugekauften Fotodigitalkamera und dem Posieren seines Hundes zum Zwecke eines Testbildes.



420

Etwas mit Kreisen und weiter und so weiter und so.

417 ›**VIA**‹ KÜNSTLERBUCH, PRÄSENTATION LEIPZIGER BUCHMESSE 2014 320 SEITEN, CA. 19,5 X 25,5 CM, 1–FBG. UND 4–FBG. BROSCHUR, TRANSPARENTER LACKÜBERZUG DER 9X13–PRINTS, BEDRUCKTE TRANSPARENTE FOLIE, INDIVIDUELL GESCHNITTENER FONT DER EIGENEN HANDSCHRIFT FÜR DIE APHORISMEN, INDIVIDUELL GESCHNITTENER FONT ANGELEHNT AN DIE ANTIQUA FÜR DIE BANDEROLE. DIGITALDRUCK/XEROGRAPHIE AUF GEDECKTEM 80 GR/M2 PAPIER. AUFLAGE CA. 30 EXEMPLARE" HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2014 https://www.gottfriedbinder.de/via

418 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

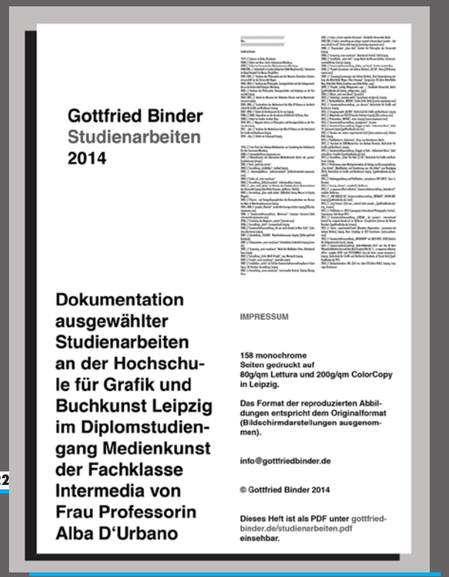
419 ›**A FILM BY**‹ VIDEO BESTEHEND AUS ›PRISMA‹ (MIN. 02:25–27:02, MINIDV, TV, VCR, MINIDISC, WALKMAN, © 1999) UND ›KYRA‹ (MIN. 28:26–45:18, HD, © 2015) HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2015 http://www.coohom.com/kyra

420 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Sammeln gehört zum guten Ton.«

2014

Als formeller Abschluß des Studiums fertigte Gottfried die Edition STUDIENARBEITEN[421] an und übergab sie im letzten Semester dem Archiv seiner Hochschule. Es war eine 158–seitige gedruckte Dokumentation der während des Studiums an der *HGB* entstandenen künstlerischen Ergebnisse nebst einer DVD mit den audiovisuellen Arbeiten.


Gottfried Binder
Studienarbeiten
2014

Dokumentation ausgewählter Studienarbeiten an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig im Diplomstudiengang Medienkunst der Fachklasse Intermedia von Frau Professorin Alba D'Urbano

IMPRESSUM

158 monochrome Seiten gedruckt auf 80g/qm Lettura und 200g/qm ColorCopy in Leipzig.

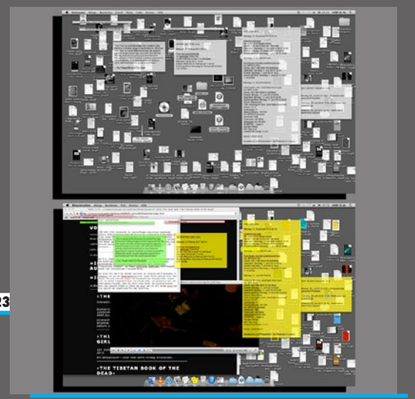
Das Format der reproduzierten Abbildungen entspricht dem Originalformat (Bildschirmdarstellungen ausgenommen).

info@gottfriedbinder.de

© Gottfried Binder 2014

Dieses Heft ist als PDF unter gottfriedbinder.de/studienarbeiten.pdf einsehbar.

422



423

Als Fortsetzung der Gemeinschaftsausstellung INTIMATE[424] wurde 2014 die dazugehörige Edition mit dem Beitrag VOID 4/4[425] konzipiert und in der *Galerie Eigen+Art Leipzig* performativ veröffentlicht.

Im Rahmen der Ausstellung INTIMATE[426] konnten selbst angefertigte Hefte des Tibetanischen Totenbuches[427] in Englischer Sprache gegen eine Spende mitgenommen werden. Der Erlös wird den Betreibern der Plattform gespendet. Die Besucher können während der Öffnungszeiten an einem Schreibtisch im Büro der Galerie mit einem bereitgestellten (und für dieses Projekt von ehemaligen Arbeitsdokumenten der Galerie bereinigten) Computer das Projekt erfahren, dort arbeiten und Einsicht in die Recherchematerialien nehmen. Nicht zufällig ist die Installation eine symmetrische Spiegelung der realen Arbeitssituation der Galerie (Tisch, Stühle, iMac, Dokumente); Sie symbolisiert auch die

421 ›**STUDIENARBEITEN**‹ BUCH/DVD XEROGRAPHIEN, 210 X 297 MM, DVD, EINBAND, 80G/M² LETTURA, 200G/M² COLORCOPY, 158 SEITEN EDITION UTOPMANIA LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2015.

422 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

423 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

424 ›**INTIMATE**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG INTERAKTIVE VIDEOINSTALLATION UND XEROGRAPHIEN, 2:41:16 MIN GALERIE EIGEN+ART LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013

425 ›**THE VOID 4/4**‹ AUDIO/VIDEO-INSTALLATION WITH SCREEN/PROJECTOR, SOUND-SYSTEM, BLACK AND WHITE BOOK BLURAY-TORRENT, DVD-ISO, REWRITABLE SINGLE-LAYER DVD, COMPUTER, WIDESCREEN, DOLBY STEREO, 2:41:16 RUNTIME, BLURAY, MKV, H264 1280X544 2000 KBPS 23.976 FS, ENGLISH AC3 DOLBY 48000 HZ 6CH 448K BPS, 02:41:16, 2.82 GB, COLOUR, BOOK (TABLE, HEADPHONES, VITRINE) CAOHOM LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013 http://gottfriedbinder.de/void

426 ›**INTIMATE**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG INTERAKTIVE VIDEOINSTALLATION UND XEROGRAPHIEN, 2:41:16 MIN GALERIE EIGEN+ART LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013

427 ›**DAS TIBETANISCHE TOTENBUCH**‹. ENGLISCHE ÜBERSETZUNG VON F. FREMANTLE & C. TRUNGPA, SHAMBHALA PUBLICATIONS, BOSTON UND LONDON 2007.

permanente Möglichkeit der Besucher, in die sonst hermetischen Galerieräume völlig barierefrei einzudringen und dort — so wie es der „zufällige virale Fehler“ in der Videodatei auch tat — aus dem Inneren heraus zu wirken.

Anstelle einer Bewertung in Form eines einzigen Betrages und der Versuchung, mit dem Erlös etwas „Soziales“, „Humanitäres“ oder generell „Gutes“ damit zu unterstützen, fiel die alternative Entscheidung, für einen wiederrum selbstreferenziellen Gestus. Ein bestimmter Betrag ist nicht vorgesehen; er addiert sich systematisch aus einzelnen Teilstücken, die den Exenplaren des booklets verhältnismäßig entsprechen.

Die Plattform piratebay ermöglichte die Entstehung der gesamten Arbeit **VOID 4/4**[428] und wird durch sie selbst mittels Wiederrückführung des Projektes (in Form von finanziellen Werten) legimitiert und in ihrer Autonomie selbstbestärkt. Nach Ausstellungsende wird das Projekt als torrent–Datei erneut mittels piratebay zugänglich gemacht und nach der ersten vollständigen Kopie wieder gelöscht.

VOID 4/4[429] thematisiert durch den performativen Kreislauf den Umgang mit geistigem Eigentum, stellt die Frage nach Individualität/Identität, Konntrollverlust, Regeln der Kreativität und Reproduzierbarkeit von Werten – allgemein gesprochen. Im besten Fall erzwingen diese Ausgangsbedingungen eine jeweils individuelle Haltung zu und eine Reflexion über die Bedingungen zeitgenössischer Zirkulation kultureller Werte.

Irgendwie entscheidet man doch immer moralisch und bewertet unentwegt, oder? Bloß was sind die relevanten Faktoren dafür? Persönliche Gier, die ungehinderte Möglichkeit der shier unbegrenzten Duplikation, juristische Beschränkungen einer partikulär durch lobby–Arbeit geprägten Gesellschaft? Grenzenloses Interesse an Kulturgütern? Egomanische Bereicherung? Die Freiheit der Kunst?

430

Mit der von Gottfried graphisch mitgestalteten **EDITION INTIMATE**[431] übersetzen die beteiligten Künstlerinnen und Künstler den temporären White Cube der ***Galerie Eigen+Art Leipzig*** in eine zeit– und raumspezifische Form.

Die Edition in Gestaltung einer grauen Kassette, enthält miniaturisierte Versionen der zuvor ausgestellten Werke, welche eine noch intimere und nähere Beziehung der Betrachter einfordert, als es die ausgestellten Werke selbst taten.

428 ›**THE VOID (2/4)**‹ AUDIO/VIDEO-INSTALLATION WITH SCREEN/PROJECTOR, SOUND-SYSTEM, BLACK AND WHITE BOOK INTERAKTIVE VIDEOINSTALLATION UND XEROGRAPHIEN, 2:41:16 MIN GALERIE EIGEN+ART LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013 http://gottfriedbinder.de/void

429 ›**THE VOID (2/4)**‹ AUDIO/VIDEO-INSTALLATION WITH SCREEN/PROJECTOR, SOUND-SYSTEM, BLACK AND WHITE BOOK INTERAKTIVE VIDEOINSTALLATION UND XEROGRAPHIEN, 2:41:16 MIN GALERIE EIGEN+ART LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013 http://gottfriedbinder.de/void

430 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

431 ›**INTIMATE**‹ EDITIONSBEITRAG MONOCHROME XEROGRAPHIEN MIT EINLEGER, DVD, 164 SEITEN HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2015

INTIMATE EDITION

In 2013 the participating artists translated the temporary white cube presentation of the exhibition into a form dependent on space and time. The edition in the form of a cassette which was developed during the winter semester 2013/2014, contains a range of miniaturised works. Each one of these works looks for the closeness of the viewer. Themes such as object reproduction and the commercialism of art in certain market sectors were also questioned. The range of individual objects spans from a music cassette to a flipbook, card game and beyond.

FRANZISKA JASTER

Intim, vertraut, vertraulich – Beschreibungen einer Verbindung, Beziehung, eines Verhältnisses zwischen zwei Menschen, Dingen, Orten. Etwas bekanntgeben, andeuten, durchblicken lassen - Neuigkeiten weitergeben, gefiltert oder unvollständig. Gründlich, detailliert, umfangreich - Beschreibungen einer Intensität. Persönlich, privat, geheim - Eigenschaften von Informationen, die nicht für jemand anderes bestimmt sind. Eng, familiär - Qualitäten einer Bindung zu Familie oder Freunden. Warm, herzlich, gemütlich, leger, ungezwungen - mögliche Wahrnehmungen von Räumen, Orten, Stimmungen. Intrinsisch – die Eigenschaft, existenzieller Bestandteil von etwas zu sein.

432

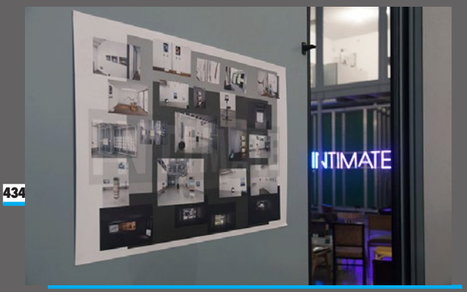
Die Übersetzungen und Definitionen des Wortes „intimate“ können verschiedenartig und vielschichtig sein. Das Wort existiert im Englischen und Italienischen, kommt ursprünglich aus dem Lateinischen und ist sogar in gebeugter Form im Esperanto zu finden. Intimate - Teil einer Weltsprache und für jeden verständlich.Persönliche, private Dinge, irritierende Momente zu zeigen, persönliche, berührende Geschichten zu teilen, zwischenmenschliche, gefühlsgeladene Situationen darzustellen, so das Thema der Schau „Intimate“. Schon mehrmals stellte die **GALERIE EIGEN + ART** das Schaulager für Gruppenausstellungen junger Künstler zur Verfügung, begleitet von der Galerie kann die neue Generation so Erfahrungen im Ausstellungsbetrieb sammeln. Die Ausstellenden der Fachklasse **INTERMEDIA** der **HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG**, die durch sozialpolitische Fragestellungen in ihren Expositionen bekannt sind, nutzten vom 22. Juni bis zum 21. Juli 2013 diesen Raum sowie den Kubus, so die Bezeichnung für das Büro im oberen Geschoss, und den Projektraum der Galerie, der sich im Keller befindet. Eine etwas andere Ausstellungssituation als ein „white cube“ - eine Herausforderung.

433

Sensibel auf den Raum eingehend wurde jede Etage, jeder Übergang, jede Nische und Fläche, die Bürosituation im Kubus, die Archivsituation der Gitterdepotwände sowie die engen, dunklen, sowohl klaren, als auch unbebauten Flächen im Keller genutzt. Die Arbeiten sind teilweise ortsgebunden entstanden, teilweise an den Raum angepasst – bezogen auf Raumhöhe, Nutzung der verschiedenen Raumbereiche und Beschaffenheit der einzelnen Raumflächen wurden Blickachsen ausgereizt und jeweils geeignete Positionen gefunden. Trotz der Größe des Raumes und Tonkulisse mancher Arbeiten hatte jede seinen eigenen, intimen Bereich erhalten, ohne dass die Werke sich gegenseitig erdrückten oder überlagerten.

Intim mit jemandem sein, bedeutet sich auf jemanden einzulassen, ihm zu vertrauen - sei es freundschaftlich oder in einer Liebesbeziehung. Volles Vertrauen zu jemandem zu haben heißt, die Bereitschaft, sein Schutzschild abzulegen, die Gefahr, sich Wunden zufügen zu lassen, aber auch die Möglichkeit, sich entspannen, sich hingeben zu können. Die Öffnung jemandem gegenüber ermöglicht eine gemeinsame Geschichte, birgt jedoch gleichzeitig die Gefahr tausender Missverständnisse. Ein weites Feld voller Gefühle, das von den Ausstellenden ausschnittweise beleuchtet wird.

434



Mit dem Beitrag **VOID 4/4**[435] thematisierte Gottfried Binder ebensolche Wechselwirkungen der Kunstrezeption und stellte Fragen an die Reproduzierbarkeit und Kommerzialisierung von Kunst innerhalb bestimmter Märkte.

VOID

Interaktive Videoinstallation und Xerographien, 2:41:16 Min.

434 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

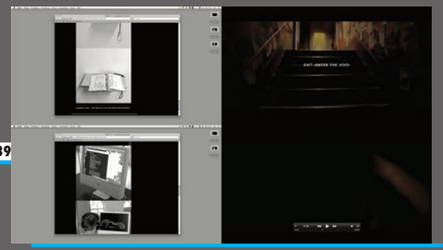
435 ›**THE VOID (2/4)**‹ AUDIO/VIDEO-INSTALLATION WITH SCREEN/PROJECTOR, SOUND-SYSTEM, BLACK AND WHITE BOOK INTERAKTIVE VIDEOINSTALLATION UND XEROGRAPHIEN, 2:41:16 MIN GALERIE EIGEN+ART LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013 http://gottfriedbinder.de/void

SYNOPSIS

Gottfried Binder ist mit seiner Videoarbeit **THE VOID (2/4)** auf ein seltenes, durch die technischen Gegebenheiten jedoch mögliches Phänomen gestoßen. Die heruntergeladene HD-Version der extrahierten BluRay-Datei des Films **ENTER THE VOID**“von Gaspar Noé wurde erneut konvertiert. Dabei kam es an einer bestimmten Stelle des Films zu einem bizarr anmutenden Zufall: Genau ab dem Zeitpunkt des Todes des Protagonisten, verharrt das Filmbild in fast gänzlicher Schwärze und wird von einer meditativen und suggestiven Audiospur weiterbegleitet, die mantraartig letzte Tonfetzen und Geräusche kontinuierlich miteinander verwebt. Eine intime Situation wird hervorgehoben, zufällig, durch eine technische Inkompatibilität erzeugt.

Im Rahmen der ein Jahr davor stattgefundenen Gemeinschaftsausstellung INTIMATE[436] in der *Galerie Eigen+Art Leipzig*, zeigte Gottfried 2013 VOID 2/4[437], eine verkapselte Rauminstallation in der Büroetage der Galerie mit dazugehörigem klassischem Künstlerbuch sowie digitalem Archivkompendium. VOID 2/4[438] beschreibt die zweite Etappe eines bizarr anmutenden Zufalls: Eine heruntergeladene HD–Version der extrahierten BluRay–Datei des Films *Enter The Void* von *Gaspar Noé* war der Ursprung einer zunächst digitalen Metamorphose.

Durch die erneute Konvertierung dieser Filmdatei in ein DVD/CD-R Master Image (für das spätere Brennen als reguläre DVD gedacht), kam an einer bestimmten Stelle des Films ein überraschendes Phänomen zum Vorschein.



439

Scheinbar (im sprichtwörtlichen Sinn als „Erscheinung" gemeint) – und mittels Bild und Tonspur direkt nachvollziehbar – führte eine unbekannte Ursache dazu, daß anstelle der im Film gezeigten Nachtodesszene mit langem Schwarzbild davor, diese vollkommen durch ein einziges Standbild (der letzte Blick des Protagonisten vor seinem Tod) und einem pulsierenden Tonarrangement ersetzt wurde.

Im Rahmen der Ausstellung INTIMATE[440] konnten selbst angefertigte Hefte des Tibetanischen Totenbuches in Englischer Sprache gegen eine Spende mitgenommen werden. Der Erlös wurde den Betreibern der Plattform *The Pirate Bay* gespendet.

441

Die Besucher konnten während der Öffnungszeiten an einem Schreibtisch im Büro der Galerie mit einem bereitgestellten (und für dieses Projekt von ehemaligen Arbeitsdokumenten der Galerie bereinigten) Computer das Projekt erfahren, dort arbeiten und Einsicht in die Recherchematerialien nehmen. Nicht zufällig war die Installation eine symmetrische Spiegelung der realen Arbeitssituation der Galerie (Tisch, Stühle, iMac, Dokumente); Sie symbolisierte auch die permanente Möglichkeit der Besucher, in die sonst hermetischen Galerieräume völlig barierefrei einzudringen und dort — so wie es der „zufällige virale Fehler" in der Videodatei auch tat — aus dem Inneren heraus zu wirken.

436 ›**INTIMATE**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG INTERAKTIVE VIDEOINSTALLATION UND XEROGRAPHIEN, 2:41:16 MIN GALERIE EIGEN+ART LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013

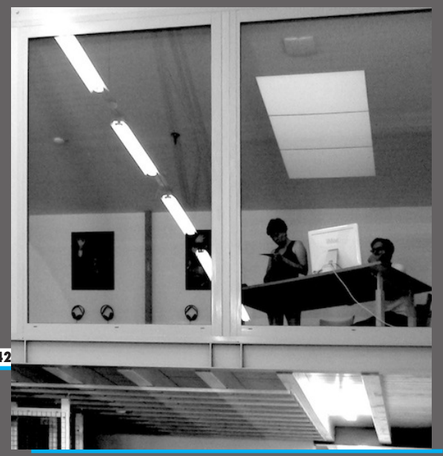
437 ›**THE VOID (2/4)**‹ AUDIO/VIDEO-INSTALLATION WITH SCREEN/PROJECTOR, SOUND-SYSTEM, BLACK AND WHITE BOOK INTERAKTIVE VIDEOINSTALLATION UND XEROGRAPHIEN, 2:41:16 MIN GALERIE EIGEN+ART LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013 http://gottfriedbinder.de/void

438 ›**THE VOID (2/4)**‹ AUDIO/VIDEO-INSTALLATION WITH SCREEN/PROJECTOR, SOUND-SYSTEM, BLACK AND WHITE BOOK INTERAKTIVE VIDEOINSTALLATION UND XEROGRAPHIEN, 2:41:16 MIN GALERIE EIGEN+ART LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013 http://gottfriedbinder.de/void

439 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

440 ›**INTIMATE**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG INTERAKTIVE VIDEOINSTALLATION UND XEROGRAPHIEN, 2:41:16 MIN GALERIE EIGEN+ART LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013

441 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link



442

VOID 2/4[443] thematisiert durch den performativen Kreislauf den Umgang mit geistigem Eigentum, stellt die Frage nach Individualität, Identität, Konntrollverlust, befragt Regeln der Kreativität und Reproduzierbarkeit von Werten – allgemein gesprochen. Im besten Fall erzwingen diese Ausgangsbedingungen eine jeweils individuelle Haltung zu und eine Reflexion über die Bedingungen zeitgenössischer Zirkulation kultureller Werte.

»Doch: so ist es.«

2014

Mit der Performance BEST BOY[444] steuerte Gottfried Binder 2014 eine Ansammlung hintergründiger Prothesenhandlungen und die Möglichkeit einer Tauschhandlung zu der Gemeinschaftsausstellung INTERSHOP[445] in der *GfZK (Galerie für Zeitgenössische Kunst)* in Leipzig bei.

446

Im Januar 2014 arbeiteten eine Woche lang zwei Hochschulen und fünf Kulturinstitutionen mit drei Choreografen, dreizehn Tänzern und sieben Medienkünstlern in zwei Aufführungsräumen zu den Themen Stadt und öffentlicher Raum, Gemeinschaft und Fremdsein, Fortwollen und Dableiben zusammen.

Auftakt für das Kooperationsprojekt *INTERSHOPCAMP*, des Leipziger Balletts der Oper Leipzig mit der Galerie für Zeitgenössische Kunst, dem *Schauspiel Leipzig*, der *Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB)* und der *Hochschule für Musik*

442 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

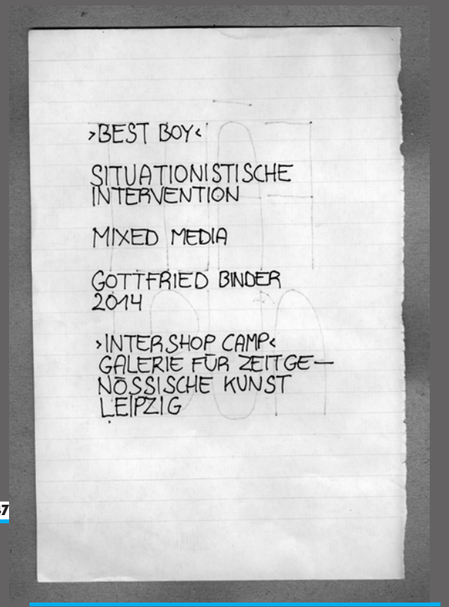
443 ›**THE VOID (2/4)**‹ AUDIO/VIDEO-INSTALLATION WITH SCREEN/PROJECTOR, SOUND-SYSTEM, BLACK AND WHITE BOOK INTERAKTIVE VIDEOINSTALLATION UND XEROGRAPHIEN, 2:41:16 MIN GALERIE EIGEN+ART LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013 http://gottfriedbinder.de/void

444

445 ›**INTERSHOP CAMP**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG PERFORMANCE, AUDIOINSTALLATION, FLYER GFZK (GALERIE FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST LEIPZIG)/OPER LEIPZIG/ LEIPZIGER BALLET LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2014

446 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

und Theater (HMT), war der Eröffnungsabend in der ***Galerie für zeitgenössische Kunst***. Eine Woche lang richteten Choreografen, Tänzer, Videokünstler und Elektronikmusiker in den Räumlichkeiten der Galerie ein Camp ein. Die „Artists in Residence" entwickelten gemeinsam ein Stück, das gleichermaßen als Installation, Sound Sculpture und Tanz-Performance funktionierte und die gängigen Produktionsweisen im Atelier oder Ballettstudio sprengte. Während dieser Woche konnten Besucher sich einen ersten Eindruck verschaffen und Künstler treffen und mit ihnen ins Gespräch kommen.



447

BEST BOY

Mixed-Media, situationistische Interventionen, akustisch untergehender gesprochener Abspann im Original

LAUTSPRECHERANSAGE

Sehr geehrte Damen und Herren,

liebe Freunde und Mitarbeiter,

sehr geehrte Zuschauerinnen und Zuschauer.

Guten Abend!

Die Aufführung, welche Sie soeben ganz zu Ende gesehen und gehört haben, hatte als künstlerische Position, ursprünglich mehrere Interventionen in Form von Zusatzhandlungen vorgesehen.

Die Arbeit musste bedauerlicherweise heute Abend ausfallen.

Die eigentlich eingeplanten Handlungen fanden also nicht statt.

An dieser Stelle möchten wir uns bei Ihnen für die entstandenen Lücken und Unterbrechungen entschuldigen und hoffen, Sie hatten dennoch einen angenehmen Abend vor dieser experimentellen Kulisse.

Guten Abend!

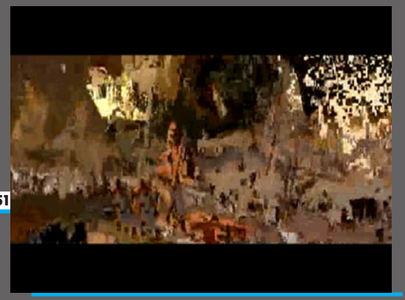
Ausgehend von den szenischen Settings typischer Filme Jaques Tatis', wurden die, durch dysfunktionale urbane Architektur bestimmten Spielräume seiner BewohnerInnen auf der einen Seite und die vage, stets neu zu definierende Rolle des BEST BOY[448] einer jeglichen Produktion kombiniert: der Platzhalter, das Mädchen für Alles, Teil des Ganzen, doch verborgen.

Unterschiedliche Modalitäten dieser Rolle fügten sich mit BEST BOY[449] wie eine Folie unter, über oder neben inszenierte Handlungen. Schade, daß ERICH WEISZ[450] erst ein Jahr später in Erscheinung trat – er wäre für die Durchführung eindeutig besser geeignet gewesen als Gottfried.

447 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

448
449
450 ›**THE BIRTH OF AN ARTIST. ERICH WEISZ.**‹ INTERVIEW/PERFORMANCE INTERVIEW WITH ERICH WEISZ BY GOTTFRIED BINDER. TEXT/AUDIO, 30 MIN, 15 P/210 X 297 MM" SELBSTVERLAG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2017 http://erichweisz.gottfriedbinder.com

»EINE UMSETZUNG VORNEHMEN.«



451

2014

Mit THE 99 MOST ULTIMATE DEFINITIVE BEST AND VERY BEST GREATEST HITS VOL. 1[452] und A SEQUENCE COLLECTION EFFORT - SAMPLES R2014[453] sowie PS7-8-00063[454] (aus der Serie RESCUE RECOVERIES[455]) beteiligte sich Gottfried im Rahmen des Rundganges im Februar 2014 letztmalig als Student an einer Ausstellung innerhalb der Räume seiner Hochschule.

451 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

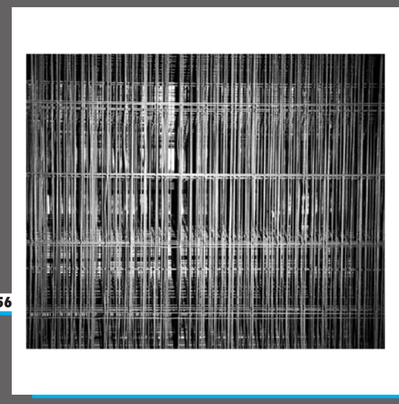
452 ›**THE 99 MOST ULTIMATE DEFINITIVE BEST AND VERY BEST GREATEST HITS VOL. 1**‹ AS PART OF ›RUNDGANG 2014‹ AUDIOINSTALLATION, MIXED-MEDIA, DISCMAN, HEADPHONES, 99+1 AUDIO-COMPACT-DISCS, DURATION VARIABLE HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2014

453 ›**A SEQUENCE COLLECTION EFFORT**‹ VIDEOINSTALLATION AUDIOVISUELLE VIDEOINSTALLATION, BEAMERPROJEKTION BETONBRUCH FESTIVAL/MOBILAT HEILBRONN, DEUTSCHLAND 2013 http://www.caohom.com

454 ›**RES OBSCURA**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG ›PS7-8-00063‹ (FROM THE SERIES ›RESCUE RECOVERIES‹), DIASEC, 70 X 70 CM HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2012

455 ›RESCUE RECOVERIES‹ DIGITAL REKONSTRUIERTE BILDDATEIEN AUS FORMATIERTEN DATENTRÄGERN. DIVERSE DATEIFORMATE, 2012-2009 CAOHOM LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2012

»SCHNELL ETWAS UNTERBRINGEN.«



456

2013

Zum Abschluß des Jahres 2013 lud Gottfried alle ein, sich an DEM WETTBEWERB[457] zu beteiligen und diesen zu gewinnen.

»ANSCHLIESSEN UND PASST NICHT.«

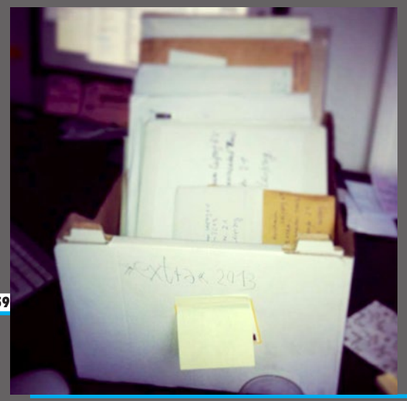
2013

456 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

457 ›**DEM WETTBEWERB**‹ PROJEKT WEBSITE, BRIEFE, ZERTIFIKATE CAOHOM LEIPZIG/ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2013 http://demwettbewerb.caohom.com

Im Oktober und November 2013 fand das experimentelle Film– und Videofestival EXTRA – EXPERIMENTAL TRAILS[458] zum zweiten Mal in Leipzig statt, bevor es sich eine Auszeit bis ungefähr 2023 genommen hat.

459

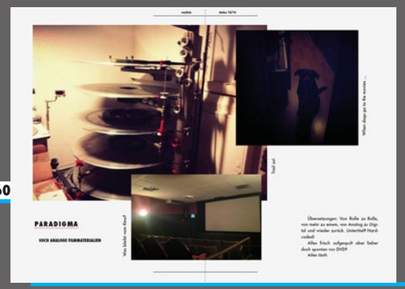


Das Festival fand in seiner zweiten, erweiterten Ausgabe im Leipziger Programmkino *Cineding* statt und wurde von einer Ausstellung im *D21 Kunstraum* begeleitet, mit welcher die Möglichkeiten und Grenzen des Ausstellens von Filmen und Videos installativ befragt und künstlerisch erforscht wurden. Die Vorführungen im *Cineding* hingegen waren ein Bekenntnis zum traditionellen Kinoraum, zur ihm noch immer innewohnenden Mystik, zu der sozialen Erfahrung die durch ihn ermöglicht wird. Das Festival wurde gerahmt von zahlreichen Künstlergesprächen, darunter mit dem Filmemacher Lutz Dammbeck sowie einem audiovisuellen Konzert.

458 **›EXTRA - EXPERIMENTAL TRAILS‹** KURATION (MIT JULIANE RICHTER) „FESTIVAL FÜR EXPERIMENTELLE FILM– UND VIDEOKUNST VIDEO ART AND EXPERIMENTAL FILM FESTIVAL" CINEDING LEIPZIG, D21 KUNSTRAUM LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013 http://extra.cookom.com/extra2013

459 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

460



Das Festival bot neuen filmischen Sichtweisen eine offene und zeitgenössische Diskussions- und Ausstellungsplattform in Leipzig. Es stand für außergewöhnliche Filme und Videos sowie für kontroverse Diskurse über die experimentelle Filmkunstszene.

EXTRA – EXPERIMENTAL TRAILS

Festival für experimentelle Film– und Videokunst

460 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

EIN EXPERIMENT

EXTRA, das 2013 zum zweiten Mal in Leipzig stattfandt, bot neuen filmischen Sichtweisen internationaler Ausrichtung für drei Tage eine offene und zeitgenössische Diskussions– und Ausstellungsplattform. Die durch einem international gestreuten Open Call akquirierten Film– und Videoarbeiten wurden ohne Ausnahme im D21 Kunstraum ausgestellt. Den Einsendern wurde hierbei keinerlei Beschränkungen inhaltlicher oder formaler Natur (Länge, Genre, Präsentationsmodi) auferlegt — ausschlaggebend sollte zunächst die Selbsteinschätzung und Kategorisierung der Autoren hinsichtlich der Gattung „experimenteller Film" selbst sein. Aus dem Fundus der Einreichungen wurden die eindrucksvollsten, überzeugendsten oder überraschendsten Arbeiten ausgewählt und zu einem kuratierten Programm zusammengestellt, das an den drei Festivalabenden im Cineding vorgeführt und in Anwesenheit der FilmemacherInnen diskutiert wird.[461]

In der Ausstellung im **D21 KUNSTRAUM** wurden die Möglichkeiten und Grenzen des Ausstellens von Filmen und Videos installativ befragt und künstlerisch erforscht. Das Screening im Cineding hingegen war ein Bekenntnis zum

461 **KONZEPT:** GOTTFRIED BINDER

CATERING: ANNIKA SCHALLENBERG, EMANUEL ROGGE, JOHANNA WEISSLER, RUNNER: SEBASTIAN SCHINDLER, SICHTUNG: GOTTFRIED BINDER, JULIANE RICHTER, FRIEDERIKE CHRISTOPH, AUFBAU: ALLE, VOR ALLEM PAUL ZIOLKOWSKI, TECHNISCHE ASSISTENZ: MICHAEL HEIDT, TRANSPORT: SEBASTIAN SCHINDLER, KINO: NORA FREYTAG, KÜNSTLER_INNENBETREUUNG: ALLE & TEAM D21: BEST GIRL: YVANNA C. TAGEC, PRESSE: SUSANNE REINHARDT, FINANZEN: CONSTANZE MÜLLER. EXTRA VIELEN DANK AN CARSTEN MÖLLER, KIRA, PAUL - UND DICH!

KURATOREN: JULIANE RICHTER, GOTTFRIED BINDER

Kinoraum, zur ihm noch immer innewohnende Mystik, zu der sozialen Erfahrung, die durch ihn ermöglicht wird und die wir nicht missen mochten.

Vor dem Panorama der über einhundert eingesandten Beispiele zeitgenössischer Filmkunst wollten wir grundlegende Fragen stellen: Was ist das Experimentelle im Experimentalfilm? Wie definieren und formulieren „experimentelle" Filmschaffende heute ihre Standpunkte und ihre Arbeitsweise in Selbstaussagen und in ihrer praktischen Arbeit? Wie sinnvoll sind per se einengende Gattungsgrenzen und Genrebezeichnungen im filmischen Diskurs? Diese Fragen sollten während des Festivals und der Gespräche zwar nicht erschöpfend beantwortet, aber dennoch ohne Scheu gefragt und diskutiert werden.

Um diese Diskussion nicht abreißen zu lassen, war geplant ab 2014 im **D21 KUNSTRAUM LEIPZIG** die Screening– und Diskussionsreihe »EXTRÆX — experimental tracks« zu etablieren. Hier sollten in thematischen Clustern Experimentalfilme anerkannter Regisseure vorgeführt und – ganz im Sinne einer Versuchsanordnung – in begleitenden theoretischen Vorträgen mit Wissenschaftlern verschiedenster Disziplinen diskutiert und erprobt werden, ob Definitionen zum experimentellen Arbeiten im disziplinübergreifenden Diskurs vergleichbar sind. Auf einer bereits bei »extra« gelegten Wissensbasis sollte tehier die theoretische Auseinandersetzung mit der Gattung „Experimentalfilm" gefördert werden. Aus finanziellen und zeitlichen Gründen können wir das Projekt jedoch vorerst nicht angehen. Eine detaillierte Beschreibung des Vorhabens befindet sich in dieser Dokumentation ab Seite 104.

Außerdem ist geplant – angeschlossen an die Bibliothek der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig – ein öffentlich zugängliches Archiv für experimentelle Film– und Videokunst aufzubauen, für welches die Einsendungen der beiden »extra«–Ausgaben den Grundstein gelegt haben (Seite 102).

»EXTRA« war ein Kooperationsprojekt des D21 Kunstraum Leipzig, des Cineding Leipzig und der Filmgalerie Alpha 60/Vitakuben Film (Leipzig) und wurde gefördert vom Kulturamt Leipzig, dem Studentenwerk Leipzig und dem StuRa der Universität Leipzig.

462

EXTERN

Zu den Installationen in den Räumen des D21 kamen eine Experimentalfilmroute. Entlang der Merseburger Straße, der direkten Verbindung zum Programmkino Cineding, wurden verschiede Schaufenster mit Bildschirmen bestückt und bespielt. Darunter jene vom „Süß & Salzig", der Merseburger Straße 38 und Konrad Roschers Projektraum.

SCREENNIGS

An drei Tage laufen zwanzig Filme aus über einhundertfünfzig Einsendungen im Programmkino Cineding. Das Label „Experimentalfilm" versammelt sie und bricht sie wie durch ein Prisma: Verstörend bis heiter, konzeptuell bis sinnlich, das Medium reflektierend, abstrahierend, politisch bis sehr persönlich.

463

KINOSTIMMUNG

Wir Zuschauenden wollen das Erlebnis und all seine Attribute nicht missen: Die roten Plüschsessel, der Vorhang, der trockene Raumklang, unsere Nachbarn, das Abgeben der Verantwortung für das gelungene Filmerlebnis an die Vorführerin, das gemeinsame Ausharren im Dunkeln und das Warten auf das Licht.

462 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

463 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Ungefähr 200 Zuschauerinnen und Zuschauer haben das Programm von »extra — experimental trails« 2013 im Leipziger Programmkino Cineding gesehen.

Kostenloser Eintritt, zahlreiche angereiste Autoren und Autorinnen, viele allgemeine sowie werkspezifische technische Fragen aus dem Publikum rundeten das Abendprogram.

Die zahlreichen technischen Geräte, die gefüttert werden mussten mit Daten, Strom und Programmen, stellten sich als Freunde, Unterstützer oder Gegner heraus. Wir geben ihnen Namen. Sie forderten heraus zur Improvisation, zum Umdenken, zum Umcodieren.

In jedem Fall war es eine Beziehung auf Augen– und Buchsenhöhe, die oft zu überraschenden Kompromissen führte.

Inhalt und Form, Namensschilder, Gerät oder Werk, Programm und Datei, echt wahre Aussage und verzerrte Projektion, Hülle und Kern, Arbeit und Träger, HighDefinition oder Livestream, Loop oder Kopfhörer, Kabel verstecken, zusammen und isoliert — wesentliche Fragen der Medienkunst blitzten paradigmatisch hervor. Erhellend und paradox bleibt vieles innerhalb dieser miniaturisierten Kreisläufe.

464

464 AUS: **›TITEL‹**, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

FOKUS: ROMEO GRÜNFELDER

FILMVORFÜHRUNGEN UND KÜNSTLERGESPRÄCH

Der Hamburger Filmemacher Romeo Grünfelder, der bereits bei »extra« 2012 seinen Film „Prinzip Zufall" gezeigt hat, öffnet eine Auswahl seiner Arbeiten und spricht darüber.

„Man sieht etwas. Das behaupte ich zumindest. Es ist aber eher der Konstruktion des Sehens geschuldet als dem Sehen, wie man es landläufig versteht als „Ich sehe etwas, was mir gegenüber steht". Mir geht es aber um den Bildmittelpunkt, den man nicht sieht. Wenn man ein Kreuz durch das Bild machen würde, würde man den Punkt definieren, in dem das Subjekt liegt – der Geometralpunkt ist aber lediglich in der Achse des Sehenden. Das, was die Protagonisten im Film exteritorialisiert suchen (man denkt ja, das liegt dort hinten), das ist in einem selbst. Also das, was sie sehen, ist der Zuschauer. Damit meine ich nicht, dass sie den Zuschauer sinnbildlich anschauen, sondern ich möchte darauf hinaus, dass es der Bildmittelpunkt ist, der ein Konstrukt des Sehenden ist. Es gibt ja eigentlich keinen Bildmittelpunkt – ich weiß nicht, ob ihr einen Bildmittelpunkt seht. Also ich nicht."

„Wie entstehen Geschichten, wie eine Erzählung? Das kleinste Intervall, in der eine Narration entsteht, ist eine Zweiheit. Und wenn man die aufeinanderprallen lässt, entsteht durch den Schnitt etwas. Ich möchte nicht vorgehen, wie bei landläufig produzierten Filmen, wo ich den Schnitt dazu nutze, eine Szene von einer anderen zu trennen, ohne etwas zu erzählen und den Schnitt der Erzählung unterwerfe. Bei „Ralley" ist es umgekehrt: Die Erzählung unterliegt dem Schnitt. Der Schnitt ist an der Stelle, wo ich mich frage: Ist das das Auto, mit dem ich gefahren bin? Oder ein anderes? Der Schnitt ermöglicht erst, dass Erzählung entsteht und nicht umgekehrt. Das ist ein Versuch, sich zu emanzipieren von einer Konvention, der sich

der Autorenfilmer gern unterwirft – der Autorenfilmer, der schreibt und die Bilder zurichtet und missbraucht für seine Gedanken und im Prinzip auch den Schnitt missbraucht für eine Geschichte, die er erzählen möchte. Beim herkömmlichen Film ist das Ziel ja, dass der Schnitt verschwindet unter der Narration, der wird einkassiert. Ich mache das anders herum."

465

»UNTER DEM BANNER DER REGRESSION«

LUTZ DAMMBECK

Der Filmemacher und bildende Künstler Lutz Dammbeck zeigt »DAS NETZ – UNABOMBER/LSD/INTERNET« aus dem Jahr 2004; denoch oder gerade deswegen relevant, nach wie vor.

Danach folgt ein Gespräch, welches eigentlich ein Monolog ist. Dammbeck spricht über Filme, Netzwerke, Realitäten, Technik, Protest, sich. Bleibt dabei immer unterhaltsam, ungreifbar, stets diskussionsbereit. Danke für diese genreübergreifende Spurensuche und den gemeinsamen Austausch darüber.

Danke für diese genreübergreifende Spurensuche und den gemeinsamen Austausch darüber.

466

DAS FESTIVAL ZUR GESCHICHTE

Die »Reihe Experimentalfilm« des D21 Kunstraum Leipzig ist eine im Jahr 2006 etablierte Screeningreihe experimenteller Film– und Videokunst. Im Jahr 2013 wollten wir die bestehende Reihe fortsetzen – gleichzeitig aber eine Neuausrichtung und Mitteinbeziehung theoretischer Sichtweisen ermöglichen und befördern.

Entsprechend dem Namen des Festivals »extra«, ein Akronym der englischen Wörter „experimental" und „trails" (engl.: Pfade, Spuren), richtete sich das Festival dezidiert an Studierende und Absolventen von Film– und Kunsthochschulen, deren künstlerische Positionen, Ästhetik oder Arbeitsweise noch nicht oder wenig etabliert sind und deren Filme noch keinem allgemeinen Kanon oder Konsens angehören. Das Festival richtete sich an Studierende und Absolventen sowohl aus der Region Leipzig als auch aus dem gesamten deutschsprachigen Raum.

Mittels eines open call, welcher im August 2013 ausgeschrieben wurde und an zahlreiche Kunst– und Filmhochschulen, Künstlergruppen und Filminitiativen erging, über die Homepage und soziale Netzwerke verbreitet wurde, wurden die Filmbeiträge akquiriert. Im Jahr 2013 verzeichnete »extra« 106 Anmeldungen (von Einzelpersonen, Kollektiven und Institutionen) mit mehr als 200 einzelnen Filmen und Videos. Essentieller Bestandteil des Konzeptes war es, den Einsendern keinerlei Beschränkungen inhaltlicher oder formaler Natur (Länge, Genre, Präsentationsmodi) aufzuerlegen. Ausschlaggebend sollte zunächst die Selbsteinschätzung und Kategorisierung der Autoren hinsichtlich der Gattung „experimenteller Film" selbst sein.

Über den Festivalzeitraum hinaus wurden alle eingereichten Arbeiten in einer Ausstellung im D21 Kunstraum Leipzig gezeigt. Diese war ganztägig geöffnet, frei und kostenlos zugänglich und bot dem Publikum die Möglichkeit, sämtliche Wettbewerbsbeiträge über die gesamte Festivalzeit in konzentrierter Form zu rezipieren und miteinander in Bezug zu setzen.

Zusätzlich wurden im Leipziger Programmkino Cineding an drei aufeinanderfolgenden Tagen ausgewählte Wettbewerbsbeiträge in einem kuratierten Abendprogramm vorgestellt und außerhalb eines Wettbewerbes ohne Jurybewertung präsentiert. Die Kuration der dreiteiligen Blöcke griff dabei eine wichtige Fragestellung auf: Was sind überhaupt die Kriterien dafür, einen Film oder ein Video als experimentell zu kategorisieren? Die Form der dualen Präsentation (open call und egalitäre Präsentation aller Arbeiten im D21 Kunstraum versus kuratiertes Programm) sollte die Vielfalt der eingereichten Werke offenlegen, den Auswahlprozess transparent machen und somit eine kritische Diskussion hinsichtlich der Bewertungskriterien eines Filmfestivals ermöglichen.

Die für die Vorführung ausgewählten Künstler wurden nach Leipzig eingeladen und stellten ihre Filme vor, sodass sich die Möglichkeit bot, vor Ort in Austausch zu treten, sich zu vernetzen und neue Impulse für die eigene Arbeitsweise zu erhalten. Dies war vor allem vorteilhaft für die Studenten der hiesigen Hochschulen, die sich innerhalb spezifischer Studiengänge mit Film, Videokunst und Filmproduktion auf theoretische und praktische Art und Weise auseinandersetzen: Studenten der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB), des Mediencampus Villa Ida, der Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur (HTWK) und der Universität Leipzig.

Zusätzlich war ein umfangreiches abendliches Rahmenprogramm geplant. Begleitend zum »extra«–Festival wurden von Filmwissenschaftlern Vorträge gehalten, Vertreter regionaler Filmgruppen, unabhängige Filmschaffende, Dozenten, Studierende und Absolventen von Leipziger Kunst– und Medienhochschulen konnten sich gemeinsam austauschen und Konzerte mit experimentell arbeitenden Musikern geboten. Zudem konnten wir die Künstler Romeo Grünfelder und Lutz Dammbeck dafür gewinnen, nach Leipzig zu kommen und dem Publikum ihre Filme zu präsentieren und mit ihnen zu diskutieren.

Im Anschluss an das Festival war geplant, ein öffentlich zugängliches Archiv für experimentelle Film– und Videokunst in der Bibliothek der HGB aufzubauen, zu welchem die Beiträge des ersten »extra«–Festivals 2012 den Grundstein gelegt haben.

467

REWIND

RÜCKBLICK »EXTRA« 2012

Das Festival 2012 war ein Überraschungserfolg, dies vorweg. Wir hatten 87 Anmeldungen und insgesamt 144 Filme und Videos im Programm. Es wurden alle eingereichten Beiträge auf insgesamt 18 Stationen verteilt und zusätzlich 20 als Vorschlag an die Jury weitergeben in Form von täglichen screenings an drei Abenden.

Darüber hinaus gab es Filmgespräche, einen Vortrag und eine Podiumsdiskussion mit Gottfried Binder, Florian Mundhenke, Ulrike Mothes, Alba D'Urbano sowie Marek Brandt.

465 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

466 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

467 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

ex
træx
2013/14

468

Mit EXTRÆX – EXPERIMENTAL TRACKS wollten wir wieder auf Null schalten, springen erneut zum Anfang zurück, verlassen ausgetretene Gleise (tracks) und fragen grundlegend nach Natur und Gattung des experimentellen Films. Ausgangspunkt ist die Frage, in welcher Ausprägung und Form das „Experimentelle" im experimentellen Film auftauchen kann und was uns dazu verleitet, einen Film als „experimentell" zu kategorisieren.

EXTRÆX – EXPERIMENTAL TRACKS

Screening– und Diskussionsreihe

468 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

EINLEITUNG

Eine interdisziplinäre Herangehensweise bietet die Möglichkeit, sich aus neuer, nicht ausschließlich filmwissenschaftlicher Perspektive dem Untersuchungsgegenstand zu nähern und ihn für alle in eine gemeinsame Sprache zu übersetzen. Diese Treffen bieten darüber hinaus einen Anlass, sich über theoretische und historische Grundlagen der Gattung experimenteller Film auszutauschen sowie Fragen der Filmphilosophie und der Debatte „Film vs. Video" zu erörtern.

Die Herangehensweise birgt auch Risiken, da die Protagonisten („Theoretiker" und „Praktiker" verschiedener Disziplinen) durchaus unterschiedliche Sprachen sprechen können.

In diesem Sinne ist auch »EXTRÆX« ein Experiment – ob es glückt, kann man nicht mit 100%iger Sicherheit vorhersagen. Die Rahmenbedingungen werden jedoch durch Vorauswahl und Recherche der Künstler bzw. Wissenschaftler sowie durch die moderierte Diskussion abgesteckt.

Innerhalb der »Reihe Experimentalfilm / EXTRÆX« und »extra« gilt dem Dialog zwischen Interessierten und Fachpublikum aus Theorie und Produktion besondere Auf- merksamkeit. Nicht zuletzt geht es darum, die heutige mediale Bildkultur kritisch aber auch spielerisch wahrzunehmen, zu untersu- chen, zu reflektieren und abseits einer dog- matischen, wenn nicht gar abschreckenden Gattungsdefinition von „Experimentalfilm" dem Leipziger Publikum näherzubringen.

Dieser Ansatz kommt dem in Leipzig be- stehenden kulturellen und künstlerischen Engagement unabhängiger, subkultureller Strömungen entgegen. Hierbei werden Leipziger Initiativen und ihre langjährige Arbeit als essentieller Beitrag zu dieser Reihe angesehen: Anknüpfungspunkte sind einerseits bereits bestehende Institutionen und Traditionen, wie die Leipziger Dokfilm- tage, unabhängige Medien- und Filminitiativen, lokale Hochschulen und Bildungseinrichtungen sowie die unabhängigen lokalen Programmkinos und temporären Präsentationsflächen innerhalb des Leipziger Kunstkontextes.

Ein langfristiges Ziel ist die lokale Vernetzung von Film– / Medienschaffenden und daran Interessierten, ferner die Förderung experimenteller Bildkunst sowie der stetige Aufbau eines Leipziger Archivs für experimentelle Film– und Videokunst in der Bibliothek der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB).

Während bei »extra – experimental trails« die zeitgenössischen oder freien, weniger etablierten Arbeiten im Vordergrund ste- hen, sind es bei »EXTRÆX – experimental tracks« die stilprägenden Protagonisten der Gattung „Experimenteller Film", welche vor dem Hintergrund einer mutmaßlich ana- chronistischen Fragestellung neu hinterfragt und positioniert werden sollen.

469

1. REISE – KINO

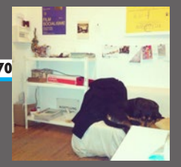
Seit seiner Entstehungsphase bot das Kino als Ort sozialer Regeln/Wahrnehmungs- verträgen und als gewachsene Institution erzählenden Inhalten traditionell eine gro- ße Plattform und benutzte begleitend die Narration als selbtsreflexive Metapher der Filmerzählung und Technikologik.

Die basalste Funktion einer selbt–gewach- senen Erzählung und Selbstbegündung per se ist wohl das/der ›road movie‹, welcher einfach passiert und chronologisch sich selbt erzählt. Einzige Bedingung dafür ist die Bewegung an sich. Die Bewegung des aufzeichnen Mediums durch die Zeit und die Landschaft hindurch.

Das Kino als Ort kollektiver und paradoxer- weise zugleich auch als isolierter sozialer Erfahrungsraum, bot dem Reisefilm schon immer eine Exklusivität: sei es in neu und exklusiv entwickelten Panormamaforma- ten für die Bildaufnahme und Projektion als auch die damit gekoppelte Projektion, weiterhin ein auf die Bedürfnisse des Ge- zeigten hin gewachsener mobiler Raum. Mittlerweile obsolete auditive Stereo– und optische Verkrümmungsverfahren

469 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

zeugen von einem Streben des „Film“, des Mate- rials zum Experiment, zur Erweiterung des Repertoires. Eigens erbaute IMAX–Projektionskinos, Spezialprojektionen bei Konzerten und The- ater, inmitten audio–visuellen Installationen auf Mega–Amusementparks, Spezialbrillen und Mittelformatprojektionen: alls diese Punkte dienen »EXTRÆX« als Arbeitsthesen für den ersten Diskussionsblock.


470

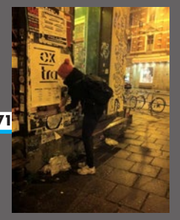
2. MUSIK — TV

Im Gegensatz zum manuellen und jeder- zeigt anpaßbaren Rhythmus des Zellu- loid–Kinos, welches mit 16 mm Kinoaufführungen gross geworden ist, beschleunigt sich das Televisionsbild technisch gemäß des transportierten Inhalts. Die Abfolgen richten sich nach Musikbeat, Werbeslots, Ansagezeiten, Sende– und Aufmerksamkeitsrastern.

Diese technische Möglichkeit – eingehend mit der Erleichterung der Produktionsbedin- gungen mit VHS, Video und Radioübertragung – führten Regisseure dazu auch mit dem Apparat des allgemeinen Fernsehgeräts zu experimentieren und sich dessen sozialer Position zu bedienen. Die Stärke der Reichweite verbunden mit der Energie des neuen Mediums, des Potenzials der Stars, der Macht der Pointiertheit, der Tech- nik, der kurzen Übertragungswege, der Reibungslosigkeit etc. verband Musik und Fernsehen von Anbeginn.

Der Legende nach soll der erste Tonfilm natürlich einen spielenden Musiker gezeigt und getönt haben. Musikclips, Künstler- filme, experimentelle youtube–Videos, blogs, iPhone–Spielereien online gestellt als Epitom. Diese modernen, meist unbewußt produzierten audio–visuellen Experimente basieren auf der Reflektion des Musikfern- sehens und des Fernsehens mit Musik im All- gemeinen. Ganze Abendsendungen speisen sich aus endlosen Abfolgen von Bands oder Kapellen, Chart–shows am Bande, manche Dokutainment–Produktionen sind im Prinzip reine Musikvideos, mit Realsatire unterlegt – und nicht zu vergessen die Werbung mit ihrem ganz individuellen Takt.

Doch einhergehend mit dem Rhythmus der Bildabfolge beschleunigte sich auch der Austausch der Inhalte. Moden und Stile entwickelten sich individuell, Subkulturen und Marketing, welche auf neue, experimentier- freudige Künstler angewiesen sind.


471

3. SCIENCE–FICTION — DIGITALE REVOLUTION

Sympthomatisch für die Erzählinhalte und Muster digitaler Medien sind die utopischen oder dystopischen Modelle der Benutzung dieser Geräte. Oder eine Abstraktion davon.

Ein sich automatisch und ohne Verzögerung selbst–kontrollierendes Medium wie das Video (die Videokamera allgemein, sei es minDV etc.) oder das digitale screen–Bild, erzählt immer auch von der Lustlosigkeit und Vergeblichkeit dieser Bilder. Sie sind austauschbar, leblos, reproduzierbar, schwach; die Erzählinhalte haben sich dermaßen potenziert, daß sie gleichgültig geworden sind. Ganze Musikalben und Filme lassen sich einem einzigen Gerät beziehungsweise einer Software zuordnen, ein visueller Stil der Gegenwart und Zukunft ist von den Geräten provoziert und model- liert.

Doch die Freiheit welche das Medium zur Selbstkritik bietet, mündet meistens in nos- talgischen Bildeffekten und Reduktion der technischen Möglichkeiten. So werden Linsen der 1900–Kameramodelle in iPhones beliebt und auf Smalfilm getrimmte HD–Vi- deos. Die Effekte knüpfen jedoch auch auf etablierte Erzählmuster hin: Narrationen des Kinos, des selbstreflexiven Materials, des sozial bewußten Ortes, der Institution der kollektiven Transformation und Un- terhaltung. Digitale Medien schaffen das Substrat für experimentelle Sichtweisen und Erzählmuster, enttarnen sich aber im End- produkt oft als konventionelle Inhaltsangaben historischer Spielmuster. Gerade durch optische Aktualität können solche Produkti- onen ihre direkte produktive Referenz nicht ganz leugnen und verbleiben einer selbsre-flexiven und medial verschachtelten Be- trachtungsweise unfreiwillig stets verhaftet.

472

472 AUS: »TITEL«, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

4. GESCHICHTE – PARANOIA

Die Vorstellung der totalen Kontrolle, der vollständigen Wiedergabe von subjektiven Werten und Regungen mittels einer Maschine, der totalen Beherrschung eines Werkzeuges, ist eine illusorische Vorstellung. Unkontrollierbarkeit der individuellen Geräte und Programme sowie Unvorhersehbarkeit der Gesamtentwicklung mündet in einer black box der Erinnerungsebenen. Geschichte und Narration, bzw. die Darstellung von historischen Ereignissen ähnelt einer solchen dunklen Kammer, einem Flugschreiber unserer kollektiven Geschichte. Sie haben den Anschein und den Status von Objektivität und Fixierung, aber auch von perpetitiver Impulserlösung im religiösen Sinn. Die Verschwörunsgtheorie ist deshalb eine Form von Paranoia, da der kollektive Verfolgungswahn von Geschichte nur ein Modus von Kontrolle dartellt und Alternativen, schlüssigen Konstrukten standhalten muß. Selbst das vermeintlich objektivste Medium, wie die Abfolge von fotografischen Bildern als Video, erfüllen keine allgemeingültigen Konventionen und sind nur oberflächlich alternativen Versionen und Manipulationen gefeit. Technik bildet nicht nur nicht nur ab sondern erzählt selektive Machtbehauptungen, visuelle und narrative Überzeugungsstrategien sowie kritischen Selbtreflektionen.

Zum Abschluß des Festials war ein Archiv geplant.

EXP.ARCH: EXPERIMENTAL ARCHIVE

Aufbewahren – Öffnen – Benutzen: Ein Archiv experimenteller Film– und Videokunst in der HGB

›**EXP.ARCH**‹ soll ein öffentlich durch die Bibliothek der Hochschule für Grafik und Buchkunst zur Verfügung gestelltes Archiv experimenteller Film– und Videokunst werden. Angebot und Bedarf sollen an einem zentralen, lebendigen Ort visueller Medienkunst an der HGB gebündelt Interessenten bereitgestellt werden.

»**EXTRA**«, das 2013 zum zweiten Mal in Leipzig stattfindet, bietet neuen filmischen Sichtweisen internationaler Provenienz für drei Tage eine offene und zeitgenössische Diskussions– und Ausstellungsplattform. Es reiht sich ein in die seit 2006 im D21 Kunstraum existierende »Reihe Experimentalfilm«, die in regelmäßigen Abständen bekannte Filmemacher/innen abseits des Mainstream–Kinos vorstellt und das Festival »Avantgarde ist keine Strömung« veranstaltet. »extra« hingegen speist sich entsprechend dem Namen, einem Akronym aus experimental und trails (engl.: Pfade, Spuren), aus Arbeiten experimenteller Filmkünstler, deren Positionen, Ästhetik oder Arbeitsweise noch nicht oder wenig etabliert sind und die noch keinem allgemeinen Kanon oder Konsens angehören. Eine Kooperation der beiden Festivalformate ist für das Jahr 2014 geplant.

470 AUS: »TITEL«, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

471 AUS: »TITEL«, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

KURZVORSTELLUNG DES PROJEKTES

›Aufbewahren, Öffnen, Benutzen‹ soll ein öffentlich durch die Bibliothek der Hochschule für Grafik und Buchkunst zur Verfügung gestelltes Archiv experimenteller Film- und Videokunst werden. Angebot und Bedarf sollen an einem zentralen, lebendigen Ort visueller Medienkunst an der HGB gebündelt Interessenten bereitgestellt werden.

473

BASIS

In der ersten Ausgabe des »extra«–Festivals 2012 wurden uns 144 filmische Beiträge von über 80 Personen zugesandt – darunter auch eigens zusammengestellte Kompilationen verschiedener Festivalbüros und Hochschulen. Auf den zweiten, soeben beendeten Call, folgten noch mehr.

Eine solch positive Resonanz auf eine erneute Ausschreibung eines Festivals zweiten Jahrgangs, sowie die darüber hinaus zusätzliche Unterstützung durch viele angereiste Künstler/Innen, warfen von Beginn an Fragen auf. Die Nachfrage nach Projektionsmöglichkeiten experimenteller Film- und Videokunst verknüpfte sich mit dem Bedürfnis Studierender und allgemein Interessierter über das Bibliothekssystem Einblick in das aktuelle Schaffen experimentell arbeitender Video- und Filmkünstler/Innen zu erhalten. Zudem wurde der eigenständige Ansatz von »extra« bereits seit dessen Entstehung durch interessierte Untertützer aus der Theorie reflektiert, als auch intern durch kritische Diskussionen über die Struktur und Ausrichtung des bisherigen Festivals.

STAND DER DINGE

Unserer Ansicht nach halten wir ein ein Konvolut in den Händen, das man als Spiegel zeitgenössischen experimentellen Filmschaffens in Deutschland und darüber hinaus bezeichnen kann – dieser gehört professionell aufbereitet und katalogisiert. Gerade weil das »extra«–Festival relativ ballastfrei und aus Eigeninitiative heraus gewachsen ist, ermöglicht sein Format eine breite Palette von künstlerischen Positionen und wirft im zeitgenössischen Kontext von Film-, Video- und Medienkunst wichtige Fragen auf: nach der Relevanz und den Möglichkeiten der Ausstellbarkeit solcher Werke, nach dem Verhältnis zwischen digitlaer Verbreitung und limitierten Editionen, nach der Art einer möglichen Katalogisierung, nach unhinterfragten und mittlerweile obselet gewordenen Begriffen.

Oft handelt es sich um Arbeiten, die noch nie einem größerem Publikum gezeigt wurden, die eine große Varianz ästhetischer wie narrativer Strukturen und künstlerischer Positionen – in zugegeben unterschiedlichen Qualitätsgraden – aufweisen und von zumeist jungen, Künstler/innen aus dem Hochschulkontext oder von außeruniversitär gebildeten Personen eingereicht wurden.

Für uns ist dies ein Schatz, den wir ungern in unseren privaten Räumen aufbewahren, auf unseren eigenen Rechnern speichern oder im relativ engem Netzwerk von interessierten Bekannten und Freunden teilen und auf Anfrage zur Verfügung stellen möchten.

VORHABEN

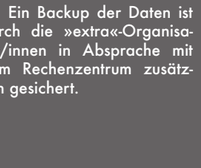
Wir planen daher, im Anschluss an das Festival ein öffentlich zugängliches Archiv für experimentelle Film- und Videokunst in Zusammenarbeit mit der Bibliothek der HGB aufzubauen, zu welchem die eingereichten Arbeiten der beiden Festivals den Grundstein legen und das in den Folgejahren laufend erweitert werden soll.

Wir möchten diese Sammlung öffentlich zugänglich machen für einen möglichst weiten Kreis interessierter Experimentalfilmenthusiasten, Forschenden oder praktisch tätigen Filmemacher/innen. Die Bibliothek der HGB als zugleich hochschulinterne und öffentliche Institution ist mit Ihren Möglichkeiten der Katalogisierung ein mehr als geeigneter (H)Ort und zudem ein kontinuierlich mitwachsender, organischer Knoten für das Zurverfügungstellen dieser und weiterer Werke.

Das Archiv soll lebendig sein – deshalb muss es zuallererst breit genutzt werden und möglichst barrierefrei einsehbar sein. Vorstellbar wären darüber hinaus Ausstellungsprojekte (in Zusammenarbeit mit dem Studiengang „Kulturen des Kuratorischen“), theoretische und künstlerisch-praktische Projekte, die sich aus diesem Fundus speisen und ein Nachdenken über Archivierungsmöglichkeiten von ›Medienkunst‹ ermöglichen sowie adäquate zeitgenössische Zugänge dazu schaffen.

Das Archiv soll ebenso Aufbewahrungsort, Ausstellungsfläche wie Forschungs- und Arbeitsmaterial sein.

In Absprache mit Dr. Johannes Apel und Dr. Uwe Klaus, Leiter des Rechenzentrums der HGB, können wir ein extra angelegtes und den realistischen Datenmengen der Videos entsprechendes Speichervolumen auf dem HGB-Server nutzen. Hier sollen die Dateien durch eine/n Mitarbeiter/in einer einzurichtenden, projektmittelfinanzierten wissenschaftlichen Mitarbeiterstelle hochgeladen und verschlagwortet werden, sofern die Künstler/innen zuvor der öffentlichen Zugänglichkeit ihrer Arbeiten zugestimmt haben. Sämtliche Einreichungen beider Festivaljahrgänge sind als MPEG-4-Filme im H.264–codec vereinheitlich digitalisiert worden; die Anmeldeformulare sowie sämtliche von den Künstler/Innen zusätzlich eingeschickten Dokumente als PDF-Scans.


474

Alle Informationen werden gemäß der zugebilligten Rechte der Künstler im OPAC-System katalogisiert und individuell per Verlinkung oder Einbettung abrufbar sein. Darüberhinaus stehen jeder Einsendung entsprechende physische Kopien als ausleihbare archivfeste DVD-RAMs gemäß ISO 17592 zur Verfügung. Dieses System verwaltet die Bibliothek mit den Ihr möglichen Mitglieds- und Anmeldeoptionen.

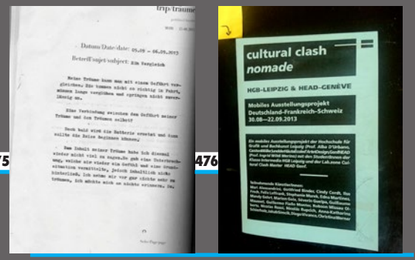
Die Verfügbarbeit der Optionen ist größtenteils bereits gegeben, da ein entsprechender Vermerk auf den Anmeldebögen zum Festival auszufüllen war. Wer das Einspeisen der Daten in den Bibliotheks-OPAC der HGB übernimmt, muss mit den Bibliotheksmitarbeiter/innen abgesprochen werden. Über den Opac ist es den Nutzer/innen der HGB-Bibliothek möglich, die Film- und Videoarbeiten zu recherchieren, Datensätze herunterzuladen, sie auszuleihen und am eigenen Endgerät anzuschauen.

Ein Backup der Daten ist durch die »extra«-Organisator/innen in Absprache mit dem Rechenzentrum zusätzlich gesichert.

473 AUS: »TITEL«, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

474 AUS: »TITEL«, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

»Ganz leicht, ganz berühmt.«


475

476

2013

Im Spätsommer 2013 fand das internationale Reiseprojekt CULTURAL CLASH NOMADE[477] statt. Junge KünsterInnen aus Deutschland und der Schweiz präsentierten aktuelle Auseinandersetzungen zu einem in Bewegung geratenen Verständnis von kultureller Identität.

CULTURAL CLASH NOMADE

Ein mobiles Ausstellungsprojekt zeitgenössischer bildender Kunst, das im September 2013 von Leipzig über Nordhausen, Frankfurt/Main und Strasbourg nach Genf führen führte.

475 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

476 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

477 »**CULTURAL CLASH NOMADE**« GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG SCHREIBMASCHINEN-ABSCHRIFTEN, GEHEFTET HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG/GEFIK (GALERIE FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST LEIPZIG)/GALERIE DUPLEX GENF LEIPZIG, NORDHAUSEN, FRANKFURT, LUDWIGSHAFEN, STRASBOURG, GENF 2013 https://www.hgb-leipzig.de/culturalclash

HINTERGRUND

Die Wahl des Ausgangsortes versteht sich als Reaktion auf die strukturelle Fremdenfeindlichkeit im Osten Deutschlands, die bis heute auch die öffentliche Wahrnehmung der neuen Bundesländer bestimmt. In Leipzig selbst fand sie in jüngster Vergangenheit im rassistisch motivierten Mord an dem 19-jährigen Iraker Kamal Kilade sowie dem Widerstand breiter Bevölkerungsschichten gegen die dezentrale Unterbringung von AsylbewerberInnen ihren Ausdruck. Anspruch des Ausstellungsprojektes ist es, der latenten Xenophobie eine vielstimmige künstlerische Reflexion zum Thema entgegenzustellen.

Alle teilnehmenden KünstlerInnen leben und arbeiten in Deutschland und der Schweiz. Der überwiegende Teil von ihnen hat selbst einen Migrationshintergrund. Wie begegnen sie den Ressentiments gegenüber kultureller und ethnischer Differenz? Wie verorten sich diese jungen Künstlerinnen inmitten eines im Wandel begriffenen Europa? Welches Potential entfaltet die Unterschiedlichkeit ihrer Perspektiven auf das Hier und Jetzt? Was verbindet und was trennt diese KünstlerInnen im Nachdenken über »kulturelle Identität«, wenn ihre Wurzeln verstreut sind auf drei Kontinenten?

Das mobile Ausstellungsprojekt wird in Form einer Karawane durch Deutschland, Frankreich und die Schweiz reisen. In ihrer Form spielt sie damit auf die Migration an, die offensichtlich alles erfasst hat: Waren, Information, Menschen, Ideen - alles ist in Bewegung geraten. Maximale Mobilität erscheint als Maxime des beginnenden 21. Jahrhunderts. Dabei ist das »tragbare« Kunstwerk schon seit dem Neolithikum ein Begriff. Nomaden mussten ihre heilige Objekte in Säcke transportieren. Seitdem haben viele Künstler, die sich für neue Ausstellungsformen interessierten, mobile Lösungen entwickelt um ihre Arbeiten der Öffentlichkeit zugänglich zu machen oder aber neue Orte der Öffentlichkeit zu erschließen. Marcel Duchamp hat beispielsweise 1936 eine reduzierte Version seiner Arbeit geschaffen, um sie in einem kleinen Koffer (Boîte-en-valise) mit sich zu führen. Sinnverwandt sind auch die Fluxus-Schachteln, Warhols Timeboxes oder auch das Nano Museum Projekt von Hans Ulrich Obrist, welches aus einer winzig gerahmten Photographie der Kunstwerke von Yoko Ono, Gilbert & George und Christian Boltanski besteht.

478

GLOBALISIERUNG

Der Begriff Globalisierung beschreibt den Prozess der wachsenden weltweiten Verflechtung von Wirtschaft, Politik, Umwelt und Kommunikation. Motoren dieser Entwicklung sind der technische Fortschritt und die politischen Entscheidungen zur Liberalisierung des Welthandels. Als Begriff wurde die Globalisierung Anfang der 1980er eingeführt, ihre Geschichte reicht jedoch bis ins ausgehende Mittelalter. So entwickelte bereits der deutsche Kaufmann Jakob Fugger ein über die Grenzen tätiges Handels- und Finanzimperium. Mit dem Übergreifen von Portugal und Kastilien/Spanien auf Afrika und der „Entdeckung" Amerikas durch Christoph Columbus setzte der neuzeitliche Kolonialismus ein. Sein ausgeklügelter interkontinentaler Handel mit Sklaven, Rohstoffen und Waren trug bereits deutliche Züge dessen, was schließlich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Globalisierung bezeichnet wurde. Auch wenn der Kolonialismus in den 1960ern zu Ende ging, weisen Kritiker immer wieder auf strukturelle Kontinuitäten hin, die die Globalisierung mit der vorangegangenen Weltepoche verbindet: so sind die einstigen Kolonialmächte im globalen Handel nach wie vor in einer privilegierten Situation, bestimmen ihre weltweit agierenden Konzerne Märkte, Preise und den Zugang zu Rohstoffen. In Geschichts-, Politik- und Literaturwissenschaften entwickelte deshalb eine postkolonialistische Theorie mit dem Ziel, diese strukturellen Kontinuitäten zu untersuchen den in dieser Tradition stehenden Machtgefügen entgegenzuwirken.

Der Globalisierungsprozess ist gekennzeichnet durch einen fortschreitenden Macht- und Bedeutungsverlust der Nationalstaaten. Er berührt nahezu alle Lebensbereiche. Es ist nicht möglich, sich diesem Prozess zu entziehen. Die Globalisierungskritik und die in ihrer Tradition stehende Occupy-Bewegung konzentrieren sich deshalb auf Offenlegung struktureller Zusammenhänge und spektakuläre Protestaktionen gegen die Auswirkungen einer unkontrollierten Finanz- und Wirtschaftspolitik.

478 AUS: »**TITEL**« JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

479

MIGRATION

Von Migration (von lat.: migratio = Wanderung) spricht man, wenn Menschen über administrative Grenze hinweg und für einen längeren Zeitraum oder dauerhaft ihre Herkunftsmilieus verlassen. Migrationsbewegungen hat es immer gegeben, die Ursachen dafür sind Flucht vor Gewalt, Repression, Vertreibung oder sich verschlechternde Lebensbedingungen im jeweiligen Herkunftsland. Viele Menschen entscheiden sich dafür, ihren Lebensort dort zu wählen, wo die ökonomischen Bedingungen hinsichtlich eigener Zukunftsperspektiven und besserer Teilhabe vorteilhafter sind.

Die Migration im 20. und 21. Jahrhundert unterscheidet sich vor allem dadurch von allen vorangegangenen, dass meist nicht mehr ganze Familien gemeinsam ihre Heimatländer verlassen, sondern verstärkt einzelne Individuen. Dadurch werden oftmals traditionelle Familienverbände und soziale Strukturen zerrissen. Ausgehend von der vorangegangenen Migration Einzelner bilden sich durch Nachzug von Familienmitgliedern oftmals Migrationsketten.

Die Auflösung der kolonialen Strukturen und ihre Verwandlung in einen global vernetzte Wirtschafts-, Kommunikations- und Lebensraum geht einher mit weltweiten Migrationsbewegungen. Die in das mobile Ausstellungsprojekt involvierten Staaten sind durch eine starke Einwanderung geprägt. Darüber gibt es ein allgemein ausgeprägtes Bewusstsein. Spärlich sind bislang künstlerische Reflexionen, die dem Themenfeld in adäquate Formen begegnen und den Versuch unternehmen, sich den Veränderungen in adäquater Form zu begegnen. Hier setzt das mobile Ausstellungsprojekt CULTURAL CLASH an.

479 AUS: »**TITEL**« JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

480

KULTURELLE IDENTITÄT

Wie konstituiert sich Identität? Wie definiert sich das „Eigene" und wie unterscheidet es sich von dem „Anderen"? Die Identität (lat. idem „derselbe", „dasselbe", „der Gleiche") eines Menschen bezeichnet die ihn kennzeichnende und individuell von anderen Menschen unterscheidende Eigentümlichkeit seines Wesens. Kulturelle Identität beschreibt das Zugehörigkeitsgefühl von Individuen oder sozialen Gruppen zu einem bestimmten kulturellen Kollektiv. Dies kann ein bestimmtes kulturelles Milieu oder eine Gesellschaft als ganzes sein. Die sozialen Faktoren, die im Lauf der Lebenszeit den Charakter des Individuum formen und seine Persönlichkeit definieren, beruhen auf einer Reihe von verschiedenen Merkmalen: Klasse, Gender, Rasse, Geschichte, Nationalität, Sprache, sexueller Orientierung, religiösem Glaube, um nur einige wichtige davon zu nennen.

In den letzten Jahrzehnten können wir in den westeuropäischen Ländern und in anderen reichen Regionen der Welt massive Migrationsphänomene beobachten, die einen ökonomischen oder politischen Hintergrund haben. Der Zusammenprall von Bevölkerungsgruppen mit verschiedenen sozialen, ethnischen und religiösen kulturellen Wurzeln verursacht auf gleichem Terrain in den Gastnationen eine Reihe von zusammenhängenden Phänomenen. Es gibt ein weites Spektrum von Möglichkeiten, wie sich verschiedene Kulturen treffen können, unterschiedliche Grade von Partizipation und Integration oder Diskriminierung und Ausgrenzung in der Gastgesellschaft. Die betroffenen Staaten reagieren sehr unterschiedlich darauf: einer Tendenz, die „Leitkulturen" vor fremden Einflüssen zu schützen, stehen in der politikwissenschaftlichen Debatte Positionen gegenüber, die die Bewahrung der unterschiedlichen kulturellen Identitäten der Einwanderergruppen verteidigen. Gegen diese Position wird in der letzten Zeit die Argumentation immer lauter, dass das auf Unterschiede basierte Abschirmen der einzelnen kulturellen Identitäten eine spaltende Kraft in der Gesellschaft haben kann. Das Ineinanderwachsen der Kulturen generiert im Gegenteil „hybride Identitäten", in denen die freie Entscheidung des Individuum im Bezug zur jeweiligen Gruppe eine wichtige Rolle spielt.

480 AUS: »**TITEL**« JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Während des mobilen Ausstellungsprojektes werden die Studierenden in den jeweiligen Reisestationen die Frage der kulturellen Identität unter sozialen, geopolitischen und ethnischen Aspekten thematisieren. Wir sind an Kunstpraktiken interessiert, die eine differenzierte ästhetische Sprache artikulieren, sich auf eine autoreflexive kritische Auseinandersetzung stützen und sich auf den sozialen Raum beziehen.

481

KÜNSTLERISCHE PERSPEKTIVE

Nicht nur die Unterschiedlichkeit der Leipziger und der Genfer Perspektive auf die Thematik versprechen eine Vielschichtigkeit der künstlerischen Arbeiten. Auch hat jeder, der am Projekt beteiligten Künstler seine eigene Art, seinen Aussagen und Fragestellungen einen Ausstellungskontext zu überführen. Einige bilden erstmal ein Konvolut an Gegenständen, Materialien und Skizzen, um dann aus dem Vorgefundenen ein Werk zusammenzusetzen. Bei anderen entsteht ein detailliert in Worte gefasstes Konzept, woraus dann nach einem Bauplan das Kunstobjekt konstruiert wird.

Sich auf den Zufall verlassen, Ereignisse beim Schopfe packen und diese per Fotoapparat oder Filmkamera einfangen, zuhören, die gesellschaftlichen Nöte der Mitmenschen aufnehmen und in eine künstlerisch-politische Aussage packen, das wird von den reisenden Künstlern auf die ein oder andere Art und Weise während der Tour von Leipzig nach Strasbourg gefordert. Dabei erfordert die thematische Beschäftigung mit der kulturellen Identität immer auch ein sich selbst und seinen ureigenen Blick auf die Dinge infrage zu stellen und sich gegenüber den Mitreisenden und den Menschen vor Ort offen auf Diskussionen einzulassen. Einige werden auch ihre Arbeitsgewohnheiten der Situation anpassen.

Das Zusammenspiel der verschiedenen Werke wird auf jeden Etappenziel neu in mobile Ausstellungsarrangements inzenatorisch ausgelotet werden. Dabei ist nicht nur die Beschränkung auf wenige im Gepäck befindliche Hilfsmittel eine Herausforderung. Auch auf über Form der Präsentation muss nachgedacht werden und an jeden Etappenziel gibt es neue Voraussetzungen, in den größeren Städten gibt es Industrieareale, die die Künstler adaptieren könnten, in den Dörfern stehen evtl. Agrarflächen zur Verfügung.

481 AUS: »**TITEL**« JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

482

INTERAKTION

Auf den verschiedenen Stationen der Reise soll der wechselseitige Austausch und

482 AUS: »**TITEL**« JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

der Diskurs mit den vor Ort befindlichen Betrachter gefördert werden. Die Studenten befinden sich in einem andauernden Handlungsprozess, sie Beobachten und stellen sich und ihre Werke der Begutachtung durch andere zur Schau.

Durch sich verändernde soziale und gesellschaftliche Bedingungen haben die Menschen meist eher existentielle Probleme, Ziel der Künstler ist es darauf aufmerksam zu machen und darüber hinaus die Wichtigkeit von künstlerischem Schaffen in diesen Umbruchphasen zu kommunizieren. Die Kunstwerke werden installiert, die örtlichen Gegenbenheiten dabei berücksichtigt. Die Selbstdarstellung der Künstler und auch die kommunikative Offenheit den Kulturinteressierten vor Ort charakterisieren das Projekt.

483

TRAGBARE KUNSTWERKE

Die Kunst passt sich der Situation an, der Künstler muss sich ebenfalls in seiner Lebensphilosophie flexibel zeigen und sich auf notwendige Materialien reduziert, die sein künstlerisch ausformuliertes Statement bekräftigen. Ob ein ästhetischer Charakter oder ein politisches Statement herausgearbeitet wird, ist von der unterschiedlichen Herangehensweise abhängig, der gemeinsame Nenner wird jedoch die nomadisch geprägte Reiseform sein, auf die sich die Teilnehmer des Projektes einlassen.

Aufgrund des mobilen Charakters der Ausstellung, zeigen sich die Kunstwerke nicht nur auf theoretischer Ebene "funktionabel" sondern auch dadurch, dass sie leicht auf-und abbaubar sowie transportabel sind. Durch Performances und Kunst-Aktionen im öffentlichen Raum werden die Studenten versuchen ein Publikum für die Thematik der kulturellen Identität zu sensibilisieren. Durch den tragbaren Charakter können die Werke so – über den regulären Museumsbesucher hinaus – andere Publikumsschichten erreichen.

484

DIE REISE: LEIPZIG AUSGANGSPUNKT

Ausgangspunkt der mobilen Ausstellung ist Leipzig. Bis Mitte des 20. Jahrhunderts war diese Stadt eines der wirtschaftlichen und kulturellen Zentren des deutschsprachigen Raumes mit einer der ältesten Messen der Welt. Heute ist Leipzig eine aufgeschlossene Stadt mit einem besonderen Verhältnis zu kultureller Differenz. Um diese Ambivalenz zu verstehen, lohnt sich ein Blick in die Geschichte der Stadt.

Um 900 nach Christus als slawische Siedlung gegründet, entwickelte sich Leipzig mit der Deutschen Ostsiedlung zu einem bedeutenden Handelszentrum: an der Kreuzung der antiken Handelmagistralen Via Regia mit der Via Imperien gelegen, wurde Leipzig 1165 das Stadt– und Marktrecht verliehen. Weniger als 90 Jahre später erfolgte die erste Erwähnung jüdischen Lebens der Stadt. Die folgenden sieben Jahrhunderte prägten jüdische Bürger als Unternehmer, Wissenschaftler, Künstler und Stifter die Entwicklung der Stadt wesentlich mit. Um 1800 bildete sich hier erstmals eine Jüdische Gemeinde. 1929 hatte Leipzig mit über 14.000 Mitgliedern bereits die zweitgrößte jüdische Gemeinde Sachsens. Ab 1933 begann die systematische Auslöschung jüdischen Lebens in der Stadt. Nach Kriegsende bestand die Jüdische Gemeinde nur noch aus 24 Mitgliedern.

Auch nach 1945 blieb Leipzig als Messe-, Medien- und Universitätsstadt bekannt, konnte seither jedoch nicht mehr an die Bedeutung vor dem Zweiten Weltkrieg anknüpfen. Die Leipziger Messe entwickelte sich zur Drehscheibe der wirtschaftlichen Kontakte zwischen Ost und West, ähnlich wie das 1955 initiierte Internationale Festival für Dokumentar- und Animationsfilm zur Begegnungsort für Kulturschaffende dies- und jenseits des eisernen Vorhangs wurde. Für einige Tage im Jahr kehrte so das weltstädtische Ambiente nach Leipzig zurück, um die Stadt im Anschluss umso tiefer zurück in die stickige Atmosphäre fehlender internationaler Vernetzung fallen zu lassen. An der Universität wurden seit den 1960er Jahren Studenten aus anderen sozialistischen Staaten und Entwicklungsländern eine qualitativ hochwertige Ausbildung ermöglicht. Auch Industriebetriebe begannen wenig später junge Facharbeiter aus Kuba, Vietnam, Angola oder Moßambique auszubilden und in Rahmen internationaler Programme Gastarbeiter aus sozialistischen Bruderländern zu beschäftigen. Doch der Kontakt zur einheimischen Bevölkerung blieb dabei auf ein Minimum beschränkt. Die Lehrlinge und Gastarbeiter waren prinzipiell in zentralen Gemeinschaftsunterkünften untergebracht. Der offiziell proklamierte Internationalismus der DDR machte dort halt, wo der nachhaltige Umgang mit kultureller Differenz beginnen könnte: im Alltag.

Bis heute wirken diese Defizite im Umgang mit dem kulturell „Anderen" nach: im Frühjahr 2012 gab es Auseinandersetzungen über den Umgang mit den Leipzig zugewiesenen Asylsuchenden, deren bislang zentrale Unterbringung auf mehrere kleinere Unterkünfte in verschiedenen Stadtteilen verteilt werden sollten. Es bildeten sich verschiedene Bürgerinitiativen, die gegen die Unterbringung Asylsuchender in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft mobilisierten. Noch immer ist das Zusammenleben mit Menschen aus anderen kulturellen Kontexten für viele Leipziger keine Selbstverständlichkeit. Die besondere Geschichte Leipzigs wurde bereits in der Recherchephase des Projektes eingehend thematisiert, in der sich die Teilnehmer in Genf und Leipzig wechselseitig zu mehrtägigen Arbeitstreffen besuchten. Als Resultat der verschiedenen Vorträge und Diskussionen fiel die Entscheidung, das mobile Ausstellungsprojekt in Leipzig zu beginnen.

Die Route der "Cultural Clash"-Teilnehmer beginnt in Leipzig und endet in Genf – dieser Weg führt unweigerlich über die aktuell bestehenden Grenzen zweier Nachbarstaaten hinweg. Unterwegs werden zahlreiche Zwischenstationen gemacht werden – viele bieten sich im Voraus aufgrund der dort historisch gewachsenen Strukturen an oder werden wegen ihrer Vorteile für eine gelungene Präsentation der künstlerischen Arbeiten anvisiert.

Die eine Grenze verläuft auf makroskopischer Ebene zwischen zwei Staaten und trennt diese formal und rechtsstaatlich voneinander ab. Doch selbst innerhalb eines bereits nach Außen hin abgegrenzten Territoriums sind weitere innerliche Abtrennungen auf beiden Seiten vorhanden: die von den Gemeinden und Städten festgelegten Grenzen ihrer behördlichen Zuständigkeit. So werden ganz unabhängig von ihrem qualitativen Wert bestimmte Anhäufungen von einzelnen Wohnhäusern oder Gebäuden formal zu Ansiedlungen, andere zu Gehöften, wieder andere zu Märkten, diese zu Städten oder zu Metropolregionen ernannt. Alle diese Sozialstrukturen versuchen einerseits Individuen an sich zu binden und grenzen andererseits die Anderen ex negativo davon aus. Es sind fast immer nur Entweder–Oder–Klassifizierungen erwünscht und erlaubt wenn es Wohnsitze, Religions– oder Staatszugehörigkeiten betrifft. Nur wenige Personen haben den behördlichen Vermerk "Ohne festen Wohnsitz" in ihrem Ausweis eingetragen - eine prozentuelle Auswertung anhand von Statistiken unterliegt schnell der Gefahr ins Leere zu laufen, da hier stets von "Einwohnerzahlen" die Rede ist, was eine registrierte Zugehörigkeit zu einem Dorf oder einer Stadt notwendigerweise impliziert.

483 AUS: »TITEL« JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

484 AUS: »TITEL« JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

485

NORDHAUSEN

Die Thüringer Stadt Nordhausen liegt am Südrand des Harzes. Hier leben 44.000 Menschen. Die Stadt blickt auf eine bewegte, mehr als tausendjährige Geschichte zurück. Von 1220 bis 1802 war sie eine von zwei freien Reichsstädten Thüringens. Der Nationalsozialismus markierte auch hier den bislang gewalttätigsten Geschichtseinschnitt: die Nordhausener Synagoge wurde am 9. November 1938 geschändet und niedergebrannt, die etwa 400 Juden der Stadt emigrierten oder wurden in die Konzentrationslager deportiert. Die Sinti–Familien siedelte man zwangsweise um ließ sie später Zwangsarbeit leisten – 392 als „erbkrank" eingestufte Personen wurden im städtischen Krankenhaus zwischen 1935 und 1943 zwangssterilisiert. Nach dem Angriff auf Peenemünde wurde ab August 1943 das nordwestlich der Stadt liegende Konzentrationslager Mittelbau errichtet, in dem 60.000 Häftlinge unterirdisch die V2-Waffe produzierten. Eine Woche vor Einmarsch der Amerikaner in Nordhausen im April 1945 zerstörten zwei Luftangriffe der Royal Air Force drei Viertel des Stadtgebiets. Mehr als die Hälfte der Einwohner wurde dabei obdachlos, 8.800 Menschen kamen ums Leben – darunter auch 1.500 in der Stadt weilende Flüchtlinge und 1.300 Häftlinge des Außenlagers Boelke-Kaserne.

Beim anschließenden Wiederaufbau der 1950er und 1960er Jahre wurde auf die historische Siedlungsstruktur keinerlei Wert mehr gelegt. Stattdessen entstanden breite Magistralen wie die Rautenstraße und die Töpferstraße. Im Juni 1957 war Nordhausen ein Zentrum der Arbeiterunruhen gegen die von der Führung des DDR–Regimes verfügten Arbeitsnormerhöhungen im Bezirk Erfurt. Am 31. Oktober 1989 organisierten sich 25.000 Menschen zur größten Demonstration in der Geschichte der Stadt. Wie in vielen kleinere und mittlere Städte im Osten Deutschlands konnte nach der politischen Wende von 1989/1990 auch in Nordhausen eine rechte Jugendszene Fuß fassen. Bis heute rechnen Insider mit einem Umfeld von etwa 80 gewaltbereiten Neonazis in Nordhausen, denen die Zivilgesellschaft jedoch entschieden entgegentritt. Im Jahr 2000 gründete sich das Bündnis gegen Rechtsextremismus, in dem sich seither verschiedenen Vereinen und Initiativen engagieren. Am 23. September 2008 verlieh die Bundesregierung der Stadt den Titel „Ort der Vielfalt".

486

FRANKFURT / MAIN

Eine besondere Rolle kommt dem Etappenziel Frankfurt/Main zu. Im Unterschied zu vorangegangenen Station Nordhausen treten hier die spezifischen Charakteristiken multikultureller Gesellschaften deutlich zu Tage. In Frankfurt / Main hat sich die Einwohnerzahl in den vergangenen 100 Jahren verdoppelt. Nach Ende des zweiten Weltkrieges veränderte der Zuzug von Menschen mit unterschiedlichstem kulturellen Hintergrund das Gesicht der Stadt nachhaltig. Heute beträgt der Anteil der Frankfurter und Frankfurterinnen ohne deutschen Pass mehr als 20 Prozent. Die Zahl der Menschen mit Migrationshintergund ist mit 39,5 Prozent beinahe doppelt so hoch, da Eingebürgerte und Personen mit doppelter Staatsangehörigkeit statistisch als Deutsche geführt werden. Als wichtigstes Luftdrehkreuz Deutschlands und globaler Finanzstandort ist die hessische Metropole einer der zentralen Knotenpunkt der weltweiten wirtschaftlichen und kulturellen Vernetzung.

In Frankfurt prallen soziale, wirtschaftliche und kulturelle Gegensätze aufeinander. Seit Jahren steht die Stadt an der Spitze der Kriminalitätsstatistik aller Kommunen in Deutschland. Diese Erhebung und die damit verbundene Stilisierung Frankfurts zur „Kriminalitätshauptstadt Deutschlands" steht jedoch auch immer wieder in der Kritik, da sie die Einwohnerzahl als maßgebende Größe zugrunde legt und damit die spezifischen Besonderheiten der Metropole außer Acht lässt: so hat Frankfurt das bundesweit das höchste Pendlersaldo täglich halten sich rund 260.000 Menschen zusätzlich in der Stadt auf. Dazu kommen noch 1,5 bis 2,5 Millionen Messegäste sowie etwa 53 Millionen Fluggäste jährlich. Allein 6 Prozent aller in Frankfurt erfassten Straftaten werden am Flughafen begangen. Zudem verzerren auch zahlreiche Fälle von Kreditkarten und Kontobetrug die Statistik, da diese unabhängig vom tatsächlichen Tatort dem Hauptsitz der Banken zugeschrieben werden werden.

487

LUDWIGSHAFEN

Auch in Ludwigshafen ist mehr als jeder fünfte Einwohner ohne deutschen Pass. In der Industriestadt am Rhein leben aktuell Menschen aus rund 150 Nationalitäten. Geprägt ist die Stadt als Stammsitz der BASF, der in Ludwigshafen den grössten zusammenhängenden Chemiestandort der Welt betreibt.

Im Mai 1865 war hier auf der Pfälzer Seite des Rheins die Konzession zur Ansiedelung der „Badische Anilin– und Sodafabrik" erteilt worden, nachdem die kurz zuvor gegründete Firma auf badischer Seite vom Mannheimer Gemeinderat kein Gelände zugebilligt bekommen hatte. Ab 1939 wurde die Industrie in diesem Ballungsraum „kriegswichtig": etwa 50.000 ausländische Arbeitskräfte und Kriegsgefangene wurden hier während des Zweiten Weltkriegs zur Zwangsarbeit verpflichtet. Durch seine strategische Bedeutung wurde Ludwigshafen/Mannheim einer der am meisten bombardierten Ballungsräume Süddeutschlands. Mehr als 80 Prozent der Innenstadtbebauung wurden durch die 124 zum Teil verheerenden Luftangriffe völlig zerstört. Nach Kriegsende wurde die Stadt im einfachen Stil wiederaufgebaut. Vorrangiges Ziel war es, dem akuten Wohnraummangel schnell zu begegnen. Daher blieb die Bebauung funktional und mit vielen infrastrukturellen Schwächen. In zwei Grossprojekten in den 1960ern (Projekt Visitenkarte) und 1990 (Anschuss 2000) wurde versucht, den städtebaulichen Defiziten entgegenzuwirken.

Ludwigshafen ist eine von Migration traditionell geprägte Stadt. Die Vielfalt der Kulturen, Nationalitäten und Religionen sind zum Alltag der kommunalen Aufgaben geworden. Die Integrationspolitik Ludwigshafens stützt sich auf drei Schwerpunkte: sprachliche Integration, schulische und berufliche Integration und gleichberechtigte gesellschaftliche Teilhabe. Am 25. Mai 2009 erhielt die Stadt den von der Bundesregierung verliehenen Titel „Ort der Vielfalt".

488

485 AUS: »TITEL« JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

486 AUS: »TITEL« JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

487 AUS: »TITEL« JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

488 AUS: »TITEL« JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

STRASSBURG

Die Stadt Straßburg versteht sich selbst als Hauptstadt Europas. So sind etliche Einrichtungen der EU hier ansässig. Unter anderem sind das Europarat, Europaparlament und der Europäische Gerichtshof für Menschenrechte. Doch auch Konflikte europäischer Politik sind hier präsent. Während der Europäische Gerichtshof beispielsweise Frankreich für die Abschiebungswelle von Roma kritisierte wurden auch in Straßburg die Romacamps geräumt. Der Anspruch die Werte einer europäischen Union im gesellschaftlichen und kulturellen Leben der Stadt zu vertreten, stehen brennende Autos und demolierte Bushaltestellen in Problemvierteln wie Neuhaus gegenüber.

Ungeachtet der Tatsache, dass das Elsaß neben dem Großraum Paris die reichste Region Frankreichs ist, sind in Straßburg Stigmatisierung, Arbeitslosigkeit, Perspektivlosigkeit und Gewalt Themen des Alltags für viele junge Menschen. Die Reibungspunkte zwischen Idealvorstellungen und Realität laden zur Suche nach Dialogpartnern in der Stadt ein.

Gemeinde, obwohl sie eine der kleinsten Metropolen ist. Sie beherbergt neben etwa 200.000 Einwohnern, den Völkerbundpalast und die Vereinten Nationen (UNO) bereichern die Stadtstruktur mit internationaler Vielfalt. Die Aufgabenbereiche der Organisation liegen in der Erhaltung des Völkerrechts und dem Schutz der Menschenrechte.

Gegliedert ist die zweitgrößte Stadt der Schweiz in vier große Stadteile ist auch noch die ehemalige Zugehörigkeit zu Frankreich im Stadtbild präsent. Der Ausländeranteil von 46,9 Prozent deutet eine starke Migration an. Zweihundert regierungsnahe und regierungsunabhängige internationale Institutionen sind in Genf ansässig.

Zahlreiche Messen veranstaltet die Stadt, in der auch die WTO ihren Sitz hat, und zieht so auch immer wieder Händler und Vertreter aus der ganzen Welt an, die für kurze Zeit in dem schweizerischen Ort weilen, der als dritt teuerster Ort der Welt klassifiziert ist und nicht nur in diesem Punkt eine enorme Differenz zum Standort Leipzig aufweist.

489

Genf ist mit dem Bahnhof Cornavin wunderbar an das schweizerischen Schienennetz angebunden, auch ein Flughafen befindet sich im Vorort Cointrin. Dennoch wählten die Studenten für die Reise von Leipzig nach Genf die Form der nomadischen Karawane. Im Metropolitan Museum of Art richtete die Stadt eine Kontaktstelle für Sammler und Künstler ein, diese vorgefestigte Struktur verlassen die Studenten und suchen auf eigenem Wege die Kommunikation mit den Städtern, die auf ihrer Route liegen.

DAS ZIEL VOR AUGEN: GENF

Auf politischer Ebene ist Genf eine bedeutende

Die künstlerischen Arbeiten von CULTURAL CLASH NOMADE[490] wurden dabei ganz im Sinne des Wandercharakters in Zelten und Wohnwagen installiert.

Mit der ausschließlich im eigenen Wohnmobil vor Ort auf der Schreibmaschine angefertigten Arbeit TRIP/TRÄUME[491] tourte Gottfried im Konvio von Leipzig, Nordhausen, Frankfurt/Main nach Ludwigshafen, über Strasbourg nach Frankreich bis nach Genf in die Schweiz. Dort fand September 2013 die gemeinsame Abschlußausstellung des Projektes in der *Galerie Duplex* statt.

492

Während die Wägen an ihren Plätzen ruhten hatte man Zugriff auf die Träume eines Reisenden. Wie poetisch sich das anhören mag. Gottfrieds verschriftliche Träume konnten in den verschiedenen Fahrerkabinen als Typoskripte eingesehen werden. In unregelmäßigen Abständen – wechselnd von täglichen Nachrichten bis hin zu längeren Tageskompilationen – wurden diese in den Räumen der Wägen hinterlasssen.

489 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

490 ›**CULTURAL CLASH NOMADE**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG SCHREIBMASCHINEN-ABSCHRIFTEN, GEHEFTET HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG/GFZK (GALERIE FÜR ZEITGENÖSSICHE KUNST LEIPZIG)/GALERIE DUPLEX GENF LEIPZIG, NORDHAUSEN, FRANKFURT, LUDWIGSHAFEN, STRASBOURG, GENF 2013 https://www.hgb-leipzig.de/culturalclash

491 ›**CULTURAL CLASH NOMADE**‹ KATALOGBEITRAG MIT: ›TRIP/TRÄUME‹ HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2021

492 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

TRIP/TRÄUME

Im Zeitraum vom 30.08.2013 – 15.09.2013 schriftlich mittels Schreibmaschine verfasste und anschließend vorgelesene Texte, welche in den Handschuhfächern der Reisewägen gelagert werden und dort in der Fahrerkabine angehört und eingesehen werden können.

Die Träume eines Teilnehmenden können als Schrift– und Audioarchiv in den verschiedenen Fahrerkabinen eingesehen werden. In unregelmäßigen Abständen – wechselnd von täglichen Nachrichten bis hin zu längeren Tageskompilationen – werden Minipakete in den Handschuhfächern der Wägen mit Aufzeichnungen von Träumen hinterlasssen.

Träume sind persönlich, so persönlich, daß sie einem sogar selbst erzählt und beschrieben werden müssen. All die Bilder, welche wir als Träume in Erinnerung haben sind Manifestationen unserer Sprach und Bilderwelt ursprünglich latenter Konstellationen. Anordnungen der Psyche, der kulturellen Prägung, des Wetters. Doch was, wenn die Unterstellung eines ständigen, frei verfügbaren und autonomen Zugriffs auf die Funktion „Träumen“ nicht völlig eingelöst werden kann. Was wenn der Zugriff auf das Träumen und die Bedingung der Möglichkeit des Berichtens einem verweigert ist? Es gibt Lücken, die natürlich entstehen und einen Rhythmus, eine Abfolge von Spannung und Entspannung, Erwartung und Enttäuschung entstehen lassen. Ich träumte, etwas von dem ich nichts wußte, sei passiert. Und erst im Traum und in der Erinnerung daran, wußte ich nun davon. Etwas bereits Geschehenes hat mich überholt und nun werde ich dieser Tatsache gewahr. Ich bin erstaunt, es auf diesem Wege zu erfahren.

Der Versuch der kontinuierlichen Traumaufzeichnung war als Schriftarchiv in der Fahrerkabine eines mitreisenden Wohnmobils einsehbar. In unregelmäßigen Abständen – wechselnd von täglichen Berichten bis hin zu längeren Tageskompilationen – wurden die verbleibenden Träume verschriftlicht und mittels Schreibmaschine abgetippt.

TRIP/TRÄUME stellt keine räumlich oder zeitlich klar abgeschlossene Arbeit dar; Der Versuch sich etwas Unkontrollierbares vorzunehmen, geht stets mit Enttäuschung und Unzulänglichkeit einher – wie das Träumen selbst.

Das Scheitern, unfreiwillige Pausieren – das Dastehen mit leeren Händen – und die Unfähigkeit, die bewußte Erinnerung auf Trauminhalte zu fokussieren, hinterläßt ein Protokoll innerer Widersprüche und Irrgänge: individuell wie auch universell.

493

Träume sind zunächst an Personen gebunden, so persönlich, daß sie einem sogar selbst erzählt und beschrieben werden müssen. All die Bilder, welche wir als Träume in Erinnerung haben, sind Manifestationen unserer vorhandenen Sprach– und Bilderwelt ursprünglich latenter Konstellationen. Anordnungen und Schichtungen der individuellen Psyche, der kulturellen Prägung, des Wetters.

Doch was, wenn die Unterstellung eines ständigen, frei verfügbaren und autonomen Zugriffs auf die Funktion „Träumen“ nicht völlig eingelöst werden kann? Was wenn der Zugriff auf „das Träumen“ und die Bedingung der Möglichkeit des Berichtens einem gar verstellt, verweigert ist? Es gibt Lücken und Spalten, die ganz natürlich entstehen und einen Rhythmus der Narration, eine Abfolge von Spannung und Entspannung hervorbringen. Erwartung und Enttäuschung konkurrieren.

„Ich träumte, etwas von dem ich nichts wußte, sei passiert. Und erst im Traum und in der Erinnerung daran, wußte ich nun davon. Etwas bereits Geschehenes hat mich überholt und nun werde ich dieser Tatsache gewahr. Ich bin erstaunt, es auf diesem Wege zu erfahren.“

»Kennen Sie das noch?«

494

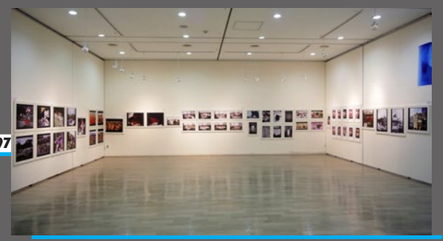
2013

493 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

494 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

495

Mit der Serie HOME, VIA, KIFF[496] beteiligte sich Gottfried Binder 2013 am *Gyeongnam International Photography Festival* in Gyeongnam, Süd–Korea als auch an der dazugehörigen Katalogpublikation.



497

Als ehemaliger Teilnehmer von *springhouse* übernahm Gottfried im selben Jahr die Kataloggestaltung und Produktion der Publikation *springhouse* 2011–2013, welche im *Haus H* in Dresden anläßlich der Ausstellungseröffnung als limitierte Auflage veröffentlicht wurde.

498

2013 wurden das Künstlerbuch VIA[499], das Video ROMA PROTOKOLL[500] sowie das Magazin NUOVA[501] im *Atelierfrankfurt* im Rahmen der Ausstellung VIAGGIO IN ITALIA – ITALIENISCHE REISE[502] erneut präsentiert.

495 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

496 ›HOME, VIA, KIFF‹ AUSSTELLUNG/KATALOGBEITRAG SERIE AUS 12 FARBFOTOGRAFIEN, C-PRINTS, 40X45 CM GYEONGNAM INTERNATIONAL PHOTOGRAPHY FESTIVAL GYEONGNAM, SÜD-KOREA 2013

497 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

498 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

499 ›VIA‹ KÜNSTLERBUCH 320 SEITEN, CA. 19,5 X 25,5 CM, 1–FBG. UND 4–FBG. BROSCHUR, TRANSPARENTER LACKÜBERZUG DER 9X13–PRINTS, BEDRUCKTE TRANSPARENTE FOLIE, INDIVIDUELL GESCHNITTENER FONT DER EIGENEN HANDSCHRIFT FÜR DIE APHORISMEN, INDIVIDUELL GESCHNITTENER FONT ANGELEHNT AN DIE ANTIQUA FÜR DIE BANDEROLE. DIGITALDRUCK/XEROGRAPHIE AUF GEDECKTEM 80 GR/M2 PAPIER. AUFLAGE CA. 30 EXEMPLARE“ EDITION UTOPMANIA LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2012 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2012-2015_via.pdf

500 ›ROMA PROTOKOLL‹ VIDEO MINI DV, 4:3, DOLBY STEREO, 14:42 MIN, FARBE/COLOUR, ITA/DEU 2008/11, DVD, CA. 15 MIN., FARBE, STEREO, DVD–PLAYER, SONY TRINITRON MONITOR, CA. 40 CM X 70 CM CADHOM, ITALIEN UND DEUTSCHLAND 2008. http://www.gottfriedbinder.de/via/romaprotokoll.html

501 ›NUOVA‹ KÜNSTLERBUCH 60 PAGES, B/W, OFFSET, TRANSPARENT COLOUR WRAPPER, 2011-2008 KULTURSTIFTUNG DES BUNDES ROM. ITALIEN / LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2011 http://nuova.utopmania.com http://nuova.utopmania.com/nuova.pdf

502 ›VIAGGIO IN ITALIA‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG VIDEO, BUCH WERKSHAUHALLE, SPINNEREI LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2012

VIA

Begleittext zum Buch und zur Ausstellung

503

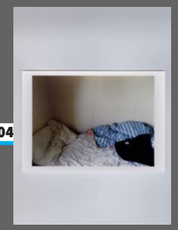
503 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

WAS NIMMT MAN MIT AUF EINE REISE – WAS BRINGT MAN DAVON HEIM?

Eine Reise zeigt dem Reisenden einen Ausschnitt eines zumeist noch unbekannten Territoriums; die Fotografie zeigt dem Betrachter einen Ausschnitt der Sicht des Fotografen. Zeichnungen berichten abstrahierend über herausgelöste Details und Stimmungen; ein Video ist nicht mehr als sich bewegende Bilder. Worte und Wörter können von etwas erzählen, sie können die Welt beschreiben.

Eine Reise kann man sorgfältig planen und dabei wichtige Stationen entlang einer Route im Voraus bestimmen. Man kann sich überlegen, was man von zu Hause mitnimmt, welche Utensilien generell unentbehrlich sind und welche man sich nur hinsichtlich der Gegebenheiten des Bestimmungsortes neu beschafft und dorthin mitnimmt. So trennt man das Vorher und das Nachher einer Reise scharf voneinander ab und verwischt dennoch alte Grenzen – man könnte meinen, man selbst sei stets das Zentrum der Erfahrungen und bliebe dabei unverändert – im besten Fall unsichtbar für alle anderen, als ob man gar nicht anwesend sei und nichts im unbekannten Gefüge durch seine bloße Präsenz ändere.

Manche Dinge sind ihrem Wesen nach universell, lediglich ihre Erscheinungsform variiert. Und doch ist man immer wieder geneigt, genau jene allgemein zugänglichen Dinge zu bevorraten und auf minimale Unterschiede großen Wert zu legen – weil man unsicher ist, ob es sie woanders auch geben wird und sie einzeln betrachtet gar nicht ins Gewicht fallen, werden sie zu festen Determinanten des Reisenden. So schafft man sich ein wohl sortiertes Repertoire zukünftiger Erfahrungen, geht vermeintlichen Risiken vorsichtshalber aus dem Weg und polstert sich aus vielen unbemerkten Einzelteilen ein bequemes Wahrnehmungskissen aus. Man transportiert nicht nur seinen eigenen Körper in ein neues Territorium, auch all die kleinen Sicherheiten des Alltags hängen ihm dabei unausgesprochen an. Das ist ganz natürlich. Das macht einen aus.



504

Irgendetwas nimmt man immer mit. Irgendetwas bringt man immer mit. Die in der Vergangenheit liegenden subjektiven Eindrücke bleiben für die Mehrzahl der Daheimgebliebenen nicht nachvollziehbar, sofern sie nicht selbst wieder über Grenzen hinweg übertragen werden: Berichte, Bilder, Aufzeichnungen können Auskunft geben und funktionieren als niedergeschlagene Vermittler zwischen Zurückgekehrtem und nicht Losgegangenem. Oft sind in solchen Souvenirs noch nicht (gänzlich) ausgesprochene, nur angedeutete Ideen und Eindrücke verborgen, die sicher auch der Situation des Fremdseins an einem fernen Ort und innerhalb einer unbekannten Kultur geschuldet sind. Mühelos verschlägt die Unsicherheit einem die Sprache. So muß man wieder Erklärungen abgeben, Ergänzungen vornehmen, Worte neben Bilder stellen, Bilder neben Wörter.

Gäbe es nur einen einzigen Menschen auf der Welt (vielleicht ist es der Allerletzte), würde es Sinn machen von ihm als Reisenden zu sprechen?

505

Nicht nur können Bilder als von (noch) unausgesprochenem Text betrachtet werden, sie können auch als von unartikulierbarem Text umgeben bezeichnet werden.

Wenn Bilder Wörter provozieren, sind es solche, dem Bild unsichtbar angehängte und stets teilhafte Wörter oder gar beliebige? Ist das defizitäre Bild mit den richtigen Wörtern wieder leicht zu korrigieren oder zu vervollständigen? Wenn anders gesagt, Worte Bilder aufspringen lassen, sind sie dann deren kausaler Ursprung? Ist dies nicht dieselbe Bewegung: einmal vorwärts und einmal rückwärts? Gäbe es die Extreme einer solchen Beziehung von Bild und Wort, ließe sich auch eine ungefähre Mitte ausmachen, oder nicht? Doch was soll dann dort sein?

Die Frage nach dem generellen Modus oder dem ungefähren Spektrum der Artikulation von Gedanken mittels eines geschriebenen Textes reflektieren zu wollen, scheint mühselig. Dies mit Bildern tun zu wollen, scheint auch nur einer beliebigen Ersetzung gleichzukommen; fern jeder Entweder–Oder–Entscheidung kommt man immer wieder an der gleichen Stelle vorbei, die man vorher schon oftmals passiert hatte und wird leicht schwindelig wieder weggeschickt. Um was kreisen wir?

In manchen Sprachen fallen das Erscheinungsbild des Gegenstandes mit dem Zeichen der Schrift zusammen – ein ganz und gar magischer Gedanke.

506

Am Anfang stand die Idee eines Künstleraustausches zwischen Leipzig und Rom – schließlich wurde es eine halbjährige Reise. Viel freie Zeit, mediterranes Klima, weitere Reisen in das Umland und nach Sizilien - und dies ist nun der Rest, welcher sich davon in Bildern und Aphorismen zeigt. Diese Zusammenstellung ist auch eine Möglichkeit des Zurückblickens auf eine scheinbar unbeschwerte Zeit, welche vor einer einschneidenden und schicksalhaften Veränderung allgegenwärtig

504 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

505 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

506 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

war; ein Manifest des Erinnerns, eine Vergewisserung der eigenen Anwesenheit in einem paradisieschen aber fremden Zwischenzustand.

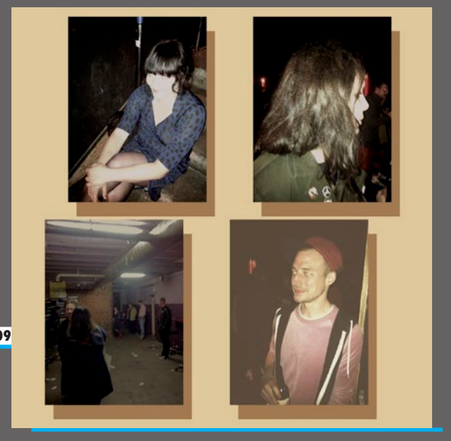
Das Ausgangsmaterial dieser 2008 in Italien entstandenen Reisenotizen war eine vollgepackte Tüte von zu Hause mitgebrachter Discount-Kleinbildfilme, welche mit einer Minox belichtet wurden, dazu kamen vor Ort gekaufte oder gefundene Notizbücher, loses Zubehör aus zumeist asiatischen Ein-Euro-Läden und ein ca. 15-minütiges Video, welches mit einer Foto-Digitalkamera gemacht wurde.

verschriftlichten Traumaufzeichnungen.

Während dieser Zeit lenkte sich der Fokus seiner Arbeiten zunehmend auf das Medium Text und Sprache und auf reduzierte, minimierte Medien.

»Das wäre dann etwas anderes ganz wichtiges.«

507



509

Im selben Jahr intensivierte Gottfried seine Auseinandersetzung mit dem Medium des Schreibens und zugleich seinen eigenen biographischen Wurzeln: in diesem Kontext erarbeitete er eine Einladung an die Literaturnobelpreisträgerin HERTA MÜLLER ALS MÖGLICHER GAST: EIN EINDRUCK ZUM KENNENLERNEN[510], welche aus einem Nachbardorf im rumänischen Banat stammt.

2013

Im Mai 2013 beteiligte sich Gottfried Binder auf Einladung im Heibronner *mobilat* mit Screenings aus A SEQUENCE EFFORT COLLECTION[508] an dem *Betonbruch Festival* und erprobte sich gleichzeitig literarisch im Vortragen seiner

507 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

508 ›A SEQUENCE COLLECTION EFFORT‹ VIDEOINSTALLATION AUDIOVISUELLE VIDEOINSTALLATION, BEAMERPROJEKTION BETONBRUCH FESTIVAL/MOBILAT HEILBRONN, DEUTSCHLAND 2013 http://www.caohom.com

509 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

510 **›HERTA MÜLLER ALS MÖGLICHER GAST. EIN EINDRUCK ZUM KENNENLERNEN‹** VORTRAG CA. 45 MIN HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2014

511

Kleine und kurze Beobachtungen aus dem Alltag lieferten die anfängliche Grundlage für seine 2017 veröffentlichte Sammlung von APHORISMEN[512].

APHORISMEN

Einige Beobachtungen aus dem Alltag kontinuierlich seit 2013 gesammelt

DATO–2013

Wirklich gut. / Ha–Ha: Don't care. / Mehr noch weniger als genug. / Eine Weggefährtin. / Nach langer Überlegung. / Die genaue Geschichte ist für das Bleiben unerheblich. / Einen Sinn finden reicht. / Ich weine wenn sich der Mund auf den Teppich legt. / Ganz genau nichts zu tun haben. / Weil man sich verliert. / Eine Aufzählung ist Anspruch der Beschreibung. / Das ist prägend. / Keineswegs gebrochen, verschollen in einem Sinn. / Realität durch Verhältnisse definiert. / Es irgendwie schaffen. / Ein Mitarbeiter=ausreichend. / Dann fährst Du nur Taxi und lebst im Hotel. / Geht das ganze zu lange? / Ein Umzug. / Guck mal, frische Sonne! / Du ich und, ganz am Anfang. / Sammeln gehört zum guten Ton. / Hund weiß wo Sonne hinkriecht. / Doch: so ist es. / Eine Umsetzung vornehmen. / Schnell etwas unterbringen. / Anschließen und paßt nicht. / Altmodisch gegen Wände rennen, ungewöhnlich. / Ganz leicht, ganz berühmt. / Mon rêves n'est peux. / Telefon hat gemeldet. / Das Radio marschiert. / Kennen Sie das noch? / So direkt: Sie gegen etwas. / Das wäre dann etwas anderes ganz wichtiges. / Die Chance besteht schon. / Eine wirkliche Fläche. / Kein Anspruch, leider. / Den Kopf des Monarchen als Motiv. / Genutzter Stauraum. / Zeitgeist–Allegorie. / Die Dämmerung danach. / Im Detail hat immer Recht: man taucht ein. / Ein Tempel. / Ändert sich alles, ändert sich nichts. / Immer noch da. / Ganz durch. / Dann stolz sein. / Noch länger durchhalten. / Denken oder träumen. / Doch es ist gefährlich. / Immer wieder alles einmal machen. / Reist man richtig, folgt man der Sonne. / Jeweils dann nachgeben. / Worte und Pause. / Als Verbindung zur Kindheit. / Eher meine Gedanken. / Vorfahren waren auch Sklaven. / Doch nicht ruhig erwartend. / Einfach weiter liegen. / Sonst auch warten. / Es geschafft, wie es regnet. / Das Ende muß dann wenigstens echt sein. / Reden kann es wirklich nicht. / Andere haben doch schon auch aufgegeben. / Ich hätte es selbst nicht gedacht. / Die Hand mischt ihr das Blatt. / Ach, das ist keine Entschuldigung. / Es gab keine Anzeichen. / Alle benutzen diesen Gott. / Etwas wirklich wichtiges erwarten. / Kaum erkennbar. / Ich dachte, ich vergaß etwas und es war mir egal. Doch hatte ich es noch zu Hause. / Auf der Seite noch kurz hochgeschaut. / Ohne Abschied: dieses Spiel. / Ich verstehe davon aber nichts. / Jetzt kann ich nicht mal weinen. / Produktiv sein. / Ein kluge Aufgabe. / Sommer? / Alte Männer singen traurige Lieder. / Und ich höre zu. / Alles zusammen und auch alles so. / Damit es reinpaßt. / Es kann jetzt doch nicht sein. / Keiner hängt dagegen. / Paradox aber nicht verträglich. / Denke ich. / Wie Marx sich den Kapitalismus vorstellte. / Plätze haben ihre Momente. / Etwas neu machen oder etwas ausbauen? / Sagen Sie es mir. / Hiermit habe ich mich beruhigt. / 2016 bis 17. / Oder ›Titel‹ auch. / Old – Gold. / An der Schule angekommen, zu früh aufgehört heute. / Den Kopf sauber halten. / Nicht von Anfang an. / Auch ein Titel. / Vor der Realisierung. / Wie auch immer. / Mit den Augen nach Außen schauen. / Man muß einfach immer weiter machen. / Einige Zeit her. / Dann danach; wie ein Titel für ein Fotoalbum. / Was damit machen? / Nie eine Reserve haben. / Wir brauchen ja nicht mal. / Immer leer. Vergessen zu kürzen vielleicht. / Auch um zu leben. / War schön gestern. / Unser aller Entscheidungen. / Auch Du bist gemeint. / Zusammen gestoßen. / Es ist ein Traum damit. Bis zum Ende. / Endlich. / Alles nochmal durchgehen. / So einsam werden, idiotisch. / Blätter durch das Fenster sehen. / Später vorgegriffen. / Natürlich immer zusammen. / Wir sind ein Team. / Nebeneinanderher sein. / Zum Glück nicht eher. / Doch ganz gut – dann eher mal nicht. / Auch heute dürfte es schwierig werden. / Ganz viel Abwechslung. / Mal ehrlich: Woher denn? / Ein Lächeln im Inneren für Dich. / Ich war auch ganz dort. / Alles könnte letztendlich durch Montage arrangiert sein, oder nicht? / Seien wir doch mal ehrlich. / Nicht mal ein Rest. /

511 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

512 **›APHORISMEN‹** VIDEO DIGITALISIERTE HANDSCHRIFT, ANIMATION MIT FINALCUT, H264, OHNE TON, 1280 × 720P, 10:06 MIN., 2018-2010 CAOHOM LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2018 https://www.gottfriedbinder.de/aphorismen

Genug als Erinnerung. / Doch habe ich es verpaßt. / Furcht vor Sein und Zeit. / Klar auch Angst. / Da bin ich mir ziemlich sicher. / Immer, immer, wieder. / Man könnte meinen. / Auf dem iPad fühlt es sich so verlogen an. / Durchmachen wollen. / Denken. Denken. Stopp mit Denken. / Zu Fuß hin um zu warten. / Gierig, nicht echt. / Das Gegenteil vom Gegenteil ist gleich. / Wörter wie Schlüssel. / Ei, anderes Schwarz. [sic] / Man könnte auch dazu weinen, ja. / Stand still. / In der Lage leben. / Wer brach die Welt? / Ein Aufbruch. / Da kann man reinschauen. / Breiter als flach. / In diesem leeren Land. / Jetzt bist Du jung. / Auf und davon genug. / Leerer Wörter. / Die Hände in den Kopf genommen. / In die Hände gekommen. / Viel von diesem schmalen Luftbuch. / Ab jetzt fange ich an zu denken. / Ich schreibe: „Ich mache das Fenster auf; Draußen sitzen Leute, wir begrüßen uns. Ich mache Musik an und wähle etwas, das uns allen gefallen wird. Dann sind die Leute weg und ich höre die Musik allein.“ / So kaputt war es eigentlich auch ganz schön. / Dann wird man wieder gemacht und kommt zurück. Aber nicht wie andere mit hängenden Armen. / Ich spüre sowas wie eine Verbindung zwischen uns. / Im Vorbeigehen merkte man es schon. / Heute nicht, oder? / In der Regel doch gegen etwas. / Aufmerksamkeit unter Druck. / Das Meer schläft nicht. / Vielleicht sogar um es zu verbessern. / Morgen wird das Gute gewinnen. / Achtung: Wir befinden uns auf einem allgemeinen Platz. / Die Gefahr besteht. / Sieht engagiert aus. / Eine Darstellung – ganz spannend. / Die Zusammensetzung wirkt nicht. / Das Auge schärfen. Wie ein Thema. / In der Schule. / X wie Zungenbrechen. / Krankheit als Sucht; Sucht als egal was. / Was ist ein ›Stift‹ noch, wenn er nicht mehr schreibt? / So ganz einfach ohne Umwege irgendwohin. / Niemand will das. / Egal was. / Wo waren wir stehen geblieben? / Der eine kennt den anderen. Der lutscht die Schwänze von denen. Der saß immer ganz nah an dem. Der schreibt über den weil er ihn kennt. Jeder kennt jeden. Lange hatte er sich dagegen gewehrt. Jetzt klauen sie im Baumarkt Latten. / Eine Möglichkeit der Ordnung ist diese. Doch warum? / Ganz normale Requisiten kommen zusammen. / Ich meinte irgenwohin zurückgehen zu können und nirgendwo anzukommen. / Die Aufgabe zweifach verstehen. Nochmal von Vorne. / Tendenziell kommen wir schon voran. / Ist die Beschreibung eine Vorbereitung zur Erklärung? / Doch nun zurück zum Thema. / Für manch einen ist dies der Beginn einer Reise. / Wir machen einen Schritt nach Vorne. / Nur das Beste. Von allem ein Sprung entfernt. / Und nun ein Sprung zu etwas ganz Anderem. / Hat man die Punkte einer Linie schon beim Zeichnen einer solchen im Kopf? / Je größer Ihr Meßwert, desto wahrscheinlicher Ihre Fehler. / Vom Zentrum an den Rand. / Keine Sorge: Es gibt nur 88 weltliche Begierden. Plus eine mehr. / Das erste Nahrungsmittel ist die Luft. / Sie denken etwas verstanden zu haben. Doch es ist nur eine Beschwörung. / Keine Ordnung ist auch eine Ordnung. / Ja, wahrscheinlich schon. / Heute ist so ein Tag. / Rechtzeitig genug. / Wie immer auch. / Ich war einst wie Sie selbst; ganz sicher. / Wie könnte dies hier anders sein? / Den Wolken mit geschlossenen Lidern folgen. / Mit allem was war. / Die Ausfahrt meiden. / Heute ist Mittwoch, oder? / Ganz wie Sie. / Titel=gleich. / Ja, ja. Immer noch schlauer sein wollen. Keine Ausrede zulassen. / In mancher Weise sowieso. / Manchmal dann erst recht, oder? / Später zählt es weniger. / Bewußtsein ist eine Frage der Zeit. / Es muß auch nicht wirklich heute sein. / Vor jeder Erkenntnis steht eine Mauer. / Dies wird jedes Mal besser. Von Mal zu Mal. / Also doch! / Ich gebe zu, ich wurde hineingezogen. / Ganz wunderbar. / Doch eher so Randerscheinungen. / Fast. / Danke für Ihre schnelle Antwort. / Geduldig warten auf so vieles. / Affen, Schreibmaschinen, Zeit, Shakespeare und Sie. / Ein Jäger wird zum Gejagten. / Ein Sandkasten kann schnell zu einem Fundament werden. / Sonst noch was? / Okay – da waren wir schon. / Ich bin nicht nur wegen des Wettkampfes hier. / Sie haben nichts falsch gemacht – wirklich nicht. / Hallo, ich bin’s. / Sehr bunt verwischt. / Dies alles hier hält uns nur zurück. / Wir wissen doch alle Bescheid. / Erinnern Sie sich noch? Aus dem Kopf vielleicht. / Sie machen dies alles nur schlimmer. / Sorry, aber ich muß jetzt langsam mal was arbeiten. / All jenes, welches Sie selbst sehen ist gut; alles was ich Ihnen zeige, zählt nichts. Als ob dies ein Gegensatz wäre. / Das ist zu normal hier. / Ich kenne das aus meinem Kopf. / Trotzdem gute Zeit. / {I just cannot contain me.} / Ich kann mich nicht selbst beeinhalten. / Ja und manchmal über Umwege. / Vergangenes Rot. Rot. Zukünftiges Rot. / Machst Du auch Kunst? / Jemand wird selbst dem hier zuapplaudieren. / Voll schön hier. / Niemand beschwert sich. / Gedanklich schon. / Sie können von hier nichts stehlen. / Das funktioniert dort nicht. / Es ist ein Bild! / Aus keiner Idee zu einer Idee. / Was wird hier verfolgt? / Der Witz geht auf mich. / Sorgen Sie sich nicht – jemand wird es zur Kenntnis nehmen. / So nach einer Weile, wunderst Du Dich schon, oder doch nicht? / Jeder weitere Schritt bringt Sie weiter weg von Ihrem Ausgangspunkt. / Es fing tatsächlich anders an. / Wie würden Sie einen Affen aus dem Kopf zeichnen? / So oder so ähnlich vielleicht. / Das übliche Geschäft, oder: „Wie man an Land ankommt.“. / Einen alltäglichen Zug nehmen. / Wie könnte Sie dies hier beeinflussen? / Dies ist ganz Ihres. / Vor und nach dieser Aussage. / Dieser Tag. / Wenn es einen Lichtstrahl gibt, geh’ und zeig’ ihn mir, bitte. / Morgen gibt’s mehr. / Aus einer Lücke heraus. / „Viel“ ist ein Wort, welches mich noch immer im Ungewissen läßt. / Ich bin wegen des Honigs hier. / Nun, ich sage Ihnen dies jetzt. / Bestimmt. / Der Künstler tritt zurück. / Erregt Sie dies? / Diese Äußerung ist eine Art von Weisheit. / Deswegen bin ich auch hier. / Ein paar Gedanken noch. / An wen sollen wir dies weitergeben? / In diesem Bild ist immer noch etwas versteckt. / Ja sicher, wir werden alle einmal verschwinden. / Jeder ist doch ein Resultat einer Liebeshandlung. / Manchmal ist alles einfach. / Einfach was machen. / Quasi ein Modus davon? / Schauen Sie nur: So wird Kunst gemacht. / Nein, dies taugt nicht als Vergleich. / Stehlen Sie bitte von dem hier. / Kein Gedicht ist ein Gedicht ist ein Gedicht. / Nichts wird passieren. / Warum sollte ich hier bleiben? / Ich bin in der Mitte Ihres Bildes. / Sie sind nicht daran schuld. / Nein, dies ist keineswegs irreführend. / Versuchen Sie bitte, es nochmal zu lassen. / Die totale Weglenkung. / Man schaut und daß man eine Idee hat. / Niemand kam und half nach. / Keine Sorge, ich werde schnell lernen. / Dies ist der Punkt Ihrer Weglenkung. / Ja, danke schön. / Macht es wirklich etwas aus? / Wir wollen alle nah beieinander sein. / Entspannen Sie sich – tun Sie’s nicht. / Ich werde glücklich aufwachen. / Ohne mich bin ich verloren. / Nicht zuletzt ist es auch ein Apell. / Ihre hohe Schule grüßt. / Jedes Haus hat seine Maus. Jeder Anfang seine Mitte. / Einst gab es noch eine Möglichkeit zurückzukehren. / Ja. Danke. / Frei von dem sein. / Hat ganz viel mit Selbstreflektion zu tun. / Hätten Sie es auch so gemacht? / Dinge wollen uns verändern. / Meine Eltern lieben mich, meine Freundin liebt mich, mein Hund liebt mich. Wie könnten Sie es tun? / Schade, daß wir so weit gekommen sind. / Greife ich mir an den Kopf, ist es stets nur meiner. / –Die Welt ist größer heutzutage. –Nein, es ist die gleiche Welt, sie ist bloß voller. Die Welt ist nicht schlecht. Ich glaube, sie ist wirklich nur zu voll. / Es gibt kein Wort um dies wieder gutzumachen, kein Bild zum Vergleich. / Wäre alles tatsächlich so, wäre es für immer gleich. / Es war nie besser als jetzt. / Verliebt? / Ich werde in meinen Bildern nicht teurer – sie werden in mir nur kleiner. / Willst Du es so machen, wie ich es gelernt habe? / Schau nur: Das blinde Kind hat ganz die Augen seiner Mutter. / Schließe ich meine Augen, so sehe ich nichts. Es ist aber alles meins. / Weder akzeptieren noch abweisen. / Wüßten Sie nicht, sähen Sie nicht. / So fängt es schließlich an. / Sie müssen essen um stark zu sein. Kämpfen um fit zu bleiben. / Von Fiktionen lernen. / Ein ganz ausschließlicher Beginn. / Immer und immer weiter. Das ist das Schöne daran. / Wollen Sie sich entfernen, so müssen Sie zunächst hierher kommen. / Nicht alles. F und I fehlt. / Jetzt ist Zeit aufzuhören. Wdh. / Typisch: Worte verwenden um zu sprechen. / Alleine ist schon doof. / Dies wäre wirklich eine gute Chance, aber: „Nein.“, dies ist keine Arbeit. Schön, daß Sie es dennoch gut gemeint haben. / Es sieht ein bißchen anders aus als sonst. / Prinzipiell schon. / Fällt Ihnen gleich was ein? / Bitte versuchen Sie es später erneut. / Ein System zu haben und doch keins zu kennen. / Sie sehen sich doch jetzt diesen Satz lesen, oder? / Ja schon, aber Sie verwechseln immer noch einige Dinge. / Es nimmt alles kein Ende. / Wann machen wir das? Total gerne. / Immer und immer wieder weiter. / „Etwas dafür tun.“ wäre eine Möglichkeit. / Durchaus als einen Eingriff Ihrerseits verstanden. / Schön, welche Autonomie? Bitte. / Ein fremder Körper. / Alles spielt sich hier nur so ab. / Kein Umweg – nur im Denken. / Manchen kann man etwas mitgeben. Insofern etwas versuchen. / Es hört wirklich nicht mehr auf. Doch, irgendwann natürlich schon. / Nehmen Sie von hier etwas mit? / Was hat sich denn bitte verlagert? / Gründe finden für weniger. / Aus allem eine Sucht machen wollen. / Eine leere Zeit. Mehrere Schwerpunkte. / Alles übertreiben. / Was ist dann der Ersatz? / Was ist die Konsequenz? / Nein, ich ängstige mich nicht. / Alles sichere Bereiche hier. Vor der Tür noch mehr. / Niemand schaut einem dafür in die Augen. / Kommt denn etwas an Sie heran? / Für das richtige Wort kämpfen. / Aber wann ist etwas zu viel oder vorbei? Ließe sich dies qualitativ beschreiben? / Nie ist die Zeit die richtige. / Wir können doch auch Freunde sein, oder nicht? / Leiden ist natürlich etwas anderes. Zugegeben. / Schön hier, oder nicht? / Wir sind in Unordnung. Aber wir verstehen es, diese auf schöne Art und Weise zu verdecken. Sie nennen es Kultur. / {We’re two buddhas competing while travelling on the same train.} / Zwei Buddhas im selben Zug, welche sich übertreffen möchten. / Wie viele Möglichkeiten der Nutzung ließen sich dafür finden? / Das geht vorrüber, glauben Sie mir. / Es ist alles nur ein Spiel, nicht wahr? / Wie auf die andere Insel kommen? / Wir werden alle glücklich aufwachen. / Diese Frage muß man sich schon selbst beantworten. / Wir alle hier bei’nander. [sic] / Ich und Sie. / Ein Kommen und Gehen hier; was für ein schönes Sinnbild. / Haben Sie sich entschieden? Für was, werden Sie fragen. / Sowas Ähnliches, aber nicht das Gleiche. / Sprunghaftigkeit als Irrbild – Kontinuum und Fluß als denkbar besser. / Dann kann’s ja weiter gehen. / Oben der Spaß, unten die Angst. / Hallo. „Willkommen zurück.“ / Alle wollen selig erwachen werden können. [sic] / Veränderung ist immer auch eine Rückkehr. / Wartend. Besser ist’s gedacht. / Dies ist ein präzises Bild eines Gefühls. / Sprechen sie diesen Satz bitte laut aus - er wird ihr Leben ändern. / Sinn dieser Arbeit war die beständige Auseinandersetzung und Reinterpretation durch Sie. / Schade, aber ich bin leider Ihr Vordenker. / Das wäre jetzt auch für Sie interessant. / Ende ohne Punkt? / Werden Sie jetzt ein wenig aufgeregt? / Warum sind denn die anderen immer besser? / Gibt es einen anderen Anfang? / Sie meinen das völlig zurecht. / Das Nachholen der Wahl ist Wählen. / Es ist aber noch nichts entschieden. / Zwischen diesen Zeilen herrscht schon Krieg. / Nur um dies vorwegzunehmen: Genaue Herkunft und Echtheit konnten noch nicht überprüft werden. / Niemand will bei Null anfangen. / Wo ist Herr Niemand? /

Nimm Dir mich! / Hier könnte auch ihre Werbung stehen. / Reißl. Oh, Reißl! / {Music all around – but nothing to say.} / Überall die Laute, bloß nichts zu melden. / Wörter treffen sich. / So lang wie immer. / Regenbogen im Himmel - wie gemalt. / Dies ist wie ein Befehl. / Weil ich das Gleiche unter anderen Umständen nochmal erleben wollte. / Kannst Du es nicht erwarten? / Den Gewinner beeindrucken. / Sie machen den Krach. / Ich verlies mich. / What lasts and what didn't become what became. / Diese meine Liebe, die nehm' ich mir zurück. / Es bewegt nicht zu viel. / Zurück nehm' ich meins. / Den Spaß wo verloren. / Zeit begann: dann. / Welt endet: so. / Ich: bin. / Wir sind ganz okay hier. / Nochmal sowas Schönes. / Mir weggenommen. / Hast Du doch. / Ich habe mich verlassen. / Die Auswahl haben - nach Hause gehen. / Ich grüße Dir. / Nicht Dich. / Ganz in Schönschrift. / Daheim damals. / Warte mal kurz. / Das Auge darauf ziehen. / Ist, was war. / In diesem Leben. / Niemand wartet – keine Sorge. / Keine Angst haben. / Auf zu Dir. (Es ist auf zu Dir.) It's up to you. / Ablenken, Ignorieren, Lieben. / (Nicht verständlich.) / Dritte Woche im September, dann wieder im Oktober. / Ich habe eine gute Idee. / Reicht das? / Nicht wie die Anderen. / Nicht sicher. / Alles was man braucht. / Ist es einfacher? / Wollen, daß es sich bedeutet. / Alles von mir. / So verschachtelt. Ver-Schach-telt. / Jemanden von Außen beim Spielen zusehen. / {Never too much talking.} / Niemals zuviel der Rede. / Gemütlich, Höhle, Auf Wiedersehen. / Wie so eingebildet. / Solange es nicht wahr ist, weiß ich nicht. / Alles was ich wissen wollte, wußte ich: in meiner Geschichte. / Heute dann lieber. / Bessere Mitspieler gesucht. / Vorgeben loszulassen. / {Warning: This is a pattern.} / Warnung: Es ist ein Muster. / {OK. Let's make it quick.} / Klar. Laß es uns schnell erledigen. / Also: Kennst Du ja. / Vorhin auch und dann auch. / Liefern und helfen. Sagt der Instinkt. / Nehmen wir mal wieder was zusammen? / Rappel-di-Zappel! Und klopfen zum Wecken, dann Kaffee. / Könnt' ich Deinen Text ändern, wärst Du ganz mein. / Das erinnert mich gut daran. / Das Beste im Tag. / Wörter verlieren. / Nichts mehr zu verteidigen als das. / Wir sind alle Konkurrenten füreinander. / Was ist ein Einsatz? / Das andere ausblendend. / Nur dafür. / Jetzt weiß ich. / Ein Spielfeld. / Also warum nochmal? / Genug gesammelt? / Die Werkzeuge verwechselt. / Das permanente Lebenspanorama. / Just in der Nacht. / Über den Boden hinaus. / Ich beschloß zu Hause zu bleiben. / Genug ist genug. / Mein Feld verrichten. / Weil, weil, weil. / Wieso nur? / Nichts was halten könnte. / Deine eigene Vorstellung. / Sich zusammen reißen. / Ich weiß. / Konnte es nicht mitnehmen. / Wir können das. / Wann denn nicht? / Kennen Sie noch das Gefühl, etwas nicht haben zu können? Etwas ganz entfernt Wirkliches wünschen? / Es gibt schon Grenzen. / Schon wieder „Wonderland" im Radio. / {Enough seems also okay.} / Genug scheint in Ordnung zu sein. / Ein Kind baut Seine Höhlen und Verstecke unbewußt für Erwachsene. / Shin kū. Shin oni. / Erster Vierter Zweitausendundelf (Im), Dreißigster Siebter Zweitausendundfünfzehn (Ex). Dreizehntes Semester. / Dich mir verboten haben wir. / Sei et was! Werden, sollen – so, und welches ›es‹ wär's gewesen sein? / Dumm, dumm, dumm. Rhythmisierend einfach. / {Let's wait.} / Laß doch mal warten. / Wir werden auch noch mal unseren ganz eigenen Verstand verlieren. / Wissen schafft schon was. / {It's not about belief.} / Es ist nicht wegen der Glauberei. [sic] / Boa! Auch in Deutsch und Englisch. / Ein anderes Leben findet auch ohne einen selbst statt. / Ganz selbstverständlich natürlich. / Optimal versorgt. / Das hat schon etwas Spiel. / Sich ein Stück Welt erkaufen. / Schweigen heißt frei zu sein; alles verloren irgendwo. / Freiheit bedeutet Verlust. / Gemach, gemach. / {Choose your colour.} / Deine Farbe wählen. / Ein Herz als Wald. / Nicht an allem Schuld; akzeptiert. / {Best free zone ever.} / Bester Freiraum jemals. / Sensation! / Zirkel-Kunst. / Ein anderes Schwarz. Siehe auch: zukünftiger Schatten. / Alles bleibt. / The fruit of … / {Best results without tools.} / Die besten Resultate ganz ohne Zeug. / Weg vom Boden an die Wand? / Die Auf-Gabe. (sur-render) / Erektion als Kultur. / Doch liegt alles in der selben Sonne. / Um wohin zu gelangen, muß man etwas zurücklassen. / Als Erinnerung. / {Only space-induced, sorry.} / Tut mir Leid, nur räumlich bedingt. / Fäden verloren. / Alte Kunst wieder da. / Tja, dieser Wind. / {Do I care.} / Wie ich mich kümmere. / Später bei Ihnen zu Gast. / Test. / {I live alone.} / Alleine lebt man. / {The dog's much further, man.} / Ohje, der Hund ist schon vorran. / Alle Fragen sind erlaubt. / {Such a fancy school.} / Welch schöne Schule. / Als Kind hatte ich einen Bogen. / Natürlich nicht denkbar - ganz klar. / {I wonder if there's a secret entrance.} / Ein geheimer Eingang: es verwundert schon. / An der Sprache hängen. / {One single dog against me.} / Ein alleiniger Hund versus mich. / An der Zwischengegnerin vorbei. / Alle Antworten hier d'rin. / Alle Antwörter hier d'rin. / Den Verlust einer Sprache durch eine andere ersetzen? / In welcher Sprache spricht man zu sich selbst? / Jeden Tag die Sonne hassen – wie poetisch. / Das ist doch bestimmt auch noch nicht fertig. / 17:00 Uhr. / Ruhen lassen. / Um-Zug. / Es ist dort - was auch immer. / Whatever it is, it is there. Why let it rest? / Sätze zu Ende sprechen bitte. / Das hilft schon. / Grund der Geburt: der Verkehr. Ursache: der Schnitt. / Kindheit noch schwer denkbar. / All-Leine. / Jegliches angeleint. / Alles verkommt. / Viel freundlicher, eleganter. / Kennen Sie schon? Im Detail? / Können nur schauen. / Das wird dann ganz spannend. / Was auch immer. / Ganz schön d'rin. / Ich weiß noch nicht. / Sechs Jahre nur. / Ich würde nicht mitkommen. / Lust und Laune. / Auf die ganze Zeit davor. / {No collision here.} / Hier gibt's keine Kollision. / Moderator in TV-Sendung kündigt Anleitung zum erfolgreichen Scheitern an. / Immer schöne Fehler machen. / Liebe zu Nahe gebracht. / Verstehe ich nicht, die Standards. / Noch früher Aufstehen. / Auf die Schnelle sich das eingestehen. / Nut ausgenutzt. [sic] / Und vor allem massiv den Rücken gestärkt. / In Vollzeit. / Ein Meinungsspiegel. / {For someone.} / Für jemandem. / {A pre-relect.} / Ein Relikt davor. / {Should be lucky.} / Glücklich soll's sein. / {We'll know for sure.} / Wir werden wissen. / {In hundred years.} / Hundert Jahre ab jetzt an. / Nicht wie geht's: wie läuft's. / Nicht gesund; beschwerdefreier. / Fallen jetzt die Fragen auf? / Warum nur so vom Anfang fasziniert bleiben. / Lichtung ohne Ende. / Ja, wie in Wäldern. / Jeden kennen, aber niemandem trauen. / No forget bitte. / Ich fühlte, was sie nicht sagen. / Hin gemacht. / Her geschaut. / Also auch ganz kreativ. / Sehr gerne ergeben. / Definitiv bestätigen kann alles. / Jedes bedenken. / Das Gegenteil vom Gegenteil ist gleich. / Den Leuten umgehen. / D'rum ich früher ging. So viele Wege hier. / Blick Dich seitwärts. [sic] / Du weißt, wir würden, könnten wir es. / Dein Raum in meinem Kopf. / Machen, daß die Enden sich treffen. / Es hin kriegen. / Durch die Überlappung das Beginnende meinen. / Wie Fahrer, die Plätze kurz verwechselt. / Bliebest Du hier, wären wir Teile davon. / Weit gekommen? / Und zurück. / Machst Du das etwa richtig? / Blick seitwärts. / Woanders gibt's das schon. / Sowas wie Revolution – nur in der Tat. / Einen Tag näher als zuvor. / So wie das hier; nicht wahr? / Sind Sie noch da? / Helle Lichter blenden. / Sie wollen es doch alle wissen. / Komisch, oder nicht. / Um das was es geht, ist da. [sic] / {Scared you'd take it away.} / Besorgt, es wäre mir genommen. / Ohne, daß ich es will. [sic] / Ich sage doch. / Was machst Du da? / Haben ich Dich erwischt? [sic] / Und trotzdem belohnt. / Ist es das Richtige/Falsche? / Ist es nicht das Richtige/Falsche? / Oder Draußen. / Dis-Tinktion übrig. / Eine Umtreibung. / Aber vor „ist-es" muß erst geschehen. / Das hat es noch nicht. / Noch nicht, doch schon. / Danke – längst geschehen. / Ich will, möchte, immer, noch. Schade. / Eine Radierung. / Bestimmt fremd sein. / Ich denke: „Verliert man etwas zum Leuchten gebrachtes in Dunkelheit; man kann es finden, selbst wenn man nicht mehr weiß, was es mal war. Abstand." / Sich alles zu Nutze machen wollen. / Ver-Sicht-ung. / Merken, daß was verpackt war. / O! / Auf– und Abgeben. / Die Aufgabe horizontal betrachtet/gesehen. / Ein Aufstand, solange es noch geht. / Aus dem Sitzen heraus. / Ich behaupte: Ich saß vor einer Wand (ca. 60 bis 90 cm davor). / Egal. / Erklären muß man auch noch können. Ganz klar. / Ein Vor-Schuß. / Warum. / Schön plus brutal. / {Look mama, I made it.} / Schau Mama, ich war das. / Mein Hund eifert selbst im Schlaf. / Heißt es nicht ›Verteidigung‹? / Sich im Kreis drehen, setzt genau diesen voraus. / Nicht nur eigentlich überhaupt kein Risiko dabei. / Kein wirklicher Ersatz. / Von was? / Nichts zu versprechen, denn ich hatte es ja nie. / Klar ist das stell-vertretend. / Das möchte ich nicht. / Hier ist es eingebettet. / Ich kann es doch nicht mir zu Nutze machen. Doch. / An die Arbeit. / Da vergaß man sich. / So'n weiser Stein. / Fein! / Sonst verboten und nicht getan. / ›Burnout Paradise‹ als Spiel. / Mach's Tun. / Kräftiger. / {Grave-digger.} / Ein Gräber für die Sterbenden. / {Crave-tiger.} / Laß ihn raus! Zeig Ihnen, daß Du es kannst! / Zu vielen Diensten. / Irgendwann ist ein Platz da. / Raum ist nur eine Frage der zeitlichen Ordnung. / Selbst für sich. / Hip-hip-ray. / {It did work! What year is this?} / Es funktioniert! Welches Jahr haben wir? / 1 ©Swoosch.™®[sic] / {Catchy.} / Fänglich. [sic] / Eins. Denken. Zwei. Denken. / Ist Weg von dort? / Ort und Kreis. / Brumm. / Echt jetzt? / Aufwachen als Ersatz oder Ergänzung. / Es fiel leicht auch. / Abfall und Überschuß. / Auffallen braucht den Grund dazu. / Mit leichten Sinnen. / Die Fahrt lassend. / Maße nehmend. / Am Heben. / Achtung! / So oben. Höher als sonst. / Ein Bild davon abholen, kannst Du das für mich? / Augen weiden lassen: erlaubt. / Da Drinnen wird dann alles umgekehrt später. / Ein Dreher. / Wird schon am Schönsten. / Vom Sollen über's Können zum Wollen. / Was für ein Haushalt. / Ei, O, 0. [sic] / Gescheiterteter als manche. [sic] / Mittig ist sehr fein. / Meine Wolke, mein Ausweis. / Hätt' sogar zwei Schlafanzüge. / Es ist so leicht, weil es aus mir kommt. / Von daher schon ersichtlich. / Really needs a revolution. It's stuck now. / {On my way.} / Auf meinem Weg. / Schauen wir mal hinter diesen Satz. / Geht noch. / Wieviel' hundert Pflanzen es wohl noch gibt? / ›Ein. () Aus. ()‹ macht's auch nicht besser. / Veränderte Wahrnehmung der Gravitation, nennt man Altern. / Denken ist ein Zeigen/Zeiger/Speer. / Weise mich. / Endlich wieder ein Umzug. / Dann geht die Welt weg. / Buddha mit Kind. Frühwerk, Anfang d. Jhds. / Sprache verschlagen. / Gedanken als Drehbühne. / Die Einheit von Allem. / An. Aus. (Während eines Zwinkerns.) / Der Schwenk fehlt. / Weißt Du nicht Bescheid? / Nur das Beste. / Ich hatte mir das so vorgestellt. / "Durchstreichen bitte." / {How many uses can you find for this?} / Wie viele Möglichkeiten können es denn sein – so rein gedanklich? / Manche Lügen sind hinreichend notwendig. / Kontrolle verlieren geht nur träumlich. [sic] / Es sieht gar nicht so schwer aus, nur anziehend. / Sorge als Bindung. / A Bub aus Hawaii. [sic] / Auch mit Unterbrechung. / Eine Fahrgemeinschaft. / Im Falle der Fälle, treten Sie ein. / Liebe kommt vom Lieben. / Unten, drüber, da runter, mal unten helfen. / Humanitär menschlich gut versorgt mit Decken und Nahrungsmitteln. / Irgendwann macht alles doppelt machen dann Sinn. / Spart wieder etwas. / Dieses Warten – macht sich traurig. / Eins. / Zu spät heute. / Und zuviel verlangt. / Wir wissen alle, was zu tun wäre. / Das Land des Lächelns. / Tragend. Nicht haltend. / Es

verläßt Dich, kümmerst Du Dich nicht. / Jammern und so. / Nur wenn wir zusammen lachen. / Ah! Prima! / Da geht das nicht. / Sind Sie froh? / Quack, quack, quack. / Hund ist müde jetzt. / Nur erraten – das zählt dann aber nicht. / Kommst Du schon? / Richtig ist es. / Aber andererseits doch. / Und jetzt ist schon wieder vorbei. / Das müssen Sie schon ausschalten. / Durch Du bist großartig. [sic] / Das Lachen hörte ich. / Tränen wie sonst. / Eine Dreifachung. / Also jetzt. / Alles so für sich, sich wiederhabend. / Das Fremde dann per Strahlung nach Hause holen. Einmal kurz um die Welt. / Ha – horch in der Ausbildung. / Kraft: schwer zu wissen. / Immer wie ein zweites Gehen. / Geht nicht niemals diesen Weg. / Zusammengestückelt – denken wir. / Gelängten wir nur zusammen dort hin. / Dann ist es wieder Winter. / All' diese Dinge. / Sich verändern, sich bleiben. / Ganz Neues tut nur gut. / Den halben Tag geschlafen. Bis 12:00 Uhr. / Ein guter Traum. / Ich argumentiere mit jemandem über die Verfassung des Universums. / Ja doch – ich hätte noch etwas dazu zu sagen. / Kausalität und so fort. / Alles, wirklich alles, im Istzustand bestimmen wollen. / Nicht wie ein Samurai kämpfen, sterben. / Ein Löwe kopfüber. / Durch eine einzige Berührung. / Nur noch einmal? / Geht es Sie schon an? / Du sitzt da und schreibst etwas. / Man sucht sich das Beste eben heraus. / Wellen in der Sprache. / Täler und Hügel der Erwartung. / Niemals was? / Heraustreten können. / Um zu sehen, was man tat. / Desktop hoch. / Das denkst Du mir. / Mensch – / Super! Schlau gemacht. / Durch die Nacht mit. [sic] / Wie die Welt bedeuten? / Ist auch nur ein Zitat. / Ich denke mir. / {Last lost song.} / Letzter verlorener Titel. / Die Furcht kommt. / Sie soll begrenzt werden. / Eine Trennung zwischen Theorie und Praxis. / Durch Zäune. / Aber grenzenlose Umverteilung. / Geht schon! / Weiter, weiter! / Die Angst dreht sich wieder um. / Eine Meinung, ein Schauspiel. / Hört dem Rhythmus und werdet Sklaven. [sic] / Rein theoretisch sind die Möglichkeiten doch nicht endlich. / Hallo! Ich komme wieder nach Hause. / Ganz schön arrogant wie Du. / Wo sind meine Freunde? / Wer kommt als nächster d'ran? / Wie soll ich das bitte beweisen können? / Ein Absturz in Prozenten. / Heute. / Noch niemanden gesehen. / Die Stadt ist leer. / Aber man wird beobachtet. / Man hörte von Lawinen, von Löwen, von Rollstuhlfahrern. / Arme Leute sind das. / So unterschiedlich, differenziert betrachtet. / Boa! Fast Halbmond jetzt. / Übersetzer? / Mit Bildern zum Beispiel kann man das beweisen. / Oder am Körper. / Ach so, Frankreich. / Das soll die Schleuse sein. / Massenvergewaltigungen. / Den Text verstehe ich nicht. / Adam und Eva sollen nicht so gut darauf zu sprechen gewesen sein. / Alles weggelassen. / Sie haben uns was gestohlen. / Modell: Weiterleben. / Nicht „in die Luft" springen. / Welt der Liebe. / Fast für ein Fest! [sic] / Danke Ernst. / Im Urlaub hatte ich es mir damals dort gekauft; ich kann mich gut und gerne daran erinnern. / Niemand sagt das, niemand will sowas. / Scheinbar wollen einige doch. / Wer d'rin ist, wird dann nochmal integriert. / Alles hat Grenzen. / Und jetzt kommt schon Schnee. / Paßt schon. / Auch wir haben Grenzen. / Keine Grenzen definieren uns! / Zum Schluß – wirklich am Ende – wird jeder gebildet. / Yeah! Kontrolle durch Absprache. / Wo kommen wir dann an? / Wo wir mal waren, ist Krieg. / Warum nochmal dorthin gehen? / Wollt ihr uns dazu zwingen? / Das ist wirklich scheiße, sowas zu denken, sowas zu tun. / Dieses Thema ausschlachten zu wollen. / Seid doch mal Menschen, echt! / Menschen näher zusammenbringen. / Die nehmen uns nachher noch alles weg. / Meine Freiheit steht über allem. / Nicht mal wenn wir Euch kriegen, töten wir Euch, oder? / Alles eine Ablenkung. / Damit es allen besser geht. / Jeder will doch in's Paradies zurück. / Sind wir schon da? / Ein langer Weg hin zum Besseren. / Zurück zum Rand? / Gaben wie falsche Versprechen? [sic] / So ein Wechseln zwischen Kriegerisch und Spielerisch. / Schutz anbieten. / Achtung: Gebrochene Nachrichten. / Befohlen als bewahrenswert. / Ein Kopf weniger, heißt dafür einige mehr. / Aufgebrochen sind wir. / Zu Euch kamen wir um Besserung. / Ganz toll hier. / Verrückt von einer Stelle. / Nix mehr o.k. / Quasi not null killed. / Rise! Reise! Trip! Traum! Rêve! Rage! Coil! Slash! Blow! Back! Hau! Cut! / Ja, getroffen. / Minus mal Minus gibt immer noch Plus. / Menschen trennen sich gerade. / Bis zum nächsten Brennpunkt. / Wir verabschieden uns. / Mit dem guten Morgen fängt es ja an. / Lieber frei als tot. / Die eine Obergrenze ziehen. / Wieso eigentlich jetzt plötzlich doch so? / Die sieben Sachen packen, dann ruck-zuck bei den abgezählten ungeblümten rein. / Die warten ja schon: nur auf einen selbst. / Non-stop-ticket. / {Who's next?} / Wer als Nächstes? / Das sollte man schon regeln durch Vorschriften. / Modelle „Hafen" und „Flughafen". / Auch die Ränder gehören schon immer dazu. / Nicht richtig, was ich will aber auch nicht unrichtig was ich nicht will. / Kapazitäten sind nicht unbegrenzt. / Was heißt das? / Fluten und Lawinen. / Wozu der Mensch fähig ist, zeigt sich in der Nacht. / Sie beraten sich. / Möglichst viele Folgende. / Jetzt kommt die Spende dazu. / Kontro, Oppo, Nega, Ohnetionen. [sic] / Einmal die Flut und ein anderes Mal die Lawine. / Man muß sich in Bewegung setzen. / Da gibt es keinen Punkt in dem darin. / Diese Kammer entspricht meinem Denken ganz gut. / Gedankliche Sichtbarmachung: ein Programm. / Suche Heimat, fand das Sprechen. / Ist er das? Das ist ich. [sic] / Dieser November. / Ein Anzug wie ein Gefäß. / Um wohin zu gelangen, muß man was zurücklassen? / Die Leere beredt. / ›Unbreakable‹, ein Wanderbuch. / Wo das Herz hängt. / Mit Dingen umgangen. / An sich schon. / Leben ist fremd. / Hier darauf gehen? / Angeb-lich Ver-Stand. / {Me like the way.} / Der Weg wird

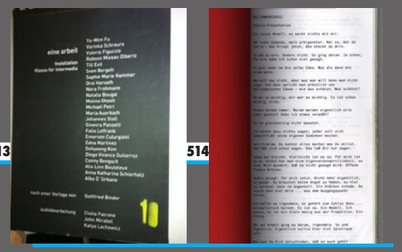
geschätzt. / {I, like the road.} / Den Pfad mag ich. / Selbst wenn ich stehe, bewegt sich die Straße weiter. / {Business call as usual.} / Geschäftsanrufe wie immer. / {Gotten secure.} / Sicher geworden. / Nicht einmal dies ist meine Entscheidung. Aber es ist die Schönste. / Und jetzt? / Alles ein Schauspiel. Dann besser auswählen. / Und jetzt meint immer später. / Was Un-Gereimtheit soll? / Kotro- Oppo, Negationen. / Stolz und Zukunft, dann der Blick zur Hand. / Möglichst Danke. / Ver-Stand-En, Ver-Ständnis. / Dank Dir. / Es dreht sich, wie es regnet. / Ich hätte es fast vergessen, habe ich aber nicht. / Ein Zurück zu einer Entscheidung. / Egal wie's ist. Nie ganz gleich. / Wie vorher. / Ich, ich, ich – ganz genau so. / Es bleibt doch was da, dort, hier. / Hündin da und gut, sagt Tata. / Ohne Eltern, Frau, Schule, Lehrer. Allein zusammen. / Denkt man an's Aufhören, denkt man gekränkt. / Behauptung durch Negation. / Ich doch nicht. / Etwas zu Ende tun? / Über vieles sagt man: „Darüber möchte nicht nicht sprechen." / Es ist einfach unmoralisch. / Selbst den Verlust provozieren. / Hm – etwas ganz anderes, ganz besonderes. / Nur mit Tränen auf den Wangen. / Substanz immer mehr. / Ein Angebot? Wiederholung inbegriffen. / Eine Fingerübung. / Ich schlafe echt gut. / Denn hier hat alles mindestens einen Wert. / Kein Erwachen gibt es. / Yoda sagt: „No such thing there is." / Am Nichts sind schon viele hängen geblieben. / Am Gedenken. Am Gedächtnis. / Nein zu was? / Fraß für das Biest. / Ein gedanklicher Trip. Übergangsstadium, Punkt. / Bildlich gesprochen: Die äußerste Grenze von Innen heraus sehen. / Wie die ganz richtige Antwort im Schlaf auf eine lösbare Rechenaufgabe geben zu können. / {No animals were harmed during the making of this movie.} / Diese Produktion hat keinen Tieren Schaden zugefügt (außer vielleicht ein paar Insekten). / Hier so zu sein und da so weg. / Mit Stift und Schlaf ist es nicht getan. / Auf-ragend. Up-Setting. Auf-Bauend. / Tausch von Werten. / In der Hoffnung auf etwas Besseres. / Nein! Besser. / Auch eine Verbeugung vor meinen Vorgängerinnen und Vorgängern. / Ehre Ihnen allen. / Nicht können bei Erwartung. / Anwendung des Gelernten. / Art von Impotenz. / Bankrott – ohne Überschuß. / Es ist eben nicht gleich gültig. / Alles schon da. / Mein guter Schlaf, verräts Du mich auch nicht? / Nicht dort. / Ein Vergeben. Lecker, Futter. / Geronimo! Gähn! Geronimo! / Warten auf was? / O Ha Le a! / Das fehlt noch. / Singulärer Stolz. / Das Trostlos. [sic] / Alles gelernt und dann kommt es dazu. / Warum gefällt Ihnen das? Nur weil Sie es kennen? / Ein Sprungbrett, eine Planke, unser Podium. / Debattier-Steg. / Freiwillige Aufladung. / Kein Kampf. Die Energie nutzen. / Als wär's ein einziges Geheimnis. / Nicht wachsen: Erwachsen. / Ich hab's schon. Du noch nicht? / Schaffst Du das noch? / Wann bist Du fertig damit? / Das wird bestimmt gut. / Nicht ganz so einfach. / Das Spielzeug fiel und war nicht zum Werfen gemacht. / Ist's kaputt. [sic] / Wie ein Hörspiel. / Wissen, dann das Fehlen. / Aus dem Weg. / Ein Fest! / Zurück auf Los. / {Reset to Null.} / Auf Null setzen. / {No.} / x / Einfach eine gute Zeit haben. / Wie ein Vorbild, eine Folie für Zukünftiges. / Wie der Mond aus Käse, alles bestens erlaubt. / Die Kunst ist frei. / Wem folgt was? / Nicht mehr als widersprüchlich. / Persönlich einen Schritt machen. / Der Versuch der Anwendung nach der Behauptung. / Wie den Fuß im Gehen heben? / Passiert sowieso, wird aufgeladen. / Erneuert im Datum: hochdatiert. / Gefüttert, gemästet und gestreichelt. / Ein Schweinchen in seinen Därmen – umgedreht hat gereicht. / Jeder hat jemanden zum Beobachtet-Werden. / Wie freiwillige Kontrolle. / Die Entwicklung merke ich am Hund zuerst. / Die alte Brille, gleiche Sicht doch. / Noch sagte er es nicht hörbar. / Hm – lecker. / Ein gewöhnlicher Gedanke. Darin hause ich. / Wenn Du meinst, dann halt nicht. / Wer nicht will, der hat schon mal. / Sagt mein Vater. / Zu verführerisch – es nicht zu tun. / Okay: Über was reden wir jetzt noch einmal, später? / Ganz schön! Kapitalistisch. / Das lustigere Spiel. / Würfel wurden schon geworden. / Loslassen ist nicht wie Abstoßen. / Wie können es nur Wörter sein? / Genau. / Den Gewinn verpfändet. / In's Maul des Wolfes. / Extensiv und intensiv. / Ja tat tvam asi mal! [sic] / Dreifach Zuflucht. / Alles mit Fetti. [sic] / Ein Aufschaukeln als gruppendynamischer Prozeß. / Clicken hier rum. / Durch und zurück. / Die Erkenntnis ist endgültig. Direkt und persönlich genügt es schon. / Erektion und Justifikation als Grundlage der Erfahrung. / Irrationalität! Verraten durch was? / Es schön reden. / Metaphysischer Komfort. / Und dann das Loch im Dach stopfen. / An der Wurzel anpacken. Radikal. / Kein reines Land in Sichtweite. / Eine Tischdecke, wow! / Nichts Äußerliches suchen. / ›Ward‹ und ›Re-Ward‹. / {In Vain.} / Ganz zwecklose Eitel. / Diana Samadi. / Keine acht [∞] Winde zu sehen. / {I am a conqueror.} / Als Eroberer kam ich. / Konzentrationscampus. / Ablenkung … durch Dinge separieren. / Man kommt nicht umhin, irgend etwas zu erkennen. / {Purity in substance and wisdom in function.} / Rein sein und weise werden. / Bad ohne Wasser. / Selbe Ehre, gleicher Geiz. / Das Urteil vermeiden. / {The final goal.} / Das finale Tor. / Premiere versus Final Cut. / Das Gewinnen anzweifeln? / Hinter dem Denken sei das Unerschaffene. / Vor der Mitleidigkeit bewahrt. / Aus ›circum-stances‹ entstanden. / Quasi umständlich mit Beschnitt. / Mensch, Vater, Buddha, Zeuge. / Tumult im Kreis. / Titel: Vacations in C-Minor. Teil des Werkzyklus ›Bring me Edelweiß‹. / Keine Tribühne, keine Arena; nur Publikum. / Alles so schön ein-ge-bildet. / Des Königs meine Kleider. [sic] / So zart, liebbar. Doch: Gefahr, so zirka dort. / Das dürfte im nächsten Jahr wohl das Selbe sein. / Immer will man was beweisen. / Auch ein großes Thema: Die Massen. / Tauschfähigkeit vorausgesetzt. / Der Traum

vom Gold. Teil vom Abschluß. / Horizontal, nur zum Beispiel. / Welcher Kon-Text, wo der Rahmen unseres Panoramas? / Grenzen verschieben ist wie Lügen. / Auch wenn das Haus jetzt brennt, das Spielen fing Drinnen an. / Ausflug mit Touristen. Pause. Wichtig. / Jetzt bitte kurz lügen. / Die Stadt voller Gandharvas. / Tue alles Dir machbare. / Lust-ig sein! / Darf man sich freuen? / Eine Handlung die keine ist. / Nicht tun und doch nicht lassen können. / Nicht selbst genügsam. / Flip. Aus. Duch. Dreh. Twist. Thrill. Kick. / Durch-dr-ingdr-ung. [sic] / Gift braucht Gift, deshalb die Schlangen. / Noch nie hat jemand etwas in echt wirklich gewollt. / Ein–Sicht, Durch-Blick ist wie Schick-Sal, Ent-Werfen. / Es kann ein halbes Buch werden. / Das Verwerfen von Entworfenem, Zugedecktem, kann ganz gut geschäftigen. / Wo kommt das Schmiermittel her? / Durch Aussprechen der Wahrheit sich selbst stabilisieren. / Reichen. [sic] / Kein Bedürfnis im entscheidenden Moment vorgetäuscht. / Zufällig im Keller gelandet, bei den Kartoffeln. / Auto der Suggestion. / Man sucht immer mindestens einen Ausweg. / Führt zu Nichts. / Die Pause nicht vergessen. / Zeige mir Unsicherheit! / Es liegt nah am Auge. / Vom Leben gelernt – von der Schule noch eins. / Suchspiele mit Fährtenhund. / Wissen, daß wo was versteckt sein könnte. / Aussicht auf Erfolg. / Die Be-Rechtigung dazu. / Das Prüfbare und die Prüfung dazu. / Ein Besuch mit 2 x Hintergedanke. / Ganz unverbindliche Preisempfehlung. / Glaube und Würdigkeit. Ein Kredit im Voraus. / Erschrocken? Nein, Sie waren nicht gemeint. / Illusion durch Bewegung, wie typisch. / Ortspositionierung auf See ist umsonst. / Wie die Bechers mit den Häusern gingen. / Und dann arbeitslos und suchend. / Das Leben () lassen. / Nicht gut: mängelfreier. / Die wahre Täuschung. Der beste Eroberer. / Das feinste Kostüm für den besten Anzug. / Reden und Überreden, ganz . / {To frame someone. Are you in the picture too?} / Eingebildet sein, aber nicht in meinem Rahmen. / Alles i.O. / Gewinnen und Verlieren sind egal. / Nichts ändert sich, nur das Wissen darum. / Ein Fehler wie ein Kriechtier. / Auch das wird hier geschluckt. / Das Kapital des Gewinns. / Wiederholung als reines Ergebnis der Ignoranz. / Verlangen führt zur Flucht. / Oh, là, là. Shóo-shóo! / ›Il principe‹ war auch hier schon. / Es macht viel Spaß so wie es manchmal regnet. / Wohin ist Westerland? / Meine Mutter kann Bünde nähen. / Hey, hey, hey! / Antrag zur Mitgliedschaft ausgesprochen. Eine Provokation. / Mehr geht gerade nicht. / Unterstützung sei nicht entschieden. / Resolute Träger sollen verstärkt werden. / Und dann hängt doch alles von dem Wetter ab. / Klima unwirtlich geworden. / Die nächste Flut von Menschen. / Wohin damit? / Das können wir uns gerade so nicht leisten. / Nicht einmal als Geschenk. / Frage: Kennst Du nicht das echte Leben? / Wußtest Du, was Du mal werden wolltest? / Ach der ist das. / Komm zu dir selbst. / Auch so. / Das Aussprechen der Bestätigung kann zur Handlungsanweisung werden. / Bild: sitzt. Augen: Weiden. / Unschärfe erst in der Tiefe. / {Hard, soft, wet.} / Hart, weich, naß: Evolution im Regreß. / Leicht zu tragen. / Kein Standbild, ein Sitzbild. / Sitzen ist auch eine Haltung. / Signifikant erneuert. / Sie sitzt! / Sitzen mit Tricks. / Was hält Dich im Sitz? / Sitz. Platz. Rolle, Bring. Ganz. Fein. / Augen (nach) Vorne: deshalb Raubtiere. / „Ahh, refreshing breeze.“ Ozean, dort drüben. / Ein fast betreibendes System, ganz leicht operativ. / Meer, Küste, Ufer, Strand, Promenade, Spaß. / Biest zu zahm, Wolf zu Hund, Bild zu schön. Mein Haus. / {Don’t mess with the highest.} / Nicht am Höchsten messen. / {To dog dedicated too.} / Dem Hundi auch gewidmet. [sic] / Wahrnahmen und Re-Präsentation. [sic] / Zu groß, zu viel, zu alles. / Nichts weglassen um fort zu kommen. / Video works in 2016, baby! / „Willkommen.“ Ab jetzt fange ich an zu denken. / Ja, auch ich in Arkadien! / War ganz schön dort gewesen. / So kaputt war es eigentlich auch ganz angenehm. / Dann wird man wieder gemacht und kommt zurück. Aber nicht wie andere mit hängenden Armen. / Aufmerksamkeit unter Druck. / Im Vorbeigehen merkte man es schon. / Ich spüre sowas wie eine Verbindung zwischen uns. / Heute nicht, oder? / In der Regel doch gegen etwas. / Morgen wird das Gute gewinnen. / Vielleicht sogar um es zu verbessern. / Wo waren wir stehen geblieben? / Das Auge schärfen. Wie ein Thema. / Für manch einen ist dies der Beginn einer Reise. / Zu etwas ganz anderem. / Hat man die Punkte einer Linie schon beim Zeichnen einer solchen im Kopf? / Je größer Ihr Meßwert, desto wahrscheinlicher Ihre Fehler. / Nur das Beste. Von allem ein Sprung entfernt. / Heute ist Mittwoch, oder? / Dies wird jedes Mal besser. Von Mal zu Mal. / Wie könnte dies hier anders sein? / Rechtzeitig genug. / Danke für Ihre schnelle Antwort. / Geduldig warten auf so vieles. / Sonst noch was? / Ich bin nicht nur wegen des Wettkamfes hier. / Ein Jäger wird zum Gejagten. / Sie haben nichts falsch gemacht – nichts Besonderes. / Dies alles hier hält uns nur zurück. / Wir wissen doch alle Bescheid. / Ein Sandkasten kann schnell zu einem Fundament werden. / Sie machen dies alles nur schlimmer. / Sorry, aber ich muß jetzt langsam mal was arbeiten. / Das ist zu normal hier. / All jenes, welches Sie selbst sehen ist gut; alles was ich Ihnen zeige, zählt nichts. Als ob dies ein Gegensatz wäre. / Jemand wird selbst dem hier zuapplaudieren. / Voll schön hier. / Niemand beschwert sich. / Gedanklich schon. / Sie können von hier nichts stehlen. / Es ist ein Bild! / Sorgen Sie sich nicht – jemand wird es zur Kenntnis nehmen. / Jeder weitere Schritt bringt Sie weiter weg von Ihrem Ausgangspunkt. / Es fing tatsächlich anders an. / Wie würden Sie einen Affen aus dem Kopf zeichnen? / So oder so ähnlich vielleicht. / Das übliche Geschäft, oder: „Wie man an Land ankommt.“. / Einen alltäglichen Zug nehmen.

/ Wie könnte Sie dies hier beeinflussen? / Dieser Tag. / Niemand möchte etwas verlieren. / Aus zeitlichen Gründen nicht machbar. / Dies wäre wirklich eine gute Chance. / Prinzipiell schon. / Was ist die Konsequenz? / Es sieht ein bißchen anders aus als sonst. / Fällt Ihnen gleich was ein? / Bitte versuchen Sie es später erneut. / Na ja, nicht wirklich. / Manche Lügen sind notwendig. / Können Sie Blicke fühlen? / Was machen wir bloß? / Manchmal braucht man sein ganzes Leben um reinzukommen. / Nichts weiter als ein Tag. / Wir alle werden genug sterben. Sich als solche verstehen. / Es ist doch alles so verlockend und täuschend echt – doch gemessen an was? / Nicht Denken hilft mir beim Denken. / Nicht wahr? / Es gibt immer eine Geschichte dahinter. Dann versteht man vieles besser und die Dinge fügen sich. / So vor sich hin. Ich selber auch. Wie im Leerlauf. / Eigentlich nur um zu zeigen, daß man da ist. / Alles in so Dingen d’rin. / Sie haben es alle schon gemacht. Doch niemand gab mir einen Rat, wie es zu tun wäre. Wie auch? / Diesen Zustand verändern zu können, das wäre doch etwas. / Nochmal etwas nachschauen. / Man könnte meinen die Augenfarbe könne die Sicht auf die Welt verändern. / Was können wir schon? / Bilder montieren wie Geisterblicke. / Eine täuschend echte Frage da Draußen. / Die paar, die rausgepickt wurden. / Da wäre ich nicht d’rauf gekommen. / Artefakte einer konstruierten Welt. / So käme man auch zum Ausgangspunkt. / Er redet wie wichtig es war. / Etwas über die Verwirklichung der Entstehung machen? / Sich einer Definition nähern. / So etwas wie Herkunft. / Über Gemeinsamkeiten reden ist auch eine Differenzierung. / Ich möchte schon gerne zurückkommen. / Es ist ein ganz gängiger Gedanke. / Das thematisiere ich. / Wir sind das, was wir nicht sind und davon das Gegenteil dann bitte. / Deshalb habe ich das versucht. / Ein Weg durch alles hindurch. / Wir haben Probleme: Raum und Zeit. Genauso ihre Folgen – wie vorgestellt. / Was ist los? Das definieren, was man nicht ist. / Selbst der Ursprung braucht festen Boden – in der Luft hängt man nur kurz. / Gedanken bleiben dort hängen. / Das hat man einfach nicht in der richtigen Welt. / Es verbindet – es tut genau das. Ob es überhaupt so sein wird? / Dann betrachte ich weiter. Auf einer Tradition beruhend. / Nicht exakt das Gleiche. In einer anderen Sprache. / Dann wird gefragt. / Ich kam als Weltenschöpfer um zu zerstören. / Es gab so einen Fall. Es geht nicht darum. / Ich bin bei Dir. / In meinem Traum bin ich noch nicht geboren. / Wem es gehört. (Wem gehört es?) Heutzutage muß man sich das überlegen. / Das Wichtigste. Punkt. / Eine ästhetische Wahrnehmung, dieses „wir“. Möchtest Du? / Die Erinnerung als verbrecherisch betrachten. Ganz praktisch. / Ich bin nicht nur für alles verantwortlich, was ich tue – auch für alles was ich sehe. / Jenes sein, was man vergessen konnte. / Ein Erlebnis an der Reduktion haben. / Sich selbst beim Werden beobachten. Aber irgendetwas fehlte. / Ich war da – ganz dort. / Vermissen Sie etwas? / Nur genug. Das Ganze ist umgekehrt. / Natürlich bietet es auch eine Chance. / Sagst Du, „Fotos werden gemacht“, oder „Bilder werden abgeholt“? / Einer Spur irgendwie folgend. / Passiert ganz spontan, ohne Plan. / Ein Wunderland, so alt wie die Welt selbst. / Ich und Sie. / Ein Kommen und Gehen hier; was für ein schönes Sinnbild. / Haben Sie sich entschieden? Für was, werden Sie fragen. / Selbiges, weder das Gleiche. / Sprunghaftigkeit als Irrbild – doch wie kann ich mir einen Fluß denken? / Dann kann’s ja weiter gehen. / Wir alle hier. / Die Welt hat mich gefunden. / Kraft ist nichts anderes als Veränderung. / Sich zu wandeln meint sich bestärken. / Davor war wirklich etwas völlig anders. Doch irgendwie gleich, nur eben vorher. / Selbst das noch bezahlen können. / Ich bin nicht schuld am Tod. / Ehre und Beleidigung. / Allen Beteiligten das schuldig sein. / Innerhalb unserer Regierung. / Das Gespräch wurde am Abend aufgezeichnet. / Ein Kurs in Integration. / Voll groß die Zusammenarbeit. / Aber Deutschland zumindest. / Natürlich müssen wir! / Die Schotten. / Er kommentierte ganz klug dazu. / Geld oder Geschenke? / Als Reaktion auf die Katastrophe. / Weitergabe wurde beschlossen. / Umgehende Zurückweisung als falsch. / Es war fast unmöglich. / Sie so zu finden. / Weglaufen von dem anderen. / Auch nie gefunden. / Ein Symbol dafür, was treibt. / {You funny little spinning beach ball.} / Kaum Impulse in Prozenten. / Die Preise dagegen kaum. / Trotz der guten Lage. / Echte Probleme. / Eng voneinander abhängig. / Meister der Welt. / Das Beste als Teil von etwas Ganzem. / Nicht allein, nicht ewig, bloß jetzt. / Das Beste am Leben suchen gehen. / Eine reine symbolische Tat. / Kommt die Zugabe, wohin dann wieder? / Magische Kräfte ziehen die Schwächsten an. / Es gefällt ganz schön. / Echte Träume kosten was. / Zugegeben(:) auch blockiert. / Schön danke. / Wie hätt’ ich mich gebrochen. / Gesund sterben? / Es kam schon als Kind zur Welt. / Durch den eigenen Vater werden. / Man kann sehr früh anfangen oder spät. / Auch ich lebte in einem Land das man nicht verlassen konnte. / Dann stand ein kleines Auto im Hof. / Es nahm uns alle mit. / Warum nur sollten wir es ihnen übel nehmen? / Im Alltag nichts davon gehabt. / Anders behandelt werden. / Fremdkörper bleiben. / Das ist dann so. / Anderer Tarif heute. / Wo willst Du begraben werden? / Die Sicherheit ist da. / Das Beste daraus zu tun. / Wohin – jetzt da alles sichtbar ist. / Überhaupt sehr optimistisch. / Immer noch zu viel. / Frage: Lohnt es sich. / Zoom–in frei nach Leni. / Den Blick zur Weide führen. / Wie die Beine vertreten? / Black out, green by, white in, red too. / Antike 2.0. / Sie haben schon einmal Europa geschafft. / Weiter in der Pflicht. / Das war eine schöne Arbeit gewesen. / Schon wieder Hellas! / Haben wir auch Atomwaffen hier? /

Sie müssen abwarten. / {We sure do.} / Wir tun's ganz sicher. / Spricht zum Nulltarif. / Kluge Positionierung. / Konkrete Maßnahmen maßgeblich. / Auch Geduldete waren wir. / Der Zug ist begrenzt, Vorne und Hinten. / Allein gelassen. / Darum geht es uns nicht. / Und auch da. / Die Kontrolle machen. / Die Ernährung ist geklärt. / Zum Schutz der äußerlichen Begrenzung. / Im Sitzen gelassen worden. / Mit Geld zu lösen. / Nich die Strengsten. / Nicht immer diese Fortschritte. / Die Gemeinschaft teilen. / Einlagensicherungssystemkomponenten, gibt es. / {Been stoled.} / Stohlen worden. [sic] / Die Tageszeigung live verfolgen. / Das Vorhaben ist noch am Laufen. / Flucht drücken! / Unser Impressum muß stehen. / Und jetzt: Montezumas Rache. / Doch nochmal rausgehen jetzt? / Irgendwann sollte man es sich selbst sagen. / Dem Drachen diktieren ist jetzt noch einfacher geworden. / Oh, ich war ein Stellvertreter. / Schlüsse durch und nach Beobachtung. / Bei den Deutschen (jetzt) ist alles sehr gut. / Sie machen es so gut. / Ganz andere Sensationen dort. / Bloß wie dahin kommen? / Mit einem Boot rüber und es dann am Strand lassen? / Sie waren sehr aufmerksam Draußen. / Oh, diese Küste! / Das ist doch nicht garantiert. / Der Strand ist wach und hell. / Bewachte Stellen. / Dort beobachtet man besser. / Ganz glänzend dort oben. / Wir stranden hier schon. / Der Plan dagegen, mehr dazu. / Abseits der Küste liegen die Körper. / {Off shore. On land.} / Fern der Küste, an Land. / Island. / Das Vermögen liegt abseits der Küsten. / Koordinator für Bewegungen. / Kanalisierung greift als Konzept. / Auf absehbare Zeit. / Punkt. Flucht. Raum. / Erklären Sie Ihren Bankrott bitte. / Bank rotten. / Grüne Kreise, rote Linien, weiße Punkte, blaue Flecken, gelbe Sterne. / Höfliche Bilder, dann die häßlichen im Anschluß. / Deal. / Mit wem haben wir uns da eingelassen? / Schlüssel zur Redaktion. / So ganz extra dort drüben. / Bisher beispiellos. / Ein Gedicht. / Und weitere Anklagen folgen. / Nimm fest. / Wenige obere Schichten. / Durchsetzt. / Viel schlimmer noch. / Kommt bald. / Brauchen nicht mehr. / Danke beim Zuschauen für's Erste. / Aliens hier. / Jetzt kamst Du mich doch besuchen – ich erinnere mich an meine Einladung. / Aa! / Drei Kränze für alle hingeworfen. / Es geht nicht allein. / Das Beispiel mit dem Schwamm war erwähnenswert. / In der Nacht wußte ich nicht. / Nicht zweimal durchdenken, bloß nie. / Jeder kann mir antworten. / Hier und da Wolken, es bleibt aber so. / Ein Menschenbild steht fest. / Kann das passen mit der Ausbildung und mehr? / Wo nicht die Super-Mittel da sind. / Daueraufenthaltsrecht als Anreiz dieser Welt. / Zuhause ein Krieg. / Zu viel Misstrauen gehört. / Ich höre: „Ich war dabei." / Untergang des Reiches. / Die Sorgen der Menschen spürt man auf der Straße. / Man muß erst darüber reden. / Das große Thema. / Alle sind Verwalter. Nichts zu schaffen. / Etwas Anderes zur Veränderung tun. / Ich schick' Dir die Verbindung (dazu). / {I'll send you the link.} / ›human tissue‹ (Titel für ein Zeichenbuch) / I brought it up here. / Ich habe es hier nach Oben geholt. / Ich werde noch meine Essensmarke verlieren. / Er ist darüber nicht besorgt. / Nicht ich, not me. / Was ist das? / Nicht daß ich davon wüsste. / Nein, noch nicht genug. / Du bist nicht glücklich. / Wie denn sonst? / Das erste Mal war sichtbar. / Es braucht davon … Oh, höre auf! / Ich weiß, wie es aussieht von Außen. / Ich werde keine Legion der Verdammnis unterstützen. / In's Mikrophon muß man nicht brüllen. / Sie kümmern sich einfach nicht. / Das wäre noch die beste Mischung. / Erde und Schütteln. / Den Gürtel wiedergewonnen. / Warte eine Minute. / Das ist's Völker. / Überhaupt so ein Mensch zu sein, was willst Du von mir? / Was Du willst.

»Die Chance besteht schon.«



513 514

2013

Als reines dramaturgisch verdichtetes Textprotokoll der verbalen Diskussionen und Debatten im Rahmen der Präsentationen und Kritik von Kunstwerken, entstand 2013 DIE ARBEIT[515].

Sie behandelt die Situation der heutigen Kunsterziehung,

513 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

514 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

515 ›DIE ARBEIT‹ VORTRAG/KÜNSTLERBUCH CA. 60 MIN HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013

ihrer Praktiken und Strategien. Basierend auf einer typisierten Analyse, bestand DIE ARBEIT[516] aus individuellen Wörtern und Satzkonstruktionen aus real stattgefundenen Konversationen über Kunst.

Wie findet kunsttheoretischer Diskurs heute statt? Was sind die Kriterien für Kritik? Inwieweit kann eine künstlerische Arbeit analysiert werden? Besteht die Notwendigkeit, Kunst mittels verbaler Sprache zu erklären oder lenkt der theoretische Diskurs vom Kern der Kunstwerke rhetorisch geschickt ab? Wie funktioniert heutige Kunstreflektion und Kommunikation in der Welt?

DIE ARBEIT

Eine Ansammlung von Phrasen des Raums 2.41 der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

517

516 ›DIE ARBEIT‹ VORTRAG/KÜNSTLERBUCH CA. 60 MIN HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013

517 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

WILLKOMMENSGRUSS

Ein reines Modell; es macht nichts mit mir.

Der erste Gedanke, mein ureigenster. Mal so, mal so und so – das klingt jetzt, das steckt da drin.

Es muß so sein. Anders nicht. Es ging darum. Ja schon, für mich habe ich schon viel gesagt.

Es geht immer um die selbe Idee. Was die dann mit einem macht.

Man will das nicht, aber was man will kann man nicht sagen. Und dann spricht man plötzlich von philosophischen Ideen – wie das schützt. Was schützt?

Da war es wichtig, mir war es wichtig. Es ist schon wichtig, alles.

Dieses Gerede immer. Warum werden eigentlich alle immer gedutzt? Habe ich etwas verpaßt?

Es ist gleichzeitig nicht besetzt.

Ich möchte dazu nichts sagen; jeder soll sich unbeeinflußt seine eigenen Gedanken machen.

Kein Problem. Du kannst alles machen was Du willst. Das läßt sich schon sagen. Das laß Dir nur sagen.

Genau das Gleiche. Vielleicht ist es so. Für mich ist es so. Selbst hat man eine Eigenverantwortlichkeit, so eine. Mich wundert, daß es nicht gesagt wird. Offene formale Brücken.

Anders gesagt: für mich jetzt. Nicht mehr eigentlich, so gesagt. Du

brauchst keine Angst zu haben, zu viel zu verraten. Ganz im Gegenteil.

Ein bißchen schade. Da steckt sehr viel drin … aus dem Ausgangspunkt heraus.

Ich wollte es irgendwie, es gehört zum Zyklus dazu … minimalistisch halten. Es ist so. Ein Modell. Ich dachte, es ist ein klein wenig aus der Proportion. Ein Prolog.

Bei der Arbeit ging es darum, irgendwie. So und eigentlich. Eigentlich sollte hier viel Spielraum sein.

Wie hast Du Dich entschieden, daß es auch geht?

(— KURZE UNTERBRECHUNG)

Was hat das mit mir zu tun?

Das auch noch zeigen? Dazu kann ich nichts sagen, ich habe es nicht gezeigt. Es war ein großer Fehler das zu tun. Es hätte so wenigstens Sinn.

Woran erkennt man das? Ist das so? Proportional dazu. Man sieht es eigentlich gar nicht bei der Größe. Wir müssen von der Zeit her so langsam …

Es ist bereitgestellt. Wie ihr wollt – es war wirklich gut. Ja, deswegen.

Sehr viel um Proportionen anders als das Original. Es geht immer was verloren. Das ist so. Im Moment …

Ich habe mich immer selbst so angeschaut … und versucht nachzuempfinden. Damit kann ich mich nicht mehr eindeutig

identifizieren. Keine schlechte Idee, mal schnell durch. Auch irgendwie ohne Ende ganz easy, easy. Nochmal bauen bis man sein Ziel erreicht hat. Es ist nichts geworden.

Also, es war sehr, sehr gut.

Man muß erst mal sehen, wie das hier funktioniert. Formale Fragen um vor Allem nachzufragen. Keine formalen Antworten – das ist das eine, das das andere.

Wo sind alle? Wer spricht für wen? Man kann sich doch selber nicht herausnehmen, so tun als ob.

Es changiert – es könnte spannungsreich werden. Das finde ich auch schon ganz interessant. Auch nur so. Schnappschüsse, wo ich mal so d'rauf gekommen bin. Kein Aufwand dazwischen, so ohne Gedanken. Doch kann man daraus was machen – das ist eine gute Idee.

Auf ein Blatt zu bringen, das prägt sich so ein. Eigentlich nur eine Idee, irgendwo gefunden. Umgedreht und eigentlich toll. Das war's wohl? Hatte ich mal irgendwo gedacht, das ist schon länger her. Da kann man überhaupt nicht viel dazu sagen, würde ich sagen.

Ignorieren ist immer ein gutes Mittel. Wozu eigentlich?

Das finde ich ein spannender Moment. Ich mußte auch an andere Arbeiten denken. Unten d'runter ist eine andere Schicht.

So lang, gleich viel besser. Mehr zum Bild. So kann man es nicht transportieren. Nur eine Fläche. Eine Schichtung ... zieht nach. Sehr verwandt alles. Sie kommen klar. Ich war zuerst. Ist quasi ein anderes

Verfahren. Optisch im Grunde das Gleiche. Mich wundert es nicht. Man muß sehen, wo das eine ist. Die eigene Sprache darin. Auf der einen

Seite Dinge nach Außen getragen – viele gemacht. Eine verlorene Seite.

Die Grundfrage: Was man machen muß? Das Eigene durchdringen lassen.

Hm ... Hmm ...

Irgendein Material – inwieweit sind es meine Bilder? Und mit der

Präsentation muß ich noch überlegen. Und einer wird besser.

Eine Frage ist: Wie auch beim andereren, das sich ergibt. Das ließe

sich schon fragen. Eine ziemlich große Möglichkeit. Dazu ist das

eigentlich schon die Arbeit. Für sich die Arbeit, hatte ich überlegt – ganz wichtig. Was eigenes, was darstellt. Eine Sache aus der Arbeit selbst. Plötzliche Assotiationen zu bauen statt zu zerstören. Ich glaube nicht, daß es möglich ist. Ganz ernsthaft. Im Grunde geht es eher um die Bewegung. Eine kollektive Angelegenheit, trotzdem ist das als Bild auch interessant.

In einem Fall minimal vorsichtig, kontrolliert; im anderen Fall, eine kleine Geste und das ist sehr interessant.

Vorgänge machst Du sichtbar. Die Arbeit, wie Du das machst. Es ist schwierig und eigentlich immer wichtig ... mit dem Aufbauen. Wenn ich's schaffe.

Sage ich jetzt was? Nein. Vorher wurde ich unterbrochen; niemand hört das gerne.

Ich hatte so eine Idee – eine Projektion. Man könnte ja auch ... An solche Sachen hatte ich gedacht.

Sichtbar als Produkt. Vielen Dank schon mal.

Du bist jetzt dran. Ich möchte schlafen.

Eigentlich geht's um Sprache. Zeichen. Aktives Sprechen.

Sie haben schon recht. Leute. Synthesis; es ist immer in Konstruktion.

Ein Geschenk für uns, ein Fenster.

Einige bleiben um Hintergrund. Es gab nie die Zeit.

Mehr in die Länge als in die Tiefe gehen. Wir bleiben dabei, das ist

nicht das Thema. Nur als Orientierung. Das da, das ist wichtig, daß man das übt.

Das Schlechte und so. Vom Grundwissen anderer Leute ausgehen. Es ist schwierig ... die großen Fragestellungen. Hat man solche Fragen? Es gibt immer die Möglichkeit, dann hat man die Zeit. Solche Sachen. Es reicht nicht; ist das richtig? Das hatten wir schon ungefähr so gehabt. Nichts hat sich daran geändert. Und dann darüber sprechen?

Es ist möglich. Was meinst Du? Es erinnert uns daran, etwas zu machen.

Dann kam so der Gedanke. Kennst Du vielleicht. Im Rahmen geht's um

Bilder. Weniger das letzt Mal, zum Beispiel. Irgendwie eine Fläche, jeweils darauf festgelegt. Nicht unbedingt das Eine; eine andere Komponente.

Es ist sicher auch machbar. Das ist das Problem. Nicht eine einzige

Arbeit – auf jeden Fall. Es ging nicht unbedingt darum. Erstmal. Finde ich auch gut, es eignet sich auch gut.

Die Idee vom letzten Mal, das muß man dann sehen.

Na klar wird keiner für ewig kämpfen.

Ich muß g'rad daran denken ... Das Produzieren von Arbeiten weglassen, das wäre ganz schön für uns, ganz plakativ, als Dekoration. Auch so, wie Du sagst. Dann hätten wir die Möglichkeit – es ist wenig benutzt,

manchmal. Es ginge darum, damit umzugehen. Dadurch verstärkt sich die andere Richtung. Dies zu unterstreichen, sagen wir mal so: das könnte man so kombinieren. Im weistesten Sinne.

Hab' ich nichts dagegen eigentlich. Die Verbindung nicht verlieren.

Es gab noch eine andere Idee. Das ist nicht das Ziel.

ENDE

Im Rundgang des darauffolgenden Jahres wurde im Februar DIE ARBEIT[518] durch die Klasse Intermedia unter dem Titel EINE ARBEIT[519] raumspezifisch als Installation übertragen und durch Audiospuren ergänzt.

»Eine wirkliche Fläche.«

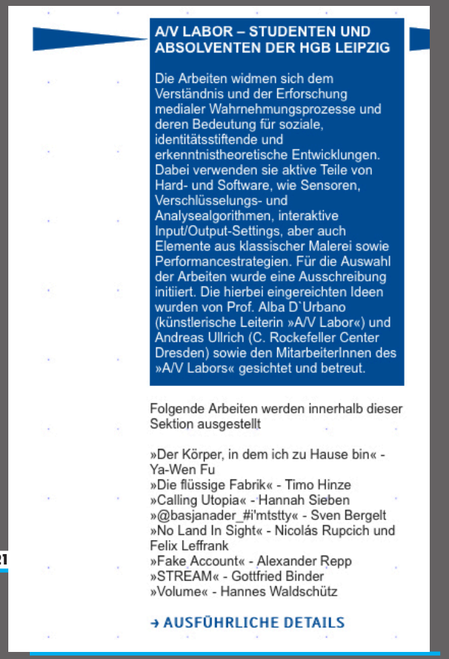
2013

Als indirektes Ergebnis eines zweisemestrigen Atelierstipendiums der *HGB* und einer vom hausinternen *Audiovisuellen Labor* initiierten Projektförderung im *Europäischen Zentrum der Künste Dresden, Hellerau,* enstand im Oktober zum 2013 stattgefundenen Medienfestival *cynetart – international festival for ‹computer based art* die 24–stündige Videokollage STREAM[520], welche in einem Container außerhalb des Festspielhauses *Hellerau* als begehbare Projektion gezeigt wurde. Als ZuschauerIn konnte man sich in die digitalen Projektionen eines Screencaptures hineinbegeben und den vermeintlich zeitgleich stattgefundenen Aktionen eines anonymen Akteurs Zeuge werden.

518 ›**DIE ARBEIT**‹ VORTRAG/KÜNSTLERBUCH CA. 60 MIN HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013

519 ›**EINE ARBEIT**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG SOUNDINSTALLATION, TEXT UND AUDIO BASIEREND AUF ›DIE ARBEIT‹ HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2014

520 ›**STREAM**‹ KATALOGBEITRAG / AUSSTELLUNG 24-STUNDEN SCREENCAPTURE, 1920X1080P ›HELLERAU - EUROPÄISCHES ZENTRUM DER KÜNSTE DRESDEN‹ DRESDEN, DEUTSCHLAND 2013



521

Grenzen subjektiver Wahrnehmung und Erwartungshaltungen, der Verhältnisse von Innen und Außen als auch der faktischen Objektivität des digital Gezeigten wurden mittels Zeit, Fokus, Fehlern, Schnitten und Übergängen filmisch demonstriert.

STREAM

Ausstellung bei **CYNET ART – FESTIVAL FOR COMPUTER BASED ART** im Festspielhaus Hellerau, Dresden

521 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

STREAM

Es gibt Filme, welche maschinell entstehen und deren Optik wir trauen, denn sie bilden unsere Welt mehr oder weniger gut und verläßlich – objektiv – ab. Wir können uns besser an Orte, menschen, Dinge und Situationen erinnern, wenn wir mittels kameraerzeugter Bilder mit ihnen konfrontiert werden, Alles lebt wieder, spricht, ist da.

Es gibt aber auch Filme, die keiner Kamera, keine Optik im herkömmlichen Sinne und physischen Sinne benötigen, um Bilder zu erzeugen. Ein screencapture eines Bildschirms ist ein auf solche Art hervorgerufenes Bild.

Bei dieser Arbeit wird ein 24–stündiges screencapture eines Computerbildschirms in einen Raum übertragen, welcher als offener Ort der Rezeption zu jeder Zeit betreten und verlassen werden kann. man beobachtet einen szenisch inszinierten Ablauf mit eingebauten, modifizierten Sequenzen, die aufgrund der Staffelung der Darstellungsebenen nicht als solche erkennbar sind. **STREAM** ist eine dramatische Stückelung, Abfolge und Zusammensetzung bestimmter narrativer und logischer Bildelemente; zusammen gehalten durch tatsächlich zeitgleich stattfindende Aktionen.

522

AUDIO–VISUELLES LABOR

Das »**AUDIO-VISUELLE LABOR**« ist die jüngste künstlerische Werkstatt an der HGB Leipzig. Sie ist hervorgegangen aus der generellen Überlegung, dass elektronische Geräte, Arbeitsprozesse und Verfahrensweisen fächerübergreifend von modernen computerisierten Verfahren bestimmt werden. Besondere Schwerpunkte bilden dabei die Bereiche der Ein- und Ausgabeprozesse mit Standbild und Text, Bewegtbildproduktion, Sound- und Computerprogrammierung, sowie moderne Verfahren der Animation.

Die Arbeiten des A/V Labors widmen sich dem Verständnis und der Erforschung medialer Wahrnehmungsprozesse und deren Bedeutung für soziale, identitätsstiftende und erkenntnistheoretische Entwicklungen. Dabei verwenden die Studenten und Absolventen der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig in ihrem Entstehungsprozess sowie bei der installativen Präsentation aktive Teile von Hard- und Software, wie Sensoren, Verschlüsselungs- und Analysealgorithmen, interaktive Input/Output-Settings, aber auch Elemente aus klassischer Malerei sowie Performancestrategien.[523]

Die Ausbildung an der **HGB** soll dazu führen, Künstlerpersönlichkeiten zu entwickeln, die mit ihrer Produktion neue Kunstformen generieren, welche das Repertoire der Zeichen, die eine Gesellschaft für eine differenzierte Selbstbezeichnung zur Verfügung hat, erweitern. Insofern muss, innerhalb der Verfolgung dieses Weges, die Möglichkeit existieren, die unterschiedlichste Methoden und Materialien zur künstlerischen Produktion zu erkunden (gerade auch die Dinge, die noch nicht der Allgemeinheit zur Verfügung stehen).

Das »**A/V LABOR**« hat deshalb einen alle Fachrichtungen verbindenden Stellenwert innerhalb der Hochschule, da es – als eine zentrale künstlerische Werkstatt mit modernster Technologie – dies alles innerhalb der Ausbildung in der **HGB** verbindet. Es bietet den Studierenden eine technisch sehr gut ausgestattete und professionell betreute Anlaufstelle zur Realisation künstlerischer Forschung mit den unterschiedlichsten Medien und Technologien die weiterhin erweitert und entwickelt werden müssen.

524

CYNETART 2013

Die in Dresden gezeigten Arbeiten von Studenten und Absolventen der HGB beschäftigen sich mit dem Verständnis und der Erforschung medialer Wahrneh-

523 **A/V LABOR:** CYNETART-AUSSTELLUNG 2013. FESTSPIELHAUS HELLERAU DRESDEN 2013.

524 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

522 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

mungsprozesse und deren Bedeutung für soziale, identitätsstiftende und erkenntnistheoretische Entwicklungen. Diese Arbeiten verwenden in ihrem Entstehungsprozess, sowie bei der installativen Präsentation aktive Teile von Hard- und Software, wie Sensoren, Verschlüsselungs- und Analysealgorithmen oder interaktive I/O-Settings, aber auch Elemente aus klassischer Malerei sowie Performance-Strategien. Für die Auswahl der Arbeiten wurde eine Ausschreibung initiiert.

In den nächsten Jahren soll sich eine enge Zusammenarbeit zwischen dem **CYNETART** Festival und dem **FACHBEREICH MEDIENKUNST DER HGB LEIPZIG** entwickeln. Diese erste Präsentation aktueller Arbeiten ist dazu ein konkreter Schritt. Die Arbeiten des **A/V LABOR**s widmen sich dem Verständnis und der Erforschung medialer Wahrnehmungsprozesse und deren Bedeutung für soziale, identitätsstiftende und erkenntnistheoretische Entwicklungen. Dabei verwenden die Studenten und Absolventen der **HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG** in ihrem Entstehungsprozess sowie bei der installativen Präsentation aktive Teile von Hard- und Software, wie Sensoren, Verschlüsselungs- und Analysealgorithmen, interaktive Input/Output-Settings, aber auch Elemente aus klassischer Malerei sowie Performancestrategien.

Im selben Jahr begann aufgrund des Ergebnisses eines techno-spirituellen Zufalles das mehrteilige Projekt EXIT „ENTER THE VOID“ / VOID 1–4[525] Gestalt anzunehmen.

EXIT „ENTER THE VOID“ / VOID 1–4

Interaktive Videoinstallation und Xerographien, 2:41:16 Min.

SYNOPSIS

525 ›**EXIT „ENTER THE VOID“**‹ AUDIO/VIDEO-INSTALLATION WITH SCREEN/PROJECTOR, SOUND-SYSTEM, BLACK AND WHITE BOOK BLURAY-TORRENT, DVD-ISO, REWRITABLE SINGLE-LAYER DVD, COMPUTER, WIDESCREEN, DOLBY STEREO, 2:41:16 RUNTIME, BLURAY, MKV, H264 1280X544 2000 KBPS 23.976 FS, ENGLISH AC3 DOLBY 48000 HZ 6CH 448K BPS, 02:41:16, 2.82 GB, COLOUR, BOOK (TABLE, HEADPHONES, VITRINE) CAOHOM LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013 http://gottfriedbinder.de/void

Das Ausstellungsprojekt ›**THE VOID (2/4)**‹ beschreibt die zweite Etappe eines bizarr anmutenden Zufalls: Eine heruntergeladene HD-Version der extrahierten BluRay-Datei des Films ›**ENTER THE VOID**‹ von **Gaspar Noé**[526] war der Ursprung einer zunächst digitalen Metamorphose. Durch die erneute Konvertierung dieser Filmdatei in ein DVD/CD-R Master Image (für das spätere Brennen als reguläre DVD gedacht), kam an einer bestimmten Stelle des Films ein überraschendes Phänomen zum Vorschein.[527]

528

526 ›**ENTER THE VOID**‹. REGIE: **GASPAR NOÉ**. DREHBUCH VON **GASPAR NOÉ** UNTER MITWIRKUNG VON **LUCILE HADZIHALILOVIC**. DOLBY DIGITAL, FARBE, 2.35:1, 161 MIN., IFC FILMS 2009.

527 BIS MIN. 26:56 LÄUFT DER FILM REGULÄR AB, ZWISCHEN 26:56 BIS 55:10 STEHT EIN EINZIGES FAST SCHWARZES BILD UND WIRD DURCH DIE AUDIOSPUR BEGLEITET, AB 55:10 BRICHT DIE AUDIOSPUR AB UND DAS STANDBILD BLEIBT STUMM. AB 55:10 IST EIN VORSPULEN NICHT MEHR MÖGLICH, D.H. EIN SPRUNG AN JEDE BELIEBIGE STELLE DANACH FÜHRT DAZU, DASS DER DVD-PLAYER NICHT MEHR REAGIERT.

528 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Der Film ›**ENTER THE VOID**‹ von Gaspar Noé thematisiert unmissverständlich und direkt das Sterben eines einzelnen Menschen vor dem Hintergrund spiritueller und psychedelischer Erfahrungen. Dabei stehen das ›**TIBETANISCHE TOTENBUCH**‹ und Themen tantrischer Buddhismen im Mittelpunkt dieser fast dreistündigen filmischen Reise.

Der erste Teil des Films besteht aus einer ca. 25-minütigen Plansequenz in Echtzeit, die aus der Egoperspektive eines jungen Mannes gezeigt wird. Nach dessen Tod löst sich die Kamera vom Standpunkt des Protagonisten, trennt sich von dessen liegendem Körper und schwebt mühe- und grenzenlos über den verbliebenen Freunden, über der nächtlichen Stadt, der zurückgelassenen, ehemals selbstverständlich beheimatetet Welt. Das passiert bisher in ›**ENTER THE VOID**‹ und ist Teil seines plots und hier beginnt der eigentliche Teil des Spielfilms.

Doch in dem konkreten Fall der Dateikonvertierung wurde der zweite Teil des Films durch etwas Unerwartetes und Unkontrolliertes ersetzt: Exakt genau ab dem Zeitpunkt des Todes, verharrt das Filmbild in fast gänzlicher Schwärze[528] und wird von einer meditativen und suggestiven Audiospur weiterbegleitet, die mantraartig letzte Tonfetzen und Geräusche kontinuierlich miteinander verwebt. Auch im wirklichen Film gibt es schwarze Bilder an genau dieser Stelle, doch diese sind symbolisch und als narratives Element eingesetzt.

Was können die Ursachen dafür sein, daß Fehler an einer bestimmten Stelle einer Kettenbeziehung für uns inhaltliche Aussagen treffen? Wie kann es sein, daß das Sterben des Protagonisten durch eine „Verweigerung“ des tragenden/transportierenden Mediums ersetzt, überlagert wird?

529 EINE SPUR DER RECHTEN HAND IST NOCH LEICHT SICHTBAR.

530

Ist es lediglich ein Fehler, kausal entstanden durch die einzigartige digitale Zusammenstellung eines einzelnen Computers und seiner gegenwärtigen Komponenten? Ein profundes Spiel, welches sich der Regisseur von ›**ENTER THE VOID**‹ selbst in diesem Zusammenhang gönnt? Ein Zufall, welcher in einem anderen Film an derselben Stelle inhaltlich völlig irrelevant wäre? Ein genialer Kopierschutz?[529] Ist es gar ein selbst provoziertes Produkt schlechten Karmas, eine selbsterfüllende Projektion des users vor dem Bildschirm? Ein geheimer, eso-/exoterischer Code eines sich verweigernden oder gar selbstreflexiven Programms?

Genauso wie der zenrale Begriff der Leere/des Nichts (shunyata) buddhistische Gedanken traditionell kreisen läßt (um was eigentlich?), lassen es die Überlegungen zu der Bedeutung dieses irreproduzierbaren Phänomens – verankert in eine völlig alltägliche Situation – auch.

Themenkomplexe wie individuelle Autonomie, die Befreiung von Illusionen, (Selbst-)Auslöschung, der bedingungslosen Loslösung von jedweder Haftung, der Freiheit zur absoluten und selbstreferenziellen Negation (Leere der Leere) – dies sind nicht nur zentrale buddhistische Begriffe, sie haben darüberhinaus allgemeingültige Relevanz. Nicht nur fußen traditionell philosophische Schulen darauf, gesellschaftliche Systeme oder mehr oder weniger abstrakte Gedankenexperimente in Form von Kunst, Literatur und Film – auch jedes einzelne fühlende oder denkende Individuum/Lebewesen sieht sich mit einer solchen Fragestellung konfrontiert. Mal finden diese Reflexionen ganz bewußt statt,

530 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

531 EIN PROPRIETÄRER KOPIERSCHUTZ IST UNWAHRSCHEINLICH, DA DIE BLURAY-DATEI NICHT URSPRÜNGLICH VON OFFIZIELLER STELLE VERTRIEBEN WURDE UND BEREITS EINE KONVERTIERUNG DURCH EINEN PIRATEBAY-USER STATTFAND.

mal sind sie unkontrollierte Reaktionen spontaner (Lebens-)Ereignisse, ein anderes Mal schlummern sie ein Leben lang tief im Unbewußtsein.

Für manche ist die Einsicht in die Unbeständigkeit der Dinge keineswegs der bequemen Illusion eines eigens selbstbestimmten Lebens und der Frage nach der Essenz, dem Wesen der eigenen Persönlichkeit vorzuziehen. Selbst im Falle einer temporären Auflösung als sicher katalogisierter Werte (etwa als Konsequenz rationaler Überlegungen, psychedelischer Erfahrungen oder Sinnkrisen z.B.) werden diese Einsichten wieder verzerrt und an einen quasi in der Unendlichkeit verorteten Punkt verschoben: das Sterben, der Tod, die unabwendbare Auslöschung dessen was uns ausmacht wird verdrängt. Entscheidungen werden verschoben, ja selbst die Erleuchtung wird stets in der Zukunft verankert.

532

Daß komplexe Systeme autonom agieren und sich einer bewußten Kontrolle entziehen, spiegelt sich nicht nur in alltäglichen Ausnahmeerscheinungen wider, die rechnerische Notwendigkeit der Emergenz hielt auch in die moderne Wissenschaft einzug: Chaostheorie, Quantenphysik, fuzzy-logic, der Übergang von unbelebter Materie zu dem Zustand, der als organisches Leben bezeichnet wird.

Nicht mehr vollständig nachvollziehbare Kausalketten zeigen sich auch im Verlauf des Gesamtprojektes ›**VOID (1–4)**‹: nicht nur bleibt es den Entscheidungen der Besucher selbst überlassen, wie sie die Installation wahrnehmen, welches Bild sie sich von den Zusammenhängen machen, sie können auch potenziell das gesamte Projekt manipulieren oder direkt vor Ort löschen. Kein Besucher und keine Besucherin wird die exakt gleiche Situation vorfinden, denn die individuellen Handlungen und Entscheidungen der Vorgänger ist das Fundament dieser persönlichen Wahrnehmung. Daß das Leben sich (s)einen Weg bahnt, blind und ohne vordefiniertes Ziel latente Möglichkeiten manifestiert, kann auch in der Geneaologie des Projektes abgelesen werden. Obwohl das Konzept mehr oder weniger strengen formalen Regeln folgt und quasi auf die provozierte Selbstauslöschung hinstrebt, hat es sich selbst aus diesen Rahmenbedingungen herausgelöst: der USB-stick mit dem die Daten von einem physischen Ort (das Zuhause) zu einem anderem (der Ausstellungsraum) transportiert wurden, ging auf der Rückreise verloren. Insofern ist das Projekt implizit bereits gescheitert, denn irgendwo – unlokalisierbar und für potenzielle Archäologen auswertbar – befinden sich die gesamten Daten in einem Schwebezustand, in limbo.

›**THE VOID (2/4)**‹ ist eine aus dem Spielfilm ›Enter The Void‹ hervorgegangene installative Präsentation eines zufälligen Phänomens und den zugehörigen Recherchematerialien/Skizzen welche von den Besuchern größtenteils mitgenommen werden können.

›**THE VOID (2/4)**‹ wird während der Ausstellungszeit vom 22.06 bis 20.07.2013 in der Galerie **EIGENT+ART** in Leipzig einsehbar sein; nach einer bestimmten Zeit wird das Projekt zu einer Torrentdatei gebündelt und auf thepiratebay.sx hochgestellt. Sobald die erste vollständige Kopie davon gemacht wurde, wird die Datei auf dem lokalen Computer gelöscht und alle verbleibenden Dokumente vernichtet – digital gesprochen: mit Nullen überschrieben.

532 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»KEIN ANSPRUCH, LEIDER.«

533

2012

Als Fortsetzung und Erweiterung des im kunstgeschichtlichen Kontextes ab 2006 initiierten Projektes FILMCLUB[534] bildete sich an der *HGB* 2012 die studentische Initiative FILZ[535] welche in Form eines Diskursraumes zum Thema Film und Kunst Projektvorstellungen, Screenings sowie Workshops anbot und an deren Gründung und inhaltlicher Aus-

533 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

534 ›**FILMCLUB WORKSHOP**‹ WORKSHOP 2007-2006 MIT: ALLA SCHNELL, ISSN 1864-5372 INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2007 http://workshop.utopmania.com

535 ›**FILZ**‹ VORTRAGSREIHE 2014-2012 HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2014 http://filz.caohom.com

richtung Gottfried maßgebend beteiligt war.

Künstlerischer Film behauptet sich irgendwo zwischen den Schlagworten Dokumentar– und Experimentalfilm, neben Cinéma Vérité und Essayfilm, hinter Spiel– und vor Kurzfilm, schräg von Video– und nahe Filmkunst. Die Videokamera ist nach Bergson eine Zeitkristallisationsmaschine – sie erlaubt es über Dimensionen wie Zeit, Raum und individueller Persönlichkeit neu zu verhandeln, und übernimmt die Funktion eines Gedächtnisses. Vielleicht hat sie auch deshalb eine große Macht auf die Sensibilisierung von Menschen.

536

Im Rahmen der Veranstaltungen wurde gemeinsam über die Variationen von Filmen gesprochen, studentische Projekte involviert und ein einmaliges Forum für das Medium an der Leipziger Hochschule etabliert. Es stellte keine Verlängerung des universitären Klassen–Plenums dar, sondern einen eigenständigen zeitkritischen und medienspezifischen Exkurs, mittels dem ein profunder Austausch ermöglicht wurde. Vorträge sowie Workshops von bzw. mit Experten waren ebenso Programm, wie die Entwicklung von künstlerischen Strategien, um mit dem komplexen Medium eine zeitgenössische Auseinandersetzung etablieren zu können.

FILZ

Filmische Initiative Leipzig

KONZEPT

Anläßlich des 2012 stattgefundenen Rundgangs an der **HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG**, schlossen sich diverse Studenten verschiedenster Fachklassen zum Projekt **KI/NO** zusammen, welches (angelehnt an den allgemein stattfindenden Hochschulprotest) innerhalb dieser Gruppe, den Fokus auf das Medium Film und Video richtete. Teil des Projektes war einerseits den Stellenwert einer künstlerischen Ausbildung im Bereich Video und Film innerhalb einer Hochschule zu hinterfragen, die Voraussetzungen und Beschränkungen einer solchen zu thematisieren, als auch ein diese Belange betreffendes Forum für Studenten verschiedenster Fachklassen zu etablieren beziehungsweise produktive Knotenpunkte abseits der isoliert stattfindenden Fachklassenbetreuungen zur Verfügung zu stellen. Als Ergebnis dieses Prozesses stellte **KI/NO** eine eigene Publikation in Form eines booklets inklusive einer DVD der Einreichungen her, welche allen Interessenten als Plattform ihrer Arbeiten zur Verfügung stand und die sonst übliche Einzelpräsentation zu vervollständigen suchte.

537

ZIEL

Ziel der nun formierten **FILMINITIATIVE LEIPZIG** ist es, ein beständiges, sowohl hochschulinternes als auch darüberhinausgehendes Anliegen zum Thema Video und Film unter künstlerischen und theoretischen Prämissen weiter zu artikulieren und diese in Leipzig in Form einer Filminitiative zu bündeln. Deshalb suchen wir für die Durchführung dieses Anliegens Kooperationen in Form von Theorievorträgen als auch von praktisch arbeitenden Künstlern dieses Bereichs – thematische Schwerpunkte sind das Verhältnis von Kunst und Film, damit einhergehend der Stellenwert filmischer Werke innerhalb des Kunstkontextes, weiterhin die (mögliche) Redefinition von Video/Film abhängig von dominierenden sozialen und ökonomischen Randbedingungen, sowie der changierenden Rolle des Künstlers vor dem Hintergund einer massenmedial artikulierten Mainstreamkonvention.

536 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

537 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

MANIFEST, LEIPZIG, MÄRZ 2012

FILZ (die Filmische Initiative Leipzig) entsprang dem Rundgangsprojekt **KI/NO**, welches 2012 an der **HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST** stattgefunden hatte und wurde im selben Jahr von vier leipziger Cineasten und Kunststudenten, welche sich als Gruppe dem heterogenen Feld des Videos/Filmes widmet und sich mit den künstlerischen Produktionsbedingungen dieser auseinandersetzt, gegründet.

Die Frage nach der Relation zwischen auf massenmedialer Wirkung hin produziertem Video/Film einerseits und künstlerischer Anwendung dieser Medien andererseits, ob weiterhin diesbezüglich eine Untersuchung einer etwaigen Trennlinie beziehungsweise vielmehr einer Schnittmenge dieser Pole anzustellen sei, ist dabei ein zentrales Anliegen der Initiative.

Von einer solchen konkreten Fragestellung ausgehend, sieht **FILZ** die Notwendigkeit weitere Aspekte des Gefüges Film–Kunst zu beleuchten: jene, über eine formelle Fragestellung hinaus gehenden und vielmehr solche, die Produktions– und Rezipierprozesse der Medien Video und Film selbst betreffend. Weiterhin muss von dieser Warte aus ein medienreflexiver Diskurs kritisch eingeleitet werden, zumal der technologische Fortschritt zu einer Wahrnehmungsveränderung aller maschinell erzeugten Bilder und speziell jener mittels des Filmes erzeugten (der Übergang vom photographischen Standbild zur projizierten animierten Bildfolge) und weiterhin in diesem benützten Bilder (strukturelle Übertragungen/Codierungen von Inhalten, z.B. Sprachbildern, Traumbildern etc. mittels Schnitt, Montage und Ton) geführt hat.

Die Filmgeschichte zeigte, daß es mehrfach Abweichungen vom etablierten und konventionellen storytelling gegeben hatte: Exkurse jenseits des bloß mittels Film wiedergegebenen Theaters, wobei selbst diese neue Formen des filmischen Erzählens eine dennoch konzeptionelle Herangehensweisen wählten, wie es beispielsweise Protagonisten des Essayfilms taten.

Eine zentrale Frage stellt sich für **FILZ** dahingehend, ob es sinnvoll und notwendig ist im zeitgenössischen Filmbereich eine klar definierte und durchgängige Trennlinie zwischen kommerziellem Unterhaltungsfilm und Kunstfilm als gesetzt zu sehen; weiterhin ob sich nicht auch alternative Methoden – entgegen den etablierten Strukturen des mainstream–geprägten storytellings – zur Vermittlung eines Inhalts bewähren können? Dem gegenüber stellt sich die Frage nach der künstlerischen Notwendigkeit, von gängigen, gar etablierten Erzählstrategien in aller Konsequenz abzuweichen und die Relevanz der dadurch provozierten Stimuli.

Ließe sich die Odyssee eines ambitionierten Filmemachers allein gemäß kommerzieller Werturteile und Konventionen hinterfragen oder bliebe dem Künstler als Autor (s)eines Videos/Films dennoch die Möglichkeit im Strom der zeitgenössischen Video–/Filmproduktionen wahrgenommen zu werden ohne sich dafür am tradierten Schema des larger-than-life–Konzeptes messen zu müssen?

Thematischer Vorgänger war das fachübergreifende und performative Rundgangsprojekt KI/NO[539]. Enstanden aus der Protestbewegung anläßlich der von der Kultusministerkonferenz 2012 beschlossenen, weitgreifenden Kürzungen und Änderungen des Studiensystems und dessen folglichen Beschränkungen[540]. Der sonst zum *Rundgang* der Hochschule regelmäßig zur Vorführung von Filmen bzw. Videos genutzte Raum sollte diesen Zweck nur zum Teil erfüllen: er blieb geschlossen. Deshalb wurden alle interessierten Studenten aufgerufen Arbeiten einzusenden.

Als Ergebnis des Projektes entstand eine Publikation in Form eines Booklets mit dazugehöriger DVD[541] der künstlerischen Einsendungen. Die durch Spenden eingebrachten Einnahmen und durch die zahlreichen persönlichen Gespräche gewonnen Erfahrungen, boten die Basis für die Gründung des Folgeprojektes FILZ[542], welches sich zum Ziel gesetzt hatte, an der Leipziger Hochschule ein bestän-

538

538 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

539 ›**KI/NO**‹ KATALOG IN: ›RUNDGANG 2012‹, XEROGRAPHIEN, 148 X 210 MM, FOLIE, AUFKLEBER, DVD 240 MIN., 80 SEITEN HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2012 http://filz.caohom.com/pdfs/ki_no_booklet.pdf

540 DAS PROJEKT WURDE ORGANISIERT UND DURCHGEFÜHRT VON STUDENTEN DER KLASSE INTERMEDIA (GOTTFRIED BINDER, LEONORE KASPER, FELIX LEFFRANK UND NICOLAS ROSSI)

541 ›**KI/NO**‹ KATALOG IN: ›RUNDGANG 2012‹, XEROGRAPHIEN, 148 X 210 MM, FOLIE, AUFKLEBER, DVD 240 MIN., 80 SEITEN HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2012 http://filz.caohom.com/pdfs/ki_no_booklet.pdf

542 ›**FILZ – FILMISCHE INITIATIVE LEIPZIG**‹ KÜNSTLERGRUPPE 2014-2012 HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2012 http://filz.caohom.com

diges und offenes Forum für Video und Film mit theoretischer als auch praktischer Ausrichtung zu etablieren.

KI/NO

Wenn etwas kaputt ist. Wenn etwas nicht gezeigt werden kann, bzw. wenn nichts gezeigt werden kann. Wenn keine Zuschauer da sind. Wenn gerade eine Vorstellung läuft.

WANN IST EIN KINO GESCHLOSSEN?

543

Früher galoppierten Pferde auf Leinwändern, heute kämpfen Roboter auf Displays.

Die Grenzen zwischen dem im Kino Gezeigten einerseits und der transportabler Medien andererseits, sind nicht mehr in der Art und Weise aufrechtzuerhalten, wie die Hersteller eines Films und die Betreiber der Institutionen Kino sich dies wünschten.

Die Ware Film ist wie die Ware Video schon lange nicht mehr an bestimmte institutionalisierte Orte gebunden, die ihre vermeintliche Exklusivität mittels klarer Grenzziehungen behaupten können – der Film zeigt sich nahezu immateriell, manipulierbar, übertragbar und als Ergebnis dieses Prozesses vor Allem wieder als kultureller Wert erschließbar.

Die zusätzlich zu einer, dem Medium Film schon per se inhärent eingewebten Illusion (z.B. der Kontinuität von Raum, Zeit und Tönen mittels Schnitt und Montage), dazu parallel etablierten Illusion der filmschaffenden Institutionen (z.B. der Überakzentuierung von Stars und Regisseuren) ist mittlerweile weggebrochen bzw. hat in seiner Mächtigkeit deutlich eingebüßt. Diese Entwicklungen entkernten das Medium Film und warfen es auf seine primären Eigenschaften zurück. Herausgeholt aus seinem Versteck ist der Film nun klarer und von allen Perspektiven aus analysierbar geworden. Die um den Film herum künstlich errichteten Zugangsbeschränkungen werden zunehmend redundant.

Sich mit der Projektion von heterogenen, womöglich nicht für die gemeinsame Vorführung in abgedunkelten Räumen vorgesehenen clips an der Institution Kino messen zu wollen, wirft die Frage nach der Relevanz einer solchen Nachahmung auf. Auch wenn etwas „Kino" heißt, da es die wesentlichen Merkmale des Kinos imitiert, bedeutet dies nicht, daß es die selbe Erfahrung hervorrufen kann. Auch kann ein solcher formaler Annäherungsversuch inhaltlich nie zu einer befriedigenden Deckung führen, da set und setting in keinem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen: künstlerische Videos/clips, verpflanzt in das set eines natürlich gewachsenen Kinoraumes mit langjährigem Programm, brechen in einem solchen Ambiente an ihrem innerlichen setting, welches in den meisten Fällen eine spezifische Art der Präsentation als wesentlicher Bestandteil der Arbeit selbst behaupten. Historisch gewachsene Kinos wurden über Jahre hinweg mit strategischem Programm bespielt und so als gesellschaftliche Räume modelliert, die neuartigen Multiplex-Kinos sind nur noch bloße Hülle zur seriellen Abspulung von zumeist austauschbarer Produktion. Sich ohne die notwendigen Hilfsmittel mit oder an dem Kino messen zu wollen, kann vermutlich nicht funktionieren – das Anliegen sollte ein anderes als das der versuchten Imitation sein.

Doch vielleicht ist der Rückgriff auf jenes, welches vor dem Kino stand, hilfreicher: die Kinematographen, Nickelodeons, Wanderkinos, Vaudevilles und die frühen optischen Experimente, die allesamt noch nicht den geläufigen Charakter des Kinos inne hatten, sondern filmische Ergebnisse in einer und für eine soziale Randgruppe zeigte. Das Kino bleibt darin am wirkungsvollten, wo es seinen ureigensten Mechanismen am klarsten hervorbringt: in der Bewegungsanalyse einerseits und andererseits in den immer neu auszurichtenden Präsentationsformen von Videos beziehungsweise Filmen. Film braucht keinen Träger und keinen designierten Ort, er existiert auch ohne Aufzeichnungs-/Abspielgerät (so wie die Grammatik einer Sprache auch im Murmeln oder Stottern – gar im Denken selbst – intakt bleibt); das Kino als Raum ist ohne zu Projizierendes ein Behältnis, wie jedes andere auch. Es wird durch etwas zum Kino – ist der Film das Kino?

Auch wenn ein Raum verschlossen ist, heißt das nicht, das dort nichts ist. Auch wenn ein Raum dunkel ist, heißt das nicht, daß es dort nichts zu sehen gäbe. Schlupflöcher zu und Ersatz für etwas gibt es immer; manchmal werden sie bewußt geschaffen um die bedrohliche Starrheit des Gesamtsystems zu verhindern, ein anderes Mal sind sie die zwangsläufigen Resultate des sonst geschlossenen Systems Produktion-Präsentation-Konsum-Wiederholung.

Eine Abfolge von Bildern, schnell genug, erzeugt die notwendige Illusion.

Wann bleibt ein Kino geschlossen? KI/NO sollte keine Verweigerung des Kinos/Filmes an sich sein, sondern des Umganges damit.

543 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Als Assistent der *DOK-Masterclass ›Her Body Of Work‹*[544] von Barbara Hammer vertiefte Gottfried Binder 2012 die zu diesem Zeitpunkt stattgefundene Spezialisierung auf Film– und Videokunst in einem akademischen Umfeld.

HER BODY OF WORK

A Video-Masterclass with Barbara Hammer for DOK LEIPZIG – INTERNATIONAL LEIPZIG FESTIVAL FOR DOCUMENTARY AND ANIMATED FILM

544 **›HER BODY OF WORK‹** LEITUNG, VIDEO-MASTERCLASS WITH BARBARA HAMMER FOR DOK LEIPZIG – INTERNATIONAL LEIPZIG FESTIVAL FOR DOCUMENTARY AND ANIMATED FILM, HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHUNST LEIPZIG, LEIPZIG 01. NOVEMBER 2012

THURSDAY, 1 NOVEMBER 2012, 19:00 - 21:00 H

HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST, LEIPZIG (HGB)

For Barbara Hammer, her work as a visual artist has always served a clear purpose: to deconstruct a cinema that objectifies or limits women and to make these invisible bodies and histories visible.

Born in 1939 in Hollywood, Barbara Hammer started making experimental films at a turning point in her life, coming out as a lesbian in the 1970s. In her first decade as a filmmaker, her work centered on women's issues, sexuality and gender roles. Quickly she was proclaimed the Mother of Feminist and Queer Cinema. But her recognition as an artist grew quickly beyond these themes and content, as she started to combine classical documentary tech- niques with reenactment, animation and experimental montage, creating an innovative style of "sight and touch" cinema.

With her work spanning from "Dyketactics"(1974) to her highly praised documentary "Resisting Paradise" (2003) and the award winning "A Horse is not a metaphor" (2008), DOK Leipzig paid homage to Barbara Hammer's life achievement in forty years of film making.

The master class was hosted by Gottfried Binder from HGB Leipzig and was held in English.

Anfang des Jahres beteiligte sich Gottfried Binder an der Gemeinschaftsausstellung RES OBSCURA[545] der *Hochschule für Grafik und Buchkunst* und veröffentlichte im Verlauf des Jahres im Künstlermagazin *Geheimnis*[546] eine kleine S/W–Architekturfotoserie.

RES OBSCURA

Ausstellung zum Rundgang der Hoschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 2013

545
546

13.02. – 16.02.2013

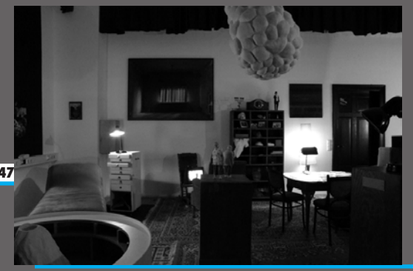
RES OBSCURA was the main presentation of the class **INTERMEDIA** at the **„RUNDGANG"** in 2012. It is an attempt to find an alternative against the common "White Cube"- space for exhibiting contemporary art.

The installation documents the aim of the students, to explore new ways of representing their work. **RES OBSCURA** is a place, which contains features of the private as well as the public space. It avoids the neutrality and the limitations (or better the exposed non-limitations) of the white cube. It is rather characterised by an atmosphere of a hidden collection visible only under certain conditions. It is a place in which one can encounter various layers of a hidden memory, residues and at the same time of a vivid presence.

Various objects can be seen as artistic artefacts and at the same time as residues of a lost history. These links a not visible at the first glance but nevertheless incorporated. They will ask the spectator for an investigation into this complex installation.

The work as a whole poses the question: What is the significance of any particular item? The spectator is permanently confronted with an unstable balance between being banal, ordinary and a touching significance and even uncanny impact of these objects.

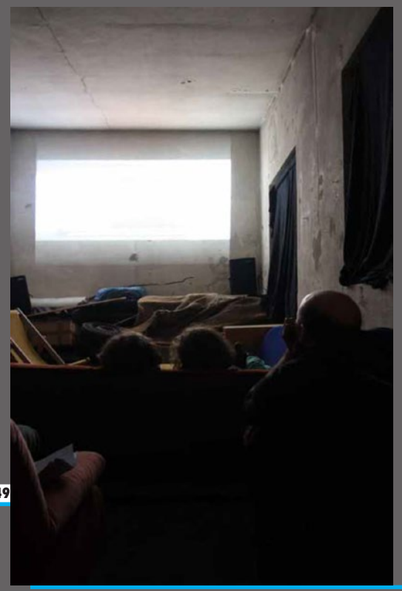
547



Die Ausstellung RES OBSCURA[548] sah sich als Versuch, eine Alternative zum Konzept des White Cube für das Ausstellen zeitgenössischer Kunst zu finden. Der Ausstellungsraum als Installation, dokumentierte den Versuch, öffentliche als auch private Aspekte zu vereinen. Der Raum verweigerte sich einer akribisch inszenierten Neutralität und war vielmehr durch das Zurschaustellen einer vielschichtigen Atmosphäre ein Körper verborgener Erinnerungen und kontextbezogener Erfahrungen.

547 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
548

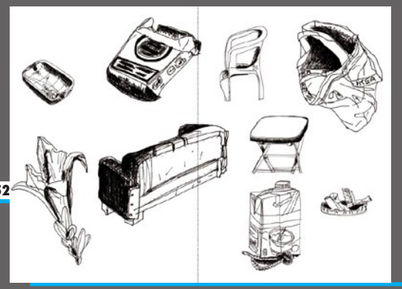
»Den Kopf des Monarchen als Motiv.«



549

2012

Im Rahmen des Dresdener Residencyprojektes *springhouse*[550] zeigte Gottfried Binder 2012 den Essayfilm **EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE**[551] als Kinoprojektion in einer Hofgarage. Daneben wurden Ausdrucke digitaler Fingerzeichnungen präsentiert.



552

Als Konsequenz der zunehmenden Fokussierung auf das Medium Film und Video, wurde Gottfried Binder von der Leipziger *Galerie kub* als Kurator des 2012 eigens von ihm konzipierten experimentellen Filmfestivals **EXTRA – EXPERIMENTAL TRAILS**[553] angefragt. Im Dezember 2012 war er Assistent der dritten Ausgabe des Festivals **AVANTGARDE IST KEINE STRÖMUNG**[554] der *Reihe Experimentalfilm* in Leipzig.

»Genutzter Stauraum.«

555

2012

549 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

550

551 ›**SPRINGHOUSE 2012**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG VIDEO ›EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE‹, ZEICHNUNGEN ›NO MIRACLES‹, FARBDRUCKE AUF 210 X 297 MM SPRINGHOUSE DRESDEN, DEUTSCHLAND 2012

552 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

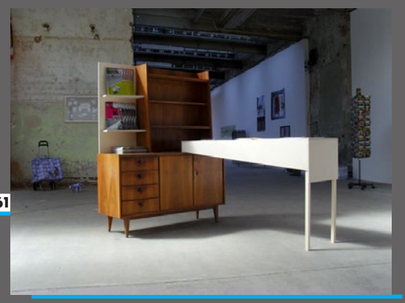
553 ›**EXTRA - EXPERIMENTAL TRAILS**‹ KURATION FESTIVAL FÜR EXPERIMENTELLE FILM- UND VIDEOKUNST VIDEO ART AND EXPERIMENTAL FILM FESTIVAL" GALERIE KUB LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2012 http://extra.coohom.com/extra2012

554

555 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Angefangen während des Aufenthaltes 2008 in Italien wurden bis 2012 die Zeichenbücher **HI IT'S ME**[556], **HOW CAN THIS BE DIFFERENT?**[557], **1,2,3**[558], **LA SUA CASA**[559] und **THIS SONG'S FOR YOU GIRLS**[560], welches 2013 in Privatbesitz überging, fertiggestellt.

»Zeitgeist – Allegorie.«



561

2012

Das im Sommer 2008 in Rom enstandene Künstlerbuch **VIA**[562] wurde zuerst 2012 in der Gemeinschaftsausstellung **VIAGGIO IN ITALIA – ITALIENISCHE REISE**[563] in der Halle 12 auf dem *Leipziger Spinnereigelände* gezeigt. Inspiriert durch die lange Reisetradition Richtung Italien hinterfragte die Ausstellung das Thema der Grand Tour aus zeitgenössischem Blickwinkel.

Die künstlerische Auseinandersetzung behandelte politisch und sozial relevante Themen, sowie Architekturgeschichte und Landschaftsbeobachtungen unserer postmodern geprägten Epoche.

564

556 ›**HI, IT'S ME**‹ ZEICHENBUCH 13.34 X 1.91 X 20.96 CM, FILZSTIFT, BLEISTIFT, TUSCHE, 70 G/M², 144 SEITEN SELBSTVERLAG ROM, ITALIEN 2008 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2008-2010_hi_its_me.pdf

557 ›**HOW CAN THIS BE DIFFERENT**‹ ZEICHENBUCH 9 X 1.2 X 14 CM, FILZSTIFT, BLEISTIFT, TUSCHE, 70 G/M², 144 SEITEN SELBSTVERLAG ROM, ITALIEN / LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2010 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2008-2010_how_can_this_be_different.pdf

558 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

559 ›**LA SUA CASA**‹ ZEICHENBUCH ZEICHNUNGEN, BLEISTIFT, FILZSTIFT, 70 G/M², 120 SEITEN, 2012-2008 SELBSTVERLAG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2012 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2008_la_sua_casa.pdf

560 ›**THIS SONG'S FOR YOU GIRLS**‹ KÜNSTLERBUCH 2011-2010 SELBSTVERLAG ROM, ITALIEN / LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2011 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/this_songs_for_you_girls.pdf

561 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

562 ›**VIA**‹ KÜNSTLERBUCH, PRÄSENTATION LEIPZIGER BUCHMESSE 2014 320 SEITEN, CA. 19,5 X 25,5 CM, 1-FBG. UND 4-FBG. BROSCHUR, TRANSPARENTER LACKÜBERZUG DER 9X13-PRINTS, BEDRUCKTE TRANSPARENTE FOLIE, INDIVIDUELL GESCHNITTENER FONT DER EIGENEN HANDSCHRIFT FÜR DIE APHORISMEN, INDIVIDUELL GESCHNITTENER FONT ANGELEHNT AN DIE ANTIQUA FÜR DIE BANDEROLE. DIGITALDRUCK/XEROGRAPHIE AUF GEDECKTEM 80 GR/M2 PAPIER. AUFLAGE CA. 30 EXEMPLARE" HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2014 http://www.gottfriedbinder.de/via

563 ›**VIAGGIO IN ITALIA**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG VIDEO, BUCH WERKSHAUHALLE, SPINNEREI LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2012

564 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Die Dämmerung danach.«

565

2011

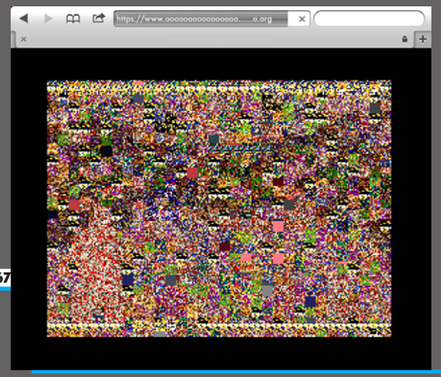
Kurz vor Abschluß des Magisterstudiums 2011, bewarb sich Gottfried 2010 mit direkt BEWERBUNG[566] für das Hauptstudium an der *Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig* und absolvierte dort bis 2015 ein Medienkunststudium in der *Fachklasse Intermedia* von *Prof. Alba D'Urbano*.

565 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

566 ›BEWERBUNG HGB‹ BUCH SW–LASERDRUCKE, EINBAND, GEHEFTET HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2010 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2010_HGB_Bewerbung_Dokumentationen_Scan.pdf

BEWERBUNG

Motivationsschreiben für die Aufnahme in ein höheres Fachsemester in der Klasse **INTERMEDIA**



567

567 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

LEIPZIG, DEN 01.12.2010

Die Frage, ob ein Künstler, einen durch eine Hochschule bescheinigten Abschluß anstreben sollte und die damit verbundene Skepsis gegenüber einer solchen Entscheidung, hat mich in den letzten Jahren davon abgehalten, dies als tatsächliche Möglichkeit zu betrachten.

568

Mein bisheriges, rein theoretisches Studium der Kunstgeschichte und der Philosophie an der Universität Leipzig wollte ich dazu weder unterbrechen, noch gegen eine Ausbildung an der **HGB** eintauschen. Die Möglichkeit eines langfristigen Doppelstudiums schien mir verführerisch, jedoch nicht wirklich realisierbar. Die Studienjahre an der Universität haben mir ein großes theoretisches Spektrum vermittelt, welches aber ohne eine praktische Ausbildung, ohne regelmäßige Ausstellungen, ohne die gemeinsame Zusammenarbeit in Gruppenprojekten (abseits des rein freundschaftlichen Austausches über die eigenen Arbeiten) nur eine Ausgangsbasis für das sein kann, was mich im Grunde interessiert und antreibt. Obwohl ich parallel zu meinem Studium kontinuierlich künstlerisch gearbeitet habe, fehlte mir bisher dafür ein wichtiges Element.

Nachdem ich zunächst als Gasthörer bei Frau D'Urbano einen Einblick in die Arbeit einer Fachklasse bekommen konnte, fiel es mir schwer den theoretischen und akademischen Teil, mit dem praktischen und künstlerischen Teil sinnvoll – und vor allem zielgerichtet – zu verbinden, beide miteinander zu verschmelzen anstatt sie als rivalisierende, sich ausschließende Extreme zu betrachten. Nun, da das Universitätsstudium fast abgeschlossen ist, habe ich mich bewußt dafür entschieden, mich für eine Aufnahme in ein höheres Fachsemester der Klasse **INTERMEDIA** zu bewerben. Ich erwarte mir einerseits davon, an jener Stelle auf professioneller Ebene weiterzuarbeiten, an der ich 2006 als Gasthörer stehengeblieben bin und andererseits, mich mit aktuellen Arbeiten wieder in die Projekte der Klasse einzugliedern, diese in einem solchen Umfeld weiterzuführen und letztendlich: einen künstlerischen Abschluß an der **HGB** zu verwirklichen.

568 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Im Detail hat man immer Recht: man taucht ein.«

2011

Oh – Nein! 2011 enstand INFERNO[569], eine konzeptuelle Auseinandersetzung in Buchform mit Dantes *Göttlicher Komödie*.

570

571

569 ›**INFERNO**‹ KÜNSTLERBUCH FARB–LAERDRUCKE, TUSCHE, GEHEFTET, 76 SEITEN EDITION UTOPMANIA LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2009 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/inferno.pdf

570 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

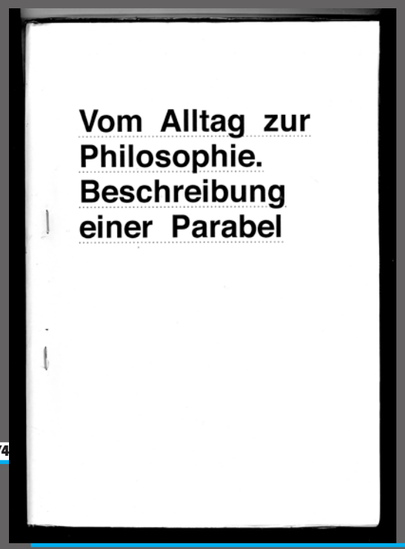
571 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Ein Tempel.«

572

2011

Die unter logischen Prämissen angefertigte Magisterarbeit VOM ALLTAG ZUR PHILOSOPHIE. BESCHREIBUNG EINER PARABEL[573] von 2011 beschreibt Alltagsfragen, bebildert Lücken narrativ und untersucht die Grenzen des objektiv Erzählbaren.



574

572 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

573 ›VOM ALLTAG ZUR PHILOSOPHIE. BESCHREIBUNG EINER PARABEL‹ BUCH 236 SEITEN UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2011 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2011_Vom_Alltag_zur_Philosophie.pdf

574 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

VOM ALLTAG ZUR PHILOSOPHIE – BESCHREIBUNG EINER PARABEL

Motto

Ich frage mich, ob die andere Stadt mich auch lieb hat?

»Ich komme nach Leipzig, an den Ort, wo man die ganze Welt im Kleinen sehen kann.«575

Die Enklave meiner Wahl? Ich hab' unendlich Zeit. Komm' mich dort doch mal besuchen …

LEIPZIG, DEN 12. JUNI 2011

Lieber ERICH,

ich bin nun in den letzten Zügen, meine Magisterarbeit fertigzustellen und möchte diese Gelegenheit nutzten Dir zu schreiben und Dir von meinem Vorhaben zu berichten. Die Arbeit heißt »Vom Alltag zur Philosophie. Beschreibung einer Parabel« (ohne Punkt). Was das Ganze mit Philosophie zu tun hat, wirst Du Dich sicherlich fragen. Ich kann Dir diese Frage nicht inhaltlich beantworten, aber es ist eine Abschlussarbeit im Fach Philosophie – insofern besteht eine direkte Verbindung. Du weißt ja sicherlich, dass so vieles von dem, was wir heute Philosophie nennen, früher ganz anderen Bereichen zugehörig war: zum Beispiel der Juristerei, der Mathematik, der Theologie oder der sogenannten Esoterik. Und heutzutage zählt man auch Werke der bildenden Kunst, Filme, Spiele oder Romane dazu.

Manchmal reicht es ja schon, philosophische Ideen darin zu erkennen, um sie der Philosophie zugehörig zu meinen. Und manchmal ist es ganz anders herum: die Philosophie weiß über sich Bescheid, versucht sich aber hinter lyrischen oder bildnerischen Fassaden zu verstekken.

Ist das nicht seltsam: Eine Abschlussarbeit in Philosophie, welche sich davon zu entfernen versucht?

Auch wenn all dies, was ich mir erlaubt habe, mit Dir zu machen, all die Spekulationen und das Ausnutzen Deiner Bilder und Notizen für meinen kleinen privaten Zweck, im Vergleich zu dem Gesamtergebnis nicht viel wert sein mag, so kannst Du mir glauben, dass ich mir viel Zeit dafür genommen habe und mir viel an der Sache liegt.

Manchmal verlor ich den Überblick über die Einzelteile und immer noch weiß ich nicht, ob die Reihenfolge der Texte und der Bilder irgendetwas mit Deinem Denken und Leben zu tun hat oder nicht. Sicher nur im Ansatz. Es ist selbstverständlich alles aus heterogenen Kleinstteilen erbaut und erdacht, mittels der Bilder zusammengenäht und wie es mit den Fellen der Tiere gemacht wird, von Innen heraus ausgestopft und in einem Schaukasten zur Ansicht gestellt.

Ich habe zum Beispiel an den zentralen Text auch Fußnoten angehängt, die auf verwandte Gedankengänge hinweisen sollen oder die übriggebliebene, lose Aphorismen an längere Textpassagen angliedern. Ich hoffe Du hast nichts dagegen, mit einer solchen Umgebung in Verbindung gebracht zu werden. Ach ja, ich wollte auch noch kleine Diagramme hinzufügen, die aufzeigen, welche Ortschaften, Personen, Literatur erwähnt wird und wie in welchem Zusammenhang steht. Aber da ich Eure Namen geschwärzt habe, wären sie irgendwie nutzlos und besäßen keinen relevanten Informationsgehalt mehr. Ich habe sie deshalb weggelassen.

Ich kann mich noch erinnern, wie ich damals (es war ungefähr 2003) in der Platte in der Weißdornstraße in Grünau war und ich durch die ganz leeren Gänge streifte, willkürlich in die offenen Wohnungen hineinblickend, mal hier, mal da mich genauer umschauend. Doch in einem Zimmer blieb ich länger, denn dort fand ich die ganzen Polaroids, verstreut auf dem Boden zwischen den restlichen Negativen, Umschlägen, Büchern und Zeug. Ich war noch einige Male dort, aber die von Euch allen zurückgelassenen Dinge wurden immer weniger; das hieß, es waren noch andere außer mir hier unterwegs, manche Sachen sammelnd. Das letzte Mal war ich sogar im Keller und dann auf dem Dach. Ich habe rundherum ein paar Bilder mit meinem großen Blitz gemacht (es war Tag) und dann, einige Minuten später, kam die Polizei von beiden Seiten durch die Luken, um mich nach Unten zu begleiten. Sie waren sehr nett (ja, es war sogar eigens ein Kommissar gekommen!) und meinten, es hätten sich Leute aus den benachbarten Gebäuden bei Ihnen gemeldet, da sie dachten ich wollte vom Dach aus in ihre Wohnungen hineinfotografieren. Sie meinten gleich leicht ironisch, dies wäre ein sensibles Thema und die Menschen wären zu Recht skeptisch gegenüber solchen Ausspähungen. Sie wollten natürlich auch wissen, ob ich etwas aus dem Gebäude mitgenommen hatte und ich belog sie. Sie nahmen meine Personalien auf und wir verabschiedeten uns. Es hat sich niemand mehr bei mir gemeldet wegen dieser Sache. Heute stehen die meisten Geschosser nicht mehr, sie wurden rückgebaut, wie es so schön heißt. Jetzt ist vieles wieder Wiese, worauf früher kleine Städte standen. Ich war schon lange nicht mehr dort, nur manchmal, wenn ich zu meinen Eltern fahre (oder mit diesen zurück nach Leipzig komme), kann ich im Vorbeifahren noch einen flüchtigen Blick darauf werfen. Du wirst mir zustimmen, dass sich so vieles verändert hat und es keinen Sinn macht, an dem Alten sentimental hängenzubleiben und den Zeiten nachzutrauern.

Lieber ERICH, ich hoffe ich habe Dir mit meiner Bearbeitung kein Unrecht angetan; keine Sorge, ich habe Euch all unkenntlich gemacht, so dass nur Du oder eine Dir nahestehende Person jemanden identifizieren kann. Sicher wirst Du Dich selber darin mit Leichtigkeit erkennen. Ich hoffe immer noch, dass wir uns einmal begegnen werden (manchmal sitze ich in der Bahn und halte Ausschau nach jemandem Dir ähnlich sehendem), aber ich weiß ja gar nicht, ob Du überhaupt noch hier in Leipzig bist. Wir werden uns wahrscheinlich nie kennenlernen, auch wenn wir uns vielleicht schon begegnet sind.

Hast Du etwas an dieser Version zu verbessern oder willst Du es mir erzählen, so wie es wirklich war, so habe keine Scheu Dich damit an mich zu wenden. Ich werde mich bemühen alles wieder zu korrigieren und meine Fehler zu reparieren. Ich verspreche es Dir! Ich weiß, dass Du manche Schulden hattest, die sich plötzlich ganz von selbst über Nacht erledigten – nun stehe ich in Deiner Schuld.

Im Anhang ist noch Platz für Notizen; also wenn Du dort etwas hinzuzufügen hast (oder ein anderer), so würde ich mich freuen Deine Sicht der Dinge oder eine andere Ordnung der Textpassagen etc. kennenzulernen.

Ich habe im Verlauf vieler konstruktiver Gespräche mit Herrn MAX zahlreiche wertvolle Hinweise erhalten und immer eine positive und unterstützende Begleitung erfahren. Ihm ist es auch zu verdanken, dass die Arbeit in dieser Form Gestalt annehmen konnte. Auch JULIANE, meine Freundin, hat mir stets mit Hinweisen und Korrekturen sehr geholfen und mich dabei unterstützt. Diesen beiden bin ich zu besonderem Dank verpflichtet. Natürlich bedanke ich mich auch bei meinen Eltern, die einen ganz anderen Blick auf die Dinge geworfen haben als ich und mich stets liebevoll begleiteten.

Wenn Du Zeit hast, würde ich mich sehr auf einen Besuch von Dir freuen! Wie steht's mit Urlaub? Wir könnten ja wieder an den See fahren! Oder schreib' mir doch mal – ich bin für Post immer empfänglich. Meine Adresse ist die Grünewaldstrasse 13 in 04103 Leipzig. (Was für ein Zufall, dass ANDREA auch in genau der selben Straße wohnte, oder?)

Ich muss jetzt bald mit dem Hund rausgehen, deshalb noch kurz Folgendes zum Abschied. (Da Du ja auch manchmal botanische Formulierungen benutzt, habe ich mir diesen aus Arabien stammenden Spruch ausgesucht):

Ein Buch ist wie ein Garten, den man in der Tasche trägt.

Mach's gut und bis bald!

Liebe Grüße

GOTTFRIED

P.S. Hast Du eigentlich die Bilder selber gemacht oder hast Du sie auch nur gefunden?

Und wenn Du mir schreiben willst, mach es doch so wie früher: Deine Adresse als Empfänger und mich als Absender.

576

Sprüche und Bögen

1. Hör' ich die Stimmen aller Pflanzen, die nur im Dunklen erklingen? Nun, meine Stimme hör' ich nicht. Alles blendet.

2. Du sagst, Du erinnerst Dich an nichts – würdest Du Dich bitte an meinen Namen erinnern? Das wäre mir ein Anfang. Leute sagen mir, ich wäre einsam – aber ich würde mich freuen, wenn Du mich kanntest.

3. „Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich; aber jede unglückliche Familie ist auf ihre besondere Art unglücklich."577

4. Ich werde in meinen Bildern nicht teurer – sie werden nur kleiner.

5. Schau nur: Das blinde Kind hat ganz die Augen seiner Mutter.

6. »Ich habe mein Vokabelheft verloren. Ich weiß, ich kam damit hierher.«578 Welch schöne Sätze.

7. –Was siehst Du, wenn Du Deine Augen schließt? –Ich weiß es nicht. Aber es ist alles meins.579

8. Ich sah stets mehr Blüten als Früchte an den Gewächsen, die mich interessierten.

9. Ich fand folgendes vor einem Buch stehen: »Ich wohne in meinem eignen Haus, Hab niemandem nie nichts nachgemacht. Und – lachte noch jeden Meister aus, Der nicht sich selber ausgelacht. Über meiner Haustür.«580 Ein Buch als Gebäude verstehen?

10. Ich pflege einen umgekehrten Fatalismus: Nicht die Welt ist fatalistisch und vorherbestimmt, sondern nur meine Einstellung zu ihr – egal was ich tue, es wird vereinnahmt.

11. –Die Welt ist größer heutzutage. –Nein, es ist die gleiche Welt, sie ist bloß voller. – Die Welt ist nicht schlecht. Ich glaube, sie ist wirklich nur zu voll. Es gibt kein Wort um dies wieder gutzumachen, kein Bild zum Vergleich.

12. Willst Du es so machen, wie ich es gelernt habe?

13. Jedes Haus hat seine Maus. Jeder Anfang seine Mitte.

14. Eine heilige Strafe für einen heiligen Schüler – aber keine Spur von einem heiligen Schmerz.581

15. Wäre alles tatsächlich so, so wäre es für immer gleich.

16. Es war nie besser als jetzt – wie hört sich das an? Schau mal in Dein Tagebuch – steht da was von Morgen drin?

17. Immer noch kein Imperativ für die 1. Person Singular. Hält ihn keiner für nötig oder ist er unmöglich?

576 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

582

Gedanken

Man schaut und daß man eine Idee hat. Und was dann?[583] Und wirklich dachte ich bisher, ich sähe den Finger und nicht den Mond.

Lerne und folgere ich aus einer Menge von Aussagen (die sich denken, wiederholen, ergänzen, gegenseitig weiterführen lassen etc.) oder aus der inneren Überzeugung und Struktur einer Aussage, einer Gegebenheit, einer Tatsache die eventuell nur mir allein zugänglich bzw. in dieser Art erschließbar bleibt? Respektive: Schließe ich aus der Quantität oder der Qualität?

Ist es, weil etwas in Relation zueinander steht (als Gebilde und sich so gegenseitig festigt und manifestiert), oder weil es in Relation zu allem anderen steht? Indem es, wie im zweiten Fall in Relation zu allem anderen steht, behält es die Möglichkeit stets unverändert zu sein, zu bleiben oder sich aufgrund des Nicht-es-selbst-Gefüges abzuändern. In Bezug zueinander, findet stets eine dynamische Veränderung statt, die die Einzelteile immer individuell abändern, auch wenn es nur das Ergebnis hat, das Gesamtgefüge, das Ergebnis als Ganzes unverändert zu belassen. Zum Beispiel das Ergebnis 6, ist 1+5 oder 2+4 oder 3+3 etc.

Manchmal, wenn etwas Neues allzusehr in Mode kommt und allgegenwärtig in Benutzung ist – unter Umständen aufgrund von Vorteilen gegenüber einem alten Medium, der Bequemlichkeit, Schnelligkeit, Wirtschaftlichkeit oder Ähnlichem wegen vorgezogen wird –, bekommen die Makel und die Fehlerhaftigkeiten des Alten eine Aura von Ehrlichkeit und Direktheit. So wie alte Schwarzweißabzüge sonderbar klar und unverstellt auf uns wirken – aber nicht aus ihnen selbst heraus (denn diese sind, zumeist offensichtlich, mangelhaft in ihrer technischen Ausführung), sondern des Kontrastes zu alltäglicheren Medien wegen.

Wenn etwas am Anfang einer Bewegung steht, ist es eben noch unbewegt und ruhig. Es sei denn, die Bewegung selbst wäre dynamisch. Einen Läufer sieht man auch besser, wenn er noch am Anfang des Laufs Anlauf nimmt und weniger klar, wenn er seine höchste Geschwindigkeit erreicht hat. Natürlich hängt dies sehr von denjenigen Merkmalen ab, die man dabei beobachten möchte. Die Beobachtbarkeit der Bewegung hingegen ist genau entgegengesetzt.

Wartet man auf etwas und man sieht es kommen, so ist das schon einmal besser, als wenn man noch auf das Erscheinen des Kommenden wartet.[584]

Wenn man etwas, eine Erzählung zum Beispiel, langsam ausblendet anstatt sie abrupt abzubrechen, fällt es dem Beobachter leichter dieses Ende als gewollte und kontrollierte und damit autorisierte Erzählung zu verstehen und zu akzeptieren. Auch ist dies eine nachträgliche Möglichkeit, über nicht gewollte Endungen ein stets verständliches und natürliches Ende mittels der Ausblendung, des sukzessive Weniger-Werdens zu legen. So wird es oft in der Musik oder im Film getan, aber ob und wie es im Bild oder in der schriftlichen Erzählung gemacht werden sollte, bin ich mir nicht so sicher – oder ich habe es noch nicht mitbekommen.

Die Gewöhnung ist der Grund dafür, daß eine langsame Beendung besser funktioniert als ein klarer, harter Schnitt, der einen deutlichen Kontrast hervorbringt, gar erzwingt.

582 AUS: ›TITEL‹, JAHR. http://www.gottfriedbinder.de/link

583 Erinnern Sie sich noch?

Sie merken, hier fand ein Sprung statt. Zunächst einer in die Fußnoten hinein – aus den Gedanken heraus; und im selben Zuge, einer zu Ihnen. Dies ist der Punkt Ihrer Weglenkung. Vom Zentrum an den Rand.

Man braucht dafür:

1. Einen Träger (möglichst neutral und auf seine Funktion reduziert).
2. Einen Filter (er sollte zwischen den Bestandteilen unterscheiden können und eine Schwelle zum Endergebnis und möglichst stabilitätsstiftend sein).
3. Optional einen Zusatz (als Staffage).
4. Einen Wirkstoff (dosiert).

Zudem: Ein vereinheitlichendes System (welches diese Dinge miteinander koordiniert und funktionsfähig macht).

Weiterhin: Einen Modus der Anwendung.

Keine Sorge, wir wir befinden uns auf derselben Seite.

Die punktierten und farblich hervorgehobenen Wörter verweisen auf Indexeinträge. (Siehe Index, Seiten 205–220.)

584 »Wehre den Anfängen.«, heißt es bei Ovid.

»Principiis obsta. Sero medicina parata, cum mala per longas convaluere moras.« »Wehre den Anfängen! [Z]u spät wird die Medizin bereitet, wenn die Übel durch langes Zögern erstarkt sind.« »Sero medicina paratur, cum mala per longas invaluere moras.« »Zu spät wird das Heilmittel zubereitet, wenn erst das Übel durch zu langes Zuwarten stark geworden ist.« In Ovid: Heilmittel gegen die Liebe. Hrgs. und übersetzt von Friedrich Walter Lenz. In: Schriften und Quellen der Alten Welt Band 9. Akademie Verlag. Berlin 1960. § 91.

Habe ich die Möglichkeit der Relativierung, so kann ich mir alles erlauben. Doch hat man die Möglichkeit per se, oder erlangt man diese erst im Verlauf – doch im Verlauf von was?

Ich kann denken, alles was ich tue, passiert weil ich immer nur das tue, was ich will; oder ich kann denken, alles was passiert ist genau das, was ich tun will. Auch ein Hund tut nicht immer das, was er will, aber er könnte denken, alles was er tut ist das, was er tun will.

Der größte Trick ist natürlich jener, der gar keiner ist und der nur vorgibt, einer zu sein. Wenn alles echt ist, unverstellt und man dennoch glaubt es sei ganz anders – vielleicht weil die Rahmenbedingungen dies suggerieren –, es sei eine Illusion … das ist der größte Trick, wenn er über sich selbst (und nicht nur über seinen Inhalt) hinwegtäuscht. Ich denke, das Grundprinzip dafür ist die Ablenkung. Von etwas zu etwas anderem. Eine gute Illusion hat eine Erzählung, eine Richtung, in die die Narration verläuft. Eine Illusion ist nicht nur Illusion allein – sie erzählt auch immer etwas über ihre Täuschung, etwas über sie selbst als erzählende Illusion.[585]

Das ist ähnlich dem Eindruck, den man beim Betrachten eines Bildes hat, auf dem ein Spiegel zu sehen ist, in dem sich Dinge spiegeln. In diesem Fall ist es ganz natürlich, daß diese Objekte verzerrt oder durch die verschmierte Spiegeloberfläche unscharf und ungenau zu sehen sind.[586]

Das Geheimnis eines Tricks beeindruckt niemanden. Die Täuschung, auf welcher das Geheimnis beruht, und welche dadurch vorgeführt werden kann, ist aber alles. Wäre die Beschreibung bereits eine Vorbereitung zur Erklärung? Quasi defizität davorstehend? Eine solche Unterscheidung vorzunehmen, führt zwangsläufig dazu, Theorie und Praxis vergeblich gegeneinander auszuspielen.

Und nun ein Sprung zu etwas anderem.

Wo waren wir stehengeblieben? Von mir aus zu keiner Idee. Aus keiner Idee zu einer Idee, Ideen zu Wörtern, Wörter zu Sätzen, Sätze zu Absätzen, Absätze zu Kapiteln, Kapitel zu Büchern, Bücher zu Sammlungen und so weiter. Zu was? Zurück zum Schauen.

585 »–So? Er verschwindet einfach? … Das ist doch kein Trick! Nun, er muß wiederkommen! Da muß doch … –Noch etwas dabei sein? –Genau. Er muß mehr als nur wiederkommen.« *Vgl. hierzu:* Nolan, Christopher: The Prestige. *Touchstone Pictures. 2007.*

586 Sollten optische Täuschungen in Relation zum Wahrnehmungsapparat, der immer läuft, aber nur in bestimmten Fällen die Täuschungen aufzeigt, begriffen werden können? Wäre etwas suggerieren vergleichbar einer optischen Täuschung?

Parallel dazu: Von der Rivalität zur Konkurrenz. Vom Gesetz zum Vertrag. Aus dem Wasser ans Land. Vom Zentrum an den Rand. Vom einen zum anderen. Vom Anfang zum Ende. Von keiner Idee zu einer Idee. Etwas zusammenbauen.[587]

Gleich beim Formulieren bestimmter Gedanken spüre ich bereits die zwangsläufig später einsetzende Entfernung, welche auch eine Entfremdung bedeuten kann. Wie entsteht ein solcher Abstand und was vermag dieser zu trennen? Selbst mein handschriftlich verfaßter Text bekommt eine eigene Autorität, die nicht erst mittels Übergänge in andere Formen begünstigt wird. Ich frage mich, wie nahe wohl all jene gedruckten und gesetzten, zu Kapiteln zusammengefassten und durchpaginierten Zeichen, Wörter, Sätze – all das, welches wir als unseren Kanon bezeichnen, unser Fundament – den Herstellern überhaupt waren.[588] Und damit die angeschlossene Frage nach der Stabilität unserer darauf errichteten Hütten und Hochhäuser. Einst war vieles Sumpfgelände und Morast, Ödnis und Wüste, wo heute Oasen und Beete gedeihen; oder Urlaub gemacht wird.

Bilder-Zeugend und Bild-Erzeugend.

Zunächst bediene ich mich so oft der Bilder, die ich aus Elementen und Bestandteilen mir bereits bekannter (und ebenso) komponierter Bilder zusammensetze und benutze diese Kombinationen gerade so, wie es mir beliebt. Das meine ich zumindest zu tun, so als hätte ich die Kontrolle über dieses Tun.[589] Ähnlich eines Kaleidoskops –

587 Das Ganze gleicht einem Raffinierungs-/Gärungsprozess, dessen Endergebnis nichts mehr mit den Früchten der Ernte gemein hat. Außer dem Duft und den Resten des Geschmacks bleibt nur ein Betäubungsmittel übrig. Ist ein Ergebnis nicht auch ein Endergebnis, also ein zum – beispielsweise zu seinem eigenen – Ende gekommenes Ergebnis (z.B. weißer Schimmel)? Ja, das ist es auch, es kann aber auch ein Zwischenergebnis sein, je nachdem, wo die Grenze zum Neuen angesetzt und gesehen werden kann. (Ab wann ist der Same schon zum Baum geworden? Ab welcher Stelle ist die Hand Ellenbogen? Wieso kann man auf der Wasseroberfläche Wellen sehen? »Bewegt sich die Fahne, bewegt der Wind die Fahne, bewegt sich der Geist?«, »–Ist es ein Flugzeug? Ist es eine Rakete? –Nein, es ist Superman!«)

588 Eine Distanzierung: Etwas rückwärts zu erzählen, hat mit einem Heraustreten viel gemein, einem ›zoom-out‹, bei dem man zum Beispiel zuerst nur Schwarz sieht, dann einen schwarzen Kreis während sich die Kamera langsam heraus, weg bewegt, dann einen Punkt. Dann merkt man, es ist das Satzzeichen eines Satzes, dann kann man, während die Kamera immer weiter herauszoomt, das Ende des Satzes lesen, dann immer mehr Wörter und den Rand des Papiers auf dem sie stehen, dann eine Repoussoirfigur, ganz Silhouette, welche dieses Blatt in den Händen hält, dann die Zimmerumgebung etc. (Wer sollte solch ein Blatt in den Händen halten? Der Darsteller?) Und wieso finge ein solcher Film im Dunklen an? Ganz so, als ob das Schwarz gar nichts wäre, ganz neutral, als könne aus ihm alles entstehen, aber aus einem Muster oder einer Darstellung eines konkreten Dinges, dies weniger möglich wäre, zumindest komplizierter herzuleiten. Und dabei ist dies nur das Bild. Man könnte versetzt, diametral dazu, den Ton in Form einer Erzählung (mit Hintergrundmusik und Geräuschen von Tieren oder Gegenständen etc.) einfließen lassen.

In der Musik wird das Tiefe als Dunkles und Hintergründiges empfunden und in den Bildern, als sei das Schwarze ebenso tiefer und reicher an Möglichkeiten im Vergleich zum eher als homogenen und flach empfundenen Weiß.

Hört man Musik, so meint man gelegentlich die Töne und den Rythmus vorauszuahnen. Dann tritt die gehörte Musik in den Hintergrund und begleitet die eigenen Erwartungshaltungen. Aber es ist ein Unterschied zwischen der gedanklichen Ausformulierung und der tatsächlichen Umsetzung mittels ausgewählter Instrumente, Musikern, Medien und so fort. Das eine ist die Variable einer Funktion und das andere die Einsetzung eines Wertes.

589 Wörter und Bilder teilen nicht die selbe Welt – sie haben in ihren jeweiligen Prinzipien nichts gemein. Sie kreuzen sich nicht, obwohl man doch in Bildern denkt und die Bilder eine Sprache haben. In einem Gemälde eine Schrift herauslösen (z.B. die Lettern über einem Geschäft) und sie lesen zu wollen, ist so, wie in einem Gedicht die beschriebene Landschaft isolieren zu wollen.

jedes und kein Bild ist besser und schlechter als die anderen möglichen. Und gänzlich andere Bilder, die das Gerät nicht sowieso schon als Möglichkeit implizit angelegt hat, sind nicht denkbar (zumindest nicht als Bilder eines derartigen Gerätes), nicht erreichbar, nicht machbar und nicht benutzbar. Dennoch sind jegliche solcher Bilder, von der Außenwelt beeinflußt, wenn nicht sogar davon gemacht; andererseits müßte zugegeben werden, daß jene, zunächst für Randerscheinungen gehaltene Bilder, genauso zur Palette der möglichen Bilder gehören, wie all jene, die vordergründig der Erwartungshaltung bzw. dem gängigen Schema eines Bildes entsprechen, sich mit diesen decken. Sind nicht alle geworfenen Bilder schön?[590]

Alle geworfenen Bilder sind schön. Ein Zusammenschmelzen des bilderzeugenden Gerätes z.B. würde eventuell noch alternative, nicht Teil seines Programms seiende Bilder hervorbringen können – und dann auch wieder nicht, denn diese sind ebenso möglich, wie alle anderen auch; und anders herum sind alle anderen genauso möglich, wie diese. Haben wir nun ein anderes Kaleidoskop[591]?

Was würde man sehen, nähme man eine neue, noch unbespielte Kasette und schaute oder hörte sich diese an (natürlich nicht von Außen, sondern indem man sie in das Abspielgerät steckte)? Der Apparat sollte vermutlich nicht zwischen den darauf befindlichen Informationen diskrimieren können, oder doch? Gäbe es ein Minimum an Inhalt, damit Apparate Kasetten überhaupt abspielten? Vermutlich ist es unsauber, im Generellen, von einem Apparat auszugehen, denn ist nicht vielmehr das in ihnen hinterlegte Programm für eine solche Diskriminierung ausschlaggebend? Eine Diskriminierung setzt eine Möglichkeit der Auswahl voraus. Ein Loch im Boden, eine Öffnung zu einer Höhle, eine Ritze an der Oberfläche einer Kiste entscheidet nicht über die Vorgänge im Inneren. Sobald eine Kasette in die Öffnung eines Wiedergabegerätes paßt, kann man auch sagen, der Apparat funktioniert. Alles andere liegt in der Verkabelung und Auslagerung in externe Medien, die jedoch zu keiner Zeit auf das Abspielgerät angewiesen sind.

Es scheint mühselig, nach minimalsten Spuren, nach notwendigen Grundbedingungen oder nach ausreichenden Faktoren zu fragen – und an dieser Stelle nun ein rhetorischer Zusatz. Die sich mir stellende Frage bleibt: Wann bin ich zufrieden mit all dem, was ich doch so klar vor mir zu sehen glaube? Schließlich wissen wir alle, daß auch die Existenz Atlantis' durchaus als beweisbar gilt. Immerhin läßt sich immer etwas noch besseres Denken.[592]

Vom Prinzip her, gibt es keinen großen Unterschied zwischen mir und einer Kamera. Auch gibt es nur ein kleine Differenz zwischen mir und der Kamera und allem anderen auch.

Im Inneren spielen sich Prozesse ab, die im Dunklen bleiben, welche ein Resultat nach Außen werfen und welche sich einer externen Beobachtung entziehen. In solch einer dunklen Kammer werden eindringende Impulse verarbeitet und zu einem Abdruck fixiert, welcher aber im weiteren Verlauf, auf die Bindung an ein bestimmtes Material angewiesen ist, um als aussagekräftiges Ergebnis betrachtet werden zu können. Als Ergebnis, welches für alle Betrachter die gleichen Grundbedingungen schafft und sich nicht mehr im Dunklen versteckt. All dies wird zunichte gemacht, sobald man diesen inneren Prozeß ans Licht bringen möchte. Und da Licht eine solch konstante Einheit ist, spielt es keine Rolle, ob dies im Kleinen oder Großen vonstatten geht.

Die Rahmenbedingungen des Beobachtens sind nicht mit seiner Innerlichkeit vereinbar (und beinhalten sie ein forciertes Beobachten-Wollen), zerstören sie sowohl das potenziell mögliche Resultat, als auch die Bedingungen der Beobachtung selber.

Eine sich selbst verschleißende Maschine führt dennoch legitime Bewegungen aus.[593]

Dies scheint auch ein Anfang für etwas zu sein: Manchmal wenn ich nach Draußen gehe, wünsche ich mir, jemand wartete irgendwo auf mich …

Oft erzählt einem jemand von etwas oder man liest oder hört eine Rezension eines Buches oder eines Filmes, ohne das besprochene

590 »Wie sich (doch) die Bilder gleichen.« Aus Giacomo Puccinis ›Tosca‹.

»Recondita armonia di bellezze diverse!« in der Übersetzung: »Sie gleichen sich an Schönheit, doch verschieden sind beide!«

591 Das Wort Kaleidoskop stammt aus dem Griechischen und bedeutet: schöne Formen sehen. Konkret lauten die drei Wörter: (kalós) schön, (eidos) Form, Gestalt und (skopé) schauen, sehen.

592 Vgl. Anselm von Canterburys ontologischer Gottesbeweis im zweiten Kapitel des ›Proslogion‹ formuliert.

»Denn, daß eine Sache im Verstande ist, ist eines; ein anderes einzusehen, daß die Sache existiert. Wenn nämlich ein Maler vorher bedenkt, was er schaffen will, so hat er es zwar im Verstande. Er erkennt aber noch nicht, daß existiert, was er noch nicht geschaffen hat. Wenn er aber schon gemalt hat, so hat er es sowohl im Verstande, als er auch erkennt, daß existiert, was er bereits geschaffen hat.

So muß also auch der Tor zugeben, daß wenigstens im Verstande etwas ist, worüber hinaus nichts Größeres gedacht werden kann, weil er das versteht, wenn er es hört, und was immer verstanden wird, ist im Verstand.

Doch sicherlich kann „das, worüber hinaus Größeres nicht gedacht werden kann", nicht im Verstande allein sein. Wenn es nämlich schon im Verstande allein ist, so kann gedacht werden, daß es auch in Wirklichkeit ist -und das ist größer. Wenn also „das, worüber hinaus Größeres nicht gedacht werden kann", im Verstande allein ist, so ist eben „das, worüber hinaus Größeres nicht gedacht werden kann", (etwas,) worüber hinaus Größeres gedacht werden kann. Das aber kann gewiß nicht sein. Es existiert also ohne Zweifel „etwas, worüber hinaus Größeres nicht gedacht werden kann sowohl im Verstande als auch in Wirklichkeit.«

593 Vgl. Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: Ludwig Wittgenstein Werkausgabe Band 1. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1999.
§§ 193–194.

Buch oder den von diesem Bekannten spontan zusammengefaßten Film zu kennen. Aber diese Zusammenfassungen an sich, fühlen sich vollkommen echt an und gänzlich natürlich an, so als wären sie selbst kleine eigenständige Formen des Erzählens und nicht nur bedingte End– oder Nebenprodukte der wirklichen, der echten. Niemand hat je das Gefühl der Unvollkommenheit oder des Verlustes dabei. Ohne das Besprochene zu kennen, sind sie für mich – so wie sie sind – wirklich und richtig, scheinbar ohne überhaupt auf das, auf welches sie sich beziehen, mehr angewiesen zu sein.

Ich frage mich immer wieder, wie wohl jemand vorgehen müßte, der solch eine Rezension liest und daraus dann das Rezensierte wieder beschaffen wollte. Vielleicht liegen zum Beispiel eines Tages mehr Rezensionen als Filme vor und man wird sich der eigenständigen Literaturgattung der Rezensionen bewußt (oder des Filmemachens über Filme – vielleicht ist das schon zu viel, denn Filme gibt es ja nicht mehr; über was macht man dann Filme?) – möchte aber die verschollene oder vernichtete Struktur der Originale wieder daraus gewinnen.[594] Eine Komprimierung oder Zusammenfassung hätte nur Sinn, würde sie einen Inhalt möglichst verlustfrei einpacken – so, daß es einen bestimmbaren Unterschied zwischen beiden Versionen gäbe, wobei man sich dann eine der beiden, als für das jeweilige Ziel vorteilhafter, heraussuchen könnte – welches nach einem allgemein bekannten Muster wieder daraus herauslösbar bliebe; und zwar jedes Mal auf die gleiche Weise, zu dem gleichen Ergebnis führend. Eventuell ließe sich die Komprimierung mit dem gleichen Muster erneut komprimieren und so weiter. Doch ist hier schon die Stagnation ein fester Bestandteil.

All dies führt zu der Frage, nach welchem Ordnungssystem man suchen sollte … welche Ordnung sich dahinter verbirgt und was daraus ent-wickelt werden kann.

Wie sähe wohl eine erneute Rezension eines aus einer Rezension konstruierten Filmes aus? Wäre sie ähnlich der ersten oder erwähnte sie vielleicht sogar den Umstand ihrer Entstehung, der Rückkopplung etc.? Daß dieser Film wohl nicht der gleiche sein würde, wie das Original (welches ja vollkommen ohne Rezension, also quasi in der Kette der kausalen Verursachungen davor stand), scheint offensichtlich, oder nicht? Es sei denn, es handelte sich um einen ganz bestimmten Typus von Film. Was zeichnete diesen aus?[595]

Erkennt man etwas als Zitat und sagt: »Das ist doch ein Zitat von dem und dem …«, erkennt man dies anhand des Inhalts oder bedarf es dazu auch der Erkenntnis der Anführungszeichen? Wo kommen denn die Anführungszeichen her? Könnte man etwas als Zitat kennzeichnen oder zumindest indirekt erkennbar machen, ohne die Zuhilfenahme von Apostrophen, ohne Zusatz, ohne Hingabe, ohne Verschachtelung? Die Anführungsstriche sind oft zwischen den Zeilen. Die indirekte Rede zum Beispiel: Aber dann kann das Zitat für vieles Zitierte stehen. Es geht in mehrere Richtungen. Ein Zitat verweist auf und verbindet mindestens zwei Elemente.

Sind die Anführungszeichen Teil der Sprache, die sie angeben? Dann wären sie davon ununterscheidbar. Wie eine abfotografierte Photographie. Ist sie Teil einer anderen Sprache? Wäre die Antwort »Ja«? So könnten wir sie gar nicht als solche wahrnehmen, sondern diese Zeichen könnten alles mögliche in dieser anderen Sprache an Ausdrücken bedeuten. Die Angabe einer Kommentatorebene wäre eventuell gar nicht wahrnehmbar. Wollte ich das Foto (auf welcher Abbildungs-/Iterationsebene auch immer) in einer anderen Sprache darstellen, also quasi in Anführungszeichen, wie mache ich das, wenn ich diese Sprache nicht kenne? Kann ich mittels (wörtlicher) Sprache das Foto zitieren?

Doch dazu später.

Es ist schon klar, was in einem Leben passiert, aber es müßte eine Geschichte erzählt werden – die Dinge müßten koordiniert werden[596]. Und zum Schluß waren alle glücklich. Es ist ein interessanter Gedanke, man selbst hätte sich all dies selbst ausgesucht und zugetan.

Es gibt Sprachen, in denen die Stellung der geschriebenen Sätze eine ästhetische Angelegenheit darstellen. Deren Stellung entspricht zwar einer Regel, aber die Wörter tragen ihre Bedeutung, ihre Konjunktionen schon in sich selbst und könnten ihret- und der Grammatik wegen, auch der Länge nach, zum Beispiel hintereinander aufgeschrieben werden, oder der Regel eines bestimmten Alphabets folgend.

594 Bücher, Filme, (Kunstwerke im Allgemeinen?) versuchen, stets eine neue und eigene Sicht auf etwas zu etablieren, irgendwo in der Landschaft einen eigenständigen Ankerpunkt zu finden, dort wo noch niemand ist oder wo der Platz schon wieder frei geworden ist. Aber ein Film z.B., der sich zum Thema gesetzt hat, ohne Kamera, ohne eigene Schauspieler, kurz: ohne eigene, neue Materialherstellung/Produktionen zu arbeiten, indem er nur und ausschließlich aus Fragmenten bereits bestehender Filme zusammengesetzt ist – funktioniert dieser auf die gleiche Weise? Und wäre es wichtig, was man als Thema, als These, als Theorie eines solchen Werkes definieren wollte? Nähme es sich zum Thema: »Ich spreche zu Euch als Film, aus Teilen anderer hergestellt …«, aber dies in den anderen so noch gar nicht als Rohmaterial vorhanden ist, so müßte er dies durch die Montage der Teile zu erreichen versuchen. (So wie jemand, der ganz oft »Ja« sagt und man doch begreift, daß dies nicht gemeint sein kann.)

595 Ich erinnere mich, wie ich als Kind vor einer Kirche stand und auf ihre Türme hinaufblickte, solange, bis einige weitere im Vorbeigehen mit mir hochschauten und sich wunderten, was dort oben wohl zu sehen wäre. Und als ich schon längst gegangen war, wurden selbst diese Leute bereits von anderen bei dieser Beschau abgelöst. Lange jedoch hielt sich diese Kette nicht, schließlich gab es dort oben nichts Außergewöhnliches zu sehen, was man sonst nicht auch erblicken konnte.

Sicher, dieses Spiel habe ich mir nicht selbst ausgedacht, jemand erzählte mir einmal davon.

596 Siehe Endnoten.

In den Dingen, in dem Vorgefundenen, in den Sprachen, in den Argumenten liegt doch auch ihre Fortsetzung – aus allem was da ist, folgt das Folgende, das daraus Folgbare und so weiter. So wie in Polaroidfotografien schon dasjenige als photographische Potenz und als Chemie enthalten ist, um ein Bild zu sein; so wie in einer Kamera auch schon alle darstellbaren Bildmöglichkeiten enthalten sind. So wie ein Raum die möglichen Positionen/Konstellationen von in ihm enthaltenen Körpern bedingt. In eine Schachtel paßt vieles hinein. Eine Vase hält Flüssigkeiten gemäß ihrer Form. Es gäbe so manches zu Vasen und anderen Behältern zu sagen, doch ist es so viel, daß es an dieser Stelle überliefe oder mit Gewalt in eine noch unfertige Form gepreßt werden müßte.

Ja, auch die Vase übt Gewalt auf die in ihr enthaltene Flüssigkeit aus.

Schaut man sich Spielfilme und Dokumentationen an, so könnte man zunächst einmal schließen, die Dokumentationen wären in sich geschlossen, bedürften keiner äußerlich vorstellbaren (zeitlich vorher aufgestellten) Erzählung und ebenso keiner Requisiten – ihre Echtheit ist durch genau solche inneren Werte bedingt und jedes auch nur einzeln auftretende fremde Element, würde die Echtheit der Dokumentation in ihrer ganzen Gegebenheit sofort in Frage stellen.

Spielfilme hingegen bedienen sich exzessiven Elementen, expliziten Darstellungen zum Beispiel, um aber vorzutäuschen, oder genauer: zu beweisen, sie wären echt und ihnen liege kein ›plot‹ und keine Schauspielerei zugrunde. Durch den Exzeß wird oft versucht einen Mehrwert zu erschaffen, der den Film als Ganzes auf ein normales Niveau zurückfallen lassen kann; denn es bedarf stärkerer Mittel, um eine typische Erwartungshaltung des Zuschauers, wie etwa: »Es ist ein fiktiver Film, es sind Schauspieler, es sind Kulissen und Attrappen. Ich sehe mir ein Konstrukt an.« zu lenken, ihr entgegenzusteuern und dem Zuschauer dies kurzzeitig (oder gar sehr langfristig) vergessen zu machen. Diese Unterscheidung scheint (im Moment) nur auf einer visuellen Ebene zu funktionieren – der Exzeßmoment wird hauptsächlich visuell argumentiert und optisch rezipiert. Diese Überlegung anhand einer akustischen Narration vornehmen zu wollen, würde nicht funktionieren. (Man bedenke die Erledigung von Schmerzen zum Beispiel.)

Manchmal geht man sogar so weit, etwas scheinbar außerhalb des Films zu stellen, etwa einen Prolog oder einen Satz, der darauf hinweisen soll, daß das Folgende so sei oder das eben Gesehene so gewesen war. Dies muß sich selbst so präsentieren, als hätte es mit dem richtigen Film nichts zu tun, so als käme es von ganz woanders her und vor allem so, als sei es auf der Seite der Zuschauer um den Film klar von allem anderem abzutrennen.

Selbst bei einem als gänzlich weiß konzipierten Bühnenbild finden sich deutliche Abnutzungsspuren am Premierenabend des Stücks – wenn nicht von den zahlreichen Proben, dann doch zumindest von der Generalprobe davor. Es soll jedes Mal den Anschein erwecken, als sei die Bühne noch nie benutzt gewesen. Schließlich nutzt sich der von den Akteuren gesprochene Text doch auch nicht ab, oder? Doch nicht jeder kann sich einen Platz in den ersten Reihen leisten, um dies zu bemerken. Vieles ist vernachlässigbar.

Es ist schon erstaunlich wie sich einzelne Atome so aneinandergefügt haben, daß sie über ihre eigene Herkunft nachdenken – und es ist ebenso erstaunlich, wie sich aus der Zusammenfügung der Dinge neue ergeben.

Doch: Was geht es mich an?

Bestimmte Formen sucht man beim menschlichen Körper vergebens. Doch fügt man seine Teile aneinander, so ergeben sich aus den Zwischenräumen, höchst abstrakte und geometrische Formen sowie Muster. Ein Prinzip dabei ist die Spiegelung, welche durch einander ähnliche Körperteile suggeriert wird. Ist man noch ein halber Mensch[597], so kann man weiter gehen, bis man eine andere Hälfte gefunden hat.[598]

Eine Zerstörung ist nicht das gleiche wie eine Dekonstruktion, also ein Abbau, bei dem man die Struktur des Gebauten verstehen muß und dann Schicht für Schicht abträgt, das Grundgerüst intakt zurücklassend. Eine Zerstörung transformiert, der Abbau hingegen bringt die ursprünglichen, zugrundeliegenden Strukturen zum Vorschein.

Das eine ist die Simulation und das andere die Dissimulation (ähnlich der Kranken, die vortäuschen gesund zu sein und dann die Gesunden, welche vorgeben etwas zu haben) – aber es ist ein Unterschied zwischen meinem Im-Bett-Liegen-Bleiben, dem Vorgeben einer Krankheit einerseits

597 »Der Grund hiervon nämlich liegt darin, daß dies unsere ursprüngliche Naturbeschaffenheit ist, und dass wir einst ungeteilte Ganze waren. Und so führt die Begierde und das Streben nach dem Ganzen den Namen Liebe. Und vor Zeiten, wie gesagt, waren wir eins; nun aber sind wir um unserer Ungerechtigkeit willen getrennt worden von dem Gott…«

Vgl. die Rede des Aristophanes (189-193) in Platons ›Symposion‹.

In: Platon: Platons Werke. Griechisch und Deutsch mit kritischen und erklärenden Anmerkungen. Erster Theil. Das Gastmahl. Zweite Auflage. Wilhelm Engelmann. Leipzig 1853. S. 83–95.

598 »Wer zwei Paar Hosen hat, mache eins zu Geld und schaffe sich dieses Buch an.« aus dem Notizbuch Georg Christoph Lichtenbergs.

Kurt Tucholsky, alias Peter Panter dazu:

»Wir haben Ludwig Hardt unsern Dank zu sagen für dieses schöne Buch, das uns an die Stunden erinnert, wo wir ihn gehört haben. Man möchte sich ihn manchmal abends bestellen, so, wie man früher einen Geiger geholt haben mag. Sprich eins. Und weil das nicht möglich ist – aber einmal wars doch möglich, Ludwig Hardt, und Dank für den Abend in Kurland! –, darum soll ihm Christian Lichtenberg seinen Gruß anbieten: ‚Wer zwey Paar Hosen hat, mache eins zu Geld und schaffe sich dieses Buch an!' Die Aufforderung ist übrigens bisexuell.«

und der Simulation derselben andererseits: Wollte ich den Zustand tatsächlich simulieren, so müßte ich einige der Symptome in mir selbst hervorrufen, als Gesunder aus mir heraus produzieren. Das eine gibt vor, etwas nicht zu haben, das aber vorhanden ist und das andere täuscht vor, etwas zu haben, was man nicht hat. Eines impliziert eine Präsenz, eines eine Absenz. Die Dissimulation beläßt das Realitätsmodell unverändert – der Unterschied bleibt erkennbar, da es (das Modell) nur maskiert erscheint. Zuschreibungen wie echt, wahr, imaginativ, falsch etc. werden von der Simulation eher in Frage gestellt.[599]

Ich kann durch Druck auf meine Ohren oder meine Augen, die wahrnehmbaren, hineindringenden Töne und Bilder unterdrücken und verzerren. Ich kann Sprache aber nicht durch Verformung meines Mundes oder meiner Zunge verfremden und in etwas anderes verwandeln. Ihre Grundstruktur bleibt stets erkennbar und klar ablesbar, auch, wenn ich alles nur lallen oder murmeln sollte. Die Rede selbst, als Rauschmittel, genügt.

Es bleibt fraglich, ob nun dies so leicht gegenübergestellt und miteinander verglichen werden kann; denn das Erstere bezieht sich auf nach Innen gerichtete Prozesse, während das Letztere, von nach Außen gerichteten Prozessen spricht. Beides verfängt sich an der gleichen Stelle. Und beides beläßt, auf beiden Seiten dieser Grenze, stets alles intakt und souverän zurück. Das Problematische, zeigt sich in der Schnittstelle von Struktur und deren Ausdruck. Wo stehe ich?

Wenn ich schreibe und dabei nur die Bewegungen mit meinem Finger vollziehe, oder wenn mein Füller leer ist, oder wenn ich auf der Tastatur etwas tippe und diese intendierten Zeichen gar nicht auf den Bildschirm übertragen werden – diese Beispiele entsprechen auch dieser Vorstellung.

Die Sprache ist so frei, wie die dazugehörigen Gedanken. Man muß die Sprache weglenken, abschieben von den Dingen. Den Abstand der Sprache als Möglichkeit einer anderen Artikulation, das Leben verstehen zu können, bewahren. Nuance zu Nuance hinzufügend, Schicht für Schicht abtragend.

Will man etwas suchen – so wie ein Spürhund etwa dies tut –, so braucht man dafür Wissen über das zu Findende. Für einen Hund reicht dafür ein kleiner Rest dieser Sache, mit dem er die Fährte aufnehmen kann. Um etwas zu finden (bzw. wiederzufinden) muß etwas davon oder das Gesuchte selbst in Reichweite sein – und es muß ein Teil davon übrig sein.[600]

Eine Art von trügerischer Nähe beziehungsweise Sicherheit, Heimat, zeigt sich, wenn zum Beispiel Filme nicht ins Hochdeutsche sondern in einem bestimmten Dialekt übersetzt werden (oder sagt man: »in einen«?) – die zu suggerierende Authentizität wird hier vollkommen vom Beigeschmack der Künstlichkeit und Verstellung überdeckt, wenn die Sprache, in die übersetzt wird, sich wie eine Teilsprache zur eigenen verhält; wie zum Beispiel das Österreichische zum Hochdeutschen. Und dann fragt man sich, wie wohl das, worin man selbst keine Verfremdung mehr sieht, jenes sich als absolut transparent ausgebende, wohl für einen Außenstehenden klingen mag. Es reicht nicht die Fensterscheiben nur im Inneren zu putzen, will man einen klaren Blick auf die zum Trocknen aufgehangene, weißgewaschene Wäsche im Innenhof werfen.

Manchmal befriedigt es einen zu Genüge, ein Spiel nicht selbst zu spielen, sondern nur jemandem dabei zuzuschauen (etwa spielenden Kindern oder Tieren). Wird einem dieses auch noch kommentiert, so gleicht es den vermeintlichen Verlust dabei aus.

Dies ist ein Punkt Ihrer Weglenkung.

Fragt jemand »Was soll's?«, so meint er dies wahrscheinlich eher in einem abschließenden als in einem prospektiven Sinne. Berühre ich mich mit meiner Hand an verschiedenen Körperstellen und stelle fest, diese fühlen sich alle taub an, so kann ich nicht ausschließen, daß nur meine Finger taub sind.

Was ist ein Werkzeug wert?

Wie oft überlege ich mir, meine Notizen der Spontaneität und Direktheit zuliebe, nicht mehr aufzuschreiben, sondern sie in ein Aufnahmegerät zu sprechen und sie mir zu diktieren. Aber ich befürchte, beim Anhören meiner Stimme, diese in einer mir befremdlich anmutenden Weise zu hören und deshalb ihrem Laut ablehnend und dem Gesprochenen befremdet gegenüberzustehen. Ich schäme mich ihrer, wegen der Angewohnheit, welche sich in diesem Beobachten und Wahrnehmen äußert und zur Schau stellt. Welche Angewohnheit kann hier gemeint sein?

Aber das ist ja so, als käme es mir in den geschriebenen Notizen auch darauf an, ob diese aus Bleistift, blauer oder schwarzer Tinte bestünden – gar nicht so sehr, ob mir meine eigene Handschrift gefiele. Sie sollen doch nur

599 Vgl. Baudrillard, Jean: Simulacra and Simulation. Übersetzt von Sheila Glaser. The University of Michigan Press. Michigan 1995. S. 3.

600 Siehe Endnoten.

Zwischenstufen/-glieder sein und wenn sie dann transkribiert und herausgebracht wurden aus ihren Gänsefüßchen, kann ich alle wieder löschen und sämtliche Gänsefüßchen wieder einsammeln gehen. Ein Diktat impliziert auch immer, die Wörter würden vorgelesen werden – etwas zu Diktieren heißt aber auch, daß es anders ginge; mittels freier Rede zum Beispiel.

Diese wiedergefundene Notiz würde ich jetzt gerne ins Feuer werfen, denn mir ist kalt und die Glut muß lodern.

Der Gedanke, jemand könnte mich besser verstehen als ich mich selbst, macht mir fürchterliche Angst. Vielleicht ist deshalb der von mir vorgeschlagene Weg durch das Dickicht des Dschungels eine Möglichkeit des Selbstschutzes – auch, wenn ich selbst den Weg nicht weiß, da es diesen in dieser Umgebung einfach nicht gibt. Das, was man als Weg bezeichnen würde, läßt sich in einer solchen Umgebung nicht ausfindig machen; auch, wenn man einen klaren Begriff davon hat, wie ein eben solcher auszusehen hätte, muß er sich erst noch aus den immer wieder begangenen Pfaden in den Schlamm treten. Es ist alles wildes Gestrüpp und aus allen Ecken ertönt das Geschrei der Papageien und Affen.

Alles so schön bunt hier. Keine Spur mehr von Gefahr und Krankheit.

Wohin gehe ich zurück, wenn ich das Bedürfnis haben sollte, einen Satz zu verbessern? Was gibt mir an, wo – an welcher Stelle des Verlaufs – ich ihn abbrechen und neu ergänzen könnte? Diese Regel ist mir nicht klar, obwohl ich sie doch anwende. Ich möchte den Satz anders schreiben, andere Wörter hernehmen – womöglich sogar, um das Gleiche anders auszudrücken – schreibe aber solange weiter, bis ich einen Schnitt entlang der Wörter mache, durch ein Schrägzeichen zum Beispiel. Dann fange ich etwas Ähnliches an, beziehe dies aber auf Davorstehendes, ja versuche sogar mit dieser Alternative das Vorherige zu reparieren, zu ergänzen, zu verbessern. Doch nach, vor, bei oder zwischen welchen Worten, setze ich die Verzweigung an?

Es geht doch für uns immer wieder von rechts nach links, und von oben nach unten.

Wohin geht man zurück? Es fehlt der Index, die Angabe des genauen Punktes in oder an den zurückgesprungen werden soll. Der Punkt der Abzweigung. Im schlimmsten Fall haben wir unendlich viele Möglichkeiten der Ersetzung. Und ein Auslöser dafür ist die Annahme, es könne mindestens eine andere Möglichkeit dafür geben.

Wenn mir etwas auf der Strecke geblieben ist, dann gehe ich eben ungefähr den selben getrampelten Pfad, soweit er noch nicht wieder zugewachsen ist, wieder zurück – bis an die Grenze – und sehe nach, ob es noch dort liegt. Unwahrscheinlich, daß jemand an meinem Abfall interessiert wäre und ihn auflesen würde. Dieses Verlorene als Abfall zu erkennen und seine Entsorgung zu veranlassen, wäre schon sehr viel.

Ich weiß es nicht, aber ich muß mich an den Zeitpunkt erinnern, an dem ich es vergessen habe. Nicht an den Punkt davor und nicht an den danach – an das Vergessen erinnern.

Gäbe es keinen Weg mehr nach vorne, könnte man den selben Weg zurück gehen, alles wieder sorgfältig einpacken und die zurückgelassenen Dinge am Wegesrand wieder aufsammeln und sich Notizen über diese Stellen machen – aber dies wäre dennoch der identische Weg, egal in welche Richtung er begangen wird. Gibt es keinen Weg mehr vorwärts, kann man auf der Stelle, auf der man steht, graben und in die Tiefe gehen.

Zum Fliegen, bräuchte man weit fortschrittlicheres Werkzeug. Zum Graben reichen die eigenen Hände und loses, umherliegendes Zeug.[601]

Kann ich nichts mehr greifen, was räumlich vor mir steht, kann ich versuchen, den Vorgriff zeitlich zu wagen.[602] Es gibt Zukunftsmusik und es gibt Gegenwartsgeräusche. Auch gibt es einen Hall, von bereits abgeklungenen Tönen. Worin könnte dieser erklingen, wenn nicht in uns selbst?

Eigentlich waren Beine dazu da, um zu stehen und nicht um sich zu bewegen – oder nicht? Ich denke: Wo bitte sind meine Schuhe geblieben? Ich bin sicher, ich kam mit meinen Schuhen her – in meinem Schrank hängt jedoch auch noch ein Kleid. Ich will meine tausend Fangarme zurück. Von irgendwo kam ich hierher, von irgendwo hab' ich's hierher geschafft. Zeit um zu gehen. Wer hat hier die Hand im Spiel?

601 Warum waren und sind Illustrationen und Beispiele bzw. graphische Darstellungen für Philosophen so beliebt geblieben? Was haben diese Bilder mit den übrigen Texten zu tun? Sind dies nicht Fremdkörper im Verhältnis zum ausformulierten Text? Haben diese überhaupt eine Kompetenz in einem solchen Umfeld? Obwohl die meisten Philosophen Ähnlichkeiten mit Künstlern aufweisen, sind sie dennoch keine. Welchen Wert – außer einer forcierten Überzeugung, Überredung – haben Beispiele und Graphiken, Bilder etc.? Das ist ja so als ob ...

Es ist doch bemerkenswert, daß viele Geschichten und Beispiele von Philosophen überlebten und bis dato populär geblieben sind. Einerseits sind es in ihrem Grunde Erzählungen mithilfe von Beispielen oder Metaphern oder andererseits in Form von Gedankenexperimenten – und damit Werke der Dichtung.

In einem gewissen Sinne bin ich nicht verschieden von den anderen Angebern, die nur um des Zitierens willens, hier und da, die bekanntesten Stellen der berühmtesten Köpfe hernehmen um die eigene Arbeit zu unterstützen und sie in genau jenes intellektuelle Umfeld zu verpflanzen. Wir geben die fremden Stellen an, die am besten zu unseren eigenen Wörtern passen und kitten so die Fugen unserer Gedanken. Angaben sind Anker für Theseus Schiff und Flicken in dessen Segeln.

602 Niemand braucht zu wissen, daß wir höher und höher klettern, auf immer steileren Pfaden wandern gehen. Wir wetteifern wie Motten auf ihrem Weg zum Licht.

Wir müssen uns dem Urzustand entgegensetzen – wie ein Maulwurf sich seinen Tunnel gräbt.

Und wieder ist dies ein Residuum, ein Kondensat von vormals im Gehen gekommenen Ideen. Es sind nun gewiß andere Wörter, die sich anstatt der vorherigen darüberlegen. In ihrem Kern aber bleiben sie unverändert.

Nochmal zurück zu meinen Bildern: Es gibt keine Nach-, keine Zwischenbearbeitung, denn sie kommen fertig heraus und jegliche Fehler sind mit ihnen verschmolzen, in ihnen drin, sind Teil von ihnen. Ja, man könnte fast sagen, es gäbe keine Fehler, denn sie retouchieren zu wollen, ist erst in einem weiteren Abbildungsprozeß möglich.

Das Interessante des Erkennungsprozesses der Fehler eines Bildes (gemeint sind Flecken, Kratzer, Abdrücke etc.) ist, daß man doch mit einiger Sicherheit sagen kann, auf welcher Stufe sich diese Makel befinden: also ob sie Teil des davorigen Abbildungsprozesses sind, wie Lichtreflexionen, Unschärfe und Ähnliches, oder ob sie gleichgültig über alle darunterliegenden Stufen mit einheitlicher und eigenständiger Schärfe liegen. Spricht man nun von einem Davor, so meint man gleichzeitig, auch ein Danach oder Dahinter – dazwischen steht ein Trennendes, Verhinderndes, Transformierendes.

Und hier kommt dann plötzlich merkwürdigerweise das Dargestellte selbst zur Geltung: Denn man könnte meinen, Fehler würde man erkennen können, ohne darauf zu achten, was in dem Bild dargestellt ist, was im Vordergrund und was im Hintergrund liegt, was unscharfe Ränder hat und was unscharf dargestellt ist etc. – ja sogar ohne erkennen zu müssen, was überhaupt oder ob etwas nun verdeckt oder unscharf dargestellt ist – also ausschließlich anhand der Struktur, an der Textur, der Syntax des Bildes. (Ist dieser Schluß zulässig?) – Aber ohne zu wissen, daß etwas aufgrund von verlaufender Tiefenschärfe als hintergründig dargestellt ist und anderes in dem projizierten Raumgefüge als davorstehend, kann man auch nicht sowas, wie einen Fleck, ausmachen, welcher eben über alle Ebenen hinweg flach und gleichgültig verläuft, über Kanten hinweg und losgelöst von der Bildperspektive, eine neue Ebene hinzufügend.

Auch leitet einen dabei das logische Verhältnis der wahrnehmbaren Muster und Farbflächen, die die sichtbaren Dingen ausmachen: Manche Linien, Rillen, Flecke sind nicht logisch mit dem übrigen Sichtbaren verbunden. (Sie genügen zwar der Logik des Bildes, der Gesamtheit der Bildwelt; innerhalb ihrer Grenzen jedoch, in ihrem Wesenskern, zwingen sie den Betrachter, sich jeweils für eine bestimmte logische Auslegung zu entscheiden, um Kontradiktionen aus dem Wege zu gehen; optischen Täuschungen gleich, welche den Betrachter nötigen, entweder die Bilder als fehlerhaft zu kategorisieren oder diese unter eingeschränkten Prämissen zu betrachten, um ihnen ihre Korrektheit zuzugestehen). – Derlei Bildelemente, fügen eine neue Dimension hinzu, indem sie das Darunterliegende zu einer geschlossenen Abbildung zusammenfassen – sie würden nur vor einem ähnlichen Hintergrund funktionieren bzw. eben nicht als Fehler funktionieren, denn sie wären nicht mehr als solche wahrnehmbar. Näme man sie als Teil des Bildes war, wäre man gezwungen sie im gleichen Zuge als komplizierte Gebilde im Raum ernst zu nehmen, die letztendlich aufgrund der perspektivischen Verzerrung so aussähen, als wären sie flach und als gingen sie mühelos über die Tiefen des Bildraumes hinweg.

Wären Fehler tatsächlich ein natürlicher Teil der ersten Abbildungsebene – wie ein Fussel auf dem Objektiv zum Beispiel, welches nicht bewußt zum Bild gehören sollte, weil man es vielleicht gar nicht gesehen hatte (bei einer Kamera zum Beispiel, die zwischen Objektiv und Sucher trennt oder gar keinen Sucher hat) – dann wären sie paradoxerweise in dem Bild auch nicht mehr als solche wahrnehmbar, sondern bildeten nur einen leichten, gleichförmigen und unscharfen Schleier darüber, weil sie nicht im Fokus der Linse sein konnten. Sie wurden Teil der Linse und damit Teil des Abbildungsprozesses. Durch die Nähe wurden sie fast unsichtbar, zumindest aber nicht mehr definierbar, manchmal auch nicht mehr wahrnehmbar. Im Ergebnis verschmelzen solche Abdrücke von Unreinheiten optisch auf der Linse komplett mit dem restlichen Bild, ja sogar mit dem Korn des Materials.

Man kann sagen, Fotografien würden gemacht, aber man kann auch sagen, Bilder würden abgeholt werden.

In Bildern zu sprechen ist so wie in Gemälden oder Zeichnungen Buchstaben zu benutzen.

Oft in Bildern zu sprechen ist natürlich auch sowas wie eine sich wiederholende Entschuldigung.

Ein Bild welches mit Blitz aufgenommen wurde, ist zwiespältig: einerseits, da es mehr zeigt als das Dargestellte, denn es verweist aus ihm als Bild heraus auf die Möglichkeiten und das Wissen des Fotografen, auf eine Welt außerhalb der Bildwelt. Ein geblitztes Bild sagt immer auch: »Siehe, ich bin ein gutes Bild, aber derjenige, welcher mich gemacht hatte, konnte damals nicht genau wissen, wie ich tatsächlich bin, wie ich im Inneren des Apparates zustande komme und wie ich

sein werde – er konnte es nur ahnen, denn mich als Blitz, konnte er nicht über den Dingen sehen, ich war noch nicht in seinem Sucher sichtbar. Ich war nicht vorhersehbar.«[603] Jedes geblitzte Bild ist – um weiter auszuholen – unfreiwillig ein serielles Bild (losgelöst seines Inhaltes), denn mit jedem im Nachhinein gesehenen und nachgeprüften Bild, ergänzt sich das Wissen um das Aussehen der bereits geblitzten Bilder und damit auch das Wissen um das Aussehen der Folgenden – es ist ein Glied in einer weiterführenden Kette von Bildern innerhalb des Erfahrungshorizontes des Fotografen.

Das Blitzlicht erhellt also nicht nur jeweils das einzelne Bild, sondern reicht über dessen Formatgrenzen hinaus in nachkommende Bilder. Es sagt aber darüberhinaus auch: »In mir steckt eine gute Portion Zufall, Unkontrollierbarkeit, Verschlossenheit; und wie ich mich entfalte, wie weit ich mit dem Licht in den Raum vordringen kann, wie und worüber sich die von mir erzwungenen Schatten werfen werden, kannst Du nie genau wissen. Und ich bin froh, daß Du diese Unsicherheiten im Detail, der allgemeinen Sichtbarkeit zuliebe bevorzugst.«

Wie ein Wanderer zwischen zwei Welten. Man könnte mit Recht sagen, es lässt das Geblitzte gerade dadurch im Dunklen. Es gibt den Ausschnitt, den man sich davor aussucht und das Resultat danach – dazwischen funktioniert das Bildwerden automatisch. Was in diesem dunklen Kasten vor sich geht, bleibt ohnehin unangetastet, verschlossen, denn um dieses Prinzip beobachten zu können, bräuchte man Zugriff darauf, welcher aber zugleich das zu untersuchende Bild negieren und als Bild zerstören würde. Man könnte nur das eine Extrem des Bildes beobachten, nämlich ein vollkommenes Bild, ein gänzlich belichtetes, welches aber keiner Kamera mehr bedarf, auf sie prinzipiell nie angewiesen war, sondern welches ebensogut allein mit dem Filmträger zustande kommen könnte. Ja, sogar ein vom Lichte noch unangetastetes und jungfräuliches Material stellt ein ganz und gar legitimes Bild dar und ist nicht auf spätere fakultative Eingriffe angewiesen.[604] Hat man diese beiden Enden fixiert, entspannt sich dazwischen die ganze Palette von Bildern. Wie ins Nichts geschlagene Fixpunkte.

Die gleiche Beobachtung kann man auch bei Polas machen, deren Inhalt vor dem Betätigen des Auslösers bestimmt wird, die dann einen autonomen inneren Prozeß ungestört durchmachen bis sie, als in sich geschlossenes – und weiteren Änderungen ablehnendes – Endresultat, wieder herausgegegeben werden. Auswahlprozesse danach beziehen sich generell nur auf die vollkommene Akzeptanz oder Negierung der Bilder (mitsamt ihrer Bildträger, welche nicht unbedingt Bestandteil einer Photographie sein müssen, wie beispielsweise projizierte Dias, Glaspositive – spielt hier der Unterschied zwischen Positiv und Negativ eine Rolle?), nicht auf Ausschnitte, Manipulationen, Retouchen etc. Ein geblitztes Bild hat den Charakter einer Erzwingung, einer gleichzeitig grotesken und vereinheitlichenden Übertreibung, die wie die Lupe für das Betrachten von Details auf einer Oberfläche und die Zeitlupe für die Verlangsamung von Bewegungen, für die Manipulation des Charakters des Bildsujets zuständig ist. Das Blitzlicht ist seriell, da es ein konstantes und wiedererkennbares Element eines Bildes ist.[605]

Ich denke mich in eine Welt hinein, in der ich aus freiem Entschluß und nicht aus Ausweglosigkeit wirklich nur noch die allgemeinen und grundsätzlichen Güter bei mir, in meinem Zuhause, um mich herum, in meinen Händen habe. Ich denke mir diese Welt als großes, von keinen Grenzen mehr geteiltes Lager, auf das jedermann jederzeit zugreifen kann. Alle Waren werden für mich in den Warenhäusern und Speichern geordnet, gelagert, verwaltet, kommissioniert und so fort, daß ich diese zwar nicht bei oder an mir, aber dennoch stetigen Zugriff darauf habe. Der Preis, den ich dafür zu zahlen habe, beinhaltet die übernommene Verwaltung und Lagerung durch externe Quellen. Ich versuche, die Wirklichkeit als permanent betretbaren Speicher, als stets zugängliches Archiv zu begreifen.

Selbst wenn ich ein Ding bereits in meinem Besitz habe, bin ich dazu geneigt, dieses für die Zeit, in der ich es nicht gebrauche, zu entsorgen und mir zu gegebenen Anlässen, ein solches wieder frisch aus dem Lager zu holen.[606] Die Lagerkosten dafür trage ich gerne, denn ich trüge sie indirekt im Falle einer von mir selbst vorgenommenen Lagerung ebenso. Ich merke, daß hier die Begriffe ›Besitz‹ und ›Eigentum‹ auf ihre festgelegten Grenzen stoßen. So ähnlich verhält es sich mit Recht ›haben‹ und Recht ›zugesprochen bekommen‹. Was gehört mir eigentlich noch? Muß ich eine Wandlung vom »Du sollst!« zum »Ich will!« vollziehen? Bin ich Beobachter oder Handelnder?

603 »Ja, und Du merkst auch an mir, wenn ich ein geblitztes Bild bin, daß der Blitz Dein natürliches Umgebungslicht übertrifft und kurzzeitig heller ist. Ein geblitztes Bild ist in mindestens einem seiner Bereiche mindestens genauso hell oder heller als ohne Blitzlicht. Kein Blitz verdunkelt oder substrahiert Helligkeit. Die beiden Enden – Überblitzen im maximalen Faktor, als auch die vollkommene Abwesenheit von Licht – sind dabei von ihrem Informationsgehalt identisch und ineinander verkehrt.«

604 Ist nicht sogar Maria zum Inbegriff der idealen Mutter erkoren worden?

605 Wir kommen aus dem Dunkeln und gehen im Dunklen, in das Dunkle – das Leben nur ein Blitzlicht.

606 Ein einzeln hergestelltes Ding, ein Unikat, kostet vergleichbar mehr, als ein in mehreren Duplikaten hergestelltes und dieses mehr, als ein massenhaft und industriell hergestelltes Produkt. Wenn nur jeder Einzelne ein solches Ding bräuchte, ließe sich der Preis dadurch auf die reinen Herstellungskosten senken? Ohne, oder mit nur minimalem Aufschlag des Herstellers, da dieser in einem solchen Fall allein an der Masse der Produkte verdient. Könnte sein, aber dies wäre doch Kommunismus, oder nicht?

Ich weiß, daß Ethnologen mit einer solchen Vorstellung durchaus große Probleme haben. Denn was gibt mir das Recht, alles außer mir als zugängliche Ware zu betrachten, ohne im gleichen Atemzug, auch mich selbst als solche anzubieten?[607]

Philosophen sollten ihre Mühe nichgt vergebens dafür hergeben, Probleme zu lösen, sondern zu sortieren.[608] Ein gutes Angebot erstellen und die Nachfrage kaufmännisch verwalten. Zirkulation und Distribution erlauben. Ermöglichung der Zirkulation, nicht Sicherung des Territoriums. Nach der Bestimmung/Sicherung folgt die Zirkulation.

Ich hörte folgendes[609]: Ein Mann kam erneut zum Arzt und klagte darüber, wieder Angst zu haben von einem Huhn gefressen zu werden, da er dachte, er sei ein Maiskorn. Der Arzt beruhigte den Mann umgehend und teilte ihm mit, daß er doch davon geheilt sei und nun nicht mehr Angst haben dürfe. Er sei ein ganz normaler Mensch und diese Angst hätte er doch schon längst überwunden. Der Mann stimmt ihm zu: »Ja natürlich weiß ich, daß ich kein Maiskorn bin – aber weiß dies auch das Huhn?« Eine ganz lustige Geschichte – zumindest für den Zuhörer.[610]

Immer, wenn ich Filme schaue, Bücher lese, Bilder betrachte, denke ich daran, daß ich dieses Huhn sein könnte: Es wird oft alles unternommen, um mich in genau diese Lage zu versetzen, bestimmte Dinge zu ignorieren, so zu tun, als ob ich nichts von ihnen wüßte, obwohl ich sie direkt und klar vor Augen habe. – Damit diese funktionieren, tue ich so, als ob ich davon nichts wüßte.

Die Wahrheit (über die Dinge) ist jenes, was auch dann nicht verschwindet, wenn man aufhört daran zu glauben oder zu denken.

Hier fällt mir die Geschichte vom Verwundeten ein, der nicht sofort nach der Art des Giftes im Pfeil und dem nächsten Arzt fragt, sondern intellektuelle Fragen stellt, wie: »Woher kommt dieser Pfeil?«, »Ist es wirklich Gift oder bilde ich es mir ein?«, »Was ist das Sterben und das Verwundetsein überhaupt?«, »Wer hat den Pfeil geschossen, woher stammt er oder sie?«, »Aus welchem Material besteht der Pfeil?« Und dann ist es für gewisse Dinge zu spät. Es wurde aber viel gesagt und manches davon verstanden.[611]

Die Verwüstung der Welt: Ich stelle mir vor, in meinem kleinen Zimmer eine recht genaue Nachstellung der Wüste Sinai und der Versandung ihrer Oasen aufzustellen. Weniger der Topologie und geographischen Form nach, sondern der Repräsentation ihrer Grundeigenschaften und ihres Verhältnisses zur Außenwelt.

Ich werde also Palmen, Kakteen, kleinere Bäume, Wasserlachen etc. dementsprechend anordnen und ab einem, von mir als zufällig gewählten Zeitpunkt, nicht mehr eingreifen und die Pflanzen nicht mehr gießen. Anhand der Anfangszustände, hoffe ich in diesem Modell den Zeitraum und die Ausmaße der Versandung des Originals ablesen zu können. Vielleicht dauert mein passives Beobachten ein halbes Jahr, vielleicht auch nur ein paar Wochen. Vielleicht ließen sich diese Ergebnisse wieder zurückrechnen. Am liebsten nähme ich dieses Experiment natürlich in der Wüste selbst vor; in einer Glashütte auf dem Sand …

Mittendrin in dieser Wüste befände ich mich dann. Ich könnte sie verlassen und einfach nach Gutdünken nach Draußen gehen oder könnte meine Freizeit darin verbringen. Es wäre ein Zustand der mir dabei helfen könnte, auch zu mir zu finden. Und es wäre ein Bild für einen Zustand, vor dem Betreten durch den Menschen oder für einen danach – nur ich wäre hier zuviel.

In der Wüste bin ich da, aber es gibt niemanden, der mich ansieht, keinen Spiegel. In diesem Zustand gäbe es keine Verpflichtung mehr, immer präsent zu sein, die Befreiung von den Anderen abwartend.

Ja, ich gebe zu von vielen Dingen begeistert zu sein. Aber das sind fremde Geister, die mich bedingen. Sollte ich nicht lieber von mir selbst be-geistert sein, von meinem Geist?

Niemals werde ich alle möglichen Positionen kennen und niemals werde ich selbst ständig sein können. Den Stand aus sich selbst heraus zu stützen, standhaft zu sein, heißt aber auch, auf dem Boden zu stehen, selbst wenn es meine eige-

607 Das mit dem Luxus und dem Überfluß, ist schon eine komische Angelegenheit. Zum Beispiel ist eine bestimmte Creme, so etwas wie der Inbegriff des Wohlstandes – aber wer hat denn schon jemals eine Dose bis zum Ende aufgebraucht? Immer habe ich (und finde ich auch in den Bädern der Anderen), nur halb oder reich gefüllte Dosen. Oder bekomme ich das Ende einfach nicht mit und bin immer mittendrin Zeuge eines Prozesses? Und selbst wenn eine Dose einmal doch leer werden sollte, wer wäre nicht im Stande sich sofort einen Ersatz dafür zu besorgen? Die Tatsache, daß man diese Dinge nicht restlos aufbraucht, nicht aufbrauchen muß, ist ein Zeichen unter vielen für ihren luxuriösen Status. Insofern sind diese Dinge kein Luxus an sich (auch nicht deren Anschaffung und Unterhalt), sondern der Umgang mit solchen signifikanten, ausgewählten Dingen steht für den Luxus – sie sind ein Symbol dafür. Und damit bleiben sie dennoch Luxusprodukte.

608 An das Organisationssystem können keine Fragen gestellt werden. Inhärente Informationen, konkrete Parameter und Auskünfte über den Zusammenhang der Informationen, deren Historie, Anordnung etc. können nicht eingesehen werden. Auch kann ein solches System nicht auf Daten außerhalb seiner selbst zugreifen. Alle externen Quellen und Datenträger – besonders mobile – bleiben unangetastet und können weder gelesen noch beschrieben werden.

609 Ein beliebter osteuropäischer Witz.

610 »My chief task has been to conquer fear. The public sees only the thrill of the accomplished trick; they have no conception of the tortuous preliminary self-training that was necessary to conquer fear … no one except myself can appreciate how I have to work at this job every single day, never letting up for a moment. I always have on my mind the thought that next year I must do something greater, something more wonderful.« Harry Houdini

611 Kinder werden erwachsen, Erwachsene werden vor ihrem Tod kindisch. Sterben Kinder, so käme nichts hinzu, denn kindisch sind sie nicht mehr geworden. Erwachsene die nicht sterben, werden auch nie kindisch. Ein sonderbarer Kreis …

nen Füße sind. Worauf stehen sie? Ich schwebe nicht.

Ich bin mir der Gefahr bewußt, einige Leute könnten mich falsch verstehen – auch der gleichen Gefahr, mich vollkommen richtig zu verstehen. Man könnte denken, wenn schon niemand einen würdigt, dann muß man sich eben selbst würdigen; aber dieser Eindruck wäre fehlgeleitet. Ich selbst möchte die ganze Sache als eine Selbstbetrachtung verstehen und weniger als eine Masturbation im einsamen Kämmerchen. Weniger als eine Selbstbestätigung und als ein selbstangezündetes Feuerwerk zum Beweis der selbst-eingebildeten Fähigkeiten – eher als etwas anderes, was ich aber im Moment nicht artikulieren kann.

Und dann, im Nachhinein, läßt man sich dazu verleiten, so etwas zu sagen, wie »Es war doch nicht alles so schlecht …« und »Früher war alles besser …«.

Plötzlich stehe ich vor all diesen Dingen, von denen ich mir sicher bin, sie alle ganz aus mir selbst hervorgebracht zu haben – ohne fremden Einfluß. Doch an dieser Stelle ist mir das alles egal. Der nächste Schritt ist vermutlich losgelöst vom Inhalt dieser Dinge – sie müssen nur geordnet werden. Doch nach welchem Prinzip? Weiß ich dieses vorher schon? Etwa nach der Länge der Absätze, dem Grad der Lesbarkeit oder Ähnlichem? Oder nummeriere ich sie und lege damit von Außen eine Ordnung darüber, die sie im Inneren zusammenhält? Man könnte auch sagen: Egal welche Ordnung sie haben, rückschließend ist diese nicht falsch.

Also verwahre ich all diese Dinge in Ordnern, in Mappen, schreibe alles wieder einheitlich und für alle leserlich ab, nehme einfach den ganzen Stapel und suche mir eine Seite, an der ich sie für den Halt zusammenbinde?

Mir ist bewußt, daß selbst dies hier noch Teil des Inneren ist und keine Klammern oder Brüche bilden kann.

Es wäre selbstverständlich möglich, sich anders auszudrücken, anders zu reden, zu beschreiben, zu schildern – in einer, den Schein des guten Tons vermittelnden Art. Aber dieser Versuch wäre eine Imitation derjenigen, welche uns vorausgegangen sind. Beides spiegelt sich in unserer Sprache wieder.[612]

Mir ist aufgefallen, daß alle diejenigen, die mir im Sprechen voraus sind, nicht immer Recht behalten – die Möglichkeit der Falschheit begleitet all ihre Aussagen, zu jedem möglichen Zeitpunkt. Diese Möglichkeit habe ich natürlich auch, nur muß ich mir das Sprechen erst beibringen – und bis dahin bleibt alle Resonanz verzögert und man könnte meinen, spräche man nicht, so begünstigte man die Möglichkeit der Behauptungen in ihrer Richtigkeit. Ich möchte mir nicht die Möglichkeit der Falschheit meiner Aussagen vom Munde absparen, denn die Vorzeichen können sich schnell ändern oder abgeändert werden. Aber wirklich uninteressant wird es erst dann, wenn die Dinge immer wahr oder immer falsch sind. Ausschlaggebend dafür ist ihr Inneres.[613]

Ihr hattet alle tausende von Jahren Vorsprung – wie könnte ich Euch jemals einholen, ohne Euch zu wiederholen, ohne Euch ein Ende zu setzen und Euch neu und mit mir wieder anfangen zu lassen? Wie kannst Du behaupten, Deine Wahrheit sei besser als die meinige? Sage doch, Deine Lügen seien die besseren und wir sehen dann gemeinsam weiter.

Auch wenn Ihr stets in der Zeit, in der man Euch verfolgt, einen weiteren Schritt vorwärtsgekommen seid, stelle ich fest: Wir sind uns näher gekommen auch wenn wir uns unter diesen Bedingungen nie berühren werden.[614]

Der {…} Punkt eines Graphen, ist der, welcher keinen Vorgänger hat.

Wenn Du schließlich etwas an Dir findest, kann es sein, daß bereits ein anderer wartet – vielleicht um seinen Einsatz zu machen.

Wenn Du meinst, die ganze Welt erobert zu haben, so hast Du Dich lediglich darin verloren. Wir sprachen über den Raum zwischen uns allen und den Leuten, die sich hinter Wänden verstecken. Wir sprachen über die teilbare Liebe. Mit ihr könnten wir die Welt retten – wenn die anderen dies nur wüßten. Aber sie sehen nicht, denn

612 Sagt man, Vögel würden für ihre Balz stets auf der Suche nach neuen, imposanteren Melodien und Tönen auch Geräusche aus ihrer Umwelt imitieren, so frage ich mich, was denn mein Wecker mit seinem Summem und Piepsen wohl imitiert? Wir werden zwar täglich von solchen Geräuschen geweckt, aufwachen tun wir aber erst durch das von Außen eindringende Licht. »Wer geboren werden will, muß eine Welt zerstören.«, ließ Hesse sagen. Oder hieß es ›seine Welt‹?

613 Faßte ich nun all dies zusammen – ich füge bloß links und rechts von Allem noch rasch zwei geschweifte Klammern hinzu – so könnte ich, ohne zu wissen ob es wahr und falsch bzw. wahr oder falsch wäre, mit gutem Gewissen zu all diesem sagen: »Das ist wahr.«. Und zöge ich einen großzügigen Kreis um dieses (so, daß alle Portionen sich entweder darin oder ausschließlich außerhalb befänden), so zeigte mir dieser, zur Ziffer Null gewordene Kreis, schon genug an. Und selbst das zusätzliche Ziehen einer solchen Grenze bliebe mir erspart, könnte ich alle Elemente nur geschickt genug anordnen, choreographieren, so daß sie aus ihrer Konfiguration selbst heraus einen solchen Kreis ergäben.

Faße ich etwas zusammen, so fragen mich die wenigsten danach, wo denn die Klammern her sind, wo ich sie die ganze Zeit lang gelagert, gar vor dem Rest versteckt hatte. Es scheint so natürlich, etwas zusammenzufassen, dabei etwas anderes auszuschließen, daß es gar nicht auffällt, plötzlich doch mit mehr dazustehen, als man vorher übrig hatte. Und nun muß ich mich auf den Weg machen um mich nach diesem Recht umzusehen. Nehme ich es mir? Woher?

Niemals falsch liegen zu können, ist ein Fluch, wie ihn auch Vampire, Zombies oder Götter mit sich herumtragen. Schatten haben keine Schatten, so wie Vampire auch kein Spiegelbild besitzen. Was davon könnte man verifizieren?

614 Vgl. Zenon von Eleas Teilungsparadoxien.

sie können dies nicht sehen. In Dir und außerhalb von Dir fließt das Leben dahin. Mir war neulich, in der Bahn sitzend, so als wäre jemand bekannter neben mir, bei mir, in meiner Anwesenheit.

Ein falscher Eindruck? Nein, vielleicht nur ein verfrühter.

Ich habe mir überlegt, wie es wäre, ginge ich zu Bodybuildern und erzählte ihnen, ich möchte gern so werden wie sie und ich würde jeden Tag zehn Liegestützen dafür machen. Ich denke, sie fänden das völlig in Ordnung, würden es sogar gutheißen und unterstützen. Aber mehr, als mir freundlich und aufmunternd auf die Schulter zu klopfen, könnte ich doch nicht ernstlich von ihnen erwarten.

Sie meinen es alle gut, sie sagen ›ja‹ und meinen ›nein‹.

Man hört manche Menschen oft sagen: »Das, was Du besitzt, besitzt Dich auch.« Und hier ist tatsächlich etwas dran, denn eine Verbindung besteht tatsächlich immer beidseitig, sonst wäre es keine Verbindung. Ähnlich einer Gleichung. Nur ist bedauerlicherweise eine Seite meist direkter einsehbar und die andere verschleiert, verschachtelt und muß erst umgestellt und deren Inhalt herausgelöst werden, so daß die innere Balance leichter zu erkennen ist. Gott wollte Ungleichheit, nicht Ungerechtigkeit. Sage ich.[615]

Nicht nur den Inhalt herauswickeln sondern etwas nicht Sichtbares ent-decken.

Die Information der Konklusion kann nur geringer oder gleich der der Prämissen sein – damit ist keine Kreativität oder dergleichen möglich. Das Muster der Regelanwendung ist aber nicht in den gleichen Prämissen enthalten, sondern ein kreativer Prozeß.

Von Zeit zu Zeit habe ich das Gefühl mich wieder einmal besser zu kennen, auch gewisse andere Dinge gut zu kennen und durch dieses Wissen darüber eingesperrt oder behindert zu sein. Doch worin eigentlich? Und wieso eines Wissens wegen? Könnte ich nicht auch genausogut von etwas ausgeschlossen sein? Als ob dieses Bestehende etwas anderes verdrängen oder unwahrscheinlicher in seiner Möglichkeit machen könnte – als stünden diese zuerst in Konkurrenz und dann in Rivalität zueinander. Immer, wenn ich etwas Neues lerne, muß ich etwas Altes vergessen, ganz so wie ich nur betrunken sein kann, indem ich dabei die Nüchternheit vergesse.

Ich merke auch, daß die Menschen um mich herum anfangen mich zu kennen – ich werde bekannt – und dann muß ich wieder weg, muß mich entfernen – auch von diesem Ort – und alles wieder kennenlernen; womöglich sogar anstatt dem vormals Bekannten, nach dem großen Vergessen etwa, erneut zu sehen, so wie man sich an etwas erinnert, das man vergessen oder verdrängt hatte. Oder, als ob man selbst immer gleich bliebe und der bunte Faden, der dem Weg der Nadel durch die Stoffe folgt, nie ganz abreißen könnte, nur kürzer würde. Könnte man etwas ganz neu kennenlernen, so wie man ein Kleid nur aus Fäden nähen könnte[616] – in einer neuen Konstellation, mich inklusive, mit mir in unserer Mitte.

Wie schön es doch ist, zum ersten Mal mit der Bahn durch eine unbekannte Stadt zu fahren oder zu laufen! Nicht das Nachzeichnen, Nachlaufen interessiert mich, sondern die ersten Flecken und Beschmutzungen auf einem für mich neuen, noch unbenutzten Blatt Papier. Manchmal finden sich auch Knicke und Flecke auf den Plänen, aber diese verweisen leider selten auf Sehenswürdigkeiten dieser Gegend. Genauso wie sie nicht auf Unebenheiten, Hügel, Täler, Risse etc. in der Stadt selbst hinweisen. Die meisten, regelmäßigsten und deutlichsten solcher Angaben sind Ursache der Faltung durch den Hersteller, welcher seine Karten handlich gestaltet wissen möchte. Wäre es möglich genau jene Beschreibungen als gewollte Angaben zur Topologie der Stadt zu lesen, oder bleiben sie für immer unwillkommen und müssen überlesen, darüberhinweg- und durchschaut werden?

Ein Mangel in der Konstruktion? Man muß unterscheiden können und wissen, was damit gemeint sei.[617]

Ich habe immer wieder das Gefühl an einem bestimmten Punkt anzukommen oder eine Weile einer Linie zu folgen – ja ganz so wie man einer kurvenreichen, durch das Gebirge führenden Landstraße folgend, zufällig an einer am Weg

615 »Das Auge, mit dem ich Gott erblicke, ist genau das gleiche Auge, mit dem Gott mich erblickt.« (Auspruch von Meister Eckhart)

Doch wer kann mir dieses Auge zeigen?

Dazu:

»Ältere Theologen haben diese Tiefe auf das innigste gefaßt, während bei den jetzigen Protestanten, die nur Kritik und Geschichte haben, Philosophie und Wissenschaft ganz auf die Seite gesetzt worden sind. Meister Eckhart, ein Dominikanermönch, sagt unter anderem in einer seiner Predigten über dies Innerste:

„Das Auge, mit dem mich Gott sieht, ist das Auge, mit dem ich ihn sehe; mein Auge und sein Auge ist eins. In der Gerechtigkeit werde ich in Gott gewogen und er in mir. Wenn Gott nicht wäre, wäre ich nicht; wenn ich nicht wäre, so wäre er nicht. Dies ist jedoch nicht not zu wissen, denn es sind Dinge, die leicht mißverstanden werden und die nur im Begriff erfaßt werden können.“

vgl. die deutschen Predigten „Qui audit me“, „Justus in perpetuum vivet“, „Beati pauperes spiritu“«

(In: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Nebst einer Schrift über die Beweise vom Daseyn Gottes. Hrsg. von D. Philipp Marheineke. Duncker und Humblot. Berlin 1840. S. 212)

616 Vgl. Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: Ludwig Wittgenstein Werkausgabe Band 1. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1999. §§ 195.

617 »Die Natur wird nur durch Gehorsam gebändigt.« (~Francis Bacon)

liegenden Aussichtsplattform Rast macht – und es war schon jemand vor mir da und ich habe diesen gerade verpaßt: Ich bin um einen Moment verzögert und später angekommen. Die Spuren und Reste sind noch da, es riecht noch nach Schweiß, die Luft ist verbraucht aber die Keller sind schon wieder leer. Metaphorisch gesprochen: Oft findet man auch noch Abfälle jeglicher Art herumliegen, die auf eine ausgelassene und vergnügliche vergangene Zeit hinweisen: zerknüllte Papiere, zerrissene Verpackungen, zurückgelassene leere Behälter – alles bunt und unvollständig, sich an die Bänke und Bäume kauernd, bis jemand sie aufliest, dessen Arbeit es ist, sie aufzusammeln und den Platz immer wieder für andere Leute vorzubereiten, so als wären vor ihnen keine anderen hier als die, welche den Platz bereinigten. Selbst diese Arbeit geschieht verdeckt und unbemerkt bei Nacht, wenn die Wahrscheinlichkeit einer Konfrontation mit Zeugen geringer ist als bei Tageslicht. Die wenigsten erfreuen sich an dem Anblick der Rückseite einer Kulisse.[618]

Und trotzdem ich muß zugeben, daß ich einfach zu spät da bin, auch wenn ich an dem gleichen Punkt angelangt sein sollte. Die Anderen waren eben früher als ich hier. Vielleicht aber gar nicht früher, sondern nur zum richtigen Zeitpunkt; denn sollte ich mich im Datum geirrt haben, oder wegen großer Müdigkeit einen ganzen Tag hindurch geschlafen haben, so würde ich in der Erwartung den Jahreswechsel zu feiern, auf einer Anhöhe ankommend, auch nur noch die Zigarettenstummel und Becher, die Tüten und Papiere der vorherigen Nacht vorfinden und könnte doch nicht mit Recht sagen, die Anderen wären vor mir da gewesen, weil sie schneller, zielgerichteter, etc. gewesen wären. – Wieviel Flecken auf der Erde sind noch unbegangen? – Selbst auf den höchsten Gipfeln und in den tiefsten Höhlen waren bereits vor tausenden Jahren schon unzählige Menschen – vor mir. Selbst der Mond ist schon ein Teil der Vereinigten Staaten von Amerika.[619]

Mein Ansatz beinhaltet eine Form der Autorität, die ich in einem anderen Verfahren nicht hätte, die eben nicht mein so genanntes Privileg offenlegen und vielleicht sogar manifestieren würde.

Ich weiß Dinge über mich selbst, ganz anders als ich dies über Dinge wissen könnte, die nichts damit zu tun haben. Diese Aussage sagt um nichts das Gleiche über mich und andere Dinge aus.

Wenn ich immer wieder von mir selbst zu sprechen weiß, so brauche ich dazu keinen anderen – spräche ein anderer von mir, so wie ich zuvor, haben wir eine ganz andere Form von Identität. Ich bin wiederverwertet. Du weißt doch, daß ich jemanden gebrauchen könnte.

Ich spiele keine Rolle.

Eine kurze zynische Widerrede:

Ein erzogener Hund ist ein glücklicher Hund. Ein erzogener Hund weiß nichts darüber hinaus. Die Hunde wollen aber heute alle buntere Leinen. Und ob ein Hund Buddhanatur hat, wurde geklärt. Ignoriert man einen Hund zwischendurch, willkürlich und spontan, so lernt er schnell, wer das Sagen hat.

Als ich mich fragte warum Philosophen angeblich gerne Beispiele zur Unterstützung ihrer Argumente heranzögen, war mir noch nicht bewußt, daß ich ebenso nur ein Beispiel, ein nebenherlaufendes, angewandtes Ornament zur Verdeutlichung einer These sein könnte … aber von wem oder von was?

Die Philosophie pflegt die Meinung, die Biographie eines Philosophen tue nichts zu seiner Philosophie bei; sie sei etwas vollkommen Externes und müsse davon getrennt, herausgefiltert werden. Die Biographie aus der Philosophie herauszuhalten ist aber nichts weiteres als eine philosophische Haltung selbst. Eine reine, über alle Köpfe hinweg schwebende Philosophie gibt es nicht.[620]

Ich glaube ganz im Allgemeinen, obwohl ich kein Jenseits kenne (und nicht im Detail daran glaube). Ich fühle mich gar heroisch, da ich, ohne die Kalkulation einer bestimmten Belohnung, einfach nur so glaube. Auch hier fand ein feiger Tausch statt.

Eine Leine, mit der man etwas beeinflußbar und kontrollierbar zu machen versucht, hat zunächst den Anschein, die Verbindung sei lediglich in eine einzige Richtung bindend. Doch selbst der Standpunkt der vermeintlichen Autorität ist qualitativ identisch mit demjenigen, welcher als das zu Bestimmende betrachtet wird.

Zurück bleibt die Frage nach der Perspektive der Autonomie.

618 Ich habe eine Uhr, aber es geht mich nichts an, wie diese im Inneren tickt.

619 Vgl. Tolstoy, Leo (Graf): Wieviel Erde braucht der Mensch? Erzählungen und Legenden. Übersetzt von Alexander Eliasberg. Insel Verlag. Frankfurt am Main 1990.

Darin der Bauer Pachom: »Wenn ich genug Land hätte, so fürchtete ich niemand, nicht einmal den Teufel.«

620 Die Suggestion eines einzigen Schnittes, oder gar mehreren, zwischen denen etwas herausgeschnitten wurde, ist eine ernstzunehmende Leistung – sowohl künstlerisch, als auch ingenieurstechnisch. Und die Möglichkeit, diese Teile wieder einzufügen oder passende Ersatzstücke dafür zu kultivieren, kann als Aufgabe der Philosophie angesehen werden.

Gedanken an Gestern. Erinnerungen an Heute.
Pläne für Morgen.

So wie man einen Schmerz durch einen anderen verdrängen kann, kann man einen Rausch durch einen anderen bekämpfen, jede Fiktion durch eine andere Alternative lückenlos ersetzen.

Mittel zur Berauschung erfüllen natürlich auch den Zweck den Rausch zu zelebrieren und zu stärken – sie bezwecken aber auch das genaue Gegenteil: die ihm zugrundeliegende Nüchternheit hervorzuheben. Denn gerade durch den exzessiven Rausch wird die Nüchternheit erst recht bestärkt. Dies scheint genauso paradox zu sein, wie die Injektion einer Nadel, die zunächst Schmerz verursacht und diesen als nicht ausschließbare Grundbedingung der Betäubung setzt.

Liegt Nüchternheit dem Rausch zugrunde, oder ist es vielmehr so, daß die Nüchternheit stets von neuem durch kulturelle Leistungen erkämpft und aufrechterhalten werden muß?[621]

Ich habe noch nie eine Werbung für Produkte gesehen, die zum alltäglichen Gebrauch gehören. Nie werden mir Zwiebeln, Kartoffeln, wird mir Mehl und Zucker so fröhlich angeboten, wie dies mit Dingen geschieht, die eben dieser Werbung bedürfen um sich überhaupt verbreiten zu lassen. Alles was beworben wird, entlarvt sich zwangsläufig als etwas Überflüssiges, noch nicht von mir Bedachtes und mir in den Vordergrund Geschobenes. Selbst diejenigen Ideen und Theorien, als begehrenswert hingestellt, werden es aus genau jenem Grund auch getan – die Werbung ist ein Mittel, sie zusätzlich zu den natürlichen Bedürfnissen des Denkens, des Lebens, an ihre Seite zu stellen und dieses Überangebot so zu verpacken, als sei es Bestandteil des Alltäglichen, des Notwendigen, des Beständigen.[622] Hat man diese nun plötzlich nicht mehr, was vermißt man dann noch? Man vermißt sich im Inneren, so weit die Arme reichen und bleibt dennoch König an seinem Platz oder ein Armer in seinem Reich.

Die Lust am Kapitalismus ist die Lust am Surrogat, an der Ersatzbefriedigung, die beliebig und jederzeit verfügbar gemacht wird.[623] Die Methoden der Verführung ändern sich nicht.

Ich sehe immer mehr Dinge, die vorgeben von ihrer vorherigen Schädlichkeit befreit worden zu sein: Sahne ohne Fett, Bier ohne Alkohol, Kaffee ohne Koffein, Marmelade ohne Zucker, Reisen ohne Gefahr, Krieg ohne Opfer, Alter ohne Krankheit, Philosophie ohne Ausreden und mit klaren Anweisungen und viele andere mehr, die mir bestimmt einmal alle gefallen werden. Nicht nur habe ich das Gefühl, durch die Wahl dieser Angebote von den Gefahren geschützt zu werden, ich meine auch, ein besseres Produkt in den Händen zu halten: eine optimierte, idealisierte, zivilisierte Version meiner Sehnsüchte und Wünsche. Ein Zuviel wird entsprechend der Wünsche aller Beteiligten normalisiert.

Doch gerade weil diese Dinge bereinigt wurden, haben sie nicht das Recht auf abwesende Gefahren hinzuweisen oder diese gar zur eigenen Identitätsbildung heranzuziehen. Es ist eben kein Bier ohne Alkohol und kein Krieg ohne Opfer – diese Begriffe können nicht zweimal belegt werden und man sollte lieber neue dafür finden, die dann zum Beispiel ein Getränk bezeichnen, das so tut, als hätte es vormals Alkohol als Wirkstoff gehabt, aber in seiner beworbenen Aktualität de facto damit gar nichts zu tun hat. Dafür gibt es natürlich schon zahlreiche Begriffe, aber man hat ja als Kunde nichts dagegen, stets daran erinnert zu werden, ein Produkt zu wählen, welches einen fiktiven Zusatzinhalt erfolgreich losgeworden ist und gerade deshalb – des reduzierten Exzesses wegen, der einerseits gar keiner mehr ist und dabei andererseits auch weniger verlockend erscheint – vergleichbaren anderslautenden Produkten überlegen sei.

Die Sehnsucht nach Beschneidung und Normalisierung eines Wildwuchses zeugt von und bezeugt die Macht dies tun zu können. Mit dem Ergebnis eines bereinigten Produktes tut man so, als wäre etwas Zusätzliches mittels eines komplizierten Prozesses wieder herausgefiltert und isoliert worden. Nicht mehr das an sich Gute und Echte wird beworben, sondern paradoxerweise eine veränderte – zum Guten hin verformte – Version des Schlechten. Das Negative an sich wird zum eigenen Gegenteil hin negiert. Das Unbehagen destilliert. Jenes als normal und gewöhnlich Erscheinende, muß – um dies auf Dauer erfolgreich tun zu können – die Mechanismen der Absonde-

621 Was für ein sonderbarer und glücklicher Zufall, daß der von den Ketten Befreite, gerade in den hellichten Tag hinaus tritt – was würde er folgern, käme er ins Freie und fände die Dunkelheit der Nacht vor? Gäbe es einen großen Unterschied zu seiner vorherigen Welt? Wäre er gar enttäuscht und würde die äußere Welt verachten? Er hatte Glück, just zur Tageszeit hinauszutreten und die sonnige Welt aus dem Kontrast seines Schattendaseins heraus wahrnehmen zu können. (Dunkelheit wäre aber die Abwesenheit von Licht, also ein Mangel? Hat deshalb das Licht Priorität über die Dunkelheit?)

»[D]as Sichtfeld kann dem Wohnen in Fesselung ähnlich sein und das Feuer genauso der Sonne; und wenn du das Hinaufsteigen und die Betrachtung von dem von oben mit dem Aufstieg der Seele in den Bereich des Wahrnehmbaren gleichsetzt, so wird dir nicht entgehen, was meine Meinung ist, weil du dieses ja hören willst.«
In: Platon: Politeia. Buch VII. 106. S. 514–541.
In: Platon. Sämtliche Werke Band 2. Hrsg. von Ursula Wolf. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg 2004.

622 Eine Theorie zu konstruieren ist wie ein (noch) besseres Werkzeug für die anderen zur Verfügung zu stellen – diese arbeiten dann damit wie mit einem Werkzeug und testen es auf Funktionalität.

623 Marx zufolge sei Entfremdung etwas, das wir Menschen selbst geschaffen haben; sie steht uns als autonome Macht gegenüber und beherrscht uns.

In: Marx, Karl: Das Kapital Band 1. MEW 23. Dietz Verlag. Berlin 1970.

(2. Kapitel: Der Austauschprozeß. Darin: Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis.)

Siehe Endnoten.

rung des Fremden und nicht Erwünschten stets von neuem korrigierend auf sich selbst anwenden. Dies hat etwas von einer Placeboanwendung, aber ein wenig mehr von Suggestion, oder nicht?[624]

Auch die quantitative Anhäufung und interne Bezugnahme vieler philosophischer Bemerkungen scheinen kapitalistischen Produktionsprozesses nicht unähnlich. Nicht ein Surplus ist dem Normalen wie äußerlich angehängt, denn das Normale entsteht nur aus der Entledigung und Filterung eines Exzessiven – die Substraktion des Überfälligen hingegen hinterläßt eine Fehlstelle, einen blinden Fleck, welcher für den Teilnehmer oder Beobachter uneinsichtig bleibt. Aus diesem Grund kann das Normale nur in jenem Fall weiterbestehen, in dem es mit zunehmendem Tempo sein eigenes Material erweitert; im Falle der internen Balance eines solchen Rahmens käme es zum Stillstand. Diese Heterogenität, die sich stets neu bildenden Risse und Lücken, erzwingen einen homogenen kapitalistischen Produktionsprozeß, welcher ein stetiger, sich perpetuierender Exzeß im Inneren des Systems (als Phantasie-Realität-Paarung) zur Folge hat. Es sind in beiden Fällen ökonomische Aktivitäten.

Beobachten wir nicht eine Verlagerung des Raubbaus aus dem Raum in die Zeit hinein? Wir haben keine Kolonien außerhalb des Zentrums mehr, sondern betreiben nun fleißig ein Raubbau an der Zukunft und ihren Rohstoffen, an tatsächlich rohen Stoffen.

Dazu ließe sich Folgendes sagen:

Die Behandlung des Privateigentums durch den Kommunismus gleicht dem Versuch, ein Auto zu beschleunigen, indem man den Motor ausbaut.

Fetisch ist das Nicht-Ertragen-Können, daß etwas nicht anwesend ist.[625]

Das Verwischen beim Zeichnen: Eine klare Schwäche, die die Linien erst zur Orientierung benutzt und sie dann lieber wieder verwischt, unter vorgetäuschter Unschärfe vergräbt. (Analog einer Argumentation mit untergeschobenen Argumenten?) Aber das Verwischte zu thematisieren (ohne Zuhilfenahme der Linien, ohne Bezug dazu) wäre der direktere und ehrlichere Weg. Doch dies wäre eine ethische Entscheidung, weniger eine systematische.

Den Rauch und den Nebel nicht aus Abänderungen des Konkreten und Klaren, durch deren Verwischen bekommen, sondern den Nebel als an sich unscharf seiend zeichnen oder malen – in direkter Weise. Das Unscharfe, Weiche ist keine Version des Scharfen und schon gar nicht eine Vorstufe dessen, ist auch nicht vom Zustand des Klaren direkt abhängig oder daraus logisch herauszulösen, auszuklammern, abzuleiten. Man könnte meinen, etwas Scharfes ließe sich leichter unscharf machen als das Unscharfe zu etwas Scharfem. Ist eine schwarzweiße Fotografie die Vorstufe einer Farbigen? Ist die Farbfotografie eine klarere, an Informationen reichere Version der Monochromfotografie? Sind die Schwarzweißbilder ungesättigte Vorstufen der Farbbilder, die auf einfachem Wege, mit den passenden Zusätzen, zu eben solchen aufgewertet werden können? Eine herbeigeführte Besserung durch Überlagerung von paratem Inventar? Es lässt sich nichts Konkreteres in der Farbe finden, welches das Monochrome im Vergleich dazu als defizitär zurücklassen würde. Keine Verbesserung durch Komplexität.

Im Gegenteil: Man hat das Recht zu vermuten, schwarzweiße Bilder seien gerade die Konkreteren. Der Verarbeitungsprozeß eines farbigen Bildes mittels einer Kamera, mittels Linse, Filmträger und vor allem mittels des Abzugs auf einen – externen und beliebigen – Träger ist gegenüber der Schwarzweißabbildung um vieles abstrakter, undurchsichtiger und fehleranfälliger. Verschiedene Farbschichten eines Farbfilmes, die nur bestimmte Lichtspektren getrennt aufnehmen, Konservierungsverfahren des Lichts auf der Filmemulsion, die nuancierte Beeinflussung beim Entwickeln durch die Chemie, die Umgebungstemperatur, die Abstimmung beim späteren Bildabzug vom Film durch die Art des Vergrößerers und seines Farbmischkopfes, wiederum dessen Linse, des Papiers, nochmals der Chemie und des Umgebungslichtes während der Begutachtung und viele andere Faktoren mehr, deren weitere Auflistung hier kein Platz genügt, lassen diese Art von Bilder beinflußbarer zurück, als sie es bei monochromen tun würden.

Schwarzweißbilder teilen einige dieser Schritte zu gleichen Teilen, es fallen aber die heikelsten und fehlerhaftesten weg. So betrachtet, ist die Farbfotografie abstrakter als die Schwarzweißfotografie.

Ockhams Skalpell als sich selbst verkomplizierendes Theorem: Diejenigen Theorien mit den wenigsten (Zusatz-)Annahmen, sollten denjenigen mit vergleichbar mehreren Annahmen, vorgezogen werden – aber dieses Theorem, das ja vieles vereinfachen sollte, ist eben eine Zusatzannahme, verglichen mit denjenigen ohne Ockhams Skalpell, die es selbst als ›Mangel‹ und vermeidbar hinstellen bzw. einfordern – nur in letzter Konsequenz freilich. (Wäre demzufolge die einfachste Erklärung auch die wahrscheinlichste? Dies hieße, man wüßte schon welche die einfachste Erklärung sei, hätte sie aber nicht parat oder dergleichen.)

Wie kann ich die Zukunft erwarten, mein Schicksal einfach lieben, wenn doch mein Erwarten schon eine Einflußnahme derer wäre?

Ein Archiv der erprobten Argumentationen: Man stelle sich zwei Inseln vor (es wäre unnütz gesondert zu erwähnen, diese wären voneinander getrennt, denn dies beeinhaltet bereits der Begriff ›Insel‹ selbst; aber nun ist es einmal passiert) – nun beschließt eine Insel aus der Entfernung heraus mit der fremden Insel in Kontakt zu treten und dieser in einer verständlichen Botschaft eine Nachricht zu übermitteln. Nach mehreren erfolglosen Versuchen (›erfolglos‹ wäre in Kombination mit ›Versuch‹ ebenso in seiner Funktion anzuzweifeln …) beschließt diese Insel, keine weiteren ›klaren‹ Informationen mehr zu übermitteln, sondern das von dieser Seite aus erkennbare System der anderen Insel zu stören, in deren Inneres einzudringen und so erfolgreich auf sich als externe Entität aufmerksam zu machen. Dies schiene die einzige Möglichkeit der Kontaktaufnahme, auch wenn der Inhalt der zu übermittelnden Nachricht nicht dechiffrierbar wäre. Müßte es einen aus dem Inneren der einen Insel heraus, formulierten Inhalt geben oder reichte bereits die nackte Syntax dafür aus, um wahrgenommen zu werden – wenn denn diese möglich wäre?

Wie näme man mit Fischen in einem Tümpel Kontakt auf und wie ordneten diese indes einen Angler ein, welcher bis in die Mitte des Gewässers ginge und mit seinen Füßen den Schlamm aufwühlte, wenn nicht als tatsächlich extraordinäres, aber dennoch verständliches Naturereignis innerhalb ihrer Welt und innerhalb der Grenzen einer solchen?

Die erwähnte Insel beschließt, zur Etablierung einer Kommunikationsbrücke, weiterhin das Mittel der Störung und der Intervention zu benützen, da allein dies erst, als ein von Außen eindringendes, fremdes Element wahrgenommen werden könne – erst nachdem es erfolgreich aus der Entfernung dorthin mit Gewalt hineingedrückt worden war.

Der Parasit interveniert, betritt das System als ein Element der Fluktuation. Er erregt es oder reizt es. Er setzt es in Bewegung oder paralysiert es. Er verändert den Status, verändert den energetischen Haushalt, seine Auslenkung oder seine Verdichtung.

Wo bitte kommt dies nun her?

Die Bewegung des Rückwärtserzählens ist vergleichbar dem Prinzip von Palindromen. Sie müssen zwangsläufig beiderseits funktionieren. Und dann merkt man, daß die Sache gar nicht rückwärts läuft, sondern, daß das anfängliche Konstrukt nur ein vorläufiges Gerüst, ein Provisorium war. Ein Anagramm wäre auch denkbar, aber besser paßt das hier vorher Erwähnte. Die beiden Enden – die auch als gleichgültige Extreme und Nullpunkte gelten können – denke ich mir wie ›wahr‹ und ›falsch‹, jederzeit gegeneinander austauschbar.

Niemand wird über das Modell hinaus den Anspruch der Vollkommenheit stellen – diese Forderung träfe keinen Punkt. In sich – innerhalb seiner Möglichkeiten – kann ein Modell vollkommen sein (in gleicher Gesellschaft abhängig von allen anderen auf inhärenter Vollkommenheit überprüfbar); darüberhinausschauend bleibt das Modell provisorisch und defizitär – auf einem Auge blind. Es ist eine Frage der Grenzziehung. Selbst eine Brücke dient nur als Übergangslösung.

Man denke sich ein Spiel, bei dem ein Mitspieler nach einem Regelverstoß in einen Zwischenzustand ausgelagert wird – dieser bleibt solange dort bis ein nächster, nach einem vergleichbaren Foul, ihn an seiner Stelle ablöst. In diesem Zwischenspeicher ist nur Platz für einen (Ex?)-Mitspieler, der dort solange bleibt, als kein anderer ihn ablöst. Was mit diesem dann passiert, welche Bedeutung er für das Spiel hat, aus dem er kommt, ist nebensächlich und den Mitspielern nicht bewußt. Bevor der erste Spieler dorthin versetzt wird (wie bestimmte Figuren beim Schach, die aus dem Spiel geschlagen wurden …) ist dieser Platz unbesetzt. Wäre ein solcher Außenstand Teil dieses Spiels? Dies Fehlen als Dauerzustand anzusehen, kann vorkommen, denn das Spiel dauert recht lange.

Träume sind deshalb so fesselnd, weil sie Ausdrücke, Beschäftigungen und Formulierungen des Geistes während einer Phase sind, in der sonst alles andere ruht und ausgeschaltet ist. Was ist dies Andere? Träume bergen Begrifflichkeiten, die aus einer Lücke heraus entspringen, gleich einer, für alle Außenstehenden glatten Oberfläche, an der sich niemand, außer man selbst, festhalten kann; sie bleiben unaufgeraut und der Griff nach ihnen entblößt nur eine leere Hand.[626] Wie ein erstauntes Kind, welches gerade noch das Vöglein

624 Siehe Endnoten.

625 Siehe auch Sigmund Freuds Aufsatz ›Fetischismus‹ von 1927. Zuerst publiziert in: Almanach der Psychoanalyse 1928. Wien 1927, S. 17–24.
In: Gesammelte Werke, Bd. 14. S. Fischer. Frankfurt am Main 1968. S. 311-317.

626 Daß ich immer davon ausgehe, eine Ordnung sei ein System, welches aufeinander aufbaut. Die Träume jedoch bedürfen keiner solchen Ordnung, denn ich denke sie mir als nebeneinander stehend; oder lieber liegend. Doch worin zeigt sich nun ein solcher Unterschied? Denn wären sie wie auf einer Schnur aufgereiht, verfiele auch eine solch eben getroffene Unterscheidung. Von Oben und von Unten zu reden, käme auch nicht mehr in Frage.
Ich denke mir die Träume, wie auf einer Schnur aufgereiht und in einer Kiste verstaut. Schaut man nach einiger Zeit hinein, so sind diese ineinander verstrickt und in Unordnung – egal wie sorgfältig man sie hineingelegt hatte. Dies erinnert mich an Weihnachtsschmuck, welchen man jedes Jahr erneut entknoten muß.

in der Hand des Zauberers sah und nun, da es verschwunden ist, zurecht meint es müsse noch einen anderen Vogel geben, denn dieser sei nun schließlich wirklich nicht mehr da.

Denken als Aus-Ein-Ander-Setzung einer (vormals) einheitlichen, reinen Erfahrung welche undifferenziert war.[627]

Man könnte sagen:

Das Ganze ist (schon) das Unwahre.

Das Wahre ist das Ganze.

Totalität ist eine annähernde Ablenkung – man lebt das Leben auch nicht bis zu seinem Ende; es bleibt für den darin Lebenden unvollendet, fragmentarisch, da es keinen rückblickenden Modus erlaubt. Doch woher sollte jemand auf sein Leben blicken können, wenn nicht, von einem künstlich errichteten Hochstand?

Die Träume lehnen sich über den Rand und starren in den Krater.

Könnte man sich Wissen, Weisheit, Einsicht etc. durch Arbeit aneignen, wozu bräuchte die Gesellschaft Institutionen wie zum Beispiel Universitäten, die dies Wissen vergeben, abgeben, ausschütteten? Man sitzt seine Zeit ab und erlangt dann schließlich an einem Punkt die offizielle Grenze des Wissenerlangens und geht dann mit diesem Kompromiß in den Taschen doch recht zufrieden nach Hause.

»Dies bekommst Du, wenn Du es richtig machst.« sagen sie. Was bekommt man dafür und wie unterscheidet es sich von dem, was man dafür bekommt, wenn man es falsch macht? Dieser Weg wird einem weniger deutlich offengelegt.

Erlaubt ist, was nicht verboten ist. Es ist nicht verboten, aus einem Gefängnis einfach herauszuspazieren, falls keiner die Ausgänge bewacht – dies meint man als Außenstehender zunächst –, strafbar ist die Überwindung der Grenzen mittels Gewalt, die Sachbeschädigung, welche beim Ausbruch meistens vonnöten ist, die betrügerische Überlistung der Wärter etc. Dies stellt sich als Frage vor das Prinzip der Straffreiheit der Selbstbefreiung. Ist die Verwahrung in einem abgeschlossenen Haus selbst die angeordnete Strafe, oder ist sie nur eine mögliche Form der Umsetzung? Das scheint eine interessante Frage zu sein.

Zu was wird man verurteilt? Das Urteil und die Strafe sind zwei verschiedene Dinge und müssen nicht zwangsläufig zusammenfallen.

All die gesprochenen Sätze bestimmen jene unaussprechbaren. Meine Wirklichkeit ist stets das Gesagte und das Nichtgesagte.

Zum einen weiß ich jene Dinge nicht, die zu wissen sind und zum anderen jene, die nicht zu wissen sind. In beiden mangelt es mir bestimmt an Wissen.

Manchmal werden zu bestimmten Zeiten Fragen gestellt, die lange nicht beantwortet werden (oder wurden) oder deren Beantwortung in Vergessenheit geraten ist oder deren Antworten vergessen wurden – wie auch immer. Und daß bestimmte jahrhundertealte Fragen immer noch, beziehungsweise wieder so eifrig von uns diskutiert werden, läßt die Frage zu, ob diese Fragen tatsächlich immer noch aktuell sind oder ob wir sagen könnten, wir lebten immer noch zu deren Zeiten. Daß wir Fragen diskutieren, die zum Beispiel im 18. Jahrhundert gestellt wurden, kann auch heißen, daß wir in eben jenem Jahrhundert leben. Und fänden wir uns damit ab, gar keine Antwort mehr zu erwarten, verlören wir damit auch die Fragen selbst.[628]

Ein ganz und gar zeitloses Unterfangen. Und wieder hat man den Eindruck an einer bekannten Stelle zu stehen.[629]

Ich frage mich dennoch, ob es möglich wäre, den Zuschauern die Wahl zu lassen, etwas von einer, gerade beigewohnten, Zauberaufführung mitzunehmen oder nicht. Oder, ob ich jemandem die Möglichkeit eröffnen könnte, davon etwas tatsächlich zu ergreifen, ohne demjenigen gleich meine Tücher, Bälle oder Spiegel mitzugeben, die er dann in seinen Taschen verstauen, nach Hause tragen und in die Vitrine stellen könnte. Oder: Wie ein gedanklicher Anstoß möglich wäre, ohne den Vorgang des Anstoßes, mittels Sprache zu erklären, ohne mehr oder weniger gut darüber zu reden, Hintergründe zu erklären, ohne den Trick zu verraten.

Wenn etwas tatsächlich echt ist, wie zum Beispiel eine neue technische Erfindung oder ein, neu entdeckter und zugleich kontrollierbarer, chemischer Prozeß etc. und jemand überlegte sich, dies nicht als Technik, sondern als Zauberkunst, als Illusion zu bezeichnen, was hätte dies, für die Funktion einer solchen Technik, zur Folge? Immerhin ist es doch bewundernswert, daß Zuschauer, die einer Jungfrauenzersägung, einem Verschwinden und Wiederauftauchen von Personen (oder dergleichen Obskuritäten) als Zeugen beiwohnen, nicht dabei in Schock verfallen und schreien, wie man es, unter gesunden Umständen, annehmen sollte, sondern diesen Vorgängen amüsiert applaudieren. Und sogar noch auf dem Nachhauseweg, wird es jene geben, die doch daran glauben und jene, die nur gekommen sind, sich ihrer Vorurteile bezüglich der Täuschungen zu vergewissern und nach guten Gründen suchen, doch daran glauben zu können.

Ist nicht die doppelte Verneinung eine Ankündigung, eine Angabe eines Fehlers in einer Struktur?

Wir wissen Dinge, aber wir glauben nicht daran. Die Implikaturen, die sich bei dem Betrachten einer Zauberaufführung zum Beispiel in den Vordergrund drängen, werden automatisch ausgeblendet. Und wenn dann etwas davon eintritt, ist man dennoch überrascht. Die Ankündigung von Illusion bewirkt nicht deren Fehlfunktion.

Frage-Antwort-Spiel: –Was macht er denn falsch? –Er macht sehr viele Fehler falsch.

Ein Gedanke: Nicht Menschen haben oder faßen Gedanken, sondern Gedanken haben Menschen. Man könnte sich diesen Zusammenhang, als Vordergrund-Hintergrund-Gefüge vorstellen. Die Menschen unscharf im Hintergrund, gleich einer diesigen Landschaft und die Gedanken im Vordergrund; vielleicht wie ein Portraitgemälde, etwa die ›Mona Lisa‹ mit ihren Feldern und Flüßen in ihrem Rücken.

Der Träger einer Vorstellung ist selbst nicht die Vorstellung.[630] Damit ein Gedanke wahr oder falsch wird, sollte er reduziert werden, aus seiner Einheitlichkeit gerissen und am Schlafittchen gefaßt werden. Er sollte gebrochen werden …

Ist etwas nicht falsch, so läuft jeder Versuch dies aufzudecken und zu entlarven ins Leere. Dieser Anspruch, diese Strategie macht dann Sinn, wenn man etwas dahinter vermutet, etwas Divergierendes, Verstelltes, Verschüttetes, Dupliziertes, welches vor dem Hintergrund des Falschen als solches angenommen wird.

Kann man das, was gewöhnlich als die klassische Logik bezeichnet wird, zum Beispiel einfach nicht ausstehen und möchte dieses untergraben oder negieren, dann macht man nichts anderes als sich vorzugaukeln, man verließe es gänzlich, indem man es durch ihre eigenen Mittel auszugrenzen versucht – man erweitert es jedoch nur und zieht den Kreis weiter. Es einzuklammern und ›nicht‹ oder ein Negationszeichen davor zu setzen, benutzt nur seine eigenen Elemente, mit denen es die ganze Zeit schon operiert, die gar Teile seines Fundamentes sind und die eventuell zu der Abneigung gegen dieses mit beigetragen haben können. Es wäre zwar konsequent und gar erlaubt, es böte aber keinen Ausweg. Am besten, man läßt es unbestimmt oder ignoriert es.

Wäre es überhaupt der gleiche Modus, die gleiche Art der Negation oder ergäbe sich, durch eine ›nach Außen hin‹ verlagerte Operation, eine ›neue‹, mit neuen Attributen versehene, Version davon? Außerdem lieferte man dieser Logik damit nur die Vorlage diese Negation (aus ihrer Mitte heraus) ganz legitim zurückzuweisen und umzudrehen. Man könnte ihr gar nicht klar und verständlich machen, daß sie abgelehnt wurde!

Ein in einer Schlingfalle verfangenes Tier, hat den natürlichen Impuls sich schnellstmöglich wieder daraus zu lösen – jedoch zieht sich die Schlinge mit jeder Bewegung enger zusammen.

Interessant scheint auch die Behauptung, eine Zurückweisung einer Frage mittels Bitte nach noch genauerer Definition der benutzten Begriffe, sei ›natürlich‹ keine Beantwortung (oder zumindest nicht im natürlichen Sinne eines Sprachgebrauchs), sondern eine Zurückweisung derer.

Wenn man sagt: »Oh, dies oder jenes ist von Dunst umgeben der das klare Sehen unmöglich macht – wir sollten schleunigst den Nebel zerstreuen, um klar sehen und studieren zu können!«[631], so nimmt man das, was man mit Dunst bezeichnet, nicht ganz ernst und stellt es heraus und hinten an oder legt es darüber, wie einen Vorder- vor einen Hintergrund. Gewiß sind manche Leute auch am Dunst, am Nebel, am Rauch und an den Wolken eben so interessiert, wie an jenem, das sie von diesem verdeckt zu sehen glauben oder meinen. Oder anders: Es ist ein verschwommenes Bild, nicht ein Bild, das verschwommen ist. Und was, wenn ein solch erfolgreich verdrängter Nebel die Sicht frei gibt auf Gase und Dünste dahinter?

Es ist ein Weg geblieben – auch im Nebel.

Mir scheint, die Philosophie beschäftigt sich im Kern weniger mit akuten Problemen, als

627 Siehe Kitarō, Nishida: Zen no Kenkyú. Über das Gute. Eine Philosophie der reinen Erfahrung. Übersetzt von Peter Pörtner. Insel Verlag. Frankfurt am Main 2001.
Siehe: Erster Abschnitt. Die reine Erfahrung. S. 29–39.

628 Wissen wir, daß wir fühlen oder fühlen wir, daß wir wissen?
Wo bitte ist der Konflikt? Wir müssen weiter unsicher bleiben. Wieso bemerkt denn niemand, daß wir alle in der Vergangenheit leben?

629 Wäre nicht die beste Möglichkeit seine Zeit zu verschwenden, sein ganzes Leben lang an einer Zeitmaschine zu basteln?

630 Vgl. Frege, Gottlob: Der Gedanke. In: Logische Untersuchungen. Vanderhoeck & Ruprecht. 5. Auflage. Göttingen 2003. S. 35 ff.

631 Vgl. Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: Ludwig Wittgenstein Werkausgabe Band 1. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1999. § 5.

mit Fragestellungen zweiter Ordnung. Betrachtet man sie als Korsett oder als Kleid, von welchem der Stoff, aufgrund des intensiven Gebrauchs (oder des unsachgemäßen Waschens) abgewetzt wurde, bleibt sie fadenscheinig zurück. Doch selbst dies wird von vielen zur Mode erkoren und stolz nach Außen hin vorgetragen.

Sie ist auch völlig ungeeignet und unfähig, tatsächliche Probleme zu lösen: Zum Beispiel könnten im Falle einer Epidemie oder eines Krieges mit dem Philosophieren bedauerlicherweise keine Krankheiten bekämpft oder sich eindringender Feinde erwehrt werden; dazu bedarf es wirklicher Anwendung anderer ballistischer Disziplinen. Es sei denn, die Gegenseite zählte sich selbst zu den Philosophen – aber damit wäre schließlich alles auf den Kopf gestellt.[632] Ein kalter Krieg.

Hier an diesem Punkt nützt es nur noch wenig, sich weiterhin etwas vorzumachen. Die Philosophie wäre in einem solchen Fall völlig handlungsunfähig, da sie keine Anwendung fände und niemand wendete sich in akuter Not hilfesuchend an sie, da sie nichts zu behandeln im Stande wäre. Auch würde die Philosophie – vorausgesetzt die Bedürfnisse erster Ordnung wären bereits befriedigt und transparent gemacht worden für einen tieferen Blick – in einem Modus des Luxus und des Überflusses, nicht dabei helfen können, zu klären, ob der Mensch frei sei oder nicht. Sie kann stets nur sehr bescheiden darauf antworten, was es bedeutet, frei zu sein, das heißt losgelöst von dem tatsächlichen Zustand des Freien oder nicht Freien – in einem hypothetischen Modus. Und würde sie dennoch eine Antwort auf diese Frage finden und damit dem eifrigen Wanderer, eine Abzweigung nach Links oder nach Rechts, empfehlend auf seine Karte malen, so wäre sie problemlösend und kategorisch anwendbar geworden und ihre Antwort in der hauseigenen Vitrine zur Dekoration und gelegentlichen Herausnahme abgestellt. Man meint den Beigeschmack des Trotzes hierin zu bemerken – doch was wäre an einer solchen Vor–Stellung unhöflich oder unangebracht?

Doch was hieße es nun, danach zu fragen, auf was die selbst transparent gewordene Philosophie den Blick weiter freigibt?

Eine gutgemeinte Philosophie ist das Gegenteil von einer guten Philosophie. So müßten wir es mit der Philosophie lediglich gut meinen, um die gute Philosophie zu erzwingen. Oder umgekehrt.

Helfershelfer[633]:

Ein wichtiger Punkt ist doch, ob und wie sich Philosophie anwenden lassen kann. Vielleicht nicht nur auf andere Sachen, sondern auch auf sich selbst. Gemeint ist: Einerseits die bekannten und veröffentlichten Texte, die rückwärts gehend, wieder in das Leben, aus dem sie als Vor-Sätze entsprangen, im Modus des Ankommens zurückkehren können.[634] Und andererseits aber auch: Den umgekehrten Weg, d.h. die Möglichkeiten, aus dem Sud der Gedanken zu einem quasi öffentlichen System gelangen zu können. Ein Versuch, Ideen, philosophische Konstrukte, Gedankenspiele konkret in einem Leben zu verankern und auf dieses musterhaft anzuwenden. Auch wenn dieses Leben nur fiktiv ist, ließen sich diese Philosophien austesten. (Aber wem gehört dieses Leben – wessen ist es?)

Ich meinte, eine universelle Methode der Arbeit und des Vorgehens gefunden zu haben: Eine Idee sollte nur Geltung haben und bestehen bleiben, wenn ihr postulierter Inhalt auch auf sie selbst anwendbar ist. Wenn sie zwar gültige Aussagen über andere Sachverhalte machen kann, sich selbst aber davon ausnimmt, wird sie auch ausgenommen und ist fehlerhaft. Nachdem (oder bevor?) beziehungsweise ›im gleichen Schritt‹ etwas auf anderes angewendet wird, wird es auch auf sich selbst angewendet.

Ob man ein Philosoph ist, weiß man selber nicht. Denn man kann nicht sagen, wie die anderen denken (ebensowenig kann ich mir vorstellen, wie es zum Beispiel wäre, ein Philosoph zu sein, der sich bemüht wie eine Fledermaus zu denken[635] ...) und ob sich dieses von der eigenen Denkweise dermaßen unterscheidet, daß es dazu berechtigen würde, diese Bezeichnung zu tragen. Ein Stück Papier hingegen erfüllt diesen Zweck zu Genüge.

Wie oft ich mich schon in meinen Hund hineingedacht habe? Ich sah sie neulich zu Musik tanzen. Sie ist jetzt fast sechs Monate alt und wird langsam etwas stur. Ich muß deshalb etwas strenger werden. Das bin ich auch geworden, obwohl es einige Arbeit kostet und zudem Überwindung; denn man muß dabei recht oft bestrafen obwohl man es gar nicht so meint.

Vielleicht ist die Frage nach den Möglichkeiten der Erkenntnis wirklich spannender als die der aktuellen Gegebenheiten – jene, welche auf vereinheitlichende Gegebenheiten zielt. Psychologisch ist eine solche Erkundung; und spannend, da sie nicht nur die bloße Realität mit der Frage nach ihren Möglichkeiten überspannt; auch

632 Wie wenn die Welt sich selbst bedroht.
633 Diejenigen, die den Helfern helfen.

634 Wenn ich, statt das Ziel im Auge zu behalten, am Fahrzeug festhielte, wäre ich ewig unterwegs.
635 Vgl. Nagel, Thomas: What is it like to be a bat? In: Philosophical Rewiew. Duke University Press. Cornell 1974. S. 435–450.

weil sie Vielerlei und Allerhand verbindende Kräfte formend dazwischen spannt.

Jeder ist geneigt, nach der erfolgreichen Übersetzung an ein anderes Ufer das Boot vorsichtshalber noch hinter sich herzuziehen. Eine unnötige Last, an der man nun hängt.[636]

Komisch, daß ich beim Wort ›Übersetzen‹, sofort an jemand anderen denke, der dies für mich tut – einen Professionellen, der mit dieser Tätigkeit seinen Lebensunterhalt bestreitet. Und wirklich: es genügt völlig, diesen Dienst in Anspruch zu nehmen, ohne selbst jemals den Akt des Übersetzens auszuführen.[637]

Jemand sagte einmal, die beste Kamera sei die, welche man gerade noch tragen könne.[638] Doch gerade auch durch das Tragen dieses Werkzeugs nehmen die Kräfte des Tragenden zu, so daß das tragbare Werkzeug peu à peu schwerer wird.[639]

Ist es nicht ein Unterschied, ob etwas zweideutig ist, in dem Sinne, daß es bereits etwas anderes (oder sich selbst) in zweifacher Weise deutet oder in dem Sinne, daß etwas nur die Möglichkeit bietet und offen läßt beziehungsweise hält, in zweifacher Weise (von etwas anderem oder sich selbst) interpretiert zu werden? Wäre, dieser Spekulation zufolge, das eine zweideutig und das andere zweideutend?

Ein Rätsel: –Was ist in der Wüste und hat nur ein Bein? –Eine Krähe mit einem Bein. –Was ist in der Wüste und hat zwei Beine? –Eine Krähe? –Nein, zwei Krähen mit jeweils einem Bein. –Was ist in der Wüste und hat drei Beine? –Was?

Aus dem Busfenster blickend, kann ich anhand der Häuser, Bäume etc. so ungefähr die Geschwindigkeit meines Gefährtes einschätzen. Doch manchmal fährt ein anderer Bus neben dem unseren her – wenn sich noch ein zweiter dazwischenmischt, die Straße und die Häuserfassaden verdeckt, diese in meinem Blickfeld ersetzt – und dann, wenn ich diesen anschaue und die Menschen darin, fällt es mir plötzlich schwer zu sagen, wie schnell sich die beiden Busse ungefähr bewegen. Als ob sich nun die Welt darum bewegte. Etwas wurde ausgetauscht.

Normalerweise begreift man die Umwelt als Platz, in dem man sich befindet, als Hintergrund, vor dem man vordergründig auftaucht und sich bewegt ...

Es würde mich nicht wundern, wenn nach so langem Philosophieren doch schon alles mögliche gesagt wurde. Und auch gemeint wurde. Besteht zwischen dem Philosophieren und dem Sagen eine Verbindung, so suchte man sie vorerst in einer Person, welche an deren Scharnier stünde. Zwischen Sagen und Meinen, als auch zwischen dem Philosophieren und der Artikulation, kann eine Verbindung bestehen.

Und auch, wenn ich mich wiederholen sollte: Selbst dieser, sich in just diesem Moment ergebende Gedanke – irgend ein anderer Möchtegernphilosoph hat ihn mit Sicherheit bereits souverän vorweggenommen oder heimtückisch gehortet.[640]

Das Gröbste – gemeint ist: das Wesentliche jeglicher gewesenen Philosophie – bedarf lediglich einer Übersetzung – sei es in eine neue Sprache oder eine Rückübersetzung – um als bereits Dagewesenes erkannt zu werden (in der Rückübersetzung), oder als auch so ähnlich (in einer beliebigen Übersetzung) zu gelten. Gerade durch die Übersetzung und die sich daraus ergebenden Verschiebungen und Verlagerungen werden Parallelen leichter ersichtlich.

Manchmal überkommt mich das Gefühl, die uns ans Herz gewachsene Philosophie befände sich in einem nicht mehr aufzuholenden Wettrennen mit ganz anderen Dingen, die ihr nicht nur vorhergegangen sind, sie geradezu (und geraden Weges) erst in dieses Rennen geschickt hatten; sie hat deren heutigen Inhalt bereits in einer anderen Sprache gebrabbelt, ohne dabei einen solchen Stolz, beim Passieren der vorher gelegten Marken, an den Tag zu legen ... den Zuschauern blöd entgegengrinsend. Was läßt Dich überhaupt rennen, wenn gar keiner hinter Dir her ist?

Immer geradeaus, auch wenn man dabei eine Kurve nimmt.

Meine Laufbahnen haben sich verselbstständigt – sie sind auch für andere beiläufig begehbar.

Diejenigen Bücher und Medien, welche ich mir aus der Bibliothek ausleihe, haben ja alle ihr eigenes Recht – ihretwegen auch auf limitierte Vervielfältigung und Autonomie. Die sozusagen verlustfreie – auch für sie, ohne an ihrer Substanz Verluste hinnehmen zu müssen – Duplizierung

636 Je mehr Dinge man tut, desto schwerer ist es, mit sich selbst zu leben.
637 Kapitalismus ist die Idee, daß derjenige als Gewinner bezeichnet wird, der zum Zeitpunkt seines Todes das meiste Geld angehäuft hat.
638 Das Zitat stammt von Ansel Adams.
639 »Was man nicht nützt, ist eine schwere Last. /Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen.« Siehe Goethes Faust I, Vers 684–685.

640 »Original, fahr hin in deiner Pracht! - Wie würde dich die Einsicht kränken: Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken, Das nicht die Vorwelt schon gedacht?« Mephistopheles im zweiten Akt des Faust II von Goethe.

und Reproduktion verbieten sie mir aber. Und im selben Zuge, sich selbst auch auf eine bestimmte Weise. Die Richtung der Benutzung soll nur einseitig verlaufen: aus ihnen, ihrem Material heraus, durch meine Augen hindurch, in meinen Kopf hinein. Diesen Akt stellt man sich bei jedem einzelnen Benutzer etwa gleich vor; er soll stets gleichförmig ablaufen und nicht, ohne vorheriges Abnicken des Herausgebers abänderbar sein. Bei jedem neuen Anlauf, soll der Akt möglichst gleichmäßig verlaufen, wie zurück auf ›Null‹ gesetzt. Wie ein, aus einer Bibliothek geliehenes Buch, nach der Abgabe zurück in das Archiv und den Katalog wandert und möglichst unverändert für den nächsten Benutzer zur Verfügung stehen soll.

Was aber, wenn es so wäre, daß ich ohne bewußten Akt der Reproduktion (der ›quasi‹ im Hintergrund automatisch abläuft) beim Benutzen dieser Medien, beim bloßen Lesen (vielleicht sogar nur beim Betrachten der Schriftarten, der Zeichen, deren Grammatik ich gar nicht erkenne oder gar nicht erkenne, daß es eine gäbe oder nicht erkenne, daß es keine gäbe, oder nicht erkenne, daß es weder eine gäbe noch keine gäbe, noch beides zusammen … was gäbe es noch zu erwähnen oder nicht zu erwähnen? Was bliebe übrig?) – um ihre Lesbarkeit durch mich überhaupt als Bedingung zu ermöglichen – zwangsläufig eine temporäre Kopie davon gemacht würde; etwas das vom Gehalt her ununterscheidbar wäre und sich z.B. nur in einem bestimmten Namenszusatz bürokratisch und zugleich kryptisch äußern würde, aber nur, solange zwischenarchiviert wäre (in meiner Wohnung z.B. oder in einem Regal, Ordner oder dergleichen), als ich es betrachtete oder benutzte. Daß ich etwas gedanklich vervielfältige und dieses dadurch bewahre, scheint niemanden ernstlich zu bedrohen – es wird gar als Tugend verstanden. Daß ich aber das Gleiche, aufgrund mangelnder kognitiver Fähigkeiten, in einer härteren Form speichern muß, ist nicht erwünscht. Wer fühlt sich von wem bedroht? Das gute und das schlechte Gedächtnis.

Dennoch redeten einige, aus ihrer Gewohnheit heraus, noch von einem Original, während andere sich möglicherweise ins Unendliche ragen könnende Erinnerungen davon machen und verbreiten könnten, ohne die innere Integrität, ihre Struktur anzugreifen, gar zu gefährden. Und sicher würden diese, ohne jene Ursprungsbibliothek jemals ehrend zu erwähnen, mit dieser arbeiten, ganz so, als ob sie tatsächlich ihr legitimes Material wäre. Diese sprunghafte (und damit digitale) Weitergabe, würde gewiß viele soziale Hürden, heute bedeutungslos werden lassen, aber genau durch diesen Prozeß, auf sie, als bestehende Hürden, hinweisen.

In dieser Welt des Austausches und Vertauschens, gibt es diejenigen Strömungen, die in dem allesverbindenen Netz durch den Äther, entlang der Linien fließen und in deren Fahrwasser viele mitschwimmen können bzw. die von vielen gleichzeitig befahren werden können – und dann gibt es jene Personen, die Samen pflanzen und die damit im Prinzip Beliebiges züchten können und wiederum andere, die wie Blutigel saugen und damit diese Früchte zusammentragen und zu deren Fortbestand beitragen, ohne jedoch eine weitere Vervielfältigung anzustreben. Eine klassische und direkte Distribution an einzelne Konsumenten.

Was hindert mich daran, anzunehmen, all die klugen Texte funktionierten insgesamt aufgrund von Suggestion? Daß der eine gut und der andere schlecht, derjenige interessant, der nicht, der klug und bedeutend, der dumm oder trivial und vielleicht noch nicht, beziehungsweise nicht mehr, sei – ist ihnen dies innerlich eingewebt oder äußerlich angehängt?

Schließlich beruhen die anderen Künste auch auf Suggestion: Die Vortäuschung von Räumlichkeit in der Zeichnung, die der Identität von Personen oder Objekten in der Malerei, die der zeitlichen und raumverbindenden bzw. -trennenden beim Film. Was aber Bild und Text kombiniert suggerieren, ist schon erstaunlich! Eine Glanzleistung im wahrsten Sinne der Wörter, ein Glanz, der einen selbst als Betrachter, sich darin spiegeln läßt und der gleichzeitig so grell sein kann, daß er seine Ränder unscharf werden lassen (kann) und Dinge an seinem Rand zu überstrahlen und vereinheitlichend zu verdecken vermag. Ja wirklich schade, daß das Leben kein Roman ist. Schade, daß das Glück auf leerer Bahn steht,[641]

Die direkteste und nachvollziehbarste Verbindung, welche von der Philosophie ausgeht, ist die Schriftstellerei. Alles besteht doch nur aus Buchstaben und Knochen.

Entgegnete man jemandem, er/sie würde in seinem/ihrem Umgang kindliche Reflexe zum Ausdruck bringen (oder anders: in diese zurückfallen), so täte man dies vor dem Hintergrund des eigenen Wertesystems, welches das Kindliche als zu überwindende Vorstufe und im gleichen Zuge damit als primitivere Form im Gegensatz zu dem, aus welchem man sich sicher und zielgerichtet nach unten beugend, spräche. Vielmehr würde dieses, als höherwertig und besser aufgefaßte System, gerade mittels einer solchen Behauptung, formiert und bestätigt werden.

Das Verbeugen und das Niederknien sind doch unterschiedlich. Eine Verbeugung

641 Manchmal sitzt man vor einem Notizbuch, wie vor einem Roman.

wahrt den Stand des Verbeugenden, während sein Rücken dabei krumm wird. Ein Niederknien bringt einen zu Boden, läßt den Rücken jedoch aufrecht und ermöglicht den Blickkontakt. Obwohl man scheut sich dem Boden zu nähern, ist die Verbeugung dennoch die entwürdigendere Geste der Unterwürfigkeit. Gab es nicht strenge Regeln, nach denen Stände sich vor anderen zu verbeugen oder niederzuknien hatten? Es wäre sinnvoll diesen nachzugehen um sich nicht vor dem Falschen zu verbeugen.

Ich könnte mir einen Zustand, einen Vorgang vorstellen, bei dem Leute zehn Mark zahlen um damit an einer künstlerischen Aktion teilnehmen zu dürfen – dafür (um durch das Bezahlen teilzunehmen) aber nichts zahlen müssen. Der Vorgang des Zehn-Mark-Bezahlens ist völlig kostenlos und kostet auch nichts in einer anderen Währung.

Manche glauben die beste Währung für Kunst, sei die Tautologie: Aber nur weil sich etwas in einem Museum befindet, heißt das nicht, daß es Kunst ist. Doch – alles scheint sich scheinbar selbst zu definieren.

Wann ist es der Fall, daß ich erschrocken bin? Wenn ich z.B. nicht an etwas denke und dann (davon) überrascht werde. Überrascht durch etwas, meinem Denken Äußerliches, nicht Zugängliches? Wenn etwas da ist, ich es aber nicht in meiner Anwesenheit bemerke und mir dann rückwirkend eingestehen muß, ich hatte eine falsche Wahrnehmung. Dann folgt der oft schmerzhafte Prozeß der Eingliederung. Doch nach welchem Muster (welches System vervollständigend, bestätigend oder zurückweisend etc.), geschieht dies? Ganz so, als ob dies völlig automatisch im Hintergrund vonstatten ginge. Eine Eingliederung, eine Fügung provoziert einen Schnitt, ein systematisches Zerteilen – oder mittels des Teilens, sich zu einem System formenden, Gliedern –, einer bestehenden Struktur. Der erste Schnitt ist der tiefste – je schärfer jedoch die Klinge des Werkzeugs ist, desto sauberer die dabei entstandene Wunde.

Ich werde mich zum Beispiel erschrecken, wenn ich mich ganz gedankenversunken in einem Raum befinde und unvermittelt aus dem Gefühl des Alleinseins gerissen werde, sobald ich jemanden im selben Raum wahrnehme. Und was tue ich dann? Ich nehme diesen neuen Umstand zur Kenntnis und tue so, als wäre ich in das Zimmer gekommen und als hätte ich diese Person schon beim Eintreten wahrgenommen. Aber ich korrigiere auch meine vorherige Wahrnehmung.

Ändere ich die Situation durch so etwas wie eine nachträgliche Korrektur oder Ergänzung? Und was macht der andere? Er tut so, als hätte ich mich gar nicht erschrocken und gibt mir zu verstehen, daß ich auch bei der alten Situation bleiben könne und nicht nur seinetwegen jetzt etwas in meinem Verhalten ändern müsse.

Wäre etwas stets wahr, hieße dies keinen anderen Hintergrund (mehr?) zu haben, keine Hintergrundannahmen außerhalb dieses ›etwas‹ selbst.

Vergleiche funktionieren für mich in erster Hinsicht nicht inhaltlich, sondern strukturell; deren Syntax steht deren Semantik vor – ist das so? Manchmal wählt man Synonyme besonders wegen ihrer Schreibweise oder ihres Wohlklanges, oder der Varianz und der Abnutzung der bereits benutzten und benützten wegen, des kontrastierenden Potentials wegen etc. und stellt deren Bedeutung hinten an (an was?) – mehr noch: nimmt Verschiebungen, Verwechslungen, Verfehlungen etc. gerne in Kauf, um seine Möglichkeiten zu erweitern.

Oft sitze ich mit jemandem, spät Abends zusammen und dann wird gesagt »Das ist ja so wie …« oder »Das ist ja so als ob …« und dies reicht auch schon um einen Vergleich anzustellen, ohne auszusprechen, was verglichen werden soll. Denn dies ist immer beliebig einsetzbar. Wären nicht mindestens zwei Dinge untereinander vergleichbar, wäre die Welt wirklich vollkommen und lückenlos. Doch selbst dieser Modus muß sich einer möglichen Alternative stellen – und damit wäre ein Vergleich erneut unumgänglich. Unausgesprochen bleibt hierbei die Fähigkeit unterscheiden zu können, ob etwas mit sich selbst identisch sein kann. Doch so trivial ist dieser Unterschied gar nicht.

Ich würde gerne jemand anderem das Wort geben – aber ich bin mir nicht sicher, ob ich diesem damit Recht tun würde. Wer über sich selbst reden will, muß sich für ein bestimmtes Bezugssystem entscheiden.

Mir scheint, das Problem des ›Ich‹ und des Bezugs dazu (ob von mir selbst oder von anderen; also als erste oder dritte Person), ist ähnlich dem, beziehungsweise ist damit verbunden, wie ich die Geschwindigkeit des Zuges, in dem ich sitze, nicht anhand der Beobachtung, des neben mir fahrenden Zuges, festmachen kann. Da es keinen außerhalb des Beobachtungssystems verankerten Punkt für die Bestimmung meiner Fahrtgeschwindigkeit mehr gibt, unterliege ich dem täuschenden Eindruck, dieser Beobachtung entzogen zu sein. Das Abhandenkommen eines externen Bezugspunktes, ergibt eine neu geordnete Konstellation. Die Relation der sich gleichzeitig bewegenden Züge ergibt eine Beziehung zueinander. Dasjenige, welches ich als ›Ich‹ bezeichne, ist an beiden Enden dieses Maßstabes, doch immer ein Bewegliches, sich Veränderndes – die Stange, so-

zusagen, ließe sich nach allen Richtungen beliebig verschieben und ergäbe damit stets die ähnliche Illusion des gleichen ›Ichs‹.[642]

Auch das Metall des Urmeters bleibt stets ein Meter, selbst wenn es sich durch Hitzeeinwirkung verformen oder wegschmelzen sollte. (War es vorher auch schon eines?) Es wäre etwa so, als ob ich die Bewegung oder den Stillstand aus der Relation der fahrenden Züge folgerichtig ableiten wollte. Ein vergleichbares Bild: Der Wert des Brotes und der Wert der Münzen während einer Inflation.

Es ist fast so, als ob man den Maßstab selbst zerstörte, indem/nachdem man den Stab des Messens brach – die Beziehung zwischen den Zügen (und damit bildlich gesprochen zwischen Welt und Wahrnehmendem, zwischen Subjekt und Objekt) läßt sich doch nicht auflösen, auch wenn ich deren Bezugspunkte beliebig zu verändern im Stande bin.

Wenn ich schon nie wissen werde, wo mein Leben hinführt und was der endgültige, also am Ende gültige, Sinn davon ist bzw. sein wird, was ich anstreben soll und was ich als Ziel ausmachen, was ausklammern sollte, so gibt mir der Gedanke, daß das Verhältnis, die Relation von mir, als sich stets veränderndem Selbst, zu diesem ebenso sich verändernden Ziel, doch stets die gleiche sein kann, eine gewisse Genugtuung. Wie das Verhältnis des Geldes zur Ware während der Inflation – ja, sogar die des Geldes zu seiner physischen Deckung, zum tatsächlichen Pendant; zum Gold zum Beispiel.

Wird nicht morgen gestern heute sein?

Die beste Rückwärtserzählung wäre die, welche erst am Ende zugibt, überhaupt eine Erzählung zu sein. Jene, welche ihre Grundlagen nicht schon vorher, z.B. mittels eines Prologes festlegt, sondern deren Ende in einer Erklärung mündet – welche natürlich bei entsprechender Betrachtung wiederrum nur eine ganz konventionelle anfängliche Vor-Stellung ist; sie wird ja rückwärtslaufend vorgetragen. Wenn eine Einleitung dazu, zu etwas gehört, so muß sie von Hinten durch ein Brückenelement mit dem Nachfolgenden verbunden werden.[643]

Jede Geschichte und jede erzählte Geschichte ist zunächst einmal linear zu lesen, auch wenn die ihr zugrundeliegende Linearität aufgestückelt wurde oder sie gar sowas wie ›rückwärts‹ läuft.[644]

Schaut man sich die Symbole der Tasten auf dem Videorekorder an, so zeigt das ›play‹-Zeichen nach rechts, links daneben ist die nach links zeigende Taste für das Zurückspulen (›RW‹ für ›rewind‹) und rechts neben dem ›play‹-Pfeil ist die Taste ›FF‹ für das Vorwärtsspulen (›fast-forward‹) – nach rechts zeigend. Das Zurückspulen aber erfolgt scheinbar in Echtzeit, nur eben rückwärts, während das Vorwärtsspulen um ein Vielfaches schneller abläuft (meist im fest definierten Faktor Zwei, Vier, Sechs etc.). Ein Multiplizieren des Originals in die Zukunft hinein; ein symmetrisches Aufklappen aus der Vergangenheit heraus.

Die Struktur des rückwärtsgewandten Schauens dieses Systems, ist eine andere, als die der vorwärtsgerichteten – sie ist eine zeitliche Umkehrung oder Spiegelung der normalen Abfolge, während das vorwärtsgerichtete Suchen als eine Modulation der normalen Zeitabfolge beschrieben werden könnte – die Zeitlupe ebenso.

Auch wenn man einen Film rückwärts montiert, verläuft der Schnitt nicht ebenso rückwärts und wird auch nicht rückwärts wirkend verstanden werden. Anders: Könnte man einen Film in seinen Szenen nach Vorne erzählen aber die Schnitte, die Brücken selbst, invertieren, zurück-wärts verlaufen lassen? Vielleicht ist der Schnitt beim Film der Naht eines Kleides vergleichbar, denn der Schnitt im Film ist ja auch ein Zusammenfügen, eine Nahtstelle der Montage, aus deren einzelnen Texturen der Film zusammengesetzt wird.[645] Es ist ja gerade so, daß erst nach dem Schnitt (oder vor einem vorherigen), nach der Trennung, das Neue und Vervollständigende angefügt werden kann. Fast wirkt dies surreal.

Möchte man wissen, was es Neues im Jetzt gibt, könnte man sich das Beständige im Vergangenen dazu heranziehen.

642 Schwarz und Weiß sind keine Farben, da Schwarz die vollkommene Abwesenheit und Weiß, die vollkommene Anwesenheit von Licht sein soll. Absolute Ausleuchtung und generelle Unmöglichkeit. Dazwischen spannen sich die Farben.

643 Ich sehe, wie Du Dich umsiehst.

Ich sehe, wie ich mich umsehe, mithilfe zweier Spiegel, in deren Mitte ich mich stelle. Ich stehe korrigiert. Es war sowieso nichts.

644 Die Geschichte (beziehungsweise die Historie) als abhängig von Sehepunkten betrachten, welche gleichzeitig Fluch und Bedingung der Geschichte sind. Theoretisch gäbe es unendlich viele solcher Punkte aber nur wenige blieben als Filter übrig.

(»Der ursprünglich aus der Optik stammende Name sehepunkte wurde von den Herausgebern in programmatischer Absicht vom Theologen und Historiker Johann Martin Chladni (1710–1759) entlehnt, einem Vertreter der Auslegungskunst um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Chladenius hatte in seiner 1742 veröffentlichten Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften mit dem Sehepunckt die subjektive Perspektive des Historikers charakterisiert: Da jede Wahrnehmung vom Standpunkt der wahrnehmenden Person bedingt sei, hänge auch die Deutung historischer Ereignisse maßgeblich vom Wissen und von der Haltung des Urteilenden ab.

In einer Zeit, deren Geschichtsverständnis noch weitgehend den starren Auffassungen des Rokoko verpflichtet war, trat mit Chladenius somit ein kritischer und innovativer Erkenntnistheoretiker hervor. Er hob die Relativität des menschlichen Urteilsvermögen im Allgemeinen hervor und verwies damit auch die Geschichtsschreibung auf das Problem des später so genannten Hermeneutischen Zirkels.« ~ Auszug aus Wikipedia vom 11.06.2011.)

645 Vgl. die Endszene vor dem Schaufenster von Luis Buñuels ›Belle de jour‹ aus dem Jahr 1967.

Das Neue entsteht nicht nach dem Alten, gänzlich abgesondert und ohne Bedingung – es ist Teil des Alten und bereits darin als Möglichkeit angelegt. Und die Frage nach dem Alten führt uns zum noch Älteren, bis dahin, wo die Bedingung selbst als Spur eingebettet liegt.

Schon wieder dieser altbekannte Gedanke: »Nur noch dieses eine Mal und dann ist endlich Schluß.« Wie oft hatte ich ihn schon …? Ein wirklich ewiger Kreislauf.

Man sollte am Anfang wieder anfangen.

Also kommst Du zu mir und erwartest, daß ich dazu etwas sage. Doch ich muß Dich enttäuschen, denn Du weißt, ich kann es nicht.

Jeder Satz allein verstummt.

Ertappt man sich dabei, Kreise zu ziehen (fällt einem auf, daß man sich plötzlich wieder am Anfang befindet oder zumindest an einem bereits passierten Punkt), so fällt es dann nicht schwer einen Mittelpunkt auszumachen. Ein solcher ergibt sich folgerichtig, technisch präzise und korrekt platziert, aus den Umrissen und Rändern – quasi rückwirkend. Auch wenn man seine Kreise nicht in Bezug zu diesem Zentrum vorher geplant hat und sie eine Konsequenz solcher Berechnungen wären – ganz im Gegenteil zu den Berechnungen der Schwerpunkte von Körpern, deren Volumen und Form um den Schwerpunkt herum bzw. aus diesem heraus gebaut werden. Dies kann als Besteigung eines Berges zu seinem höchsten Punkt und deren Umkehr zur Startposition gedacht werden.

Wir müssten alles rückwärts gängig machen. Doch wenn selbst die Umkehrung an sich an dieser Forderung hängt, darin inbegriffen ist, stehen wir orientierungslos da.

Ich mag es, wenn jemand mit mir redet und zur Stützung seiner Argumente die Analogie der Sprache oder die der Sehwahrnehmung benützt. Denn beide spiegeln wunderbar die Fähigkeit wieder, sich ganz natürlich an bestimmte Bedingungen zu gewöhnen und diese gar nicht mehr als solche wahrnehmbar werden zu lassen. Eigentlich kann man gar nicht von einer Gewöhnung an etwas reden, denn man gewöhnt sich ja nicht aus einer bestimmten Situation heraus an eine andere, indem man diese beiden verschmilzt, vergleicht, a, kontrastiert etc. – sondern man ist bereits jederzeit unmerklich darin. An was soll man sich denn noch gewöhnen? An die Gewöhnung, das Gewöhnliche?

Wenn man dann aber nach langer Zeit, ohne vormals eine Sehhilfe getragen zu haben, seine neue Brille trägt und damit aus dem Arztzimmer hinaus auf die Straße geht und die Zeiger der Kirchturmuhr sieht und sich dabei denkt: »So sehen also alle anderen diese Ziffern! Ich dachte ich hätte die ganze Zeit gut gesehen und die anderen eben auch so!«, merkt man erst, an was man sich die ganze Zeit lang gewöhnt hatte – oder eben auch nicht.

Nicht nur durch unscharfes, auch durch übermäßig scharfes Sehen kann der Eindruck des Schwindels entstehen.

Wir sehen uns auch nicht allein. Unmerklich. Und dann hält man eine Fotografie in den Händen, 20, 30 Jahre alt und denkt: »Was ist geschehen? Wie kann ich dieses Gesicht sein? Wo ist sie hin, die verlorene Zeit?« Das Werden selbst wahrnehmen – anhand von Auschnitten, Momentaufnahmen? Man springt von Punkt zu Punkt und füllt die Lücken mit allerlei Fragen auf.

Grenzgänger sein, der die Grenzen nicht souverän übersieht, überspringt, verschwinden läßt, sondern sie sichtbar macht, um sie auf beiden Seiten begehbar zu belassen. Was man hört, aber nicht vernimmt, was man sieht, aber nicht wahrnimmt. Niemand hatte je die Absicht, hier eine Grenze zu postulieren. Als könne man sich die Grenzen seiner Welt selbst wählen …

Besteht etwas nicht aus etwas anderem, so bestünde es aus sich selbst. Dieser Zustand kann aber nicht mehr als Eigenschaft selbst begriffen werden, da eine Eigenschaft stets als etwas Externes geführt wird.

Ich komme nach Hause, trete durch die Tür und bin privat.[646] Aber alle meine Argumente werden es auch. Und morgen, wenn ich durch die Tür in die Öffentlichkeit trete, muß ich bedenken, daß meine Gedanken und Argumente es auch sind – obwohl sich bei ihnen (im Wortlaut zum Beispiel) gar nichts ändert. Öffentlich sind sie uneingeschränkt, privat sind sie eingeschränkt; da gefährlich, hier beliebig, ungehindert und gebunden – gut, so.

Zu Hause bin ich ruhig und die mich umgebenden Dinge laut – bin ich unterwegs, kommt es mir vor, als seien die Dinge still, etwas in mir dagegen aber laut. – Und dies scheint auch der Grund dafür zu sein, warum ich von zu Hause weg muß, um unterwegs zur Ruhe zu kommen und um

646 Siehe die metaphysischen Anfangsgründe der Rechtslehre im ersten und zweiten Hauptstück des ersten Teils der ›Metaphysik der Sitten‹.

In: Kant, Immanuel: Werke in zwölf Bänden. Band 8. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1977. S. 351 ff.

Privatrecht versus öffentliches Recht.

Privatrecht: Inbegriff derjenigen Gesetze, die keiner äußeren Bekanntmachung bedürfen.

Öffentliches Recht: Inbegriff der Gesetze, die einer öffentlichen Bekanntmachung bedürfen.

Privat ist, was nicht publiziert oder veröffentlicht ist bzw. was nicht der Veröffentlichung bedarf.

manches anpacken zu können, welches zu Hause ungreifbar bliebe. Manchmal muß man die Dinge erörtern und erfahren; nicht im stillen Kämmerchen, sondern da Draußen. Man kann besser zu den Dingen kommen, läuft man ihnen entgegen und wartet nicht darauf, sie kämen auf einen zu. Die wenigsten haben die Geduld, an den Ufern eines Flusses zu leben und mit seinen Strömungen zufrieden zu sein, gelegentlich jemanden ans andere Ufer zu befördern.

Willst Du Dich entfernen, so mußt Du hierher kommen.

Komisch: Immer, wenn mein Bleistift stumpf ist, sind es meine Notizen auch. Aber ganz stumpf kann er gar nicht sein, denn sonst könnte ich ja nicht einmal dies hier schreiben. Die wirklich stumpfen Notizen sind tatsächlich un(be)schreibbar. (Aber: Es geht immer noch stumpfer; wie die Bleistiftschattierung einer Zeichnung, immer noch dunkler sein könnte, im Vergleich zur vorherigen Version, als man noch nicht wieder darüber hinweggefahren war.) Bis diese ursprünglichen Notizen, vielleicht selbst eine Zeichnung werden, ein Fleck, ein zitteriger, breiter Strich. Sie können sich ganz in das Papier fressen, bis sie aufgrund ihrer überlagernden Penetranz eine Negativform bilden, die den Blick durch ihren Träger hindurch, auf etwas dahinter, freigibt. Natürlich könnte man auch, an all dem vorbeischauen, aber dafür wäre eine Änderung der eigenen Position nötig. So sind sie nur aufgrund des sie umgebenden Materials in ihrer Leere erkennbar. Das Sich-Selbst-Zeichnen ist insofern eine Auszeichnung.

Ich denke, das Besondere am Reisen, am Unterwegssein, ist die schlichte Tatsache, daß man selbst still steht oder sitzt (wie im Bus oder in der Bahn) aber dieser Moment weitergetragen, befördert wird. Man bleibt, im guten Gefühl vorwärtszukommen, an gleicher Stelle sitzen.

Ich kann mir (leider) nicht behelfen, aber die Menschheit ist für mich: »All die Menschen, die ich kenne.« Weiter reicht meine Sicht nicht; so als wäre die Geschichte all dies, was in den Büchern steht, die sie beschreiben. Wer etwas anderes sagt, lügt demzufolge.

Schaue ich mir die Geschichte an, so sehe ich anstatt von Prinzipien nur Erzählungen. Sind sie das gesuchte Prinzip?

Spräche jemand von einem guten oder von einem schlechten Buch, woran hingen seine Beurteilungen? Ginge es darum, Schilderungen geschichtlicher Ereignisse auf ihre Richtigkeit, ihre Wahrheit hin zu überprüfen, woran hinge das Ergebnis solcher Stellungnahmen? Hinge es daran, was geschehen sei, ohne das, was nicht geschehen sei, zu beachten? Wäre ein als gut besprochenes Buch oder Werk aufgrund dessen, was erwähnt wird, gut? Oder aufgrund dessen, was nicht ausdrücklich erwähnt und ausgelassen wird, dem Hinweis auf Leerstellen? Oder gar aufgrund des Fehlens eines solchen Hinweises?

Das nicht Erwähnte ist gleich neben dem Erwähnten – niemand könnte sich eine Seite aussuchen, ohne nicht auch den Rest in Anwesenheit dabei zu haben, unverhüllt … selbst wenn diese Hülle sich bei einer strengeren Überprüfung als leer herausstellen sollte. Doch aus was sollte sich etwas herausstellen?

Nach Außen hin scheint mir eine Entwicklung, ein Fortschritt, natürlich möglich, aber alles in diese Richtung Strebende muß auf Grenzen stoßen. Mit diesen im Huckepack oder im Gepäck, kann man sich nur noch mühsam und schleppend bewegen – selbst in umgekehrter Richtung. Mich (oder auch jede andere Person) betrachtend, scheint ein nach Innen vollzogenes Fortschreiten, Ent-Falten, Ent-Wickeln in die Unendlichkeit möglich – selbst mühelos, wenn man dies nur wünscht. Natürlich läßt sich eine solche Gegenüberstellung nur billig konstruieren … es werden zwei unterschiedliche Maßstäbe angelegt. Und ein weiterer dritter, der mir sagt, daß diese zwei unterschiedlich sind.

Ich habe einmal bei einem Nachfahren eines berühmten englischen Zoologen gelesen, das Bewußtsein sei ausschließender Natur.[647] Es wurde behauptet, alles sei im Grunde wahrnehmbar, nur filtere unser Bewußtsein partielle Elemente in seiner spezifischen Wahrnehmung heraus, um nicht von der Ganzheit des Seins überfordert zu werden und um dadurch erst überlebensfähig zu werden, beziehungsweise zu bleiben. Und genau jene verschlossenen Pforten der Wahrnehmung müssten nun wieder gereinigt werden – im Traum finden wir sie weit offen, im Wachzustand müssen sie mit Gewalt eingetreten werden. Und dann kann subjektiv zwischen diesen beiden Zuständen gar kein Unterschied mehr ausgemacht werden; nur noch in der äußerlichen, externen Betrachtung.

Wie verblüffend es doch anmutet, daß der Wachzustand selbst die erlebten Träume im Nachhinein zu filtern im Stande ist; und selbst wenn er uns dieser potentiell offenstehenden Möglichkeiten der Erkenntnis nicht beraubt, so werden diese doch zumindest, von dieser Art des Bewußtseins, verwaltet und kommissioniert. Doch wer hat die Kraft, sich ohne fremde Unterstützung, einer solchen Instanz konfrontativ entgegenzustellen? Bestünde generell die Möglichkeit der nachträglichen Revision, könnte man sich alles nur erdenkliche erlauben.

Was ist Teil von etwas anderem, was worin verschachtelt? – möchte man sich so ausdrücken. Er bezog sich auf einen anderen Engländer und wiederrum andere Engländer[648] auf ihn und auf seinen Bezug. Vor was sollten wir noch Angst haben? – Ja sicherlich, sie werden öffentliche Plätze und Schulen nach uns benennen … doch nicht hier, sondern auf einer anderen Insel.[649]

Ja: Bilder entsprechen der Realität. Aber zu glauben, indem man die Bilder zur Seite rückt, anzweifelt oder deren Position unverändert läßt und nur ihre Transparenz abändert, könne man die sie bedingende Realität dahinter erkennen, scheint mehr als trügerisch zu sein. Die Bilder sind die Realität – auch ohne materielle Manifestationen derer, blieben immer noch die Projektionen eines Bildes übrig. Wie in einer Kamera, alle aus ihr möglichen Bilder stets enthalten und jederzeit abrufbar sind. Zu glauben, die Bilder loswerden zu können (sie als Ergebnis der Realität zu betrachten …), entblöße automatisch das Echte und reinige das Verstellte, klärte es – dies ist eine Illusion.

Selbst im Falle eines Verlustes, verschwindet kein einziges Bild – es gesellt sich zu all jenen, welche auf ihre Trächtigkeit warten. Jedes Bild scheint in jedem Kontext tragbar. Die Bedingung eines Tragenden, ist ein in ihnen selbst nur selten verankerter Zusatz.

Du selber mußt die Fernbedienung loswerden.

So wie ich die Bilder als Ausgangspunkt hernehme, als Podium oder Sprungbrett, so tue ich es mit getätigten Kommentaren, vorgefundenen Zitaten und Fragmenten auch – ohne diese allzu ernst zu nehmen, ohne mich allzu abhängig von ihrem Gebrauch zu machen im weiteren Verlauf – also entweder während des Sprungs in Richtung des kalten Wassers oder während des Posierens auf dem leicht erhöhten Podium unmittelbar davor. Mir schient diese Haltung einer Präventivmaßnahme vergleichbar.

Analogien zu benutzen ist wie am Wegesrand oder in einer fremden Stadt jemanden nach dem Weg zu fragen und dann anhand der Beschreibung (und der Reaktion des Beschreibenden: zögert er, ist er sich gleich sicher, wie beschreibt er die Route und so weiter) die Wahrscheinlichkeit der Richtigkeit der Auskunft abzuschätzen.

Ich fühle mich wie ein Wanderer, der durch die Länder zieht und sich an die Sitten und die Sprachen gewöhnen muß – jetzt noch trage ich nur jene mir wohlklingenden Laute und Ausrufe, die den meinen ähnlich sind, zusammen; verstehen kann ich sie nicht. Nur bestimmte Muster fallen mir auf, diese sammle ich und hoffe dennoch, später durch die Montage dieser ein Bild jener Länder abzeichnen zu können. Aber vielleicht sind jene Schnipsel – wenn ich oder ein anderer Kundiger sie (inhaltlich) verstünde – die unbedeutendsten Artikulationen jener Sprache und ich bin auf ihren Wohlklang reingefallen, weil sie doch den meinigen so gleichen?

Mithilfe der eigenen Sprache, von unbedeutenden Ausdrücken einer anderen Sprache zu reden, schwächt nicht nur die vermeintlich unterlegene, sondern zugleich auch die, aus welcher eine solche Moral heraus, postuliert wird. Wir reden hier von Sprache.[650]

Ich bin wie ein Schwamm, der, wo immer er hingelegt wird, alles aufsaugt – manchmal fühle ich mich als noch ungesättigter Schwamm.

Schaut man sich ein in einer bestimmten Schriftart geschriebenes Wort an, so kann man ohne große Mühe, aus diesen wenigen Lettern, auf das Aussehen anderer Lettern schließen. Denn diese, zum selben Font, zur selben Schriftfamilie gehörigen Zeichen, stehen nicht nur zufällig in einer bestimmten Beziehung zueinander – es besteht dazu auch innere Notwendigkeit. Oft sind sie sogar ineinander verschachtelt, verstrickt – kleinere Buchstaben sind Teile von größeren. Ein gemeinsames Merkmal dieser Teilgruppe führt uns zu ihr verwandten, ableitbaren; und diese (beiden) zu weiteren, so daß man durchaus auf ein System stoßen kann, von dem das einzelne Wort in jener Schriftart, nur ein stellvertretender Ausdruck ist – ›pars pro toto‹. Denn eine Schriftart wurde schließlich gemäß eines vereinheitlichenden Systems gestaltet – hierarchisch von oben nach unten verlaufend. Schön, wie manche Zeichen ihre ursprüngliche Verknüpfung als Abbilder der Umwelt zu verbergen suchen und sich von den Dingen lösten, die Freiheit des beliebigen Austausches, der rotierenden Belegung dabei ermöglichend. Diese

647 Siehe dazu Aldous Huxleys ›Moksha‹ sowie ›The Doors Of Perception. Heaven And Hell‹.

648 Vgl. William Blakes ›The Marriage of Heaven and Hell‹.

649 Zum Attavismus: Der Körper, die Anatomie, das Gehirn etc., kurz: die Architektur des Menschen, die ›hardware‹ hat sich seit ihrer Entstehung nicht sonderbar verändert – wir leben in einem alten Modell, einer überholten Hülle, haben Haare, Nägel, mittlerweile unnütz gewordene Innereien etc.

Liegt es nur am Umfeld, daß sein Potential emergieren kann, verwirklicht werden kann? Was für ein Umfeld sollten wir uns schaffen, welche Insel sollten wir uns als neuen Hort wählen um auf ihr von allen externen Faktoren abgeschottet zu leben? Einen heilen Fleck suchen?

Wie eine Innenarchitektur oft nicht zum Hausbau paßt: etwa Biedermeiermöbel in der Platte oder Bauhausmöbel im Altbau mit Stuck.

650 Ich sehe Markierungspunkte in meinem Diagramm, ja. Aber es interessieren mich nicht nur die ablesbaren Maßstäbe und Werte, sondern ebenso die Punkte und Linien in ihrer Form, Farbe, Abgrenzung zum Hintergrund, Proportionen und so fort. Ich kann ebenso Worte – wenn auch nur fremde – allein anhand ihrer Laute beurteilen.

Magie wohnt nun den Wörtern inne, zumeist der gesprochenen Laute.[651]

Wie verhält es sich mit Handschriften und Ähnlichem?

Beim Erlernen einer neuen Sprache kennt man die fremden Ausdrücke oder Teilausdrücke bereits – viele klingen den eigenen ähnlich oder werden ähnlich geschrieben. Es kommt darauf an, diese Vertrautheit in ein neues System zu bringen, die Verbindungen gemäß der noch unbekannten Sprache zu ordnen und die Beziehungen untereinander zu erlernen.

Welch Glück, daß man schon eine Sprache parat hat, welche hierfür posieren kann und welche man nie lernen mußte – als Muttersprache ist sie einfach da.

Man hat das Gefühl, die Körper der Menschen würden ein- und ausgeblendet werden. Bleiben können sie nicht, sie sind unbeständig. Ist man dann geneigt zu denken, die Seelen oder die Gedanken, könnten darüber hinaus bestehen? Obwohl sie im Prinzip mit jedem Augenblick, in jedem Moment kommen und gehen, haben sie das ›Zeug‹ dazu, über die Zeitdauer der körperlichen Träger hinweg zu überdauern und mit jedem neu eingeblendeten Körper weitergetragen zu werden, über den Dingen zu schweben, zwischen den Individuen zu kleben.

Wie man vielleicht Gedanken faßt – so als gäbe es sie unverändert und unabhängig vom Fassenden (wie Fische ohne Fischer) –, fassen Menschen Ideen. Die Frage ist, was für eine Art von Netz dafür nötig wäre. Sollen die Maschen groß sein oder lieber eng, das Netz klein und handlich oder groß? Manche Gedanken faßt man lieber mit einem kleinen aber engen Netz, andere Netze läßt man weit und flechtet sie sehr großmaschig. – In welchem Netz wohl dieser Gedanke hängengeblieben ist? Durch welche Löcher er wohl hindurchschlüpfte?

Die Ausformulierung eines Gedankens ist vielleicht ähnlich der Vorgehensweise, welche ich beim Ausdruck und Abdruck meines Schmerzbewußtseins, mittels eines Schlages oder Trittes auf die Tastatur der Schreibmaschine benutzen kann – ob ich mich nun aber dabei zusammenreiße und ein »Aua!« komponiere und zustande bringe, ist doch im Prinzip egal; es sei mir alles recht, auch dieses allgemeinverständliche »Aua!«. Jedoch auch ein »aau-à« oder vieles anderes mehr – ja wirklich alles, sich daraus ergeben Könnende! Selbst mein müder Kopf, der sich neigend auf die Tastatur drückt, sei mir recht.[652]

Natürlich könnte ich auch die Tasten neu anordnen, so daß mein gleicher Faustschlag ein erkennbares »Aua« hervorrufen kann. Ich könnte die getippten Zeichen optimieren, hätte ich denn ein Ziel. Wäre denn ein Zerschlagen, Zertrümmern der Maschine auch ein solcher Ausdruck meines Schmerzes? Ja: Für mich durchaus, denn diesen Ausdruck konnte ich ebenso absehen und verstehe ihn momentan auch sehr wohl – für jemand anderen, mag es aber nicht in der gleichen Weise gelten können. Es sei denn, wir näherten uns aneinander an, den selben Standpunkt teilend.[653]

Hasennetze sind da um der Hasen willen; hat man die Hasen, so vergißt man die Netze. Worte sind da um der Gedanken willen; hat man die Gedanken, so vergißt man die Worte. Soweit alles beim Alten, aber wo fände ich einen Menschen, der die Worte vergißt, auf daß ich mit ihm reden kann?[654]

Gibt es Fragen, deren Antworten ›ja‹ und ›nein‹ zugleich richtig sind?

Ist der Mensch so geschaffen, daß er sich selbst töten kann? Wenn ein Mensch ohne Hilfsmittel – also vollkommen nackt in einer Blase gefangen wäre – könnte er sich in einer sonst auswegslosen Situation selbst umbringen? Würde er versuchen sich zu erwürgen, fiele er nur immer wieder in Ohnmacht; das gleiche, würde er den Atem anhalten. Vielleicht könnte er, nach einiger Zeit, wenn die Fingernägel lang genug sind, sich damit lebensgefährlich verletzen? Wahrscheinlich ist er aber, wie alle anderen Tiere auch, nicht in der Lage, aus sich selbst heraus seinem Leben ein Ende zu setzen, sondern bedarf immer Hilfsmittel wie Messer, Stricke, Schluchten etc. dazu.

Wäre es möglich, sich die Art seines Sterbens auszusuchen, so gefiele mir die Idee, sich just den Moment des Liebesaktes auszusuchen – einen Höhepunkt überwindend. Und damit wäre

651 Die Endoskopie: Die Relationen und die Möglichkeiten dieser, sind aus der Gesamtheit der Welt heraus zu lesen. Erst aus einer geordneten Welt heraus, lassen sich die Verhältnisse und Strukturen ihrer Dinge benennen. Schaut man sich in der Welt um, zeigt sie uns ihre Tatsachen. Und schaut man sich hier um, so kann man gar nicht vergessen, so käme man gar nicht darauf, im Betrachten vom Finger zum Arm, zum Körper und so fort zu wandern. Auch wenn der Finger nach Außen zu zeigen scheint, bleibt mein Blick am Finger hängen. Und stehst dachte ich, den Mond zu sehen, wo ich immer nur den Finger anstarrte, auch wenn niemand auch nur ein einzelnes Wort dabei sprach.

Siehe auch Endnoten.

652 »Wie kann ich denn mit der Sprache noch zwischen die Schmerzäußerung und den Schmerz treten wollen?«

In: Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: Ludwig Wittgenstein Werkausgabe Band 1. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1999. § 245.

653 Wenn Teil A in Teil B enthalten sein soll, könnte man dies so verstehen, wie ein Körper a (z.B. eine Kugel) in einem anderen b (z.B. einem Würfel) enthalten ist/sein kann? Was bliebe als Zwischenraum? Leere? Hinge dies von dem Volumen der beiden Körper ab? Aber dies ließe sich leicht ändern, so daß es zu einer tendenziell zwischenraumlosen Annäherung und Verschachtelung zwischen diesen Körpern kommen könnte.

654 Vgl. Wilhelm, Richard (Übers.): Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Eugen Diederichs Verlag. Jena 1912. S. 230.

der kleine und der große Tod nicht ein und das selbe, aber zumindest näher beieinander.

Nicht einmal ein superschnelles deutsches Auto kann einen Unfall verhindern – selbst ein Rettungswagen ist von einer Kollision nicht ausgenommen. Und dann ist es doch ein einfaches, mit Luft befülltes Kissen, welches einen vor dem harten Aufprall beschützt. Und man steigt aus und rettet doch noch seine Welt.

Flüstert man mir etwas zu, glaube ich es lieber, als wenn man mir das gleiche mithilfe eines Megaphons ins Ohr pressen würden.

Ich habe mir überlegt, ob es nicht besser wäre, zu all jenen Dingen und Verhältnissen, über die ich nichts oder nicht genug weiß (angelehnt an welchen Maßstab?) – ausgenommen dieser Spekulation natürlich –, auch nichts zu sagen, anstatt mich mit all den kurzen Ansätzen und dem spärlichen Halbwissen in solche Diskussionen einzumischen. Doch was ist mit dem professionellen Schweigen?[655] Was könnte ich hier tun, um mich nicht einzumischen? Und dann darf ich jene Sachen, deren Ausmaß sich eben erst durch jedwede Artikulation bestimmen lassen, nicht vergessen.

Einfach aufzustehen und zu gehen, sich weg bewegen, sich entfernen – manchmal (aber auch immer öfter) treibt mich dieser Gedanke in die Enge. Was gibt es den Leuten und mir nicht? Was bestärkt sie und läßt mich im selben Zuge zweifeln? Dieses Schauspiel an Diskussionen und Meinungen – welche Relevanz haben sie? Was ist die Verbindung zu ihrem Inhalt? Und wieso meine ich nicht dazuzugehören? Tue ich es? Müßte ich dann mehr oder weniger tun, um nicht mehr daran teilzunehmen – wollte ich mir einen Spalt offenlassen?

Das ist ähnlich dem, was ich einmal von einem Philosophen[656] hörte, der von einem Jungen hörte, der angeben sollte, ob die Zeitwörter in gewissen Satzbeispielen in der aktiven oder der passiven Form gebraucht seien, und der sich nun darüber den Kopf zerbrach, ob z.B. das Zeitwort ›schlafen‹ etwas Aktives oder etwas Passives bedeute. Doch was ist ähnlich dem?

Die von der Erleuchtung provozierte Dualität (die sie auflösen und ständig überwindet haben möchte?), äußert sich in der von ihr initiierten Vorstellung, diese fände in der Zukunft statt oder fand bereits in der Vergangenheit statt – und mit dieser Formulierung hätten wir wieder jene aufzulösende Dualität, von der wir vorher sprachen. Aber die Bedingung der Möglichkeit der Überwindung liegt in der provisorischen Dualität, der Aufrechterhaltung von reinen Möglichkeiten. Man fordert ja auch nicht ›per se‹ immer etwas neues, sondern beharrt auf der reinen, allgegenwärtigen Möglichkeit des Neuen. Erleuchtet zu sein, hieße eben sich auch um die Bedingungen dieses Wertes zu kümmern und sich dieser Aufgabe nie zu entledigen.

Stünde man hoch oben auf dem Mast, hätte man eine wunderbare Übersicht und erblickte gewiß als erster die Küste, jedoch kann man keinen Schritt mehr zur Seite machen. Ein Bambus ist biegsam, weil er ständig dem Wind ausgesetzt ist und von diesem tagtäglich gebeugt wurde, wohingegen eine deutsche Eiche tief im Boden verwurzelt ist, aber weit weniger flexibel bei starkem Wind oder Sturm.

Das Problem der Erleuchtung ist eine Frage des Wahrheitswertes der Aussage diesbezüglich.

Sich einer Aufgabe stellen.

Oft hört man jemanden »Ich gebe auf.« sagen. Ganz so, als wäre danach nichts mehr, als schneidete man etwas damit ab. Und wirklich scheint diesem Ausdruck etwas zu fehlen, ein Substantiv etwa, denn was gibt denn derjenige schließlich auf?

»Hast Du was zum Schreiben?« kann auch auf Unterschiedliches verweisen. – Wie könnte man dazu kommen, die ›Aufgabe‹ zweifach zu verstehen?

Sobald das eine durch ein anderes ersetzt wurde und man dabei nicht richtig zuschaut, verliert man schnell den Überblick über die vormals klar voneinander getrennten Dinge. Oft hilft nur ein vollständiges Zurücksetzen. Wie man Dinge wieder in die Kiste packt, diese verschließt, schüttelt und sich mit einer sauberen Neuanordnung des Inhalts zufrieden gibt.

Die Hütchenspieler lassen nicht nur die Kugel verschwinden, sie selbst verschwinden plötzlich auch.

Allein schon das Geben in der Aufgabe deutet auf eine aktive Handlung hin, weniger auf ein endgültiges Einstellen solcher Wünsche. Das Geben erinnert mich stets an diejenigen Geschenke, welche man weder gewünscht hatte, noch ihrer bedarf, welche aber von jemandem an andere weitergegeben werden und denen man sich unfreiwillig annehmen muß. Geschenke sind

655 »Glücklicherweise ist die verbreitete Meinung unrichtig, dass man über das, was man nicht definieren kann, auch nicht sprechen kann.« (~Gombrich)

Siehe auch Endnoten.

656 Vgl. § 47 in Ludwig Wittgensteins ›Philosophische Untersuchungen‹.

Ausdruck eines Wunsches, einer ethischen Haltung, welche sich von Außen aufzwängt.

Wenn niemand über Züge redet, was fährt? Die Bewegung bewegt sich nicht, ist aber in Bewegung.

Es scheint durchaus mehr Gründe zu geben aufzuhören, als weiterzumachen. Der einzige Grund weiterzumachen, ist der in die Zukunft verschobene Punkt des Aufhörens. Man bereitet sich einen Rollweg aus Kiesel, dem Abgrund entgegenlaufend – mit genügend Schwung schafft man es vielleicht einige Sekunden lang in der Luft zu hängen.

Dieses automatische »Aha!«, das Erstaunen, wenn man seine Stimme als Aufzeichnung hört, oder wenn man sich in einem Bild, im Spiegel erkennt – und zwar immer dann, wenn das alte Bild, an das man sich gewöhnt hatte, angezweifelt, geändert, ersetzt wird; wenn man zu einem anderen übergeht – wie erleuchtend und reinigend diese spärlichen Selbsterkenntnisse sind …

Eine Aufgabe hat viel mit einer Ersetzung gemein. Denn das Aufgegebene hat Platz gemacht für etwas noch Unbesetztes. Ein Tausch hat stattgefunden. Doch bleibt die Frage, ob das Aufgegebene wesentlich ist oder ob dies ein Beliebiges sein könnte.[657]

Die Philosophen sind wie Treibhäuser, in dem die Samen künstlich aufgekeimt und gezüchtet werden. In der Natur wäre der Wuchs wilder – so wie er, vor deren Kultivierung, auch schon war – und die Früchte gesünder und die Abwehrkräfte gegen Schädlinge erheblich vitaler. Die Parallele zu Käfigpapageien, die freigelassen schnell desorientiert wären und verenden würden, ließe sich hier anschließen.

Schade, daß man philosophische Gedanken nicht wie Samen streuen kann und dann nur zu einem späteren Zeitpunkt wieder kommt, um deren Früchte zu ernten.

Wenn man etwas in den Mittelpunkt seines Lebens stellt und nicht dazu fähig ist, es zu nähren und zu befruchten, kann es alles andere vergiften. Das kann so etwas wie eine simple Idee sein oder die Perspektive, die man auf sich selbst und die Welt um sich herum hat.[658]

Ließen sich Gegensätze mittels Quantifikationen ihrer selbst auflösen? Von einer heterogenen, dualistischen Zweiheit, zu einer homogenen Vielheit? Die Idee eines Gegensatzes, durch Quantifikationen seiner selbst, durch unaufhörliche Addition immer mehrerer Gegensätze auflösen? Viele Gegensätze sind wenige und unendlich viele Gegensätze sind gar keine Gegensätze.

Aus Quantität kommt ja bekanntlich Qualität – und ich habe das schon so oft gedacht, daß es mittlerweile sogar stimmt.

Wenn ich schon nicht dogmatisch sein darf in meinem Vorgehen aber jedes Mal darauf beharre, doch Recht zu haben, wie also könnte ich mein Anliegen überzeugend vermitteln?

Überfluß und Überschuß als Gegenpole verstanden? Ein Überschuß als Vorrat – aber von was? Wörter der Sprache als Vorrat zum Bau von Sätzen verstanden wissen.

Ein Wunsch von mir ist es, einen Brief, einen Satz, ein Bild, ein Pola herzustellen, ohne eine Implikation zu provozieren. Wie schafft man das? Ohne etwas zusätzlich zu meinen. Ohne dem Betrachter und Zuhörer das Gefühl zu geben, es sei etwas mehr dahinter. Ohne einen Versuch des Dahinterkommen-Wollens zu provozieren. Im Kontrast dazu: Wie formuliere ich einen Satz etc. ins Unendliche? Mit einer sich selbst verschachtelnden, implizierenden Kette? Wäre es denn noch ein Satz im gewöhnlichen Sinne? Wie könnte ich dies, bei einem Bild, einem Symbol, einem einzigen Wort etc. machen? Die Gewöhnung wird durch den sich stest im Ablauf befindlichen Prozeß neu definiert, in Frage gestellt.

Die Frage, was die Botschaft, die Lehre und was die Interpretation, das ›blow-up‹, die Hineinlegung ist; wann dies zusammenfällt? Wann kann man von dem Gleichen reden?

Wie ein Punkt gleichzeitig auf zwei Geraden liegen kann, indem man sich ihn in der Überschneidung dieser denkt.

Wenn ich etwas, z.B. ein kleines oder kurzes Zitat, hernehme und benutze, ohne eine Angabe, wie dies zu verstehen wäre (ohne Erklärung), und der Leser dennoch etwas versteht

657 Man denke sich das Reparieren von Fehlern nicht durch Ein- oder Ersetzen von korrekten Teilen, sondern durch Zugabe/Hingabe von Falschem in die Fehlstellen. Man setze etwas Falsches ein um in Kombination mit bestehendem Falschem zu einem korekten Gesamtbild zu kommen (Vgl. Linsenmodell, Korrektur einer verzerrten Abbildung durch eine weitere Stufe der Verzerrung).

Modell: Zwei Spiegel, welche beide verzerrte Bilder erzeugen, in sich selbst spiegeln lassen.

658 Hat man einen Samen, so hat man auch alle potenziell darin enthaltenen Möglichkeiten seiner Entwicklung. Doch in welchen Boden man diesen pflanzt und die daraus sich entfaltende Pflanze kultiviert, wie man sie düngt und wässert, ob oder wann diese erntet – dies liegt nicht mehr im Samen begriffen. Es sind Faktoren, die von Außen hinzukommen und die Möglichkeiten der aus diesen Pflanzen wieder hervorgehenden Samen beeinflussen, Merkmale hervorheben oder in den Hintergrund treten lassen.

(also wenn man eine Etappe überspringt; ähnlich der Merkmale einer Pflanze, die sich erst nach einer periodischen Auslassung wieder in abständigen Generationen zeigen), so käme mir dies gut und zweckmäßig vor. Denn schließlich möchte ich in diesem Fall nicht das Verstehen des Zitats und der Erklärung benutzen oder bezwecken – oder gar die Erklärung selber – sondern eben nur das offensichtlich Gegebene. (Könnte man dies einen analytischen Anspruch nennen?)

Es ist ja schließlich auch nicht der Rausch das Wichtige, sondern das dabei Wahrgenommene. Dies ist zu trennen. Es ist in ähnlicher Weise erneut herauszufiltern, wie dasjenige, welches den Rausch bewirken soll, vormals ebenso von seinem Hintergrund herausgetrennt und isoliert wurde.

Wenn man nie aussteigt, dann kommt man auch nie an. Selbst wenn man dauernd im Kreis fährt (oder fährt man immer geradeaus ›auf‹ dem Kreis, anstatt kreuz und quer, innerhalb seiner Begrenzungen?), kommt man nie an, auch wenn man aussteigt. Aber das wäre nicht das gleiche Aussteigen, wie bei der Fahrt am Anfang. Aber selbst hier kann es sein, daß ich, wenn ich nur lange genug immer vorwärts fahre, beim Ausgangspunkt (wieder) aussteige. Sollte man sich rausschmeißen lassen, seines Platzes verweisen lassen, den Kreis verlassen? – Sicher, man würde bestimmt interessante Gegenden mitunter zufällig sehen und kennenlernen dort draußen – nur mit dem Unterschied, sich für diese Reise niemals freiwillig entschieden zu haben.

Ist jemand über alle Berge, so bräuchte man nur an einem beliebigen Punkt seiner vorherigen Route auf ihn zu warten.[659]

Die Zukunft ist auch nicht mehr das, was sie einmal war.

Weniger ist Zukunft – noch ein bißchen weniger und wir haben unsere Zukunft.

Ich habe den Verdacht, mit Jesus und Buddha und Allah, verhält es sich nicht anders, als mit allen anderen Ansätzen auch – sie alle zusammengenommen sind Entschuldigungen, erfunden, um das Spiel der Bezüge und alle philosophischen und religiösen Gedankenversuche auf etwas Großem fußen lassen zu können. Bedarf es solcher Fiktionen als Fundamente, Sockel?

Wie oft geschieht dies ebensogut, wenn sich ein paar gebildete Leute zu einem Kreis zusammensetzen und schon nach dem zweiten, dritten gesprochenen Satz, ihr vorgesetztes Thema verlassen haben und schon wieder über diejenigen Dinge reden, in genau dem Stil, zu dem sie alle abgerichtet wurden und den sie so selbstverständlich beherrschen. Autisten unter sich.[660]

Der Ausgangspunkt, der ja auch das Thema der Diskussion sein sollte, ist ihre untereinander stillschweigend ausgemachte Entschuldigung, so zu reden und sich reden zu hören und jeden anderen reden zu lassen, wie sie es so gerne immer wieder tun. Eine Performance, ohne dabei etwas zu durchstoßen.

Je mehr sich eine Gruppe (schon vorher) einig ist, desto mehr reden die Mitglieder, desto besser kennen alle ihren und den Text der Anderen und den Moment des Einsatzes, die Pausen, die Struktur, die Partition. Selbst die Zweitbesetzung bleibt hintergründig austauschbar.

Halten wir uns doch solange in den besten oder zumindest in den guten Lügen auf, bis wir eine Wahrheit finden. Aber die haben wir schon lange, denn von ihr aus haben wir uns die schönen Lügen gestrickt; erst durch sie können wir überhaupt von Lügen sprechen. Haben wir sie nur vergessen? Oder sind es gar keine Lügen – täuscht etwa die Wahrheit wahrhaftig über sich selbst? Das klänge absurd. Aber es ist schließlich

659 Auf meinem Weg durch die Schule las ich Folgendes in großen Lettern über einer Tür stehen »Weil wir nie wissen, woher einer kommt, der wieder geht.« Ich fand leider nicht heraus, woher dieses Zitat stammt.

660 Ich stellte mir folgendes etwa so vor:

–Mit einem Fuß einen Schritt hinein gehen, bedeutet nicht, daß Du nun verstehst.

–Hallo, ich bin zurück – überrascht Dich das nicht? Nun der Versuch eine Linie ziehen.

–Wer bist Du, daß Du meine Lügen verdienst?

–Ja, wir sind entgleist und abseits der Strecken, aber wir sind dennoch Züge. Sind wir nicht an diesem Ort, heißt das nicht, wir sind woanders. Wenn Du meinst, Du stündest vor verschlossenen Türen, bedenke, daß Du aus dem Fenster schauen kannst.

–Ich mag die Sicht von diesem Standpunkt aus.

–Wie sehr wünschte ich mir, Du wärest geblieben.

–Paßt Dir die Situation dort nicht, bleibe hier.

–Du sprichst von Freiheit, aber wie kannst Du frei sein? So stehe ich hier und trage es Tag für Tag.

–Nun haben sie uns hypnotisiert und wir sind hysterisch. Immer und immer wieder. Eine Wahlmöglichkeit zu befürworten, bedeutet eine andere zu leugnen.

–Ja, Meinungsfreiheit besteht solange, als nicht zu viel gesagt wird.

–Was kostet die Welt? Ich kauf sie mir jetzt und zahl' sie in Raten zurück. Die Zukunft wieder ausspucken, das war einst ein Wunsch gewesen.

–Beherrscht Du das Schwimmen nicht, so überlege Dir wohl den Zeitpunkt, an dem Du in das Wasser springst.

–Ich glaube wir befinden uns alle inmitten eines Rennens. Der Versuch davon zu kommen.

auch egal wie etwas im Moment klingt, denn etwas klingt immer und immer kann ich etwas als klingelnd, als Klingendes wahrnehmen, benennen, bezeichnen, bezichtigen, oder im Stadium des Noch-Nicht- oder Nicht-Mehr-Klingens betrachten – gerade weil etwas nicht klingt, als nicht klingend … Was wäre ein Heilmittel ohne einen Kranken, den es heilen würde? Und schließlich: Wären alle vormals Kranken geheilt, vergäße man rasch die Funktion der Heilmittel. Es bliebe nur eine Bezeichnung übrig, die niemand mehr richtig verstünde. Aber wiederum: ohne Lügen auch kein Begriff von Wahrheit. Wo stehen wir?

—Ich hatte es nicht zustande gebracht, zweimal zu lügen. –Wir hatten es nie geschafft, nur ein einziges Mal zu lügen. –Ich lüge Dich nur einmal an. –Wir haben ein einziges Mal gelogen.

Darüber werde ich jetzt mal nachdenken.

Ja selbst der Nationalismus braucht eine andere Nation um wirken zu können!

Das Bewußtsein ist wie ein Scanner, der, wenn er genug Leuchtkraft hätte, alle Aspekte der Welt erfassen könnte. Wäre alles mit allem verbunden, würde auch ein Ding allein reichen um mittels dieser Kettenbeziehung auch tatsächlich alles andere zu erreichen.

Seltsam, daß ein Schauspielstudent bei seinen Prüfungen danach geprüft wird, wie gut er eine andere Rolle spielt, wie überzeugend er seinen eigenen Charakter in den Hintergrund stellt um die fremde Rolle mittels einer Illusion darzustellen und nur Dialoge, Monologe und Wörter eines anderen Menschen, der ebenso nur eine fiktive Rolle mit seinen Charakteren zum Ausdruck bringt, verkörpert. Dazu wird er geschminkt, agiert auf einer Bühne innerhalb einseitig konstruierter Kulissen und wird von Scheinwerfern bestrahlt – natürlich kann er bestimmte Merkmale seiner Physiognomie, seiner Stimme und so weiter, nicht völlig verbergen. Aber es ist nicht eine Prüfung, die seine eigene Meinung, seinen momentanen Erkenntniszustand etc. testen soll, sondern das Vermögen, etwas vorzugeben, was er selbst nicht ist. Oder wird er danach beurteilt, welchen Kompromiß er darstellen kann, zwischen einem, der vorgibt und einem, der ist, zwischen der Rolle und ihm als Person ohne Rolle – welchen Schnittpunkt er sich durch den Leib wählt? – Vergleichbar einer gut gespielten schlechten Szene, einem Rauschen in hochwertiger Aufnahme und Wiedergabe, einem unsauberen Ton sauber spielen.[661]

Auch wenn ich Schauspielern zuhöre und ich darüber im Bewußtsein bin, diese sprechen einen auswendig gelernten Text, so meinen ich bei einem mir bekannten Thema, bei Inhalten die mir von selbst etwas sagen, diese Schauspieler würden alles Gesprochene improvisieren.

Wenn ich zwei Vöglein wär' und vier Flügel hätt', so flöge die eine Hälfte zu Dir und die andere blieb' bei mir.

Wäre es möglich, daß ich der einzige Mensch auf der Welt bin und alles andere, alle meine Freunde und so weiter nur eingebildet, nur ein ziemlich überzeugendes Resultat meines Geistes sind? Wäre das denkbar? Denkbar schon, denn es läßt sich keine Beschränkung im Denkbaren ausfindig machen. Schade nur, daß es dann nicht noch mehr solche Leute, wie mich gibt! Aber wenn dies so wäre, dann wäre ja auch genau jener Gedanke, jene Idee, daß es nur meinen Geist gibt, auch eine ebensolche Einbildung, oder nicht?

Ja, auch die Idee, daß die Idee eine Einbildung sei und so weiter, immer fort … ein Traum in einem Traum in einem Traum und so weiter. All dies findet man immer wieder vor, sei es in Büchern oder in Gedanken oder in Träumen.[662]

Immer, wenn ich die Augen schließe und die Welt da draußen nicht anschaue, habe ich das Gefühl, sie ist jedes Mal eine andere als sie davor gewesen war.

Wurde etwas ersetzt oder verändert?

Ich habe das Gefühl, gerade dadurch falsch zu liegen, daß meine Äußerungen stets voreilig (und überstürzt) getroffen worden sind.

Würden wir morgen, über Nacht, alle nackt aufwachen und alle unsere Fabriken, Universitäten, Lager, Geräte etc. – wäre all dies plötzlich verschwunden und wir lebten in einem gewissen nachgeholten Naturzustand, wie lange würde es wohl dauern, wieder all jene Dinge und Errungenschaften unserer, so lieb gewonnenen Zivilisation wieder aufzubauen? (Doch wer ist ›wir‹?) Wenn uns alles genommen ist, außer unserem Wissen über die Dinge, deren Herstellungsprozeß, deren Aufbau und so weiter, würde es genau so lange dauern diese wieder herzustellen, als dies vorher gedauert hatte, oder wären wir schneller, da wir schon das theoretische Wissen darüber vorliegen haben?

661 Nicht nur wenn man sich verkleidet oder schminkt, fragt man »Na, wie findest Du mein Ebenbild?«

662 Vgl. Poe, Edgar Allan: A Dream Within A Dream. Zuerst 1849 publiziert in der Zeitschrift ›Flag of Our Union‹ in Boston.

Wie lange würde es dauern, all diejenigen kleinen Fabriken aus rohen Holzbrettern zusammenzubauen, die für die Herstellung jener Kleinteile nötig sind, mit denen man dann z.B. die Bestandteile einer Dampfmaschine herstellen könnte um dann wieder andere Komponenten für komplexere Dinge herstellen zu können? Würden wir wieder an den Vorabend unseres Verlustes gelangen oder würde die Entwicklung, trotz unseres gemeinsamen Wissens um die letztendlichen Möglichkeiten des Fortschritts, eine andere Bahn nehmen und zu ganz anderen Errungenschaften führen?

Wie steht es dann mit der Philosophie und wieso wäre eine solche Ersetzung in der Fragestellung (›Wissen‹ mit ›Philosophie‹) angebracht? Auch wenn ich die bis dato erreichten Geistesanstrengungen und Errungenschaften kenne, wie schaffe ich es, diese aus einem Rohzustand nachzuvollziehen und aus mir selbst heraus aufzuholen? Ich mag zwar die Speerspitze dieser Ideen wohl kennen, aber schaffe ich es, all jene Einzelteile selbst herzuleiten, um nach einem Verlust jener, diese wieder zusammenzutragen und zu einem vergleichbaren Gedankenkonstrukt zusammenzufügen? Bin ich in der Philosophie auf eine, der Wirtschaft vergleichbare Arbeitsteilung und Spezialisierung und den Einkauf von Grundelementen angewiesen? Auf einen stetigen Tausch von Gütern und Werten …?

Die Philosophie hat schon immer die Stärke gehabt, Gebiete aufzugeben und an Bereiche abzugeben, die es, im Verlauf ihrer Entwicklung, besser zu wissen gelernt hatten, als sie selbst. So geschah es mit der Physik, der Chemie, der Psychologie, der Theologie, der Mathematik, der Biologie, den Sozialwissenschaften und so weiter. Nicht nur ist die Philosophie eine vorzügliche Hebamme – sie ist auch eine sehr angenehme Reisebegleiterin für viele Abenteurer, von denen sie früher oder später, überholt oder auf der Strecke zurückgelassen wird.

Fände sie von selbst wieder an den Ausgangspunkt ihrer Reise zurück oder begnügte sie sich an Ort und Stelle zu warten? Kein Fluß in Sicht.

Warum gibt sich die Philosophie nicht selbst auf? Doch an wen sollte diese Verantwortung weitergegeben werden können? Könnte man den Mut aufbringen und die letzte Bastion räumen, zugunsten von was auch immer? Geben wir doch alle übrigen Handlungen, Strategien, Grundsätze, Methoden etc. an die Spaziergänger, Dichter, Bauarbeiter, Prostituierten, Musiker, Wartenden, Obdachlosen, Bankangestellten und Mütter ab und lassen es sein!

Stünde das Gebäude bereits, so wäre das Gerüst nicht mehr notwendig. Es sollte nur wieder aufgebaut werden, wenn man wieder etwas an ihm zu verbessern hat oder wenn man ein neues Haus bauen möchte. So, mit dem Gerüst stest vor Augen, könnte man meinen, es sei Teil des Gebäudes – eine statische Notwendigkeit oder eine architektonische Zierde.

Von der essentiellen Notwendigkeit zum schmückenden Dekor.

Es gibt noch zwei Dinge, die mich immer wieder ins Staunen versetzen: einmal der Himmel über mir und dann mein Gewissen in mir. Alles andere kann in Formeln, Hypothesen und so weiter gefaßt werden, so daß es ein jeder zu verstehen vermag – aber diese beiden bleiben mir ein Rätsel. Selbst Kants Schriften[663] sind kein Rätsel mehr.

Wenn bei der Formulierung eines Gedankens etwas verloren geht, welchen Wert hat dann eine solche Aussage, die ebenso ein unvollständiger Ausdruck eines Gedankens ist? (Ist dies ein billiger Trick? Nein, denn nicht jeder kann sich ihn leisten.)

Zum Schluß mag nur noch ein einziger Gedanke übrigbleiben; es muß aber nicht ein ganz genau bestimmter sein (›die Lösung‹), sondern es ist ein beliebiger, denn es ist der einzige. Welcher Mensch der letzte Mensch sein wird, spielt für die Reduktion der Menschen schließlich auch keine Rolle mehr. Außer genau dieser – dieser und nur dieser Mensch – könnte rückwirkend etwas Entscheidendes verändern.[664] Dies (und Vorheriges) birgt die Frage nach der Selbstreproduktionsmöglichkeiten eines Systems.

Steht etwas in vordergründigem Kontrast – also ohne die Zuhilfenahme von weitläufigen Rahmenbedingungen zu etwas anderem – (jemand etwa, der lange und fettige Haare hat, aber in einer sehr ordentlichen und sauberen Wohnung lebt), so kann man davon ausgehen, diese Kombination sei so gewollt und ist nicht nur ›so‹ beiläufig entstanden, kein Produkt des Zufalls und der Nichtbeachtung. Weder das eine, noch das andere, noch beides zusammen ist in einem solchen Fall zufällig und gegeben, sondern in einer kontrollierten Balance zu verwalten. Etwas, das sich in einem

663 Vgl. Kant, Immanuel: Critic der practischen Vernunft. Sechste Auflage. Johann Friedrich Hartknoch. Leipzig 1827. Beschluß. S. 236.

Im genauen Wortlaut:

»Zwei Dinge erfüllen das Gemüth mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir.

Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt, oder im Überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise suchen und blos vermuthen; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewusstsein meiner Existenz.«

664 Wenn nun die Menscheit im Ganzen an einem bestimmten Zeitpunkt aufhört zu existieren, ist genauso traurig, wie wenn sie sich nach und nach mit jedem Einzelnen reduzierte.

funktionierenden System nur allzu offensichtlich als Fehler ausgibt (was sich in einem Ganzen als hervorgehobenes Einzelteil zur Schau stellt), bleibt – gerade wegen dieser Offenheit – oft suspekt. Wie ein simulierter Fehler zur Ablenkung.

Manchmal, in bestimmten Situationen, ist es vorteilhafter eine Sache unglaubwürdig erscheinen zu lassen; besser ausgedrückt: die Gründe für den Zweifel gleich mit dazu zu geben, hineinzupacken. Denn einerseits hat man so einigermaßen Kontrolle über die Art und die Reichweite des Zweifelns und andererseits erhöht eine solche Methode gleichzeitig die allgemeine und vordergründige Akzeptanz. Wie bei einem Zaubertrick, welcher speziell anzweifelbar gestaltet wird, um gerade dadurch als Zaubertrick umso besser zu funktionieren.

Sokrates wurde nicht angeklagt, weil er neue Götter, sondern weil er neue Dämonen eingeführt hatte. Im Vergleich zu den Göttern schienen diese aufgrund ihrer Ambivalenz, weit gefährlicher. Sie können nämlich gut oder schlecht sein.[665]

Meistens denkt man sich die Fiktion als Spiegelbild der Realität – etwa in der Utopie oder Dystopie, welche so ganz nicht mit der realen, momentanen Lebenswelt vereinbar zu sein scheinen … also als etwas weit Entferntes (in mehrerlei Hinsichten; z.B. zeitlich, sozial und so fort.)

Aber Fiktion kann auch als etwas aufgefaßt werden, was sich nur geringfügig von Realität unterscheidet, was genau daneben liegt (in diesem Wortsinne auch: »Damit liegst Du aber daneben!«.) Etwa wenn ich so tue, als hätte ich jemandem alle Schulden zurückgezahlt, es aber nur neunundneunzig von hundert Teilen waren (dies ist nicht teilweise zu vernachlässigen), oder wenn ich jemanden mit braunen Haaren beschreibe, obwohl ich diesen mit schwarzen sah und die Möglichkeit der Beschreibung (mit der Färbung) ›mit schwarzen Haaren‹ bestünde.[666]

Dieses minimale Danebenliegen, dieses gerade so nicht Decken und Stimmen beängstigt mich ungleich mehr als allgegenwärtige Zukunftsutopien, Fantasiegeschichten, Märchen; all jenes, welches für sich allein funktionieren kann und sich nicht mehr um unsere Welt schert – vergleichbar Kreisen, die sich gleichmäßig um eine Mitte ausbreiten, gleich Wellen im Wasser, die sich um den eindringenden Stein scheren.

Eine weit auseinanderliegende Verstimmung könnte in einem bestimmten Bezugsrahmen sogar noch eine Art Harmonie oder ein Zusammengehören, ein Sich-Ergänzen suggerieren, wobei ein kleiner Abweichkomplex doch unmittelbar alle voneinander divergierenden Elemente in ihrem Umfeld bemerkbar macht.

Es ist nicht so, daß man Fiktionen zu ernst nimmt (verwissenschaftlichte, soziologische, psychoanalytische Analysen) – unserer Täuschung, dem Wahn, unserem Wahnbild liegt die Annahme zugrunde, Fiktionen nicht ernst genug nehmen zu müssen.[667] Man glaubt, das Fiktive sei lediglich ein Spiel, eine Metapher – fernab der Realität und davon losgelöst. Es ist aber realer, als es sich selbst präsentiert. Man braucht die Entschuldigung bzw. Rechtfertigung in Form einer Fiktion, eines Spiels (Computerspiele, die einen Töten und Vergewaltigen lassen, oder auch Ponyreiten) um zeitweise so zu sein, wie man wirklich ist (exklusive des Wunsches und der Begierde, dies nur im Spiel zu tun). Die Fiktion erlaubt Sachen zu sagen, zu tun und durchzuspielen, die sonst wegen sozialer oder kultureller Restriktionen nicht möglich wären und sanktioniert werden würden. Denn es ist ja gar nicht real. Es berührt ja nichts hier, auf unserer Seite.[668]

Ist es so, daß man jemand ist und diese Identität rückwirkend akzeptieren muß oder hat man die Freiheit, sich auszusuchen wer man ist, sein möchte? Beide Varianten sind gleichermaßen eine Last.

665 Eine Tautologie ist/bleibt immer eine Tautologie. Eine Kontradiktion ist nicht immer eine solche.

666 »Wenn es nicht wahr ist, ist es sehr gut erfunden. Wenn es so nicht stimmt, hat sich doch das eine gut vor dem anderen entschuldigt.«

Im italienischen Original von Giordano Bruno folgendermaßen:

»Se non è vero, è molto ben trovato: se non è così, è molto bene iscusato l'uno per l'altro.«

Siehe auch Endnoten.

667 Ein Kranker möchte natürlich wieder gesund werden und die Ursachen seines Leidens loswerden. Dazu kann er ›in‹ der Krankheit Wege suchen, diese zu heilen und alles mögliche dazu tun, zurück zur Gesundheit zu finden – zu einem als davorstehend gedachten Punkt zurückzukehren. Oft ist es jedoch so, daß genau der entgegengesetzte Weg verlockend und begehbar erscheint, nach Erkundung verlangt: Man möchte sich nicht abwenden, nicht zurückkehren zum Gesundsein, sondern durch die Krankheit ›hindurch‹ zum Gesunden durchdringen. Denn die Krankheit hat schon alle dafür nötigen Mechanismen inne und erst durch die Überwindung, gar Forcierung des Krankseins und aller ihrer Symptome gelangt man wieder an deren vermeintlichen Ausgangspunkt, ihren Nullpunkt zurück. Mir fallen hierbei das Weinen als auch das sich Übergeben ein.

Es wird von mir erwartet zu einem Arzt in die Sprechstunde zu gehen, damit dieser mir meinen Krankheitszustand attestiert, so als könnte ich diesem sagen, was mir fehlte. Ohne diese Beglaubigung stoße ich bei der Beschreibung meines Leidens auf äußerliche Skepsis. Aber je kränker ich bin, desto schwerer fällt es mir, überhaupt zum Arzt zu gehen. Gerade die Krankheit, welche bescheinigt werden soll, verhindert.

»Nicht alle Triebe nehmen es so gründlich und genau wie der Hunger, der sich nicht mit geträumter Speise zufriedengibt.«

(In: Nietzsche, Friedrich: Morgenröte. 2. Buch. In: Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Band I. Hanser. München 1954. S. 1094.)

668 »Die Welt ist nicht fertig geschaffen.« als gnostische Vorstellung par excellence.

Von einem inkonsequenten oder inkompetenten Gott, zum Teil nur geschaffen. Es gibt Löcher, Öffnungen, Spalten.

Vgl. hierzu die Werke John Miltons: ›Paradise Lost. A Poem In Ten Books‹ und ›Paradise Regaind. A Poem In IV Books‹, sowie Aldous Huxleys: ›The Doors Of Perception. Heaven And Hell‹.

Die Vorstellung, man befände sich inmitten eines unvollendeten Universums, erzwingt den Reflex, die Täuschung ernst zu nehmen und sie nicht mehr einer idealen Realität gegenüberzustellen – es sei denn, man betrachtete die Unvollkommenheit als Ideal. Tricks werden nicht verraten, es gibt (nicht ausgesprochene) Gesetze; ein im Mikrokosmos der Täuschung stattfindender Dialog mit immanenten Regeln. Wie ist es in der Kunst?

Selbst wenn man weiß, es ist eine Illusion, fasziniert es und täuscht uns. Selbst wenn die Konstruktionsmechanismen der Täuschung (das unfertige Set, die Bühne hinter dem Vorhang) offengelegt werden, ist man immer noch fasziniert. Die Illusion dauert an – in der Illusion ist etwas Reales/Echtes, realer als es in der Realität dahinter wahrnehmbar ist. Die Logik der Demystifizierung ist nicht genug, es reicht nicht zu zeigen, was den Leuten imponiert, was sie täuscht; das Gesamtgefüge (inklusive Täuschung) ist realer als das Weglassen der Illusion.

Sucht man sich die Philosophie aus oder sucht sich die Philosophie einen aus? Man würde ja denken, man könnte die Kontrolle darüber bewahren, was man macht und was einen beschäftigen soll. Oft denkt man gar richtig, man hätte die Wahl, dies oder jenes zu tun. Hätte man die Wahl, welchen Philosophen würde man sich als seine Mutter aussuchen?

Die Philosophie als Luxus: Es kommt die Zeit, da wird Philosophieren wieder das, was es zuvor einmal gewesen war: ein elitärer Zeitvertreib für all die, welche sich eine solche Berufung leisten können. Der ohnehin schon beengte Zugang zu ihr wird zugemauert, Wegezölle werden eingerichtet werden, so daß nur noch wenige in Erwägung ziehen können, sich einen solchen ›faux pas‹ zu leisten. Die, welche ohnehin ihren Lohn nicht selbst verdienen, werden sie im Inneren dieser Festung, zu allerlei Gespött verführen, in ihrem Namen so manches von der Brüstung herunterposaunen – wie es vorher schon ihre Väter taten.[669]

Die Idee des Karma[670] ist für viele deshalb so schön und reizend, da man scheinbar dasjenige, das man erwünscht zu bekommen, das, was man erhofft zu sein, im Grunde selbst autonom, aus sich selbst heraus, bestimmen kann – von seinem jetzigen Standpunkt ausgehend, zum Positiven, wie zum Negativen hin verfärbend. Eine Möglichkeit, ein Versprechen, etwas über bisherige Grenzen hinaus weiterzutragen, sich ein Floß, aus losen, umherliegenden Teilen zusammenzubauen.[671] Dies ist klar: die Verbindung. Aber es ist nicht klar, welche Implikationen diese Verbindung hat. Oder anders: Man ist genau das, was man vorher in sich hineingesteckt hatte. Treibgut als Chance.[672] Doch selbst solch Treibgut braucht niemand aufzulesen, gäbe er den Wunsch auf, wieder wegzukommen – woandershin, wo alles besser sei als hier.

Daß Du in Deinem verschlißenen Mantel herumläufst, ist Ausdruck Deiner Eitelkeit, arm sein zu wollen und es zu zeigen.[673]

669 »Was du ererbt von deinem Vater hast / Erwirb es, um es zu besitzen.«

Siehe Goethes Faust I, Vers 682–683.

670 Wir sind alle hier. Doch wie sind wir hierher gekommen? Keiner kann sich an den Anfang, an die ersten Augenblicke erinnern. Stets mittendrin sind wir auch in unseren Träumen – ohne eine Spur von Anfang, von Entwicklung; auf das Zentrum, das Wichtigste reduziert und konzentriert zugleich. Erst nach dem Aufwachen realisieren wir dies und fragen uns, warum wir es nie wirklich bemerkten. Und wir können nichts weiter dagegen tun, als unsere innere Einstellung dazu zu ändern.

Der Traum: ein dem Notwendigen hinzugekommener Luxus. Das Leben: ein Fieber der Materie.

Vgl. hierzu: Nolan, Christopher: Inception. Warner Bros. Pictures. 2011.

671 Die vorherigen Versionen von uns (im Falle einer Reinkarnation) jagen uns. (haunting – vgl. hunting); {›Prototyp‹}

Reinkarnation ~ eine Art von Seelenwanderung, bzw. die gleiche Seele durchläuft verschiedene Zyklen und Zwischenstadien (Möglichkeit der Wahl des Geschlechts ›dazwischen‹, z.B. im Hinduismus.)

672 »Ich wünschte, einige Zeitgenossen, wären genau das. Genossen aus der Zeit.« Vgl. Einstürzende Neubauten: Vox populi. In: Grundstück. Supporters Album #2. 2005.

673 Wird nicht erst durch das Geld der Zustand der Besitzlosigkeit ermöglich?

Was mich an anderen Menschen so rührt, ist ihre Einsicht in die Dinge, ihre ehrliche und unverstellte Sprache, sich selbst beschreiben zu können. Aber genau diese Ehrlichkeit, diese spontane Fähigkeit, meine ich bei mir selbst zu vermissen. Nähme ich mir diese Sprache, diese Einsichten, so würde ich jedoch bloß imitieren. Es gibt keinen Weg zurück. So wie man sich Reisen durch die Zeit nur nach Vorne vorstellen kann, kann man sich die Entwicklung einer Person auch nur nach Vorne vorstellen – und zwar tatsächlich vorgestellt, nicht dahinter. Aber man sagt auch: vor-her und nach-her, was geradezu umgekehrt zu funktionieren scheint. Hier ist sie also, die Einsicht, jemand befände sich auf meiner Seite (oder umgekehrt: ich auf der des Anderen) – ein beruhigendes Gefühl hinterlassend.

Jeder hat einen Akzent, ohne diesen freilich zu bemerken. Welcher ist meiner? Und hat es Sinn, diesen durch Sprachtraining und Selbstberichtigung verbessern und an etwas, zugleich Höherwertiges und Fremdes, angleichen zu wollen? Den Akzent, den ich habe ist der der Meinungen der Anderen, der angelernten Ausdrücke und Ideen.

Ich stapfe daher durch den Dreck bedeutender Metaphern, Meter für Meter …

Die Mauer wird dabei niedriger, verschwindet schließlich ganz, läuft aber unterirdisch weiter. Kein Tageslicht.

Keine Grenzen mehr, aber dennoch wird darum gekämpft. Die Umgrenzungen lassen kein Licht hindurch; so bin ich mit meiner Taschenlampe unterwegs, Schritt für Schritt in die Dunkelheit hineinleuchtend.

Alle Sicherheiten in der Erkenntnis sind selbstfabriziert und damit für die Erfassung der Wirklichkeit wertlos.[674] Wir untersuchen alles, nur nicht unser Suchen.

Die Vernunft sitzt im Kopf. Und warum ist der Kopf rund? Nun, weil das Universum als perfekte bzw. perfekt gedachte Form, auch rund ist; und damit ist der Platz für die Vernunft, in einem runden Gefäß am besten aufgehoben. Ist der Kopf deshalb rund, da er sich in seiner Entwicklung an die Form des vernünftigen Universums angepaßt hat? Oder ist er eh rund und die Vernunft hat sich die adäquateste Form all jener Körper als Träger ausgesucht? Ist der Kopf ein rundes Vernünftiges im großen runden Vernünftigen? Ein Mikrokosmos im Makrokosmos? Ein Abbild? Sitzt die Vernunft im Kopf?

674 Vgl. Albert, Hans: Traktat über die kritische Vernunft. 5. verb. & erw. Auflage. Mohr Siebeck. Tübingen 1991. S. 38–41.

Das Universum bringt einen Beobachter seiner selbst hervor – mehr noch: einen sich selbst selbstbeobachtenden Beobachter des von diesem so erdachten Universums.

Nähert man sich einer Sache allzusehr, so verliert man sie aus dem Auge und ihr Trägermaterial kommt, die dargestellten Dinge peu à peu ersetzend, zu Gesicht. Wie bei einer immer weiter ins Detail gehenden Vergrößerung, die langsam das Dargestellte zugunsten des Darstellenden (be-)merkbar macht. Bekommt man das Vergrößern selbst zu sehen?

Hat man die Stufe erreicht, das Material selbst im Fokus zu haben, verliert man sich mit der bisherigen Vergrößerungstechnik, die zu ihr geführt hat, zwischen ihrer Darstellung; und läßt man selbst das Gitter des Materials, die Fäden aus dem es genäht ist hinter sich, erfüllt reine und absolute Homogenität das Blickfeld innerhalb seiner Begrenzungen – je nachdem wo man sein Zentrum wählt; die Verlagerung hin zu einer anderen Stelle als deren Mitte aber muß nun sprunghaft verlaufen. Entfernt man sich wieder, werden die Übergänge zunehmend undeutlicher.[675]

Das Material, die Sprache, die Striche, die Farbe etc., sie können nicht an sich unscharf sein. Durchlaufen sie mehrere Abbildungsprozeße, so zeigt sich auf der Oberfläche, der als unscharf dargestellten Regionen, das Material als durchaus scharf. (Als ob der Faden der Naht nicht abreißen, nur kürzer würde.) Ich muß es hier anders ausdrücken, da mir in meiner Situation bestimmt Begriffe nicht zugänglich sind. Also was ist die Unschärfe, wenn nicht etwas im Material selbst verankertes?

Die Schönheit des Alltagslebens scheint immer eine Verdeckung von Alpträumen zu sein. Sobald man ihr zu nahe kommt, verliert das Schöne, seine aus der Ferne erkennbare Textur und wird gräßlich.

Nicht der eigene Tod ist das Furchtbare (schließlich analysiert man dieses Stadium nicht mehr in den alten Kategorien und eine Integration in die alte Welt scheint auch unnötig zu sein), sondern der Tod der anderen – insbesondere der Nahestehenden und auch Naheliegenden – ist das Fürchterliche; denn man selbst muß weiter damit leben. Er erinnert uns Lebende an unser eigenes Ende. Das Wissen vom eigenen Tod ist rein historisches und indirektes Wissen; daß wir sterben, wissen wir, da wir Lebende andere beim Sterben erleben.[676]

Ein Widerspruch in sich; einem Nackten in die Taschen fassen …

Erst habe ich Angst davor, daß mir nichts einfällt, dann, daß es nicht gut ist, dann, daß ich es mir nicht merken kann, dann, daß ich das Aufgeschriebene nicht mehr lesen kann, dann, daß ich nicht mehr weiß, was ich damit gemeint hatte. Und dann – irgendwo dazwischen – dieses auf dem Weg zu verlieren.

Vor der Auflistung mit all den Stufen, von denen ich befürchte, sie würden schiefgehen können, steht natürlich die Stufe der Möglichkeit des falsch Denkens, aus der dann die folgenden Stufen kausal falsch wären und reines Spiel, reine Dekoration – ein auf falschen Prämissen gebautes Haus mit marodem Fundament. Aber wenn dies so wäre, dann kann ich auch mit meinen Folgerungen durchaus richtig liegen.[677]

Wirft man einen Stein auf den Mond und ist der Mond aus Käse, so fände man sicherlich einen geeigneten Stein dafür.

Das wäre ja so, als hätte jemand berechtigten Grund auf die Beute eines Diebes neidisch zu sein – und doch kann man sich eines solchen Gefühls nicht erwehren.

Sagt man, Tiere hätten Feinde, in der Art von natürlichen Feinden, so glaube ich dies lieber, als spräche man in der gleichen Manier von Pflanzen, z.B. Bäumen oder ganzen Landstrichen, zusammengesetzt aus Korallen oder unterirdisch von Myzelien durchzogen. Denn im Falle der Tiere, kann ich leichter akzeptieren und einsehen, daß diese ein Verhältnis zu ihren Feinden pflegen und diese umgekehrt auch zu ihnen; eine Bindung, welche Achtung und gegenseitige Wahrnehmung einschließt und zum konstituierenden Faktor einer solchen Beziehung macht.

Gleich einem Tier, das den müßigen Kampf scheut und statt dessen die Flucht wählt, begreife ich mich. Bloß setzte ich mir zum Ziel diese Flucht tanzend vorzuführen und so dem Gegenüber, einen ästhetischen Augenschmauß zu bieten.[678]

Dicht am Prinzip der Polas: Schreibe Deine Texte im Sofortbildverfahren. Lasse die Trennung von Film und Abzug, Negativ und Chemie, Kameraeinstellungen etc. einfach weg.

Vermeide Unordnung.

Vielleicht verhält es sich so, wie die Ordnung der Zahlen: ich habe eine Menge von (primitiven) Zahlen (z.B. 1, 10, 3, 6, 12, 5, 2 etc.) und ordne diese. Soll ich diese ›der Reihenfolge‹ nach ordnen? Nach welcher Reihenfolge? Aufsteigend? Absteigend? Nach einem bestimmten (persönlichen oder ästhetischen) Muster? Falls ich dies mache, wie rechtfertige ich dieses (quasi beliebige) Muster? Wenn ich nun keine Zahlen habe, sondern eine Anzahl von Äpfeln z.B. – wie ordne ich diese? Der Größe nach? Nach Gewicht? Nach Gesundheit, Alterungsstadium, Fäulnisgrad? Einer Kombination solcher Kategorien folgend? Nach Geschmack? (Dafür muß ich diese aber kosten, muß wissen, wie Äpfel überhaupt schmecken und meine im Besonderen? Und ich kann vor allem nicht wissen, ob der nächste Apfel nicht besser schmeckt, als der vorherige – dabei wird mein Geschmacksempfinden von den vorherigen beeinflußt und ergibt sich nur aus der Komposition aller von mir gegessenen Äpfel.)

Wenn ich das Bedürfnis nach einem System habe, woher kommt dieses sehnsuchtsvolle Rufen?[679] Vielleicht gibt es ein solches System nicht in ebendiesem Bereich, oder es ermangelt mir der Fähigkeiten dieses zu verstehen (und dazu bräuchte ich wiederum ein übergeordnetes System) – oder ich lehne es ab, da es mir nicht paßt; vielleicht höre ich einfach nicht oder nicht aufmerksam genug zu?[680]

Wenn ich in einem Gespräch keine Frage an mein Gegenüber habe (also keine Möglichkeit des ›inputs‹), so habe ich vermutlich auch kein Interesse am Diskutieren und kann nur mit großer Mühe folgen oder zuhören. So frage ich manchmal etwas, damit ich besser zuhören kann. Dabei spielt es aber keine Rolle, ob ich diese Fragen laut stelle oder mir nur aufschreibe oder nur daran denke.[681]

Behauptungen, in einer kristallklaren Sprache eingebettet, die stets wahr sind, sowie jene, die sich widersprechen, bleiben als die uninteressanten Fälle hinter allen anderen zurück. Sie bieten keine weiteren Möglichkeiten, außer den in ihren Fundamenten zementierten. Sollte eine Aussage bewußt uninteressant sein oder dies gerade vermeiden?

Ich denke an das Bild des Schnittpunktes, welcher sich gleichzeitig auf zwei sich schneidenden Linien befinden kann. In der dreidimensionalen Darstellung, sogar auf drei Linien und so fort. Für jede Dimension kann eine weitere Linie durch diesen Punkt gezogen werden. Hieße dies, bei der Ausfüllung des Raumes (also wenn keine weitere Linie mehr hinzugefügt werden kann, ohne daß sich mindestens zwei überlagern), könne keine Dimension mehr addiert werden? Bedingt die Möglichkeit der Linien die der Dimensionen und nehmen die Möglichkeiten der Linienziehung mit jeder hinzugefügten ab, denn anfangs ist die erste vollkommen frei in ihrer Setzung, die letzte aber ist zwangsläufig vorgegeben, sie ist der negative Raum in dieser Konstruktion, ein singulärer Hohlraum.[682]

Wenn im Wald ein Baum umfällt und niemand hört es, ist dieser Baum umgefallen, macht er ein Geräusch oder nicht? Wenn ich etwas mache und niemand weiß davon (vielleicht vergesse ich es selbst), existiert mein Schaffen dann oder nicht?

Dies bleibt eine interessante Frage, auch wenn sie scheinbar schon zur rhetorischen Frage verkommen ist und nicht mehr ernst genom-

675 Träumte stets ein Schlafender, er sei wach und ein Wacher dächte stets, er sei im Traume, so träfen sie sich wie ein König und ein Bettler mitten weges.

676 Dies weiß man zum Beispiel, da jemand diese Überlegung in einer vergleichbaren Form schon so ähnlich vorgelegt hat.

677 Die Frage, ob zuerst das Huhn oder das Ei ›da‹ war, ist ähnlich der Frage, ob zuerst die Nacht oder der Tag ›da‹ war. Ich frage mich, wo ich stehengeblieben war.

678 Wenn alles andere nicht hilft, ist Weglaufen die beste Strategie.
Vgl. die 36 chinesischen Strategemen, die dem chinesischen General Tan Daoji zugeschrieben werden.

679 Ich habe bemerkt, daß ich letztens öfters die Schrägstriche durch normale Kommata ersetzt habe. Vom alternativen Aufteilenden zur kommunalen und pluralen Addition. Auch bemerke ich, daß ich die Anführungszeichen und Sprachebenen verändere und nach einem einheitlichen System dafür suche. Auch verschiebe ich die mittels der Schrift hervorzuhebenden Wörter, durch Kursivstellungen, Fettdruck etc. auf andere Ebenen, die mittlerweile unnütz gewordenen Schichten abtragend. Fußnoten müssen einheitlich im Text gekennzeichnet werden. Spätere Ersetzungen.

Erstens: Eine andere Art der Ordnung, wäre die Hinzufügung eines Bindemittels, eines Fugenkleisters mithilfe von Nummern. Diese gäben eine Richtung an, denn sie hätten bereits ein, ihnen inhärentes und allgemein verständliches Ordnungssystem inne. Nur eine? Nur die eine Richtung? Es ist nur die eine, jedoch denken andere anders darüber.

Rede ich von Zwischenstücken, Binnengliedern, was könnten diese denn binden? Auf was wären diese angewiesen, damit sie ihre Funktion erfüllten? Damit man sie redlich bei ihrem Namen ansprechen könnte? Hätte ich z.B. zwei oder drei Elemente (möglich wäre auch eine sich stetig ergänzende, sich aktualisierende Reihe von Zahlen, welche gen Unendlichkeit zielten) und verbände diese untereinander, bei welchem Namen riefe ich diejenigen Zwischenglieder, welche vor dem ersten und nach dem letzten Teil sich zur Bindung anböten. Ein Kreis, eine Kugel, ein Knäul böte sich hier gern und schnell zur Ablenkung an – doch wäre die Frage von vorhin nun eine andere, oder doch nicht?

680 Man kann – im Gegensatz zu den Ohren – die Augen auf natürliche Weise schließen. Die Augen aber sind ein Organ der Neugier, die man (deshalb) nur selten freiwillig schließt. Die Ohren sind noch nicht so übermüdet auf der einen Seite und auf der anderen Seite auch noch nicht so geschult in Kritikfähigkeit. Man hat auf beiden Seiten ein Ohr.

681 In einer Diskussion mit jemandem, von dem ich annehme, er verstünde bestimmte Begriffe nicht, ersetze ich diese durch jeweils allgemeinere, umgangssprachlichere. Dies mache ich einerseits in Abhängigkeit desen, was ich vermitteln will und andererseits, abhängig vom dem, von welchem ich meine, der andere verstünde es nicht. Diese beiden Vorgehensweisen kreuzen sich nicht nur, sie führen auch manchmal zu erstaunlichen Ergebnissen. (Wie kann die Struktur des Gemeinten durch solche punktuellen Ersetzungen intakt bleiben? Wie kann eine unvorhersehbare Kette von sich gegenseitig voneinander abhängigen Abänderungen verhindert werden?) Meistens dauern die Gespräche dadurch länger, da keine Kürzel oder Codes mehr, wie gewohnt, auf dem neuen Boden greifen. Meistens werden die Gespräche länger, dann aber nicht, wenn man mit demjenigen gar nicht weiter reden möchte. Dann tut man so, als verstünde man tatsächlich alles. So als göbe es nichts weiter hinzuzufügen.

682 Das ist sie also, unsere Kultur; zumindest das, was wir so bezeichnen: Nichts weiter als Trampelpfade in sonst unwegsamem Terrain. Bemerkbar im Winter, wenn man nur noch in den und entlang der immer enger werdenden Spuren der anderen trottet und damit für die nächsten eben diesen Weg gangbar macht. Im Sommer kommt man gar nicht auf den Gedanken, die Straßenführungen in Frage zu stellen. Und auf dem Land folgt man diesen Wegen nicht nur ihrer Trittfestigkeit wegen, sondern auch weil sie ein Ziel vorgeben – unwahrscheinlich, daß einer dem anderen folgt, obwohl die ersten noch gar kein Ziel vor Augen haben konnten. Als Erster ist jede Richtung gleichermaßen gangbar. In den Fußstapfen der anderen, vor mir gegangenen, ist es tatsächlich einfacher zu gehen. Die Frage des Wohin bleibt aber.

An eine Kultur herangeführt zu werden ist wirklich schön und gut, gar wunderbar in einem gewissen Sinne; aber selbst das Schwein wird an den Trog herangeführt, Tag für Tag, fast ein ganzes Jahr lang bis zum Winter. Und nie hat es je eine Hand gebissen. »Wes' Brot ich ess', des' Lied ich sing'.« wird so schön gesagt. Kultur wird oft als Kunst verkauft und umgekehrt. So sind manche Beschreibungen von Bildern ganz natürlich zu ihren Titeln geworden.

Das scheinbare Angekommensein verdeutlicht sich, wenn Dinge im Museum auf ihren Punkt gebracht werden. Hinter Vitrinen, sicher angekommen.

men wird. Bevor man etwas loslassen kann, muß man es erst greifen. Was gibt mir die Gewißheit, es gäbe etwas, das wieder losgelassen werden kann. Denn was meint man denn überhaupt be– oder ergriffen zu haben? Man denke sich dies wie die Funktion von Klammern.

Ich glaube nur das, was ich sehen und anfassen kann – glaube ich dann auch alles, was ich sehen und anfassen kann? (Führt das eine zum anderen?)

Existiert Gott oder existiert er nicht? Regnet es oder regnet es nicht? Macht es Sinn, diese Fragen zu stellen? Es macht ein bißchen Sinn!

Ein beliebiger Querschnitt durch den Laib läßt sicher ein paar Maden sich winden.

Bis wohin läßt sich die Welt zerlegen?

Pause.

Und hätte ich gar die Teile, mangelte es mir dennoch an ihrer Konfiguration, an den Konjunktionen. Wo, bitte schön, kommen denn diese her? Wäre die Welt zerlegbar in kleinste Einheiten, so ließe sich nicht vermeiden, auch anzunehmen, diese verhielten sich alle gleich – doch gerade dieses Verhältnis scheint unter ihnen ungeklärt.

Dächte ich mir die Welt aus bloßen Dingen ohne Relationen, so taufte ich die Leerstellen zunächst als Verbindungen, ohne dafür ein eigenes Symbol benutzen zu müssen, ohne den Namen des Kindes dabei auszusprechen. Wir hätten alle Kunde, sprächen aber nie davon. Und so schweigen wir darüber. Worüber sollte man schweigen können?

Vor (und nach?) den Dingen steht vorerst die Beziehung. Ist es auch ihre Beziehung? Hat man die Verbindung, die Konfiguration, ist man über diese hinaus bereit, Geschenke anzunehmen ohne nach dem gönnerhaften Spender zu fragen.

Es mag eine ästhetisch fragwürdige Geste sein, jedoch spricht nichts dagegen, erhaltene Geschenke, an andere weiterzuverkaufen. Wer nun auf die Moral einer solchen Transaktion hinweist, karrt bloß seine eigenen Werte auf die allgemeinen Marktplätze seines vertrauten Dorfplatzes und weiß nichts von den langen Schatten der Wolkenkratzer in der nächstbesten Stadt.

Ich würde gerne einem Museum etwas von mir schenken – und man könnte glauben, dieses nähme sich solcher Geschenke gerne an – aber solcherlei Tranferleistungen werden zumeist abgelehnt, da durch deren Annahme weitere Verpflichtungen entstehen. Die Illusion, welche von dem Begriff ›Geschenk‹ suggeriert wird, liegt in der Unverbundenheit und Einseitigkeit, dem sauberen Schnitt, welcher stets mit dem Geben assoziiert wird.

Die höchste Form des Transaktionshandels sind Geschenke. Heute bekommt oder sucht man sie, man macht sie nicht.

Ich bin nicht zerlegbar in Teile. Ich habe keine Eigenschaften, da alles neben mir stehende und mich umgebende schon lange vor mir, sich seine Eigenschaften gesichert hat – in Abgrenzung zu diesen fällt es mir leicht, mir ebenso eine Eigenschaft zuzuweisen, sich ein Bild zu machen. Darüberhinaus muß es nichts geben, das hinzutritt.

Hätte ich die Möglichkeit eine einzige Frage an eine allwissende Fee zu stellen, so fragte ich sie, ob sie tatsächlich allwissend sei. (Doch wäre sie tatsächlich allwissend, könnte sie mit meiner Frage vermutlich gar nichts anfangen.) Dann könnte ich mich umdrehen und den Weg, der mich zu ihr führte, mit dickerem Pinsel in meine Karten eintragen und diesen Weg, als bereits begangen etikettieren; denn ihn nochmal anzutreten, brächte nicht viel mehr, als sich dabei der Aussicht zu erfreuen.

Alles rückwärtsgängig zu machen reicht nicht aus um es zu verstehen; denn verstünde ich es nicht, kehre ich es wieder um und alles bleibt unverändert. Man müßte es anders machen. Eindringen in den inneren Ablauf, hier und da zerlegen, umstellen, Teile größer oder kleiner machen, weglassen. (Und dann ist es besser, man verschweigt, daß man es war, der all dies in Unordnung brachte – denn vieles ist vernachlässigbar.)

Wäre eine Ordnung ersichtlich (Bindeglieder zwischen den unterschiedlichen Teilen zum Beispiel), könnte man sich die darüber– oder nebenhergesetzten Ordnungen sparen; denn diese wären im ersten Fall ebenso da, nur glatter in ihren Fugen.

Während der Kommunismus die Konfrontation der Klassen hervorhob, tat es der Faschismus in Bezug auf Nationen und Rassen. Der Kapitalismus nun, stellte den Kampf zwischen Kommunismus und Faschismus als Thema dar.

Man hat manchmal das Gefühl, Menschen würden mit dem, was sie sagen und schreiben, gerade bezwecken, nicht verstanden zu werden. Es klingt alles so kompliziert und merkwürdigerweise geht man, wenn etwas unverständlich bleibt oder den Anschein dazu macht, automatisch

davon aus, daß es, für einen selbst, zu kompliziert sei. Je unverständlicher eine Aussage bleibt, desto mehr an noch nicht verstandenem Inhalt wird darin vermutet. Ist das so?

So wie Buddha und seine Anhänger ihre Roben aus den Stoffresten der verbrannten Leichen flickten, so setze ich meine Textur aus den Flicken eines imaginierten Lebens zusammen. Und ziehe damit selbstzufrieden und orientierungslos durch die Wälder und Dörfer dieses Landes.

Derjenige, der sich selbst verachtet, achtet sich immer noch als Verächter.

Inspiration ist eine seltene Angelegenheit.[683] Und wenn man selbst weiß, sein eigenes Denken ist abhängig von anderen, von ihnen davorstehenden Ideen bestimmt, bleibt Zweifel übrig. Die Unsicherheit, sich über alles legend, alle Glieder durchdringend, kann gar nicht mehr als isolierter Faktor ausfindig gemacht werden – sie ist da, unaussprechbar, aber alles zeigt auf sie. Alles konzentriert sich nachträglich auf ihre Mitte. Sie legt sich über Motive, wie sich die Unschärfe über Bilder legt und nicht mehr an den gezeigten Dingen selbst ausmachbar bleibt. Es wird gesagt, Ideen die als Inspirationen bezeichnet werden, erschüfen sich selbst und nähmen sich selbst im gleichen Moment wahr. Sie wären über ihr Auftauchen selbst erstaunt und darüberhinaus wäre nichts anzuzweifeln. So wie wir in Träumen, im selben Zuge, Erschaffen und Beobachten können.

Etwas wirklich Verschiedenes denken – nicht nur die Unsicherheit innerhalb des Bekannten.[684]

Wenn unsere Sprache oder Schrift, bestimmte Gedanken, nur unvollständig ausdrükken, was ging allein schon beim Formulieren dieser Idee, dieses Gedankens, an dieser Stelle verloren und welchen Sinn hat dann eine solche, sich selbst in Frage stellende Behauptung? Müßten insofern, Gedanken in ihrem Gehalt, immer übertrieben ausgedrückt werden, damit deren verlustreiche Formulierung, im Zuge der Reduktion, doch dem rohen Gedanken nahe kommen kann? Was sollte angehängt werden, um als berechenbarer Verlust gelten zu können?[685]

Ich spiele ein Spiel, dessen Regeln ich nicht vollständig verstanden habe. Könnte ich mich den Regeln dieses Spiels entziehen (natürlich, ohne diese zu verstehen)? Oder könnte ich mich nur einer Gegebenheit entziehen, die mir auch bekannt ist? Und welchen Sinn hat es einerseits, zu behaupten, man spiele das Spiel zwar mit, aber nicht nach den, ihm zugrundeliegenden, Regeln? Kenne ich die Regeln nicht vollständig, so kann ich nicht davon reden, überhaupt mitzuspielen. Und spielte ich mit, so muß ich denn auch die zugrundeliegenden Regeln kennen. Man stelle sich ein Spiel vor, dessen Ziel es sei, während des Spielens neue Regeln für selbiges Spiel zu erfinden.

Befände ich mich nun, innerhalb der Begrenzungen eines solchen Spielfeldes und befolgte ich zufällig alle Regeln, ohne mir über diesen Zustand bewußt zu sein (zum Beispiel wenn die einzige Regel besagt, still dazustehen und die Augen zu schließen), so hätten alle anderen Spieler das Recht, mich als vollwertigen Teilnehmer anzusehen, oder nicht?

Ich habe mir eine Bahn gelegt, auf der ich, sobald mein Stolplern schließlich einsetzt, in diesem Zustand, ein kleines und für mich überschaubares Stück, weiterrutsche.

Ich lehn' mich kurz zur Seite und erwarte einen Stoß.

Die Mauer ist weg, aber nun erst sieht man die dahinter liegenden Grenzen.

Auf zur nächsten Grenze.

Hätte man die Freiheit, sich einen Schauplatz für eine Revolution auszusuchen, so bediente man sich höchstwahrscheinlich zweier Grundszenarien: der Umgebung der Armen oder der, der Arbeit und Produktion. Denn damit hätte man umgehend auch jene Subjekte im Fokus, welchen

683 Vgl. hierzu: Nolan, Christopher: Inception. Warner Bros. Pictures. 2011.

684 Unterweisung in Unterbietungskompetenz. In der selben Straße mit den gleichen Gedanken. Das Diskussionsverhalten ändern.

Ich gehe zu Peter; da war ich schon mal. Ich gehe zu Konsum; da war ich vorher schon mal. Ich werde mir etwas aus Teilen bauen. Das Ziel ist, sich aus Kleingliederigkeit, Größe herzuleiten. Es ginge auch direkter, setzte man gleich am Anfang den richtigen Maßstab an. Doch dazu bedürfte es Spezialzubehör.

685 Wie könnte ich vor dem Tod Angst haben, wenn ich mich vor dem Sterben fürchte? Wie sollte ich vor dem Sterben Angst haben, wenn ich mich vor dem Tod nicht fürchte?

Und warum sollte ich Angst vor dem Tod haben? Schließlich wird er nicht während meines Lebens stattfinden. Ersetzt Du nun ›Tod‹ durch ›Sterben‹, nehmen wir bloß eine geringfügige Verschiebung zum Leben hin vor. Wie können wir unser eigenes Sterben überleben ohne uns immer wieder in die Defensive des gewohnten Lebens zurückzuziehen? Klarer wird dies, setzt man Attribute davor. Beispielsweise trennt das Zeitwort ›lange‹: etwas ist lange Tod oder etwas ist lange gestorben.

Sterben ist nach Vorne gerichtet, Tod nach Hinten hin.

Für eine Begriffsklärung siehe: Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 2001. S. 140–141, S. 186–187 sowie S. 341–343.

Tod: 1. Kapitel §§ 46–53.

Angst: 6. Kapitel §§ 39–44

Es gibt nicht nur jene, die behaupten, sie könnten sich an ihre eigene Geburt erinnern, sondern auch noch jene, die meinen, sich an ihren eigenen Tod – ja gar an Kette ihrer vorherigen Tode – zu erinnern.

... wie ein einst auf unserem Kontinent beheimatetes Gespenst, welches den Rückweg zum Friedhof vergessen oder sich hier verloren hat; und sich nun über jeden beliebigen anderen Friedhof, als neue Heimat, freuen würde. Aber ist dort noch Platz? Die Belegung scheint strengeren Regeln zu folgen.

eine solche Revolution zunächst zugute käme. Diese Art der Geschichtserzählung wäre jedoch allzusehr eingeschränkt … Und dächte ich nun daran, diese abzuändern, so finge ich zunächst bei mir selbst an.

Ich fange stets mit den Dingen an, die ich einsehen kann und auch einsehe. Ausgehend von dieser Sicht, können Skalierungen vorgenommen werden, können weitere Räume ausgeleuchtet werden, ohne sie dabei als Material verfeuern zu müssen. Reflektierte Fluchtpunkte tiefer in die Räume hinein verlagernd.

Die Bleistifte werden nicht durch das Schreiben kürzer, verbrauchen sich dadurch nur wenig – sie werden durch das Spitzen gekürzt, welches das scharfe Schriftbild ermöglichen soll.

Aus Grundlagen (banalen Mustern, Überlegungen) zu einem System gelangen oder diese zu einem System formen. Dies sind zwei unterschiedliche Ergebnisse. Das eine ist eine Ableitung zu einem davon losgelösten System, ein Sprung auf die Insel, das andere ist wie einen großen Kreis darumherum ziehen, oder einfach alles in eine Kiste stecken und irgendwie beschriften.

Hätte ich auch unendlich viele Wörter hier in meiner Kiste – ihrer Ordnung mag ich zwar nicht beipflichten, abzählbar blieben sie dennoch.

Meine Position entspricht einer Annahme im klassischen Sinne – ich nehme die Fragmente erst einmal so an, wie sie sind … Ich versuche, ein positiver Mensch zu sein und meinen Erzählungen solange zu vertrauen, als ich eine kritische Position gegenüber den Genesungsprozessen dieser einnehmen kann.

Es soll so etwas wie ein »Uuuhhh!« oder ein »Aaahh!« oder ein »OOOhhh!« sein – aber weniger in dem Sinn eines Andere erstaunenden oder sich selbst erstaunenden »Aaahhs!«, auch nicht im Sinne eines bewundernden »Oohhhhs«, sondern stets in dem »Uuuhhh!«-schen Sinne. Verstanden als eine ›time-to-study-my-life‹. Keine Prostitution ist die bessere Lösung. Rent a foreigner, he is a social act, the price is correct. Unity without a problem was a dream. – Vor dem Hintergrund der aufgehenden Sonne stehend, ein kleines Feuer entfachen.

Im Grunde ist das Ganze – so konstruiert und zusammenhangslos es sein mag – eine Selbstbetrachtung, die von ihrem Tun nichts wissen will oder so tut, als ob sie keine wäre. Ein Zerfressen des Subjektes während der Selbstbeobachtung. (Nun, so gibt es sich im Inneren: Ein Negieren des Selbst durch sich selbst.)

Doch welche Einsichten ein Außenstehender haben mag, bleibt für jeden solchen offen.

Beinhaltet das Ideal (der teleologische Endpunkt, die Konkretisierung eines Idealzustandes) sein eigenes Idealbild, aus der noch nicht vollkommen realisierten Vergangenheit? Oder ist im Idealzustand kein Idealbild mehr enthalten?

Ich meinte, zurückgehen zu können und dabei irgendwo anzukommen, wo man vorher schon einmal gewesen war – so als wäre nichts geschehen, so als bedürfte ich all diesen Zusatz gar nicht. Doch das Abgehen dieser Wegepunkte, immer weiter zurück, bringt mich nicht mehr dorthin zurück. Ich habe mich verlaufen auf diesem Weg. Das Rückwärtsgehen entlang dieses Weges, ist nicht eine Spiegelung oder eine Modifikation des ursprünglichen Weges – es hat den Beigeschmack von Verstellung, von Täuschung und nicht zuletzt die Eigenschaften eines von müden Charakteren geprobten Schauspiels. Ich merke nun, ich bin die ganze Zeit lang abgelenkt worden …

Gewußte Dinge zu vergessen, ist wie in der Zeit zurückzugehen. Eine Rückwärtsbewegung und Kontraktion mit abnehmender Ausleuchtung der Räume. Ein Blick rückwärts durch einen transparenten Schleier … Ich habe auf die meisten Dinge einen Blick geworfen, aber einen unscharfen.

Selbst ein Schlag auf den Kopf, bei dem man so einiges vergißt, kann einem zu denken geben. Ich habe nichts dabei gelernt, aber das sollte schon genügen. Wir werden erst aufhören, wenn unsere Herzen aufhören zu schlagen. Wen interessiert dabei der Kopf?

Einige – sagen wir ruhig: alle – Informationen haben wir nun vor uns liegen. Manche offen, manche verdeckt durch andere, viele Überlagerungen und Löcher dazwischen. Ich warte auf jemanden, der mir einige Stoppschilder und Umleitungspfeile aufstellt.

Die Idee, es wäre alles leichter, zeigte sich auch alles gleich und unmittelbar, scheitert an der darin enthaltenen Sprechweise vom Zeigen. Denn zeigt sich nicht alles selbst? Die eigentliche Forderung ist doch: Es wäre alles leichter, zeigte sich uns alles. Ob sich nun etwas sich selbst zeigt, können wir solange nicht beantworten, geht uns solange nichts an, bis wir selbst nicht das Zeigende sind, zu ihm geworden sind; bis wir zusammenfallen und einen Standpunkt einnehmen.

Das ist doch selbstverständlich … – wie seltsam dies doch klingt.

Eine Geschichte zu erzählen bleibt die natürlichste Art, Informationen zu übermitteln – man ist an alles gewöhnt, ist die Erzählweise, das Spiel mit Narration und Linearität, die ihr innewohnende Dramaturgie gewöhnt.

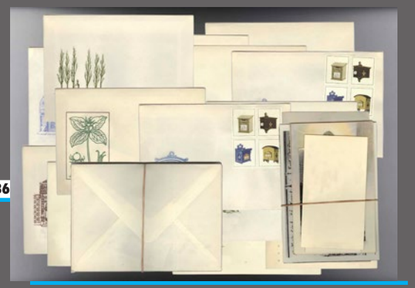
Früher erzählte man sich Geschichten. Ich erinnere mich, daß mir mein Vater manchmal ein Bilderbuch in die Hand gab und schwieg.

Wenn etwas von alleine aufhören kann, warum dann nicht auch von alleine anfangen? So viele Dinge sind nicht hängen geblieben, weil man denkt: »Nicht jetzt; das nächste Mal – da paß' ich besser auf und dann ist es, wie beim ersten Mal.«

Die Sentimentalität, welche man dem Leben gelegentlich entgegenbringt, zeigt sich daran, mit welchem Gefühl man einen frischen und warmen Laib Brot anschneidet und zugleich die Gewißheit darin aufblitzen sieht, die letzten hart gewordenen Reste in ein paar Tagen wegzuschmeißen; oder es jemandem anderen zu geben, zum Beispiel einem Hund.

—Die wir verloren glaubten, sind uns vorangegangen.

—Sie haben unsere Spur aufgenommen. –Du meinst sie folgen uns? –Ja. Sie folgen uns sicher. –Wie Hunde?– Nein, wie Wölfe.



686

TRÄUME

Ich muß zugeben, es gab Träume, die ich anfangs gar nicht hatte – ich schrieb sie mir nur so auf, des Themas wegen, welches ich interessant fand. Ich verpackte eine Idee in die Form eines Traumes, so wie man Waren verpackt, um sie vor den Gefahren des Transportes zu schützen. (Es gibt Unternehmen, die ihr Geld mit der Produktion und dem Vertrieb von Verpackungsmaterial verdienen. Und selbst diese Verpackungen werden für ihren Transport verpackt, da sie Ware und nicht Hülle sind. Doch man entledigt sich ihrer rasch nach dem Kauf.) Doch dies gehört hier nicht mehr dazu.

Aber dann wurden diese zu meinen und ich träumte sie doch so ähnlich. Ich hätte das Geschehen auch durchaus genau so wieder aufschreiben und ausformulieren können, aber das hatte ich ja vorher schon getan. Nun sind die Träume Ausdruck der Beschreibung. Die Dinge scheinen mich verändern zu wollen.

Ich hatte geträumt, jemanden zu fotografieren. Ich erinnere mich, daß dies der Anfang meiner Träume war.

Als ich sie (die eine) fotografieren wollte, war das unmöglich – sie entzog sich ständig der Kamera und ich konnte kein Bild von ihr machen. Von einer anderen aber war es viel einfacher ein Bild zu machen. Sie stand sogar nackt vor mir um fotografiert zu werden. Was war das für ein Unterschied zwischen den beiden! Das alles passierte einige Tage nachdem mir die Polaroidkamera (es war eine ›Polaroid Lightmixer 630 SL‹) geschenkt wurde. Komisch, dieser Name: Lichtmixer. So als ob der Hersteller darauf hinweisen wollte, daß die Kamera irgendwie das Licht vermischt und dann erst ein Bild macht … aber wieso Licht vermischen, zusammenführen? Es gibt doch nur ein Licht. Wahrscheinlich ist der Blitz gemeint, den man nicht ausschalten kann; aber man könnte ihn überkleben, wenn man kein Blitzlicht wünscht – aber dann ist das Pola wahrscheinlich stark unterbelichtet, da das Gerät immer davon ausgeht, daß das Licht des Blitzes stets zu dem natürlichen Umgebungslicht dazukommt. Egal, wie das auch sein mag: Ich hatte viel Spaß bei dem Fotografieren, habe den Blitz aber nie überklebt.

Ich träumte, in einem ausländischen Laden für gebrauchte Kleidung zu sein. Ich befand mich im Inneren des Ladens und die Verkäuferin gab mir zu verstehen, ich solle erst meine Jacke ablegen und dann weitergehen, um mich umzuschauen. Ich gab sie der Frau – diese sagte daraufhin etwas freundliches zu mir (zumindest sagte sie etwas in einem freundlichen Ton) – und ich ging an den zahlreichen Kleiderständern mit den unterschiedlichsten Bekleidungsstücken vorbei. Ich fand eine Jacke, die meiner ähnlich sah, probierte diese an und war darüber erstaunt, daß sie von der gleichen Art war, wie meine eigene – nur etwas moderner und sportlicher im Aussehen. Am Kragen hatte sie sogar eine herausnehmbare Regenkaputze, welche transparent war. Ich stülpte sie mir über den Kopf und dachte, falls es regnen würde, könnte ich davor geschützt sein und gleichzeitig hindurchschauen und sehen, wie die Tropfen auf den transparenten Kunststoff herunterprasseln. Ich

686 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

erinnere mich, mit dieser, für mich neuen aber für jemand anderen gebrauchten Jacke an meinem Körper, auf die Straße hinausgegangen zu sein und mich in die Menge der Passanten eingegliedert zu haben.

Diese Szene – mein Heraustreten – beobachtete ich von schräg oben. Meine Sicht auf die engen Straßen dieser Altstadt wurde durch spitze Giebel und Dächer verstellt, während mein Blick sich langsam von dem Strom der Leute löste und diese triste Szenerie, in völliger Gelassenheit und Normalität, zurückließ.

Im Nachhinein wird mir bewußt, daß dies eine bekannte holländische Stadt gewesen war.

Ich träumte, ich hatte Gold und dieses in einem kleinen Loch im Wald versteckt – am nächsten Tag, fand ich dort etwas anderes vor. Doch woher ich das Gold überhaupt hatte, war mir nicht bewußt; meine Taschen waren – glaube ich – voll und davon ganz schwer. Ich zweifelte plötzlich, ob ich dieses Andere, was mir wie eine Ware erschien, tatsächlich als Getauschtes fand, welches mir jemand gegen mein Gold, heimlich und fast spurlos ersetzt hatte … denn zuerst hatte ich diesen Eindruck. Jetzt denke ich, daß es vielleicht gar niemanden Anderen gab, der überhaupt sowas wie Ware hatte und immer auf der Suche nach Löchern war, in denen er diese gegen aufgefundenes Gold tauschte. Konnte es nicht sein, daß sich das Gold jedes Mal (vielleicht durch Lichtmangel, oder durch Kälte oder Luftfeuchtigkeit etc.) über Nacht in etwas verwandelte – in etwas anderes? Oder sich zurückverwandelte in Gold aufgrund eines direkten Mangels? Oder immer, wenn ich mich von ihm entfernte?

Ich hatte gar nicht erwartet, dort etwas anderes zu finden. Es war mir gleichgültig, was ich dort fand, ich war aber aufgrund der Überraschung gut gelaunt – ich dachte aber gleich daran, daß ich das nächste Mal durchaus enttäuscht und verärgert darüber sein könnte. Jetzt, da ich meinte, das Spiel zu begreifen, bestand die Gefahr dabei, auch etwas in diesem Akt zu verlieren und nicht mehr das herauszubekommen, was man hineingesteckt hatte. Oder hatte ich nur Angst davor, dem Akt des Tauschens und seiner Regelmäßigkeit zu viel Bedeutung zu schenken und es gewöhnlich werden zu lassen? Irgendwann könnte ich womöglich beide Enden des Aktes – mein überflüssiges Gold auf der einen Seite und das Getauschte auf der anderen Seite – völlig voneinander abkoppeln und mich dann nur noch auf das Tauschen an sich konzentrieren.

Ich denke mir: Was Alchemisten einst erträumten, dafür bürgt mittlerweile ein einfaches Stück Papier. Es ist Geld. Begleitet aber auch von einer Wandlung von der Schönheit des Tausches zum Kalkül der Sorge. Fiktionen tauschen die Besitzer.

Ich träumte, mittels einer Gleichsetzung einen Umschwung bewirken zu können; damit käme ich von einer Seite auf die andere. Ich erinnere mich aber auch, mir nicht sicher gewesen zu sein, dies nicht schon vorher geträumt zu haben.

Ich träumte, etwas von dem ich nichts wußte, sei passiert. Und erst im Traum und in der Erinnerung daran, wußte ich nun davon. Etwas bereits Geschehenes hat mich überholt und nun werde ich dieser Tatsache gewahr. Ich bin erstaunt, es auf diesem Wege zu erfahren.

Ich träumte von Wörtern. Wörter, die aus kleinen Buchstaben zusammengesetzt waren und an einer Tafel klebten, so wie die großen Wörter in der Grünewaldstraße, deren Buchstaben sich zu einem Knäul zusammendrängten und sich jeweils in ein einzelnes Symbol verwandelten. Es gab auch Kombinationen in der Form, daß unter den Symbolen kurze, lange, geschwungene Striche waren, davor Haken, Punkte, Wellen etc.

Ich träumte, in einem kleinen und vollkommen dunklen Zimmer gewesen zu sein, in dem alles was gesagt wurde, nur entweder wahr oder falsch war. Ja, es war vollkommen dunkel und trotzdem bin ich mir sicher, daß es ein Zimmer war und dieses Zimmer habe ich als leer empfunden – das weiß ich einfach so, es war mir gegeben, ohne daß ich dies natürlich irgendwie hätte nachprüfen können in der Dunkelheit (außerdem dachte ich im Traum nicht daran); dafür hätte ich das Licht einschalten müssen und dafür hätte es Strom gebraucht und so weiter. Es wäre von ganz woanders etwas Fremdes hinzugekommen.

Alles, was gesprochen und gedacht wurde, war automatisch wahr oder falsch, so als ob es nur diese beiden Zustände geben könne. Ich weiß noch genau, daß ich während meines Traums diese Idee hatte und sie unbeabsichtigt leise und wiederholend vor mir hermurmelte. Nur weiß ich nicht, ob sie wahr oder falsch war in dem Moment. Wie könnte ich dies herausfinden?

Ich hatte das Gefühl, es gäbe ein Geländer irgendwo hier drin, dessen glatte Stange ich umgreifen könnte und deren Verlauf ich eine Weile folgen könnte – obwohl ich gar nicht aus dem Zimmer heraus wollte, hoffte ich, diese Führung wäre geschwungen und mit einem anderen Raum verbunden; vielleicht sogar mit einem anderen Stockwerk. Mir kam der Gedanke, daß andere darauf Turnübungen und Klimmzüge machen könnten (vielleicht sogar, unmittelbar neben und unbemerkt von mir, ein anderer), aber diese Bilder kenne ich

nur allzu gut aus dem Fernsehen, wenn die Olympischen Spiele übertragen werden. Deshalb kam mir vermutlich auch dieser Vergleich in den Sinn.

Ich träumte, aus einem Raum (war es eine Hütte?) auf die Straße hinauszugehen und mit meiner mir zugewiesenen Aufgabe zu beginnen. Ratlos stand ich da, blickte zuerst dahin zurück, wo ich hergekommen war, dann auf den Boden, bückte mich schließlich hinunter und begann aus der Hocke heraus mit einer Hand zwei Zigarettenstummel aufzulesen. Ich wurde hinausgeschickt um welche aufzusammeln – der Grund dafür war mir nicht bewußt, ich bedachte ihn im Traum auch nicht.

Meine Situation erinnerte mich daran, wie Obdachlose dies tun, um sich aus den aufgesammelten Resten, wieder neue Zigaretten zu drehen. Doch die ersten, von mir aufgelesenen Stummel, waren fast unverbraucht, nur an ihren Spitzen angezündet und davon angeschwärzt; und damit sah ich meine Aufgabe als erledigt an. Ich ging damit ebenso ratlos in den Raum zurück, verwundert, nicht noch weitere suchen zu müssen. Jetzt denke ich, es war einfach nur Pech, daß ich mich mit dieser Aufgabe nicht beweisen konnte.

Ich träumte, wir führen in einem Zug. Sie saß links neben mir, uns gegenüber saß eine andere und an ihrer rechten Seite ein Rumäne, dessen volle Plastiktüte mit Salat ich in meinen Händen hielt. Er sprach Rumänisch; ich konnte ihm nicht antworten, da ich die Sprache nicht sprechen konnte. Das einzige, das ich ihm sagen konnte, war: »Nu mai stiu sa vorbesc romaneste.« Sie allerdings unterhielt sich angeregt mit ihm, während ich aus seiner Salattüte den ganzen Rest aufaß. Ich verstand, was er sagte und leitete es an sie weiter, ganz selbstverständlich. Er erzählte, daß seine Familie sehr wenig zu Essen habe und so weiter. Daß ich seine Tüte unbekümmert leerte, machte mir in diesem Augenblick ebensowenig aus, als allen anderen auch. Niemand bemerkte etwas.

Wir fuhren eine breite Straße etwas hügelaufwärts entlang – womöglich waren wir gar nicht in einem Zug, sondern in einem Reisebus – und ich erblickte ein stattliches Sandsteingebäude, eine Gaststätte, mit dem Wort ›Fischer‹ im Namen. Eine deutsche Gaststätte in Rumänien, denn spätestens jetzt ist sicher, daß wir dort sein müßten.

Später – es war, als ob wir Schauspieler wären und wieder einmal die Vorstellung hinter uns gebracht hätten – stand ich abseits unserer Gruppe, hinter den schweren, dunklen Vorhängen der Kulissen im Dunklen und hatte eine Plastikschüssel mit ihrem Salat in der Hand, von dem ich auch einiges aß. Dabei überkam mich ganz plötzlich ein unwohles Gefühl und ich begann, einiges von dem schon sehr welken und teils trockenen Salat für den Rumänen aufzusparen, um ihm diesen nachher zu geben.

Ich glaube die Gaststätte hieß ›Peter Fischer‹ aber so genau kann ich das nicht sagen.

Ich träumte, ich ging mit Peter spazieren und als wir am Kanal, hinter der Holbeinstraße entlang gingen und die Fische im Wasser sahen, sagte ich zu ihm: »Sieh nur, wie die Fische sich im Wasser tummeln! Das ist Ausdruck ihrer Freude.« Da sah mich Peter kritisch an und sagte: »Wie kannst Du das wissen? Wie kannst Du denken, diese Fische empfänden irgendeine Art von Freude?« Da entgegnete ich ihm: »Wie kannst Du wissen, daß ich es nicht weiß?« Ich vergegenwärtige mir, daß unser Gespräch fast Wort für Wort so verlief. Wir hielten uns auf einem allgemeinen Platz direkt am Wasser auf.

Ich träumte, ich war in einem großen und dunklen, von vielen unterschiedlichen Menschen gefüllten Saal, an dessen einem Ende sich eine recht kleine und schlecht beleuchtete Bühne befand. Die Stimmung war gut, ja fast feierlich (obwohl ich nicht daran teilnahm, so wie es alle anderen mit großer Begeisterung taten).

Auf dieser Bühne stand ein Mann, der einige Zeit lang etwas redete und dann den nächsten Gast vorstellte und dieser dann unter großem Beifall seine Stelle einnahm, während sein Vorgänger fröhlich winkend die Bühne verließ. Dieser sprach auch über Dinge, an die ich mich nicht mehr erinnern kann, und stellte den nächsten Gast vor. Es kam sogar vor, daß jemand den letzten Sprecher wieder ansagte und dieser dann wieder den gleichen, so wie eine kurze Verwirbelung oder eine Rückwärtsbewegung innerhalb dieses Verlaufs. Und ein jeder neuer Gast hatte stets dieselbe Aufgabe: angesagt zu werden, auf die Bühne zu kommen, kurz für das Publikum über etwas zu reden (manche sangen aber auch) und dann den nächsten Gast anzusagen – so kam es mir vor. Es war eine endlose und sinnlose Kette von Einführungen und Unterbrechungen; aber die anderen Leute merkten dies gar nicht und jubelten stets von neuem.

Während des Traumes bemerkte ich dies gar nicht, ich war ja daran unbeteiligt und nahm die Dinge einfach so hin, wie sie sich abspielten und hielt es für einen ganz normalen, unauffälligen Vorgang. Aber nun frage ich mich, ob ich nicht doch im Traum richtig lag mit dem Gedanken, es sei alles in Ordnung gewesen (die Struktur als intakt zu sehen!) und nicht, so wie jetzt im Nachhinein, es für eine sinnlose Abfolge von jeweils anderen Auftritten zu halten. Immer-

hin könnte ich nicht gewußt haben, daß dies keine Aneinanderreihung von Auftritten war, sondern eine Verschachtelung und damit nur ein einziger. Es schien möglich, daß dies keine aufeinanderfolgende und gleichberechtigte Sequenzen seien, sondern ein einziger, in sich geschlossener Vorgang gewesen, dessen Anfang ich leider nicht mitbekommen hatte und weshalb ich nun dermaßen unterschiedlich über die grundsätzliche Art dieses Schauspiels zu denken veranlaßt bin.

Ich hatte nicht nur nicht den Anfang nicht mitbekommen, sondern das Ende ebenso nicht. Ich kann nicht mehr entscheiden, ob es hilfreich und angebracht wäre, Schnittmarken einzufügen, zu teilen, die Teile zu ordnen, Übergänge zu definieren etc. Und wenn dies gemacht werden würde, so scheint es doch auf beide Arten gleichermaßen angewandt werden zu können. Mir kam die Frage, an welchem Ort, in welcher Stadt dies alles passierte und dann fragte ich mich, ob es eine Verbindung zwischen solchen Veranstaltungen geben könnte …

Ich träumte, nachdem ich am Vorabend in einem Buch gelesen hatte, ein Soldat eines römischen Lagers gewesen zu sein, in dessen Umfang ein Apfelbaum eingeschlossen war. Und des folgenden Tages, als unser Heer wieder aufbrach, fand der Eigentümer die Äpfel auf seinem Baum – so reif und wohlschmeckend sie auch waren – alle wohlgezählt wieder. Ich dachte mir im Traum, ich möchte nach diesem Beispiel mit den Früchten der Philosophie verfahren und ihren Baum unangetastet lassen – auch wenn sie ungepflückt herunterfallen mögen und verfaulten. Wer ist der Eigentümer solcher Früchte?

Ich träumte, in einem Geschäft gewesen zu sein; es war kurz vor Ladenschluß. Und während ich herein kam und automatisch meine gewohnte Runde drehen wollte (gegen den Uhrzeigersinn), bemerkte ich eine Veränderung. Ich meinte, die Anordnung der Waren sähe anders aus, als ich es in Erinnerung hatte: Alles war nun zum Eingang, an die rechte Seite hin, vorgelagert gewesen und die mir eingeübten Wege und die Positionen der Waren, sowie die Proportionen des Baus, hatten ihre Gültigkeit verloren. Ich ging dennoch so weit hinein, wie ich konnte und recht bald, nach einigen Schritten, kam ich auch schon an die Kasse, an der eine Frau saß und mir erklärte, es werde einiges umgeräumt, aber ich solle mich davon nicht stören lassen. Es war alles wie sonst auch, nur die Kasse war diesmal mitten im Geschäft. (Sie war natürlich immer noch die Begrenzung zwischen dem Gerchäft und dem Außenbereich – räumlich befand sie sich eben im Zentrum des Baus.) Ich könne trotzdem nach wie vor alle Waren kaufen, ich müsse ihr nur diese benennen und sie würde sie dann für mich holen. Aber es war nicht so; das Geschäft war einfach durch die neu positionierte Kasse plötzlich zweigeteilt: der Bereich davor, in dem es nur wenige Waren gab (Obst und Gemüse, Getränke) und dann der Bereich dahinter, der immer noch so aussah wie vorher, nur mit dem Unterschied, daß ich ihn nicht betreten konnte, sondern die Kassiererin in meinem Auftrag die Waren aus dem Sortiment zusammensuchte. Ich meinte zu ihr, ich wolle keine Umstände machen, schließlich sei es ja schon kurz vor Schließung und ich könne ja am nächsten Tag kommen – hinter mir warteten schon geduldig einige ältere Menschen. Aber sie bestand freundlich darauf, gesagt zu bekommen, was ich noch zusätzlich zu den Sachen wünsche, die ich aus dem kleinen Vorderbereich selbst mitgenommen hatte. Ich sah aber nicht sehr weit in den Raum hinein und konnte mir auch nicht merken was sonst noch im Angebot des Marktes war, also nahm ich einfach nur eine kleine Süßigkeit, die in Augenreichweite hinter der Frau stand und die mir zufällig in den Blick kam. Das tat ich weniger aus Bedürftigkeit, als vielmehr aus dem Gefühl heraus, ihr einen Gefallen damit zu erweisen. Ansonsten wünschte ich nichts mehr und ging. Ohne durch den Laden zu gehen und die Dinge zu sehen, konnte ich nicht sagen, was ich noch kaufen wollte.

Im Nachhinein bemerke ich, wie selbstverständlich diese Prozedur für die Frau gewesen war (sie bestand ja schließlich darauf, mich nicht beirren zu lassen und weitere Waren zu ordern) und ich frage mich, ob dies nicht sowas wie ein Test oder ein Modell für zukünftige Einkäufe gewesen sein könnte. Es schien so, als ob sich für mich etwas geändert hatte, aber nichts für die Verkäuferin.

Ich träumte, ich kam durch die untere Eingangstür (jene, die der Straße zugewandt war; nicht die in den Innenhof führende) in den Flur unseres Hauses, dort wo die Briefkästen auch sind. Dabei bemerkte ich wie ganz nebensächlich, daß mein Name, draußen auf dem Klingelschild, wieder einmal von jemandem unkenntlich gemacht wurde. Die Schrift war zerkratzt – ich wußte, es war mein Name darunter und deshalb reichten auch die von Hand darüber, besser: dazwischen sich drängenden Kratzer völlig aus, um den Namen noch lesen zu können. Für jemand anderen, jemanden, der die vorherige, komplette Schrift nicht kannte, oder der ganz einfach schlecht sah, mußte dies natürlich einen befremdlichen Eindruck machen – dachte ich – ganz so, als gäbe es den Namen ganz und gar nicht mehr (obwohl er ja nur teilweise von Kratzern verdeckt war) oder so, als wäre jemand ausgezogen und müsse nun aufgrund dieser schnell und bürokratisch vorgenommenen Aktion innerhalb der Gemeinschaft von Namen an diesem Klingelschild gar nicht mehr beachtet werden. (Jetzt kommt mir ein seltsamer Gedanke: Denn entweder ich ließ es einfach so sein und die Schrift würde, durch die des nächsten Mieters, ersetzt

werden oder ich ersetzte meinen eigenen Namen …) Es hatte eine besondere Bedeutung für mich, denn ich nahm an, jemand würde mich besuchen kommen in nächster Zeit.

Draußen war es hell und sonnig, der Flur war kühl und dunkel. Ich traf einen anderen Herrn, der einige Etagen über mir wohnte, den ich aber immer nur im Vorbeigehen sah oder Draußen, sich mal dem Haus nähernd, mal von diesem entfernend. Er hatte einen, etwas aus der Mode gekommenen Kleidungsstil mit viel Jeansstoff, trug längere Haare und sprach ganz undeutlich, einige quadratische Papierstücke in der rechten Hand haltend und sagte mir, während er dabei seinen Briefkasten auf– und zuschloß und noch mit anderen Dingen beschäftigt zu sein schien, er wolle jedem Bewohner eines davon geben. Auf dem obersten Stück, erkannte ich die Form des Schreibens: Es gab links oben einen dreizeiligen Teil mit dem Namen und der Adresse des Absenders (in diesem Fall war es eine Frau; seine Frau, nehme ich an) und dann mit einigem Abstand darunter einen Text – alles war handschriftlich verfaßt worden. Obwohl ich nur Bruchstücke seiner Worte tatsächlich verstand, war mir klar, er wollte ein System im Haus etablieren – irgendwie mit Buchstaben, welche auf die Bewohner verteilt werden – welches die Leute nacheinander ablösen sollte, in irgendeiner Art von Verantwortung. Ja, er sagte sogar: »Dies ist doch besser, dann hat jeder einmal die Verantwortung.« oder sowas Ähnliches.

Das Hauptprinzip war das der Ablöse und Weitergabe. Ich verstand, wie es funktionieren sollte: Jemand zum Beispiel bekommt etwas, welches er dann einem anderen weitergibt; diesen Erkennungsgegenstand gibt es nur einmal und somit weiß man etwas, wenn man diejenige Person findet, welche ihn gerade hat. Es schien irgendein Problem gegeben zu haben, was ihn veranlaßte, sich eine solche Regelung zu überlegen und diese hier in der Anwendung zu testen Oder kannte er ein solches, bereits funktionierendes System vielleicht von jemand anderem, einem anderen Haus und meinte, hier etwas verbessern zu können?

Ich nahm mir, den guten Willen meines Mitbewohners unterstützend, ein Blatt davon mit, obwohl ich mir sicher war, es würde nicht funktionieren – denn dazu wäre es das Beste, alle Bewohner machten mit. Aber ich dachte, es gäbe mit Sicherheit einen, der nicht daran teilnimmt – ob ihm dies reichen würde?

Ich kam an meine Eingangstür, sie war zu, aber nicht verschlossen. Es überrraschte mich gar nicht mehr, es wartete auch niemand mehr auf mich – ich ging in das Zimmer und sah einige Dinge verstreut herumliegen. Scheinbar (und erstaunlicherweise) fehlte nichts. Ich nickte bei diesem Anblick automatisch und ich erinnere mich, kurz nach dem Aufwachen überlegt zu haben, ob es einen Unterschied gäbe zwischen jemandem, der in eine Wohnung einbricht, um etwas herauszunehmen, was vorher darin war und jemandem, der mit dem Ziel, dort etwas zurückzulassen, in eine Wohnung einbricht. Beides wäre gleichermaßen verboten und hätte dieselbe erniedrigende Wirkung. Für die einen wäre es sicherlich besser, sie würden bestimmte Dinge nach einem Einbruch in ihrer Wohnung zusätzlich vorfinden – Dinge, die sie zum Beispiel dringend bräuchten; dies wäre eine Situation, die vielleicht die wenigsten als Schaden angeben würden. Oder einen fremden Personalausweis etwa. Und für die anderen wäre ein Diebstahl in gewissen Fällen vielleicht ebenso vonnöten, da sie sich dieser Dinge niemals aus eigenem Antrieb entledigt hätten oder sie sich ihnen auf die Dauer als schädlich erwiesen.

Die Frage nach der Bedeutung der Akkumulation oder Reduktion von Hab und Gut hatte ich mit Sicherheit nicht im Traum bedacht; sie ist auch der Frage, nach dem davor stattfindenden Akt des Eindringens, an sich nachgestellt, egal ob dieser mit guten oder schlechten Absichten stattfand … Hätte sich nun also jemand etwas aus der Wohnung genommen, aber nicht mittels eines Einbruchs etwa, sondern auf andere Art und Weise, durch einen gemeinsamen Bekannten, einen Freund oder gar vielleicht durch tägliche Präsenz in dieser Wohnung; und würde nun dieser jemand wollen, daß diese Beschaffungsart nicht auffällig sei, so käme ihm ein nachträglicher Einbruch, bei dem gar nichts entwendet wird, sehr willkommen. Oder würde dennoch etwas entwendet werden bei einem Einbruch ohne Diebstahl? Diese Handlung wäre nun Anlaß genug, alle benötigten Personen, Orte, Gegenstände, zeitliche Abfolgen, Motive etc. so zu fabrizieren, daß der vorherige Diebstahl, ohne den Einbruch unplausibel, konstruiert oder gar nicht bemerkbar bliebe.

Es ist dieser kurze Moment, in dem die Ritze sichtbar wird und man bemerkt, daß es einen Spalt zwischen der Tür und dem Türrahmen gibt, welcher dann Anlaß zur Spekulation gibt, welcher die Lücke zwischen der äußeren und der inneren Welt deutlich macht. – Ich frage mich nun, ob die Frau dieses Herrn auch hier in dem Haus wohnte oder ob er alleine war, denn ich kann mich erinnern, ihn regelmäßig mit einer Frau gesehen zu haben. Ja, manchmal hatte er eine (und sogar die gleiche) Begleitung, aber daraus war nicht klar, ob diese Frau auch mit ihm zusammen, in der gleichen Wohnung, leben würde.

Ich träumte, ich wäre mit meinen Eltern und mitten in diesem Zusammensein fragte meine Mutter unvermittelt mit freundlich-fragender Stimme: »Wollt ihr ein Spiel spielen?«, so wie sie das öfters

frug. Und alsbald war auch schon eine Schachtel da, eine von jenen, in denen hundert Spiele zusammengefasst sind für Spieler von 8 bis 88 Jahren.

Aber wie sonst immer (auch wenn sie am Weihnachtsabend frug, ob wir denn in die Mette gehen wollten), sagten wir, ich und mein Vater, eigentlich immer ich und damit sprach ich aber auch für ihn: »nein«. Mir war, als ob diese Schachtel, mit all ihren Spielen, so etwas wie ein Neuanfang böte, eine Art und einen Weg, neben dem Spielen zu Reden. Eine Ausrede. So als ob mit dem Spielen alle Probleme verschwinden könnten. Das nächste Mal, sage ich vielleicht: »ja«. Auch wenn ich nur mit meiner Mutter spielen würde.

Ich träumte, ich kam nach Hause, so wie ich es viele Male zuvor auch gewöhnlich tat und ich fand meine ganzen Sachen auf dem Rasen, in der freien Zwischenfläche zwischen den Gebäuden, stehen und liegen, direkt neben dem Sandkasten und der aufgehangenen Wäsche. Es hatte den Anschein, jemand hätte meine Wohnung ausgeräumt und alles, was sich darin befand, draußen wieder in ihrer ursprünglichen Anordnung aufgestellt. Ich ging zu den Gegenständen, in ihre Mitte hinein und ich fühlte mich – im Nachhinein muß ich sagen: seltsamerweise – wie zu Hause, obwohl ich wußte, jedermann könnte mich von Innen betrachten, aus ihren eigenen kleinen Innenräumen heraus fixieren und beobachten. Ich sah Gesichter aus ihren Wohnungen, aus den Fenstern heraus auf den Platz schauen, wo ich nun ganz selbstverständlich auf dem Sofa lag, auf dem ich sonst tagsüber in meiner Wognung saß. Es wurde dunkel und ich akzeptierte, daß ich nun hier bleiben würde, zumindest für diese Nacht. Ich muß eingeschlafen sein, denn hinterher wurde mir klar, daß niemand die Sachen und Möbel herausgestellt hatte, sondern die Hülle, die Wände drumherum, wie bei einer Glocke abgenommen, hochgezogen wurde und alles an seiner ursrünglichen Position geblieben war.

Ich träumte, ich wäre jemandem gefolgt. Ich bewegte mich, mal nach rechts, mal links herum durch die Zimmer und Flure, eines mir unbekannten Hauses. Mein Blick folgte meinen Augen und sobald ich in einem Zimmer ankam und mich umschaute – einer kurzen Pause gleich – nahm ich die Spur wieder auf und alles begann wieder von vorne. Es waren zwei nebeneinander unregelmäßig verlaufende Schleifspuren, die mich dazu veranlaßten auch diese Tür zu öffnen. Jedes Mal, wenn ich den Spuren weiter folgend, in einem Zimmer ankam, schloß ich immer wieder eine weitere Tür auf.

Im Nachhinein frage ich mich, ob ich nicht an jemanden dachte, der einen Anderen – vielleicht einen Verletzten oder eine Leiche, etwas Schweres und Träges zumindest – hinter sich herzog. Und die Spuren wären dann – in dieser Version – die der Schuhe des Gezogenen gewesen. Ich wußte gar nicht, was meine Aufgabe gewesen und was der Grund dafür war, diese Verfolgung aufzunehmen oder gar fortzuführen."

Ich träumte, in einer großen Halle zwischen Regalen, die von unzähligen, symmetrisch angeordneten Neonröhren beleuchtet wurden, jemandem gegenüber zu stehen. Diese Frau war meine Vorgesetzte und frug mich einige Dinge, scheinbar um den korrekten und zufriedenstellenden Ablauf meiner Tätigkeit zu überprüfen. Ich fühlte mich dabei unterbrochen, ließ davon ab und begann mich mit ihr zu unterhalten.

Die unzähligen Kontrollfragen wurden dabei von ihr in einem knappen und unfreundlichen Ton an mich gestellt, aber ich wußte auch, daß dies Teil ihrer Arbeit war und nichts mit uns als Personen zu tun hatte. Ich begann, das Interesse daran zu verlieren und fing an die Fragen zu wiederholen, nachzufragen, wie es denn gemeint sei, ließ sie die Fragen anders formuliert wiederholen oder überlegte unnötig lange, bis ich ihr antwortete. Dann stellte ich mich dumm, sagte nichts mehr und versuchte irgendwie auf die Ergebnisse meiner Arbeit zu verweisen, auf irgendwelche Daten und Statistiken, an denen sie dies ebenso ablesen hätte können und wollte in Ruhe gelassen werden. Und dann verlor sie die Geduld und zum Schluß, als sich die Situation zugespitzt hatte, sagte sie abschließend noch eine Sache zu mir, die für mich eine persönliche Beleidigung war, die nun gar nichts mehr mit ihrem anfänglichen Anliegen zu tun hatte.

Sie ging weg und ich wußte, ich war hier, in meiner alten Position, nicht mehr erwünscht. Mein Ausweichen, mein Verweigern, veranlasste sie dazu, mir einen ehrlicheren Kommentar zu geben, den ich sonst nicht zu Ohren bekommen hätte. Diese künstlich provozierte Bemerkung ließ mich mehr über mich erfahren. Mir schien, dies sei der Preis für eine solche Erkenntnis gewesen.

Das merkwürdige daran war aber, daß sie selbst bei dieser abschließenden Beschimpfung, einen für uns beide typischen Fachterminus benutzte und es mir nicht einfach in Deutsch sagte."

Ich träumte, jemand, der mein Vater sein könnte, kam herein und rief uns zu, während wir drinnen spielten: »Schnell Kinder, das Haus brennt! Rennt heraus! Wieso merkt ihr denn nichts?« Wir nahmen ihn aber nicht ernst und spielten weiter mit unseren Puppen, Baggern und Bussen. Dann plötzlich meinte er, draußen gäbe es noch viel mehr und viel schönere Dinge zum Spielen. Wir eilten alle nacheinander durch die einzige Tür des lodernden Hauses nach außen.

Selbst das mit dieser Geschichte Gemeinte bleibt ein Traum."

Ich träumte, wir wären alle auf großer Schatzsuche und reisten gemeinsam in die Ferne. Alle waren sehr müde und keiner außer dem Reiseleiter wußte, wie lange die Reise noch dauern würde – geschweige denn wo der Schatz vergraben wäre. Daß es diesen gab, wurde uns vor dem Reiseantritt aus tiefstem Herzen versichert.

Plötzlich kamen wir zu einer Stadt, erholten uns, bekamen aber nach der Pause von unserem Leiter gesagt, er hätte diesen Ort durch Magie entstehen lassen. Er hätte zudem einseitige Kulissen von seinen Helfern aufbauen lassen, da das Ziel noch in der Ferne sei und sich sowieso keiner von uns so weit weg bewegen würde, daß die Außensicht der Kulissen sichtbar würden. Unsere Raststätte sei nur eine Zwischenstation und eine Zauberei.

Wir waren alle enttäuscht, manche gar verärgert, aber sehr ausgeruht; und nach einiger Zeit legte sich unsere Enttäuschung, samt Frust und wir reisten weiter."

Ich träumte des öfteren beim Arzt gewesen zu sein und ihm von meiner Krankheit zu berichten. Er diagnostizierte zuerst die ›Seinskrankheit‹, denn ich glaubte alles sei – er gab mir ein bestimmtes Heilmittel. Ich kam aber wieder, denn ich hatte dann die Krankheit des ›Nichtseins‹, denn ich glaubte alles sei gar nicht. Er gab mir wieder etwas, damit ich geheilt wurde. Ich kam aber ein drittes Mal zu ihm, denn ich fand die Heilmittel so beruhigend und wohltuend und wollte mehr davon.

Ich träumte diese szenische Abfolge in Anlehnung an etwas viel Ernsterem, das ich einmal irgendwo las. und das mich scheinbar selbst im Traume beschäftigt."

Ich träumte, in einem Zug gewesen zu sein, welcher an seiner Endhaltestelle – kurz vor einer tiefen Schlucht – angekommen war. An die Fahrt konnte ich mich nicht mehr erinnern – ich muß geschlafen haben, denn ich hatte das Gefühl soeben aufgewacht zu sein.

Die Szenerie ähnelte der eines Westerns. Meine Reise war zu ihrem Ende gekommen, ich stieg aus dem Waggon aus, ging den staubigen Pfad entlang der Schienen zurück, bis ich auf jemanden stieß. Ich begegnete einem Mann, der mich anlächelte und musternd von oben bis unten ansah und zu mir meinte, ich sei wohl nicht von hier, nicht aus dieser Gegend. Ich bezog seinen Kommentar auf Details an meiner Kleidung. Mir war klar, daß ich ihm Recht geben mußte, um keine weiteren Nachfragen zu provozieren, denn ich wußte, der Grund für mein Auffallen war, daß ich aus einer anderen Zeit kam. Dies traute ich mich ihm aber nicht zu sagen.

Sollten Zeitreisende uns einmal in der Zukunft besuchen, so näme man bestimmt von ihnen an, sie wären von einem weit entfernten Ort gekommen und nicht aus einer anderen Zeit."

Ich träumte – wie schon viele Male – jemand wäre in meiner Wohnung gewesen. Es ist jeweils eine andere Version, obwohl die Wohnungen immer gleich aussehen; eine leicht modifizierte Konstellation desselben Geschehens in gleich aussehenden Räumen, gleichen Grundrisses. Draußen im Flur saß ein Pärchen: Er mit dem Rücken zu mir; sie ihm und mir und der Eingangstür gegenüber sitzend und beide waren beim Pausieren. Sie saßen auf den Treppenstufen und aßen ihre Jause, die lange, pechschwarze Leiter mit den regelmäßigen, aus runden Holzstäben gefertigten Sprossen zwischen den Etagen angelehnt und diese von unten bis oben hin hindurch verbindend. Für mich war in diesem Moment klar, daß sie sich damit durch das offene Küchenfesnter Zugang zum Inneren verschafft hatten.

Es war fremd in meiner Wohnung, leer die Zimmer, die ich auf meinem Weg zur Tür passierte; – und ich stand so da, in der Türschwelle und sah ihnen beim Essen zu. Sie bemerkten mich scheinbar nicht, was mein Gefühl der Machtlosigkeit in dieser Betrachtung wohl zum Ausdruck bringen sollte. Sie redeten auch nicht, sie machten Pause in etwas, dessen Anfang ich nicht bemerkt hatte und dessen Fortsetzung noch bevor stand; aber sie waren sich in etwas einig. Ich war irgendwie selbst schuld, das Fenster so offen zu lassen und insbesondere so viele, für Andere nach Außen hin, als begehrenswert erscheinende Dinge, zu Hause zu haben. Wenn ich es mir recht überlege, war ich nicht traurig oder gar wütend – ich hätte ihnen die Sachen gar so gegeben. Welche Sachen eigentlich? Ich vermißte gar nichts, obwohl es leer war. Das einzige, was eine Leerstelle hinterließ, war mein Bild, das ich einige Wochen vorher, aus einem unabgesperrten Dachbodenabteil mitgenommen und in das Zimmer gehängt hatte.

Ich muß noch einiges tun, bis jeder Dieb enttäuscht mit leeren, hängenden Armen meine Wohnung verläßt. All dies scheint auf einem Mißverständnis zu beruhen."

Ich träumte, in einem Zimmer gewesen zu sein und in einer Ecke, mir gegenüber, befand sich ein Lesesessel, auf den ich zielstrebig zuging

– ich wollte mich darauf setzen, warum auch immer. Doch sobald ich nahe an ihm dran war, entschwand er. Ich dachte: »Also war es kein Sessel, sondern eine Täuschung!« In ein paar Sekunden sah ich ihn aber wieder, an genau der gleichen Stelle stehen. In der Zwischenzeit wandte ich mich davon ab und betrachtete die Struktur und die feinen Risse der Wand. Ich dachte: »Also war der Sessel doch da und sein Verschwinden war eine Täuschung!« und wachte mit einem Lächeln auf, so wie es nur ganz, ganz selten passiert, wenn man im Traum einen noch unbekannten oder vergessenen Witz erträumt oder eine Geschichte, die man mal gehört oder gelesen hatte – oder wenn man meint, eine ganz besondere oder neu entdeckte Bedeutung in dem gerade Geträumten zu erkennen. Irgendwie war ich zufrieden und konnte direkt wieder einschlafen."

Es ist schon länger her, aber ich träumte, ich wäre in einem wunderlichen Land – war ich Einwohner, Bürger oder Reisender auf der Durchreise?

Mein Mantel lag an einer bestimmten Stelle – hatte ich ihn verloren, vergessen, liegengelassen? –, an die ich ich mich aber sehr gut erinnern konnte. Ich wußte, er lag in einer tiefen Furche, auf einem Ackerboden, neben dicken, trockenen Schollen aus lehmiger Erde. Es gab einen dunkelgrünen Waldrand an der einen Seite dieses Feldes. Auf meinem Weg dorthin, kam ich an einer Stadt vorbei (es war mein Rückweg), denn ich mußte die von ihr wegführende Brücke benutzen, um zu der Stelle gelangen zu können. Ich weiß nicht, ob sie der Gewässer wegen erbaut wurde, denn ob sie über einen Fluß führte, kann ich nicht sicher sagen. Es war eher, wie eine darübergelegte Verbindung zwischen dem Land, den Äckern und der Stadt, welche die Hauptstadt dieses Staates gewesen sein muß.

Als ich mich dem Zentrum dieser Stadt näherte (dazu mußte ich keine Brücken passieren – die einzige lag im rechten Winkel, rechts abseits meines Weges und führte in die leicht hügelige Stadteinfahrt), wurde ich ihres Glanzes und der glitzernden Steine, des Schmuckes und des strahlenden Prunkes erst gewahr. Ich war erstaunt, diesen Ausblick zu haben, aber auch darüber, dies so klar und deutlich zu träumen, eine dermaßen hohe Auflösung zu erblicken.

Ich fand meinen Mantel tatsächlich wieder und legte mich zu ihm auf den feuchten Boden, in ihn hinein, wie in eine perfekt passende Hülle, in die man ohne jeglichen Zwischenraum schlüpfen kann und blieb dort in der Furche liegen und wartete darauf, einzuschlafen. Ich glaube, ich tat dies, weil ich auf meinem Weg aus der Stadt heraus, ab dem Betreten der Brücke gehetzt wurde oder besser: mich so fühlte, denn an Bewohner kann ich mich nicht entsinnen und begegnet war ich auf meinem Weg auch niemandem. Vielleicht hatte ich es auch nur eilig hierher zurückzukommen.

Ich träumte, unser Haustier lebte noch und befände sich immer noch in seinem inzwischen vollkommen zugewachsenen Käfig im Keller. Als ich zufällig hinunterging in diese angenehme, vom feuchten Lehm abgegebene Kühle, an den Holzlatten und Kartoffelkisten vorbei (eigentlich sollte ich meiner Mutter etwas holen, das sie zum Backen brauchte), sah ich ihn in seinem erbärmlichen Zustand – er war wie der Robinson Crusoe gewesen sein muß: zottelig, scheu, verdreckt, scheinbar paranoid und starren Blickes … wir schauten uns eine Weile gegenseitig in die Augen, dann lief ich wieder hinauf und rief meiner Mutter »Er lebt! Er ist im Keller!« zu. Sie aber war sich sicher, er wäre dort nicht und sagte nur völlig gelassen und beiläufig, daß er schon seit langer Zeit gestorben sei. Das wußte ich natürlich. Mir blieb nur das schlechte Gewissen, mich früher nicht genug um ihn gekümmert zu haben.

Ich träumte, ich befände mich in einem kleinen und dunklen Laden, gerade nachdem ich der Frau hinter dem Tresen einige Pfandflaschen überreichte. Es war eine ganz gewöhnliche Situation: Draußen war es hell vom Tag, hier drinnen kühl und das Licht gedämmt. Hinter dem Tresen stand noch eine andere Person: ein dicker und glatzköpfiger Mann, welcher die ganze Zeit lang stumm war. Zuerst dachte ich, die Frau hätte mir einen Schein auf den Tresen gelegt und ich war erstaunt, denn dies mußte eindeutig zu viel Geld sein, für die wenigen Flaschen, die ich ihr gab. Als ich nach dem schon sehr abgenutzten und leicht zerdrückten Schein (es waren 20 Mark) greifen wollte, fand ich drei unterschiedlich große Münzen in meiner Hand. Zuerst ging ich davon aus, dies sei nun der richtige Betrag, aber ich erkannte die Fremdheit der Münze in der Mitte: Sie war die größte und ich hatte eine solche noch nie gesehen. Es war ausländisches Geld. Ich sagte der Frau, ich könne doch damit nichts anfangen und wollte richtiges Geld von ihr. Sie aber meinte sehr bestimmt, dies sei nicht möglich und außerdem hätte sie allen anderen vorher immer wieder gesagt, daß sie jedem die Münzen gebe, die sie verdienten. Ich sah auch den Mann zu ihrer Linken an, der wie beschämt wegschaute, aber nichts sagte. Ich sah die Frau, mit verschlossenen Armen und mit dem Rücken an das Holzregal angelehnt stehen, nichts mehr erwiedernd. Woher hatte sie das Geld?

Ich träumte, es war Nacht und wir waren in England vor einem Wohltätigkeitsladen und warteten auf den nächsten Bus. Das Gerücht ging um, am Morgen fuhr der letzte und der nächste Bus werde in Bälde kommen. In die entgegengesetzte

Richtung fuhren regelmäßig welche, so daß sich auf der anderen Straßenseite nur wenige Wartende ansammelten.

Die Menschen wurden immer mehr, dazwischen Gespräche auf der Straße. Ich vertrieb mir die Zeit, indem ich in den Laden ging und mir die Sachen anschaute; so wie man dies tut, wenn man nicht gezielt nach etwas sucht, sondern seinen Blick über die Dinge gleiten läßt.

Der Raum war sonderbar leer und in ihm befanden sich Tische mit Dingen in Haufen darauf und spärlich gefüllte Schränke an den Wänden. Und tatsächlich glitt mein Blicken ohne jegliche Reibung durch den Raum und über die verschiedenen Dinge – wie eine geschwungene Linie, wellenförmig, an ihnen entlang. Es hatte etwas von einer Wohnungsauflösung oder einem Ausverkauf, bei dem die zu verkaufenden Dinge immer nur weniger werden.

Der Verkäufer erklärte mir – ohne daß ich danach frug – etwas zu einer seltsamen, ausländischen Kamera, die man wie ein Visier vor beide Augen hielt. Ich nehme an, sie funktionierte nicht, beziehungsweise, daß sie ohne weiteres Spezialzubehör, quasi unbenutzbar war – ganz abgesehen von den Filmen, wenn sie denn welche benutzte.

Draußen glich die Menge einem Flüchtlingslager und ich telefonierte mit einer Freundin, die gerade in New York war und mir versicherte, heute morgen den Bus genommen zu haben. Ich beschloß, nicht länger zu warten und versuchte mein Glück an einem der Ausgänge abseits dieser Straße. Er war wie mit Gerümpel verstellt: Ein kostbar aussehender Sessel lag verkantet zwischen beiden Seiten. Er stand gekippt auf zwei Beinen.

Ob ich hier entlang ging, weiß ich nicht mehr, aber daß ich eine jugendliche Stimme im Gang den anderen zurufen hörte: »Kommt schnell her, es ist einer.« – sie meinte wohl: ein bestimmter, einer von einer gewissen Anzahl – »Es wird viele Unfälle geben …«. Ich hatte das Gefühl, sie erhofften sich bei mir viel holen zu können; so wie ein Tourist, nachdem er ausgeraubt wurde in jenem Stadtteil, vor dem er gewarnt wurde hinzugehen, sich ausgenutzt und mitschuldig fühlt. Ich war erstaunt, daß diese Kinder sich so viel von mir erwarteten. Das Aufwachen war unvermeidlich.

Schließlich heißt es doch: »Wer es dahin schafft, schafft es überall«. Oder heißt es: »Wer es da schafft, schafft es überall«?

Ich träumte, ich war irgendwo am Rande einer Stadt (an deren Vorstadt) – es war Tag und sehr sonnig (wie in einer Wüste) – und ich ging von Draußen herein in einen Wohnanhänger, der innen wie ein Zimmer ausgestattet war. Ich sah mich um – an allen Seiten war er begrenzt – und bemerkte sofort, daß hier kein Bett darin war. Ich war erstaunt, ja ich erinnere mich, ich war sogar leicht erbost, daß selbst dieses nicht zu dem Inventar dazugehörte. Ich war enttäuscht und machte mir Gedanken, ob es wohl ginge, hier zu leben und auf dem Boden zu schlafen oder auf dem Tisch. Ich empfand diesen Raum als mir zugewiesen.

Der Traum wurde unterbrochen, es gab einen Sprung und plötzlich bewegte sich der Raum und fuhr. Eine Freundin stand draußen und rief mir zum plötzlichen Abschied etwas hinterher, während ich, ohne Kontrolle über den Wagen zu haben, versuchte diesen auf die Fahrbahn zu bringen und mich in den Strom der anderen Wagen einzuordnen und nicht mit diesen zusammenzustoßen. Ich sah mich um und erblickte die Gestalt meiner Freundin, sich verabschiedend und von Staub umgeben, dem Wagen hinterherlaufen. Aber bald darauf kam ich auch schon an eine Ampel, an der ich versuchte den Wagen zum Stehen zu bringen, was mir aber nicht gelang; die Ampel schaltete dann auf Grün und der Wagen fuhr ungebremst weiter, immer weiter in Richtung Stadt. Ich begab mich, ohne Kontrolle über mein Gefährt, und ohne dies überhaupt zu wollen, immer weiter und immer schneller gen Zentrum – die Strecken kamen von rechts und von links immer wieder zu großen Fahrbahnen zusammen, welche dann wieder – durch Ampeln und Zugübergänge abgegliedert – in immer breitere Strecken mit unzähligen nebenherlaufenden Fahrbahnen mündeten.

Ich war Teil dieses Stromes, mich dem vermeintlichen Zentrum nähernd, ohne überhaupt zu wissen, wer oder ob sich überhaupt jemand in den anderen Wägen befand.

Jetzt im Nachhinein kommt es mir fast schon ironisch vor, daß ich mir eine Situation erträumte, die ihre eigene Grundlage in Frage stellte: Es gab ja kein Bett in diesem Wagen, den ich in meinem Bett liegend geträumt hatte. Dazu war es ausgerechnet noch ein Wohnwagen – wie sollte ich darin wohnen, ohne einen Platz zum Schlafen zu haben?

Aber ein Bett ist ja schließlich nicht die Bedingung für das Träumen – es ist, ja man kann sagen, ein Vehikel dafür. Träume sind doch nichts anderes als eine andere Art des Denkens, welche durch den Schlafzustand ermöglicht wird. Sichtungen, Visionen bei Nacht.

Ich träumte, auf dem Bauch zu liegen und von jemandem begutachtet zu werden. Meinen Kopf in beiden Händen haltend, zunächst hin und

her in einer Schaukelbewegung wendend, dann nach allen Seiten hin neigend, ging ich diese Achsenbewegungen mit geschlossenen Augen freiwillig mit. Mir war, als hätte sich die Welt von außen einen Zugang zu meinem Kopf gebahnt, die nun beide auf ihre Richtigkeit hin untersucht werden sollten.

Ich träumte von jemandem eine Situation, eine Kette von Begebenheiten geschildert zu bekommen. Ich kannte dies alles schon, da mir das Gleiche von einer Freundin ein paar Tage zuvor erzählt wurde. Es war so, als wiederholte sich dies nun in meinem Traum – im letzten Moment aber, nachdem mir bewußt wurde, daß dies eine Aufarbeitung dieses Gesprächs war, erkannte ich, daß mir dies nicht von dieser Freundin selbst, sondern von der anderen Person, auf die sich die Schilderungen bezogen, erzählt wurde. Ich hatte nun das Gefühl alles von beiden Seiten einheitlich, in der gleichen Weise erzählt zu bekommen – mit mir als Mittelpunkt und Membram, nach beiden Seiten hin permeabel – und so den Eindruck von Wahrheit, von Kongruenz. Lediglich der Erzähler war ausgetauscht, die Begebenheiten aber die gleichen geblieben. Was für eine Art von Ersetzung fand hier eigentlich statt?

Ich träumte (nachdem ich am Vorabend einen Film geschaut hatte), ein starkes und sättigendes Gefühl in mir gehabt zu haben und die Wahrheit über die Entdeckung des Benzolringes zu erfahren. Dies war nur eine kurze Episode und mehr ›Geschichte‹ (wie sie sich sonst, in meinen Träumen meist entfaltet) war diesmal nicht dabei.“

Jemand, der mir sehr nahe ist, erzählte mir von seinem Traum: Ich habe geträumt, ich war mit einer Freundin in einem großen Saal. Zu ihm führte eine breite, zweiarmige Treppe, alles war hell erleuchtet und funkelte. Wir hatten, ebenso wie die anderen Mädchen, bonbonfarbene, barocke Kleider an, aus glänzendem Satin.

In dem Saal probten einige Mädchengruppen einen Tanz – so auch wir. Wir waren vielleicht zu Zehnt in unserer Gruppe.

Für den Tanz gab es einen Text, den es zu tanzen galt. Nach einer Weile bekamen wir Ideen, aber nur für den zweiten Akt, der erste erschloß sich uns nicht und blieb langweilig.

Also schlug ich vor, den ersten Akt doch einfach wegzulassen und mit dem zweiten zu beginnen. Das taten wir auch. Alle hatten Spaß, außer mir, ich stand mitten in der Gruppe und fühlte mich allein und traurig. Ich hatte, glaube ich, keine Rolle im zweiten Akt.

Dann lief ich weg, meine Freundin kam hinterher und wollte mich trösten. Mir kamen die Tränen, aber ich wollte nicht, daß sie das sieht.

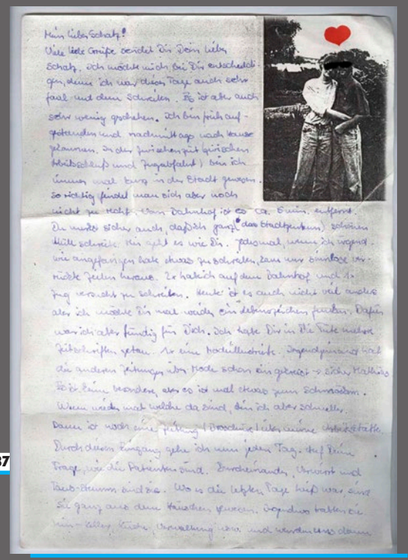
Mit diesem Gefühl bin ich aufgewacht.

Obwohl dieser Traum nicht von mir stammt, so erkenne ich mich darin wieder und bin darüber erstaunt; denn er hätte auch mein eigener sein können.“

Ich erwachte und erinnerte mich daran, geträumt zu haben, ich wäre im Traum, als Beobachter meiner Träume, deren Inhalt einen Schritt voraus gewesen. Ich war nicht innen in der Handlung meiner Träume, sondern befand mich darüber, davor. Als ich aber aufwachte, hatte ich erst diesen Gedanken – der Inhalt, dieses im Wachzustand gefaßten Gedankens, reichte ganz tief in den Traum hinein und fußte darauf. Wie ineinander verschachtelte Schachteln.

Es ist noch keiner aus seinem Leben heraus aufgewacht, so daß er dieses wie im Traume betrachten könnte. Doch der Last entledigt, kann man sich an so vieles nicht mehr erinnern.

Ich habe einen Traum, der nicht verfliegt, sondern erst noch Gestalt annehmen muß.



687

687 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Tagebücher

Freitag, den 6.Oktober 1989

Wenn dies hier alles vorbei ist, schaue ich mir die Welt an.

Ich sah vorhin aus dem Fenster, aber Du hast mich nicht gehört. Am Horizont ein Feuerwerk. Du gingst vorbei und hast nichts gesagt. Sollte ich von Dir verlangen, daß Du mich befreist? Ich will es nicht, bedarf aber Deiner Hilfe. Ich will nicht, daß Du mich freisetzt, denn dann hast Du wieder etwas getan und ich habe nichts dabei gelernt. Ich brauche keine Geschenke.

Heißt nicht, frei zu sein, auch verloren zu sein? Früher ging man in die Wüste oder wurde zumindest dorthin geschickt. Komm, laß uns die Fahnen im Wind betrachten. Wecke mich, wenn es vorbei ist.

Freitag, den 6.Oktober auf Samstag, den 7. Oktober 1989

Ich lag so da und mir schien heut' Morgen, als ob der Schlaf meinen Traum behüten wollte. Wie kann der Traum den Schlaf verlängern?

Mit dem ersten Wahrnehmen der weißen Struktur an der Wand war mir auch bewußt, nun wieder wach zu sein. Woanders, auf der anderen Seite. Und ich mochte den Gedanken und lächelte bei der Vorstellung, ich wurde von dem Traum hinausgezögert.

06:10 Uhr

Manchmal schreibe ich mir kurze Anleitungen, Merkhilfen oder noch genauer auszuformulierende Ideen – davon bleibt aber nicht mehr viel übrig, denn sobald ich sie dann in die Tat umsetze, werden sie unerkennbar und verschmelzen mit dem Übrigen. Ich sitze bei mir auf dem Sofa und sende mir selbst Botschaften, die ich an anderer Stelle in der Zukunft wieder lesen werde – auch diese hier war einmal eine solche. Und nun ist sie weder bei mir, noch vor- oder nachgestellt.

Mir scheint, das Aussetzten der Sprache sei hierin die Grundbedingung für das Schreiben.

Ich muß mit den Sätzen an meinem eigenen Leben arbeiten, so daß ich nicht noch einmal neben mir stehe.

06:21 Uhr

Heute saß ich alleine so da und meinte plötzlich, eine Stimme zu hören. Ich verstand davon nichts – nur gut, daß ich nicht im Freien saß, sondern Drinnen war, so daß mir die ganze Situation nicht gänzlich unerklärbar blieb. Ich saß so da und meinte, jemanden zu hören, aber es war nur mein eigenes Átman.

06:43 Uhr

Soll ich wirklich glauben, der Herr Immanuel Kant spricht zu mir, wenn ich die Schriften lese, die seinen Namen tragen? – Auf was beziehe ich mich denn, wenn ich von Kants Ideen rede? Auf die Person oder auf das Bild, das davon übrig blieb und nun geisterhaft durch die Hörsäle und Publikationen schleicht? Was habe ich davon, was hat man generell als Gesellschaft davon, zu wissen, eine bestimmte Person, hätte diese Texte genau so verfaßt wie sie aktuell vorliegen? Was ist mit Sokrates' Reden?

Was dächte Kant, läse er seine eigenen Sachen, was dachte Nietzsche, als er seine eigenen Schriften las? Was wird passieren, wenn ich meine eigenen Aufzeichnungen lesen werde?

Mir ist manchmal so, als ob in den ganzen Büchern gar nichts darin wäre, gar kein Wirkstoff, der einen beeinflussen könnte – sondern: Man freut sich die ganze Zeit darauf, ist darauf konzentriert, behält es im Bewußtsein und dann bei der Anwendung ist gar kein Wirkstoff mehr nötig, – es hängt vielleicht alles nur von seiner Vorbereitung ab?

Die Frage ist doch: Was ist es an einer Person, einem Text, etwas Vor- und Gefundenem, das man interessant und spannend findet? Was ist das Fesselnde daran oder darin?

Vermittels dieser Bücher hoffe ich, aus ihnen heraustreten zu können, durch sie hindurch zu gehen, sie zu überwinden. Sind sie Mittel zum Zweck? Ich habe den Eindruck in diesen Büchern zu leben ... wo stehe ich?

Ein ganz und gar anonymes Werk aber ist für Dritte nicht verständlich. Es ist nach Außen hin – ohne weiteren Bezugsrahmen – nicht verständlich kommunizierbar. Obwohl der Autor als solcher, auf jeder Stufe der Kette, fraglich und austauschbar bleibt, besteht die Forderung nach einer Kausalitätsbeziehung zwischen Werk und Schöpfer, formal stets weiter.

Doch wer, außerhalb eines Textes, sagt und meint was? Ist nicht der Letzte in der Kette

der Meinungen der eigentlichen Sagende? Unabhängig von allen anderen Sagen und Verstrickungen?

Schriftsteller schreiben Bücher, fiktive Geschichten – Philosophen schreiben über die Wahrheit. (Was aber nicht heißt, sie schrieben auch die Wahrheit.) Was, wenn die (geschriebene) Philosophie nur eine Ansammlung von Geschichten wäre? Fiktive Werke, in die der Leser zeitweise eintauchen, seine eigene Realität damit vergleichen oder mit der beschriebenen tauschen kann? Welcher Motivation bedarf es, als Philosoph zu schreiben? Was treibt sie an, solche Mutmaßungen und Zusammenhänge zu konstruieren? Die neuen Philosophen vielleicht, weil sie die alten widerlegen, angreifen, verbessern, bestätigen, zitieren etc. wollen. Was, wenn es eine Reihe von in einer Urgeschichte verankerten Mißverständnissen ist, welche aber nie schriftlich verfaßt wurden?

Jemand muß dies ernsthaft in Betracht ziehen und prüfen.

08:00 Uhr

Ich beschloß heute, in meiner Wohnung kein Gemüse mehr anzubauen, wie mein Vater es auf dem Ackerboden vor mir tat, sondern nur noch gelegentlich, sofern mir danach sei, Blumen zum Blühen zu bringen. Im Heimlichen. Meines Vaters Vater war ein Bauer, wie so viele Väter anderer es auch waren. Davon blieb der Name übrig. Ich wandle mich langsam, denn alles, was ich brauche, wird mir von anderen hergestellt und ist greifbar nahe. Ich richte mich nach diesem Angebot, bediene mich daran, wie alle in meiner Umgebung und hoffe, die Grundlagen dabei nicht zu verlernen. Dies ist meine Blütezeit. Doch was hat mich bestäubt?

Ist Philosophieren nicht wie exotische Gewächse züchten? Man erstellt ›strains‹, genetische Auswahlen der besten bzw. schönsten, bekömmlichsten, bequemsten Phänotypen und deren Kombination untereinander. Dabei sind bestimmte Kombinationen unmöglich bzw. zeigen erst in späteren Generationen Resultate oder Degenerationen, Krankheiten, Mutationen, Phänotypen. Manche darin enthaltenen Ideen sind dominant bzw. rezessiv.

Ich wünschte, jemand stellte mir eine neue Evolution auf, denn die jetzige ist eine Lüge.

08:27 Uhr

Was der Sinn des Lebens sei? Ganz einfach: Versuche freundlich zu anderen, ehrlich zu Dir selbst zu sein, mache ein paar Kinder während Du noch jung bist, respektiere die Welt um Dich herum, vermeide den Umgang mit habgierigen Menschen, gehe ab und zu spazieren, höre Musik. Und ja, denke hin und wieder an den Sinn des Lebens, auch wenn Du von den Vorgaben der anderen umgeben bist. Lasse einiges offen.

Du mußt Dein Leben nicht ändern, denn Dir steht alles noch bevor. »Du mußt Dein Leben ändern.« – dies wurde schon oft als Allheilmittel propagiert. Gelegentlich höre ich es wieder im Vorbeigehen.

Immer dieses Müßen … es hinterläßt ein Gefühl der moralischen Verschuldung … etwas nachzuholen, irgendwo endlich anzukommen, endgültig das richtige Sofa und den richtigen Schrank für seine kleine Wohnung gefunden zu haben, endlich ein Problem als gelöst abzutun.

Manchmal wenn man im Zug sitzt und die vorbeifahrende Landschaft betrachtet, haftet sich der Blick an die vorbeiziehenden Dinge, manchmal sogar so gierig, daß man, obwohl alles mit Sicherheit vorbeikommen wird, bereits mit den Augen an den Rand springt, um die Dinge ein paar Momente früher zu sehen. Es kommt doch alles einmal in den Blick – keine Notwendigkeit vorauszuschauen. Warum in die Ferne schweifen?

Je weiter ich eine Sache von mir wegschiebe, desto besser kann ich diese betrachten. Denn ich selbst bewege mich relativ schnell und so erspare ich mir beide Bewegungen zu synchronisieren.

Wissenschaft beginnt dort, wo Objektivität gesichert ist.

Spricht man vom Mittelmaß oder von den Tugenden des mittleren Weges, so werden diese meistens maßlos unter- oder überschätzt.

09:40 Uhr

Von all den Bildern, die mir eine Zeit lang so nahe waren, habe ich den Großteil vernichtet – es hat mich viel Mühe gekostet. Man kann sie weder leicht zerreißen, noch sonstwie auslöschen. Ich mußte sie verbrennen. Als von den vorherigen Bildern in meinem Waschbecken nur noch Asche und Rauch übrig war, blieb ich bei einem stehen, als ich mir die Person darauf genauer ansah. Ich hielt inne, denn mir war so, als wäre die Verbindung zu der dargestellten Person zu stark. (So wie man sich erzählt, manche indigene Stämme glaubten, mit jeder Aufnahme auch ein Teil ihrer Seele herzugeben.)

Obwohl es doch nur ein Bild war, zog es eine Grenze zwischen mir und dem, auf was es verwies. Und wieder hatte ich das Gefühl, hier wurde etwas ausgetauscht, ersetzt. Über die Reihenfolge hatte ich mir vorher keine Gedanken gemacht, denn ich hatte vor, ausnahmslos alle zu verbrennen. Dieses eine Bild ist sowohl Teil der verlorenen, als auch der übrigen. Ich werde aber niemals alle los.

Manchmal bin ich ja schon geneigt, auch einen Abzug von den gefundenen Negativen zu machen, mir die Chemie zu besorgen, mit den Papierformaten, den Gradiationen, mattem oder glänzendem Papier zu experimentieren – aber ich habe ja noch einige Polas übrig und vielleicht mache ich ja ein paar Bilder von den Bildern, vielleicht wie sie so zufällig auf dem Tisch liegen oder geordnet an der Wand hängend …

Ich habe die ganze Zeit lang immer nur mein Augenmerk auf die dargestellten Personen gelegt – nun frage ich mich, wer denn diese Bilder gemacht haben könnte. Näme ich alle zusammen, so könnte ich vielleicht den jeweiligen Urheber ausfindig machen, herausrechnen.

11:28 Uhr

Beschreibung einer Skizze: Zuerst gibt es einen gepunkteten Strang, der mit einer geschweiften Klammer mit »Beobachtung« beschriftet ist. Darunter spaltet sich dieser, wie in einer Sanduhr, nach unten rieselnde Strang, mittels zwei Pfeilen nach links und rechts. Links ist ein angedeuteter Papierstapel und ein umkreistes »er«, rechts davon steht »mein Teil« und ein angedeutetes aufgeschlagenes Buch. Dieser ganze zweite Teil – unterhalb der Beobachtung –, ist mit einer geschweiften Klammer, mit der Bemerkung »Sortieren« markiert. Dieses ganze Gebilde hat nun wieder eine, alles umschweifende Klammer, deren Spitze nach Unten zeigt. Darunter: 1. Beobachtung des Gesamten 2. Wieder Einordnen? Zu wem?“

11:41 Uhr

Gestern Morgen, um kurz nach fünf, hatte ich einen festen Sitzplatz in der Bahn und konnte dadurch vieles leichter und weniger umständlich aufschreiben. Es ist wirklich eine Schande, daß man im Stehen nicht schreiben kann. Man muß gehen, damit …“

12:00 Uhr

Als ich unlängst mit Milam unterwegs war, sahen wir eine Inschrift über dem Eingangstor eines Kranken– oder Irrenhauses: Er übersetzte es folgendermaßen: »survival of the fittest«. Milam meinte spöttisch im Vorbeigehen »… aber schau doch – sie sind verrückte Männer!«“

Mittag

Zwei Stunden Warten vor dem Blumen Hanisch. Niemand, den ich kannte, kam vorbei.

Eine Uhr nehme ich mir nur selten mit, aber tue ich es, so habe ich das Gefühl, ich sei ein kleiner Weltmittelpunkt und alle anderen Uhren, an denen ich vorbeigehe, müßten sich nach meiner eigenen richten. Als ob die Sonne einen zweifachen Schatten über ein und den gleichen Stock werfen könne. Habe ich keine dabei, vergeht mir die Zeit schneller und ich bemerke den Unterschied zwischen der, von den, von mir passierten Uhren, angezeigten Zeit, nicht mehr.

Fragt mich jemand, wo ich am Samstag zu einer bestimmten Uhrzeit gewesen bin, so frage ich mich zunächst, wo ich denn jetzt bin.

15:09 Uhr

Als ich meine alte Schreibmaschine vor einigen Tagen, zum Verschenken in den Flur stellte, befiel mich so ein sonderbares Gefühl, damit auch etwas von mir selbst herzugeben – so als müßte ich, vor der endgültigen Über- bzw. Abgabe, sicherstellen, daß ich nichts Persönliches darin zurückgelassen hätte (aber nicht nur ein versehentlich vergessenes, vielleicht noch nicht einmal beschriebenes Stück Papier zum Beispiel), so als könnte der neue Besitzer damit auch meine Gedanken überreicht bekommen, die in den Tasten und dem Gehäuse potentiell stecken, sich verstekken.

Komisch, bei einem Bleistift oder einem Füller dächte ich dies wahrscheinlich nicht. Aber ist in dem Bleistift die Idee nicht genauso enthalten, angelegt und möglich, wie in meinem Kopf oder meiner Zunge, indem ich all dies (zur Übermittlung) benutzte?

Aber in den Büchern findet man diese, nicht wahr? Damit fängt es ja schließlich an!“

15:12 Uhr

Neulich traf ich Michael. Er sah nicht kränklich aus, nur leicht gekränkt. Er schien nicht ganz er selbst zu sein.

15:52 Uhr

Eine Möglichkeit der Ordnung ist die chronologische Ordnung. Doch warum?

Ich habe mir vor einiger Zeit die Mühe gemacht, eine playlist zu erstellen:

1. David Hasselhoff:
Looking For Freedom (3:54).
Looking For Freedom, 1989.

2. Red Hot Chili Peppers:
Under The Bridge (Album Version) (4:24).
Blood Sugar Sex Magik, 1991.

3. Bon Jovi:
Bad Medicine (5:16).
New Jersey, 1998.

4. The Rolling Stones:
Wild Horses (5:42).
Sticky Fingers, 1971.

5. Iron Maiden:
Another Life (3:23).
Killers, 1998.

6. Bon Jovi:
I'll Sleep When I'm Dead (4:43).
Keep the Faith, 1992.

7. The Rolling Stones:
All About You 4:17.
Emotional Rescue, 1980.

8. David Hasselhoff:
Crazy On A Saturday Night (3:41).
Single, 1984.

9. Einstürzende Neubauten:
Ich gehe jetzt (3:32).
Perpetuum Mobile, 2004.

10. Volkslied:
Lili Marlen (3:32).
Leip, 1915/Schultze, 1938.

16:12 Uhr

Ich erinnere mich, daß ich, als ich noch zur Schule ging, mich freiwillig für Erste-Hilfe-Kurse zur Verfügung stellte. Ich sollte natürlich so echt wie möglich, ›krank‹, ›verletzt‹ sein — ich hielt zum Beispiel einmal den Atem so lange wie möglich an oder blieb bewegungslos auf einer Bare liegen. Ich war seltsamerweise sehr gerne ›krank‹ und ich kann mich noch gut erinnern, daß andere es nicht verstanden, warum man dabei mitmachen sollte, ohne einen direkten Nutzen zu haben. Eine Pseudobehandlung im Liegen. Ein Lernen nicht ausgeschlossen.

16:25 Uhr

Wenn ich von Diskussionen über Zeit schreibe, benutzte ich: »Jemand sagte was von Zeit. Man selbst sagte was von gehen lassen«.

16:33 Uhr

Gestern Abend spielten wir Reise nach Jerusalem. Nicht alle konnten dorthin mit, denn als die Musik aufhörte, begann der spielerische Kampf ums Überleben, um den nächsten Platz, der mit jeder neuen Runde aber erneut auf dem Spiel stand. Dieser Mangel war dem Spiel ganz natürlich gegeben. Der Langsamste wird unter Geschrei und Protesten ausgesondert und schaut dann weiter zu. Die Tauben sind sowieso ungeeignet mitzuspielen – aber wir Stummen schon.

16:52 Uhr

Gestern habe ich am laufenden Band gearbeitet, habe die Geschenke der anderen sorgfältig verpackt, die Leerräume der Schachteln jedes Mal mit Papier aufgefüllt. Als alle gegangen waren, blieb ich länger und genoß die Zeit in Ruhe.

Als ich mich auf dem Nachhauseweg befand, war ich spät und wurde erwartet, hatte aber keine Möglichkeit, Bescheid zu geben. Sie wird sich bestimmt Sorgen machen, denn einmal war ich zu spät und sie hat sich keine Sorgen gemacht — im Gegenteil: Sie wollte mich dafür rügen. Dann sahen wir uns, an ganz anderer Stelle, zu gänzlich anderer Zeit wieder.

17:39 Uhr

Ich bekam neulich eine Aufgabe gestellt, welche den Ausgangspunkt – das scheinbar offizielle Ende meiner gegenwärtigen Situation – bearbeiten soll, welche sich mit der offiziellen und in naher Zukunft, zu erwartenden Situation des Abschlußes, der beglaubigten Beendung eines Teilabschnittes, beschäftigen soll.

Der erste Teil stammt nicht von mir, der zweite ist von mir, aber leider unvollständig im Vergleich zum Ersten. Ich sehe hier noch keinen Punkt, die Beschreibung ist noch nicht an ihrem Endpunkt angekommen. Schaue ich mir diese Formulierungen genauer an, fällt mir daran auf, daß der erste Teil, erstens nicht von mir selbst stammt und zweitens bereits regelkonform strukturiert und einwandfrei zu seinem Ende gebracht wurde. Lediglich der darauf folgende Teilabschnitt, war von mir eingebracht, hinzugefügt worden, ist aber weder auf den Punkt gebracht, noch ordnungsgemäß begonnen worden. Von dessen, in einer Leere mündendem Ende, blickt man nun wieder zurück zum Anfang; dieser definiert sich jedoch nicht nur aus sich selbst heraus, sondern wird durch das konkret angegebene, vorgenomme Ende des davorgehenden Ausdrucks definiert.

Und nun muß der Verdacht des Regelverstoßes wieder zurückgenommen werden, da eine bestimmte Art (ein Teiltypus, auf das Ganze der beiden Ausschnitte zusammen genommenen Regelsatzes), aus dieser Sicht nicht zur Anwendung kommen kann. Näme man sich die vorgelegte Struktur des Vorgängers zum Vorbild, ohne aber diese rigoros weitertreiben zu wollen, so fände man an jener Stelle, die gerade noch mangelhaft und lückenhaft erschien, plötzlich keinen Fehler mehr, sondern eine stille Auflösung, ein unausgesprochenes, zurückgenommenes Sich-Nicht-Mehr-Kümmern, Nicht-Mehr-Weiter-Beachten solcher formalen Regeln. Und mit dieser Erfahrung im Gepäck, schaut man sich nun wieder um – nun aber nicht mehr allein in Hinsicht auf ihre formale, syntaktische Korrektheit/Beschaffenheit, auf ihr grammatikalisches Korsett. Man kann solche sich entwickelnden Aspekte in die weitere und tiefere Betrachtung ihres Inhalts mit einfließen lassen.

Ich merke meine Wörter haben sich gesteigert. Hineingesteigert wohin?

Und vielleicht sollte hier eine kurze Pause machen und mich ausruhen. Doch ich denke, ein solcher mittiger Ausschlag ist vollkommen normal und kann – in abhängigen Variationen – überall beobachtet und verzeichnet werden. Vielleicht sollte ich all dies für einen kurzen Moment in den Hintergrund stellen und mich wieder an das erinnern, was mich selbst ausmacht. Auch wenn sich manches doppeln oder überlagern sollte oder mit verschiedenen Ausdrücken, doch immer das Gleiche gemeint wäre, sind die weiteren, sich vom Scheitelpunkt entfernenden Bezeichnungen, Eintragungen – einfacherer gesagt: Angaben – noch nicht vorgenommen worden. Sie ließen sich auch an jedem beliebigen Punkt weiterführen, ergänzen. Das dahinterliegende Spielfeld ist nach allen Seiten hin offen. Eine Fortführung bedarf konkreter Aktionen – die abstrakte Formel und auch alle einzelnen Faktoren, sind ja theoretisch schon angegeben – nur befindet sich die Darstellung auf einer anderen Ebene.

Ich schlug so hart auf den Boden auf, daß ich in Gedanken davon immer noch kleine, bögige Sprünge nachziehen kann. Für diese Beschreibung fehlen mir wirklich die konkreten Wörter. Ich beobachte die Bewegung in meinem Kopf und kann daraus die Folgebewegung vorhersehen und bestimmte Punkte als wahrscheinlich angeben. Das Intervall der Berührungen, stetig zunehmend, der Abstand zwischen beiden nach vorhersehbaren Regeln, stetig kleiner werdend, bis er nicht mehr wahrnehmbar scheint, bleibt der Ball dann noch einige Zeit lang, sich eine geeignete Stelle für seinen Ruhestand suchend, den Stillstand nervös hinauszögernd, bewegt … bis jedes seiner elementarsten Teile solange schwingt, als die Welt nicht selbst zum Stillstand kommt und Reibungswärme noch vorhanden ist.

Immer träger werdend, die Kurven enger ziehend, bis zum Schluß der Ball regungslos auf diesem Boden liegt und nur noch, in sich – unsichtbar und endlos stumm –, schwingt.

18:40 Uhr

Gestern, an Danielas Geburtstag — noch bevor der Kuchen angeschnitten wurde — einigten wir uns darauf, ein Spiel zu spielen: Die Idee war, die Torte so zu verteilen, daß derjenige mit den überzeugendsten Argumenten im Verlauf einer Diskussion jeweils ein Stück davon bekommen sollte. Der Kuchen sollte zu Beginn uns allen gemeinsam gehören und dann je nach Überzeugungskraft der Argumente an Peter, Daniela und mich verteilt werden.

Peter und Daniela sprachen darüber, ob unser Bewußtsein wirklich im Gehirn erzeugt würde oder ob es vielleicht davon unabhängig sei, ob man jemandem sein Leben lang Medikamente geben könnte, um ihn moralischer zu machen oder ob dies unmöglich sei oder gar selbst unmoralisch — sie sprachen auch darüber, ob man Entscheidungen im Geiste trifft und dann später mit der Hand ausführt, oder ob diese Handlungen schon im Gehirn biologisch vor dem Zustand, den wir als Idee bezeichnen, veranlaßt werden und wir uns diese Handlungs- und Willensfreiheit vielleicht nur als nachträgliche Selbstrechtfertigung für unser Handeln einbilden etc.

Ich habe mich kurz gefragt, ob es nicht besser gewesen wäre, einen größeren Kuchen zu haben, damit unser Spiel nicht so schnell zu Ende sei und die Diskussion nicht so abhängig von der Größe des Kuchens – aber andererseits dachte ich, ich tue jedes Mal so, als wäre der Rest immer wieder ein ganz neuer und vollständiger, im Vergleich zum vorherigen, natürlich immer kleiner werdender Kuchen, der nach jeder Runde eben, als vollständig zu betrachten sei. Selbst das, was wir dann als letztes Stück noch verteilt hatten, hätte man doch noch in Portionen teilen können, oder etwa nicht?

Ich weiß gar nicht mehr, ob wir gleich am Anfang, den Kuchen in gleich große Segmente

geteilt hatten oder immer nach den Diskussionen. Welchen Punkt wähle ich als Startposition?

Als wir am Abend alle auf unseren Stühlen saßen und ich mich in Peters und Danielas Diskussionen nicht einmischte, sagte Peter leicht verärgert: »Das, was Du als Streit zwischen uns allen bezeichnest, ist doch immer nur ein Streit zwischen Dir und uns!«

Ich glaube folgende Erinnerung an die Diskussion zu haben:

Ich war bisher jedes Mal dabei. Das Beste war 1989; danach war ich nicht mehr dabei. –Wie kannst Du das beurteilen, wenn Du danach gar nicht mehr dabei warst? –Das spielt dafür keine Rolle.

19:13 Uhr

Als ich heute diesen Baum von meinem Fenster aus betrachtete, war ich mir unsicher, ob es Spinnfäden waren oder Seidenfäden zwischen seinen Ästen. Doch wie sollte denn dort ein Seidenfaden hingelangen, also mußte es ein Spinnfaden sein. Er war zerrissen. Aber sind Spinnfäden nicht Seidenfäden? Wenn sie von Raupen (sogar Seidenraupen gibt es) anstatt von Spinnen kommen, sind es Seidenfäden, sonst Spinnfäden. Als ich nach Draußen blickte, war das Licht durch den halb-zugezogenen Vorhang hier Drinnen gedimmt.

Das eine ist eine Überkategorie des anderen – somit bleibt ein Vergleich niveaulos.

20:22 Uhr

Ich spreche nicht. Ich habe es noch nie getan, weil ich es nicht kann. Und dies scheint vielen unbemerkt zu bleiben und zudem schwer zu glauben. Denn alles was bleibt, sind geschriebene Sätze – so wie diese hier. Sie stehen zwischen mir und den anderen und erlauben keine Durchsicht. Ausgehend von ihnen, kann das Gesprochene nicht vorgestellt werden, vor sie gesetzt werden.

Mein Bruder allerdings kann sprechen und manchmal tut er dies auch für mich. In meiner Freizeit bilde ich Vasen aus Ton und stelle sie in die Vitrine. Ich glaube, ich werde sie so leer lassen, wie es die alten Leute mit ihren Krügen und antiken Töpfen auch tun – von einer alltäglichen Nutzung ausgeschlossen, sind sie nur etwas für die Augen der Anderen. Und diese Vorstellung in meinem Geiste zu tragen, behagte mir sehr.

20:37 Uhr

Ein großer Traum wäre Iron Maiden einmal live zu hören und nicht immer nur von CD.

Gestern kam ›Another Life‹ im Radio.

20:40 Uhr

Die reine Mathematik, also jene, die ohne Zahlen, die lediglich mit Variablen rechnet – z.B.: »für alle x gilt, wenn … etc.« – sie könnte vielleicht so sein, wie mein Eindruck damals während der Busfahrt, als ich die vermeintliche Bewegung wahrzunehmen meinte.

Neulich hörte ich wieder ›Wild Horses‹ von Bob Dylan im Radio.

21:02 Uhr

Wenn ich in der Bahn oder im Bus sitze und aus dem Fenster schaue, so versuche ich natürlich auch zu beobachten, was da draußen passiert und ob es neue Dinge zu entdecken gibt. Aber die Routine dieses tagtäglichen Fahrens, auf ein und derselben Strecke, läßt mich den Fokus von den Dingen, die an mir vorbeigleiten, wegnehmen und stattdessen nur noch verschwommen, die Bewegung meiner Fahrt wahrnehmen. Dabei ist es mir egal, wo meine Fahrt entlang führt, die Bewegung kann ich jedes Mal wahrnehmen. Also sollte es mir auch egal sein, auf was ich mein Denken im Einzelnen richte? Sollte es genügen, unabhängig von den Dingen zu werden und nur noch die Bewegung dahinter oder darüber wahrzunehmen? Wenn der Inhalt meines Denkens, nicht aus Straßen, Baustellen, Menschen, Läden, Plakaten etc. besteht, sondern aus dem verschwommenen Bild der Farben und Flecken, so ist mir das Ziel meiner Fahrt gleichgültig.

Einmal fuhr ich eine mir noch unbekannte Strekke mit dem Ziel, einfach zu fahren. Natürlich gab es immer wieder Momente, in denen sich einzelne Dinge in den Vordergrund gedrängt hatten und meine Aufmerksamkeit völlig in Beschlag nahmen, aber ich versuchte dennoch, immer wieder nur diese Dinge in ihrer Bewegung zu betrachten.

Es war schon dunkel als wir an der Endhaltestelle ankamen und ich durfte nicht sitzen bleiben, da unser Bus in die Lagerhalle kam – ich stieg dann umgehend in einen anderen, bereits wartenden Bus und fuhr die Strecke wieder zurück zu meiner Wohnung.

21:37 Uhr

Letztens, als ich am Kulkwitzer See war und mich zum Ausruhen mit dem Rücken an einen Baum gelehnt hatte, schlief ich fast ein, während ich den Wellen auf dem Wasser zusah. Mir schien, sie wollten die Küste definieren mir ihrem ständigen Gewäsch.

Als plötzlich etwas auf meinen Kopf schlug und ich davon aufwachte, sah ich neben mir einen Apfel liegen. Zuerst dachte ich, es sei ein Stein gewesen, der mich aus meinen Gedanken riß, aber das war es scheinbar nicht. Der Apfel war schon ziemlich verfault und ich wunderte mich, daß ich ihn nicht schon vorher gesehen hatte. Schade, daß es nicht ein noch eßbarer Apfel war, denn so in seiner jämmerlichen und abstoßenden Gestalt, mit seiner verschrumpelten Schale und der braunen Farbe, fühlte ich mich ganz und gar nicht von ihm angezogen. Hätte ich vielleicht nur zwei, drei Tage früher hier gesessen, hätte ich damit mehr anfangen können.

Ich beschloß, mir ein Zitroneneis zu kaufen und setzte mich an einen anderen Platz, von wo ich einen älteren Mann beobachten konnte, der nun genau an meinem vorherigen Platz saß und mit geschlossenen Augen mit dem Rücken am Baum anlehnte und mir kam die Situation mit Daniela von Vorgestern wieder in den Sinn, als wir uns wieder einmal gestritten hatten.

21:50 Uhr

Ich stelle mir ein Spiel vor, bei dem einer dem anderen Fragen stellt und sich dabei mit diesem unterhält, wobei der andere weder »ja« noch »nein« sagen darf. Nach der ersten Frage entgegnet der andere gleich mit »nein«. Er wird gefragt, ob sie das Spiel nochmal anfangen sollten, wobei der eine mit »ja« zustimmt. Die nächste Frage wird ebenso gleich mit »nein« beantwortet, was dazu führt, daß der eine Mitspieler, dem anderen nochmal die Regeln erklärt und fragt, ob dieser diese verstanden habe – die Antwort darauf, wie auf alle darauffolgenden Fragen, bleibt »nein« bis das Spiel erneut gestartet wird und der andere sofort auf die erste Frage, mit »nein« antwortet.

22:22 Uhr

Ja, ich gebe zu, nicht abstreiten zu wollen, ich entzöge mich den unterschiedlichsten Dingen. Im Nachhinein scheint mir dies ein Umweg zu sein – eine Umwanderung, entlang der als gegeben erscheinenden Grundsituation. Dieser ausweichend, ziehe ich Schleifen drumherum und kehre doch wieder mit hängenden Armen zurück.

Zwei Möglichkeiten parat zu haben, gleicht dem Bild zweier Wege, wovon einer der Fluchtweg ist.

22:30 Uhr

Vorige Woche wurden bei uns im Haus Bohr– und Stemmarbeiten durchgeführt. Fenster der Wohnung über mir, wurden ausgetauscht. Ein Gerüst stand an jedem meiner Fenster und Bauarbeiter schauten in meine Wohnung. Immer wenn ich nicht da war, zeichnete ich die Geräusche mit einem geliehenen Aufnahmegerät auf und hörte diese später nach.

22:49 Uhr

Ich habe gemerkt, daß ich oft über Dinge urteile, als wären sie eine Art Fremdkörper. All diese Gedanken über Verschachtelungen, Spiegelungen, diese Formulierungen im Modus des ›als-ob‹, die vielen Konjunktive … und dann, plötzlich, merke ich, daß dies auch Aussagen über mich selbst sind. Über mich als Täuschung, als Fremdkörper, als Dorn im Fleisch.

23:31 Uhr

Ich beschloß eine bestimmte Menge von Büchern und Sachen zu bevorraten, mich dafür zu entscheiden und damit auch zu begrenzen – das Feld des Spiels abzugrenzen – und diese Batterie, diesen Hort (wie auf einem Boot), auf die Reise mitzunehmen. Alles andere geht mich nichts an. Ich befürchte eine Veränderung und beschränke mich auf selbstgewählte Parameter, da später ohnehin alles zusammenbrechen wird. Dies meine Befürchtung.

Meine Teile geben mir meine Richtung vor, ich gehe ein Stück weiter. Ein halber Mensch kann weitergehen in alle Richtungen.

Geh weiter! Und komm mich mal besuchen, ich hab' unendlich Zeit. Oder schreib mir mal. Wann treffen wir drei wieder zusamm'?

Ich packe meine Sachen und beschließe, von nun an in einer Herberge zu wohnen. Ich stekke mir die Hosen in die Socken, lege mir einen recht dicken Wollschal und einen festen Mantel um, setzte mein Käppi auf, packe mein Hab und Gut in eine Tasche aus braunem Leder. Zuerst gehe ich zu meinen Eltern. Unterwegs treffe ich ein paar Besorgungen. Ich bin sowas wie weg, nur anders. Dies ist Fiktion, von Fakten getragen.

Zeit meines Lebens habe ich auf etwas gewartet, etwas, von dem ich mir erhoffte,

es würde wahr werden. Nichts befriedigt, nichts bleibt. Ich komme näher, nähere mich mit tauben Fingern dem Knoten, den ich in meinem Taschentuch weiß. Die ganze Nacht lang träumte ich vom Tag – und wenn er anbricht, wird er fortgetragen. Der Traum suggeriert mir, ich fühlte am meisten, er würde wahr werden, sähe ich Dich. In den Keller zu gehen kann mehr als einen Grund haben. Einmal hoffte ich, dort jemand lang verschollenen wiederzufinden. Aber eins nach dem anderen.

Gegen Mitternacht

Ich habe in meinem Leben Zeiten gehabt, in denen ich mit Träumen einschlief. Dies alles passierte an einem Tag in meinem Leben – ich saß drinnen in meiner Wohnung.

Ich ging zurück zur alten Stelle, bis ich wieder alles wußte. Alles einzeln tanzend sehend. Tagelang weiß. Ich fand es wieder, es gibt mich unverändert wieder – ich gebe mich unverändert wieder ... tagelang. Wenn dies hier alles fertig ist, kann ich mir endlich die Welt anschauen. Ich gehe jetzt. Heimlich.

Ich ließ vieles hinter mich, der Spiegel sah dabei mein Gesicht. Es war meine 10631-te Nacht.

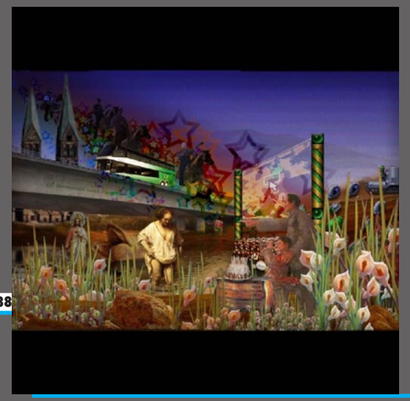
Endlich sauber. Endlich leer? Neulich hörte ich wieder ›I'll Sleep When I'm Dead‹ von Bon Jovi im Radio.

Sonntag, den 8. Oktober 1989

15:39 Uhr

Habe ich heute schon meine Schüssel ausgewaschen?

»Immer noch da.«



688

2011

Das Künstlerbuch NUOVA[689] welches als Residuum des 2008 konziperten Ausstauschprojektes 50/50[690] im Jahr 2011 in Leipzig publiziert werden konnte, wurde in Fankfurt/Main 2013, von 2013–2011 mehrmals an verschiedenen Orten in Leipzig und erstmalig 2011 in Berlin installativ präsentiert.

688 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

689 ›NUOVA‹ KÜNSTLERBUCH 60 PAGES, B/W, OFFSET, TRANSPARENT COLOUR WRAPPER, 2011-2008 KULTURSTIFTUNG DES BUNDES ROM, ITALIEN / LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2011 http://nuova.utopmania.com http://nuova.utopmania.com/nuova_pdf

690 ›50/50‹ AUSSTELLUNGSPROJEKT ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI ROMA ROM, ITALIEN 2008 http://5050.utopmania.com

»Denken oder träumen.«

691

2011

In Leipzig setzte Gottfried Binder sein Magisterstudium an der Universität mit kurzen Unterbrechungen fort: Studiengangwechsel (Indologie als zweites Nebenfach weg), Krankheit 2009–2008, Auslandspraktikum in Rom 2008, Studierendenstreik 2003, diverse Jobs immer mal wieder. Mündlich schloß Gottfried das Philosophiestudium 2011 mit dem Thema DAS KONZEPT DER IDENTITÄT IM KONTEXT DER PHILOSOPHIE DER RASTAFARI[692] ab. Im Jahr 2010 beendete Gottfried mit der schriftlichen Arbeit SIMONE MARTINIS MONUMENT FÜR BEATO AGOSTINO NOVELLO[693] das kunstgeschichtliche Studium und ließ sich zu irgendeinem Thema im Bereich FILMTHEORIE[694] abschließend mündlich prüfen.

691 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

692 IN ARBEIT

693 ›SIMONE MARTINIS MONUMENT FÜR BEATO AGOSTINO NOVELLO‹ ESSAY INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2012

694 IN ARBEIT

695

SIMONE MARTINIS MONUMENT FÜR BEATO AGOSTINO NOVELLO

Das Bild als strategisches Mittel

Einleitung

Die sogenannte westliche Welt des 21. Jahrhunderts - unsere Welt - ist eine kultivierte Welt des körperlichen Wohlergehens und zahlreicher staatlicher Garantien der Unversehrheit. Die diesen status quo aufrechterhaltenden Mittel, wie Hygieneartikel, Medikamente, Mobilität, Fernwärme und dergleichen sind ein konkretes Resultat kontrollierten, gebändigten Umgangs mit in der Natur vorkommenden rohen (unraffinierten) Ressourcen. Dieser Zustand des luxuriösen, fast schon paradiesischen Lebenstils wird nicht nur durch repetitive Behauptungen mittels Werbebildern und Filmen, Grafiken etc. am Laufen gehalten sondern in einem vorhergehenden Schritt sogar durch solche Bilder legitimiert und forciert. Das vor der UN-VErsammlung vorgebrachte zentrale Beweisbild Collin Powells, das zur Invasion des Iraks geführt hatte, indem es objektiv und unanzweifelbar Husseins Massenvernichtungswaffen mittels Luftbildern zeigte, wurde als Legitimation für die Intervention der USA in der ganzen Region hergenommen. (Abb. 2) Diese uns alle – und unser Wohlergehen - bedrohenden Tatsachen, die solche Bilder suggerierten, mußten gebändigt werden und es mußte in die Unzivilisiertheit des sogenannten nahen Ostens interveniert werden. Als Legitimierung und Begründung unseres Wohlerge-

695 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

hens als auch des idealistischen Anspruches wilde, unkontrollierte Kräfte zu kultivieren, diente dieses Bild als Kern einer populistischen Begründung, diejenigen Ressourcen sicherzustellen, die uns in die Position versetzt haben, diesen Anspruch überhaupt geltend zu machen und diese für die nächsten Generationen zu konservieren und weiter zu verwalten. Das Paradigma eines solchen Bildes in seiner medialen Tradition und in dem Anspruch der visuellen Realitätsbegründung ist aber lediglich eine Konsequenz vorhergehender, bereits im 13. Jahrhundert aufkommender, behauptender Bilder. „Im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit sind Bilder vielfältig verwendet worden, um Geltungsansprüche zu behaupten und durchzusetzen. Eine wesentliche Voraussetzung dafür war ein neuer Status des Bildes, der seinen Wahrheitsanspruch primär von seinem grundsätzlich neuen Verhältnis des Bildes zur Wirklichkeit ableitete."[696] „Ein grundlegender Aspekt in diesem Etablierungsprozeß betraf die Definition des Verhältnisses zwischen Bild und Betrachter. […] Damit konnte das Bild auf zuvor unbekannte Weise Macht über den Betrachter gewinnen."[697] Der Status des Bildes als Geltungsanspruch einerseits und das dadurch etablierte Bild-Betrachter-Verhältnis ist in Simone Martinis Beato Novello-Monument als bereits in seinen Grundmustern angelegt betrachtet werden. (Abb. 3)

Entstehung, Rekonstruktionsmodelle und Verbleib

Das Altarstück wurde ca. 1324 von Simone Martinis Werstatt für die Kirche Sant' Agostino in Siena hergestellt und befindet sich heute in der Pinacoteca Nazionale di Siena. Das Werk wurde bis zum Zeitpunkt seiner Restauration 1945-1946 kaum beachtet und diskutiert. Die minutiöse Punzierung des Rahmens wurde auch erst durch die Reinigung im Zuge der Restauration neuentdeckt und liefert einen direkten Bezug zu Martinis Werkstatt. „[W]e are relatively well informed only about the early and late career of Simone Martini. The Maestà, dated 1316, the St Louis of Anjou panel in the Naples Pinacoteca di Capodimonte from about 1317, the Pisa polyptych of 1319, the Orvieto polyptch and the bust of St. John the Evangelist in the Barber Institute in Birmingham, both of 1320, and the easily identifiable parts of the Siena Maestà repainted by the artist himself in 1321 [.]"[698] Als Ergebnis der Arbeit einer seiner Schaffensperioden „only the Beaoto Agostino Novello altar-piece […] and the Crucifix in San Casciano Val di Pesa remains to illustrate the artist's activity in his middle period."[699] Es ist also in seiner Komplexität ein Werk des reiferen Martini.

Über die ursprüngliche Anordnung können nur Schlüße gezogen werden - im Vergleich zu und im Rückschluß mit anderen Werken. Die Genese der Rekonstruktion des Novello-Monumentes „war sozusagen ein Nebenprodukt der Erforschung der sieben Szenen der Stephanus-Vita von der Hand des Martino di Bartolomeo im Städel"[700] und folgte aus der Zusammenführung der Ikonographie, der Herstellungsmethoden und der Einordnung in zeitgenössische und lokale Zusammenhänge der in Siena im 14. Jahrhundert entstandenen Altäre - vor allem der des Martino di Bartolomeo, der direkte Anlehnungen an Martini aufweist. „Der Zusammenhang dieser beiden Werke ist so eng, daß sich aus Martino di Bartolomeos Altarwerk Schlüsse über die Ausformung heute verlorener Teile des Beato Agostino Novello-Monuments ziehen lassen. Aus Quellen wissen wir, daß die noch erhaltenen Tafel ursprünglich auf dem Sarg des Beato aufsaß und neben einer Öffnung, durch die man dessen Knochen sehen konnte, vier weitere Gemälde mit Szenen aus seinem Leben umfaßte."[701] Die von der Galleria Nazionale in Siena vorgeschlagene Präsentation deckt sich „denkbar weitgehend"[702] mit einem, im Zusammenhang mit der Form des Stephanus-Altar veranlaßten Indizienkette. Ein wichtiger Unterschied zwischen diesen beiden ist aber „das Fehlen einer wichtigen Reliquie [beim Stephanus-Retabel, die] durch den malerischen Verweis auf das Martyrium des Heiligen ersetzt und deren Fehlen gewissenmaßen elegant überspielt."[703] Obwohl Simone Martini keinen Anlaß hat, das Bild als Legitimationsgrund anstatt des mit ihm Referierten zu benutzen (schließlich wurden die Bildtafeln zusammen mit den Überresten des Mönchs gezeigt), nutzt di Bartolemeo diese jedem Bild innewohnende Suggestionskraft als argumentatives Stilmittel schon zu einer frühen Phase. Indem er „die Formen des Beato Agostino Novello-Monuments in ein Altarretabel sui generis "übersetzte", griff er eine Assoziation auf, die

[696] **Büttner, Frank:** *Die Macht des Bildes über den Betrachter.* In: *Projekt B2. Wahrnehmung der Wirklichkeit - Visualisierung des Wissens, Formen und Funktionen des Bildes in der Frühen Neuzeit.*

[697] **Büttner, Frank:** *Die Macht des Bildes über den Betrachter.* In: *Projekt B2. Wahrnehmung der Wirklichkeit - Visualisierung des Wissens, Formen und Funktionen des Bildes in der Frühen Neuzeit.*

[698] **Boskovits, Miklós:** *A Dismembered Polyptych, Lippo Vanni and Simone Martini.* In: *The Burlington Magazine, Vol. 116, No. 856 (Jul., 1974).* S. 367.

[699] **Boskovits, Miklós:** *A Dismembered Polyptych, Lippo Vanni and Simone Martini.* In: *The Burlington Magazine, Vol. 116, No. 856 (Jul., 1974).* S. 367.

[700] **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens.* In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 43.

[701] **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens.* In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 44.

[702] **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens.* In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 43.

[703] **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens.* In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 46.

das Grabmonument aus den genannten Gründen nur suggerieren wollte."[704] Dennoch ist sich Martini der Begründungsgewalt von Bildern durchaus bewußt, denn „[d]ie bereits von Max Seidel beobachtete Aufteilung der Wunderszenen in solche zu Lebzeiten auf dem Sarkophag und in posthume auf der erhaltenen Pala, mutet in diesem Zusammenhang wie der verbildlichte Begründungsantrag der Heiligsprechung an."[705] In diesem Sinne kann man von Simone Martinis Werk als von einer Anzeige oder Werbetafel sprechen.

Zwei wichtige Rekonstruktionsmodelle lieferten Mitte der 1980er Jahre Max Seidel[706] und Hank von Os[707], die das Altarstück als Teil eines Devotionalienschreines in Sant' Agostino in Siena mit Simones zentralem Portrait des Heiligen in der Mitte sahen[708]. „Formal könnte man Simone Martinis Werk als die Fusion eines mittelalterlichen Wandgrabes mit dem Vita-Retabel interpretieren."[709] Die frühesten Referenzen zur Struktur des Schreines finden sich bei ‚Henry of Friemar' 1334, der die Geschichte des Augustinerordens schriftlich festhielt und nur von der Bewahrung Agostinos Überresten in einer 'capsa' (Schachtel/Kiste) spricht. Seidel und Os zufolge war Simones Stück ein Teil eines Grabschreins in der Augustinerkirche, in die die Überreste aus San Leonardo al Largo in der Nähe von Siena zurückgeholt wurden.

1575 wurde erstmals von Monsignor Bossio eine dreiteilige aufrechte Struktur erwähnt, die an der Seitenwand des Mittelschiffes in Sant' Agostino dem Agostino Novello gewidmet war. Das Ziel des lokalen Agustinerordens war es, ihrem Mönch ein Monument zu schaffen, „daß der Verehrung seiner Anhänger einen würdigen Anziehungspunkt bot und so die Attraktivität seines Kultes - und damit zugleich die Aussichten auf die angestrebte Heiligsprechung - weiter erhöhte. Rang und Ausformung des Monumentes stehen möglicherweise spezifischer mit den Bestrebungen jener Jahre in Zusammenhang, Agostino Novello in den Rang eines Sieneser Stadtheiligen zu erheben."[710]

Die Ikonographie nach Seidel, sollte Agostinos 'vita activa' (auf die hölzernen Bögen gemalt) und 'vita contemplativa' (das zentrale Portrait) in einer perfekten Balance darstellen. Der Auftraggeber des Werkes sei Andrew Martindale zufolge die Familie Tolomei gewesen, die diesen zu einem - in Absprache mit dem Augustiner-Konvent - privat-finanzierten Projekt gemacht hatte. Wie auch immer, es scheint evident, daß der ansäßige Augustinerorden das Werk beauftragte um den lokalen Agostino-Novello-Kult zu verstärken und nicht zuletzt um die Heiligsprechung von Roms Seite einzuleiten. Es ist, in zeitgenössischem Jargon ausgedrückt, eine Überzeugungsmaschine mit dem Ziel eine nicht von allen geteilte partielle Weltsicht durch Zuhilfenahme wirksamer (in dem Sinne von: bereits wirkender) bildlicher, inhaltlicher und institutioneller Strukturen zu legitimieren. Die zielgerichtete suggestive Kraft der Bilder abwägend, schreibt Nikolaus Cusanus 1452 an die Mönche des Klosters Tegernsee: „Wenn ich euch auf menschliche Weise zum Göttlichen hin zu geleiten trachte, muß dies auf gewissem Gleichnisweg geschehen. Unter menschlichen Werken aber konnte ich keine für unser Vorhaben geeignetere Abbildung finden als das Bild des Allsehenden (Imago omnia videntis), insofern nämlich dieses mit vollendtester Kunst gemalte Antlitz sich so verhält, daß es gleichsam alles rings umher ansieht."[711] Paul Virilio merkt zu diesem Aspekt an, daß „[m]it Ausnahme der Militärspionage, die die ersten Satelliten nutzte,[…] tatsächlich niemand für sich in Anspruch nehmen [konnte], ständig allsehend zu sein."[712] Dieser Verweis auf die ständige Kontrolle des status quo, die Beschützung und Pflege des Nachwuchses und der kulturellen Errungenschaften kommt in den Bildern Martinis prototypisch zur Anwendung und mündet in ähnlichen Argumenten heutiger Bilder, die ebenso wie das Martinis moralisierende Ansprüche geltend machen.

Darstellung der posthumen Wunder

Das Grabmal zelebriert den lokal verehrten Augustinermönch Agostino Novello indem es bildlich vier posthume Wunder darstellt und damit behauptet. Die vier Szenen zeigen Agostino Novellos wunderliche Rettung eines Jungen, der sein Augenlicht bei der Attacke eines wilden Hundes verlor, eines Kindes, das von einer Brüstung

[704] **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens.* In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 47.

[705] **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens.* In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 46.

[706] Zu der Struktur des Schreines siehe **Seidel, Max:** *Condizionamento iconografico e sceita semantica: Simone Martini e la tavola del beato Agostino Novello.* In: *Simone Martini: atti del convegno.* Hrsg. von L. Bellosi. Florenz 1988. S. 75-80.

[707] Zu der Struktur des Schreines siehe **van Os, Hank:** *Due divagazioni intorno alla pala di Simone Martini per il Beato Agostino Novello.* In: *Simone Martini: atti del convegno.* Hrsg. von L. Bellosi. Florenz 1988. 81-86.

[708] Zu dem Portrait des Beato Agostino siehe **Seidel, Max:** *'Conversatio Angelorum in Silvis': Eremiten-Bilder von Simone Martini und Pietro Lorenzetti.* In: *Städel-Jahrbuch, X.* 1885, S. 77-142.

[709] **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens.* In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 46.

[710] **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens.* In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 46.

[711] **Nicolaus von Cues:** *Von Gottes Sehen (De Visione Dei).* Übersetzt von E. Bohnenstaedt. Leipzig 1942. S. 54.

[712] **Virilio, Paul:** *Wenn Fernsehzuschauer zu Teleakteuren werden.* In: *Le Monde Diplomatique. Nr. 5481 vom 13.03.1998.* Contrapress Media GmbH 1998. S. 22.

bzw. einem Balkon stürzt, eines Ritters, der beim Sturz von seinem Pferd von diesem getötet wird und eines Säuglings, der folgeschwer aus der Wiege gefallen ist.

Erstaunlicherweise zeigen drei dieser vier Szenen Beatos Rolle bei der Beschützung, Heilung und Wiederbelebung von kleinen Kindern. (Abb. 4) Die Detailgenauigkeit der Schilderung dieser Desaster und des wunderbaren Eingreifens scheinen auf die zeitgenössische Relevanz solcher Sujets zu verweisen. Die Furcht vor real existierenden Gefahren bei der Kindeserziehung mischt sich mit der Angst vor imaginierten Bedrohungen durch Fantasiegeschöpfe in dieser Zeit - dieser zeitgenössischen Paranoia bzw. Neurosen bedienen sich Martinis Szenen auch und spielen mit der beim Betrachter schon vorhandenen psychologischen Spannung in Bezug auf die Fragilität des Lebens. „Sich selbst fallen lassen, einen Fehltritt machen, ausgleiten, braucht gleichfalls nicht immer als ein rein zufälliges Fehlschlagen motorischer Aktion gedeutet werden. Der sprachliche Doppelsinn dieser Ausdrücke weist bereits auf die Art von verhaltenen Phantasien hin, die sich durch solches Aufgeben des Körpergewichts darstellen können. […] Ich bekam schon damals den Eindruck, als ob die Dinge anders zusammenhingen, als wäre das Fallen bereits eine Veranstaltung der Neurose und ein Ausdruck derselben Phantasien sexuellen Inhalts gewesen, die man als die bewegenden Kräfte hinter den Symptomen vermuten darf.“[713] Die Darstellung von Kleinkindern und sie nährende Frauen hat vielleicht keinen erotischen Hintergrund, aber durchaus sexuelle Konnotationen. Treu gemäß dem Motto: sex sells, das eine erfolgreiche und bewährte Regel profitablen Werbegeschäfts ist. In dieser Hinsicht bedient sich das Werk unbewußter, triebhafter Ebenen des Betrachters, während Martini aber auch einen reflektierten Betrachter anzusprechen weiß.

Mit dem Verweis auf die Franziskuslegende, die einerseits von der Zähmung eines wilden Wolfes erzählt und andererseits die Befreiung der Einwohner von Greccio aus ‚wölfischer' Belagerung, spricht das Motiv auf einer intellektuellen Ebene den Konflikt zwischen Zivilisation und wilder Natur an. Die frappierende Ähnlichkeit des Mannes im zentralen Portrait mit den Darstellungen des Heiligen Franziskus ist bemerkenswert und verweist auf die Strategie, eine weniger bekannte Figur mit einer bereits etablierten zu assoziieren - die Häufung der Kindeserretungen sprechen für eine Verbindung zu dem Heiligen Franziskus und dessen Kindesheilungen.[714] „Die Größe dieser Szenen wird umso bedeutsamer, wenn man bedenkt, daß derartige narrative Szenen in der Tafelmalerei bis dahin zumeist erheblich kleinformatiger ausgefallen waren, insbesondere in den Vita-Retabeln, unter anderem des Hl. Franziskus, die eine für die Gesamtgestalt dieses Monuments wichtige Traditionslinie darstellen.“[715] Weiter: „Es scheint, als hätten Simones Szenen für dieses Genre in der Tafelmalerei buchstäblich neue Maßstäbe gesetzt und damit der narrativen Szene im Rahmen des Goldhintergrundes insgesamt zu größerer Bedeutung verholfen.“[716] Narrationen in ihrer codierten Dramaturgie zu verstehen bedarf es der intellektuellen Fähigkeit der Betrachter, während Assoziationen mit Geburt, Lebensgefahr und Tod auf einer anderen Ebene funktionieren. Martinis Grabmal verbindet beide und bedient somit eine Vielzahl von Betrachtern.

Die zu dieser Zeit zunehmend vermenschlichte Darstellung des Christuskindes und anderer Kinder in Darstellungen kann als ein Resultat der Franziskanerbewegung interpretiert werden, die die menschliche Erfahrung als Hilfsmittel zur göttlichen Darstellung als behilflich auffaßte (so wie dies in den ‘Meditationes Vitae Christi’ des späten 13. Jahrhunderts programmatisch ausgedrückt wurde). Auf der anderen Seite stand die Beschäftigung mit der Natur als Vorbild des künstlerischen Schaffens im Vordergrund und beeinflußte in der Weise die zunehmend realistischere, individualistischere und nach proto-perspektivistischen Methoden konstruierten Bildern, Martinis, Lippis, Massachios, Giottos etc.

In dem Wunder des herausfallen Kindes aus der Wiege, sind Mitglieder der Paganello-Familie zu erkennen[717]. Da Agostino 1309 starb und ihm die Wunder posthum zugesprochen werden, müssten diese also noch vor der ungefähren Entstehungszeit um 1324 stattgefunden haben. Die von Martindale identifizierten Mitglieder der Paganello-Familie lebten ca. 50 Jahre vorher. Um diese Mutmaßung dennoch aufrechtzuerhalten, soll der Mann (dessen Sujet aus dem Rahmen fällt) der Bildpatron Tolomei oder dessen Vater sein.

Die Darstellung Simones bezieht sich einerseits auf die Schilderungen in den Texten der acta sanctorum (an die er sich bis auf weni-

713 **Freud, Sigmund:** *Zur Psychopatologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum.* Durchgesehener Abdruck aus der Monatsschrift für Psychatrie und Neurologie Bd. X. Karger Verlag. Berlin 1904.

714 **Hoeniger, Cathleen S.:** *The Child Miracles in Simone Martini's Beaoto Novello Altarpiece.* In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte 65. Band.* 2002. S. 307f.

715 **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens. In: Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 46.

716 **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens.* In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 46.

717 **Martindale, Andrew:** *The Child in the Picture: A Medieval Perspective.* In: *The Church and Childhood: Papers Read at the 1993 Summer Meetings and the 1994 Winter Meetings of the Ecclesiastical History Society.* Hrsg. von Diana Wood, Oxford 1994. S. 204.

ge Detailänderungen hält) und andererseits auf verwandte Freskendarstellungen Giottos aus Assisi. Das Motiv des fallenden Kindes, das nahezu deckungsgleich dargestellt ist, kann z.B. als ein Zitat des Freskos aus dem Umkreis Giottos in der Unterkirche in San Francesco in Assisi betrachtet werden. Eine leichte Akzentuierung findet sich in den von Simone dargestellten männlichen Figuren, die anders als im Text in der Anzahl geringer und männlich dominiert ist. Dadurch ergibt sich eine Betonung der Vaterfigur - sei es nun als eine fürsorglich oder dominant beherrschende. Die Geburt und das Überleben eines männlichen Kindes war nicht nur zu dieser Zeit für das Familiengefüge von enormer Wichtigkeit, weshalb die Beziehung zwischen (übrigens durchweg männlichen Kindern) zu den Müttern und den Vätern von besonderer Stellung zu sein scheint.

Die Szene des aus der Wiege herausgefallenen Kindes nun wechselt von einem öffentlichen (durch Schicksal oder Zufall in das öffentliche Leben geworfenen Kindes) in ein geschlossenes, privates Milieu. Wiederrum ist das Stillen, das Beruhigen eines Kleinkindes zentral. Dieses wird aber nicht von der eigenen Mutter, sondern von einem Hausmädchen versorgt, die den Unfall zu verschulden hat. Simones Narration stellt hier einen moralischen Anspruch an die Eltern seiner Zeit und die Konsequenzen aus der Vernachlässigung oder übertriebenen Fürsorge des Nachwuchses. Die Beruhigung des Kindes verlangt nach einem Mittelmaß an Zuneigung und Kontrolle, Negligenz als auch Übertreibung werden als schädlich angesehen. Diese moralisierenden Ansprüche stehen natürlich in einem christlichen kontext, schließlich nährte selbst die ideale Mutter, Maria, ihren Sohn mit eigener Milch, so wie dies in dem Typus der Madonna del Latte im sieneser Trecento üblicherweise dargestellt wurde. Eine Überregelung als Folge der versuchten Integration und Zähmung der kleinkindlichen Instinkte wird als eine moralische Anklage verwendet. Als Folge dieses Unfalls nun, versucht nicht nur die unmittelbar verantwortliche Betreuungskraft den Schädel des Kindes wieder zurecht zu modellieren, sondern es erfolgt ein kollektiver Ruf nach Intervention des Seeligen Agostinino Novello, der als externe Kraft regulierend walten soll. Als Gegenleistung verpflichtet sich die Familie den Sohn am Schrein des Seeligen in den Augustinerorden zu übergeben (was aber de facto nur symbolisch geregelt wurde, oder in Form von Spenden, die im Körpergewicht des Kindes verrechnet wurden) – im Sinne eines bürgerlich-ökonomischen Denkens dieser Zeit und dem Selbstverständnis der Familie entsprechend, findet ein Tausch von Hilfe und Gegenleistung statt. „Die Begeisterung jener Zeit für die „allsichtigen“ Bilder, die Erfindung neuer Realisationen dieses Prinzips sind symptomatisch. Sie stehen für die Durchsetzung einer neuen Bildauffassung, nach der Betrachter und Bild in eine genau zu bestimmenden Beziehung zueinander setzen, die eine wechselseitige Abhängigkeit implizierte.“[718] Die Macht des Novello-Monuments besteht in einer Symbiose von einerseits der durch den Bildtypus und die Paraphernalien zugewiesenen Macht an das Bild und andererseits - auf inhaltlicher Ebene - durch das Dargestellte an sich und die Art der Darstellung als psychologischer Faktor.

Resümée

Agostnino Novello war um 1324 (die mutmaßliche Entstehungszeit des Altarstückes) nicht sehr bekannt in Siena. Aufgewachsen in Sizilien, zu reiferen Jahren am päpstlichen Hof in Rom, und kam erst in den letzten Jahren seines Lebens in die sieneser Gegend um San Leonardo al Lago – der kargen Umgebung wegen zog er in eine Eremitage. Er stand mit seiner Lebensgeschichte im krassen Kontrast zu jenen Seligen der Fransziskaner, Domenikaner und Serviten, deren Selige ausnahmslos gebürtige Sienerser waren. Eines der Ziele der Augustiner war es also, den Kult um Agostino Novello zu verstärken und seine Popularität zu steigern. Der von ihnen forcierte Kult um ihr Mitglied war lange Zeit von Rom nicht anerkannt worden – die Seligsprechung des Agostino Novello erfoglte erst 1759. „Das Monument war einerseits selbst ein wichtiger Baustein für die Durchsetzung der eigentliche angestrebten Heiligsprechung, suchte diese aber andererseits in seiner Form und nicht zuletzt in seiner Materialität bereits vorwegzunehmen.“[719] Das Bild suggeriert nicht allgemein anerkannte Ansprüche einer Minderheit und bedient sich, des dem Bild innewohnenden Vermögens, diese zu behaupten und vorwegnehmen zu können.

Das Beato-Novello-Werk zeigt Szenen familiärer, intimer und persönlicher Konstellationen. Die Aspekte der Mutter-Kind-Beziehung spiegeln (psychologisch interpretiert) das Verhältnis eines inneren kultivierten Gefüges im Gegensatz zu den unbändigen externen Gefahren, die das Leben zu dieser Zeit bedrohten. Das geschützte und gefestigte Innere der Familie steht im Kontrast zu der jenseitigen Welt, die ständige Kontrolle und Kultivierung braucht. Die Urangst des Menschen zu Fallen wird hier direkt angesprochen und in ein zeitgenössisches Milieu verlagert. „Das Fallenlassen von Objekten, Umwerfen, zerschlagen derselben scheint sehr häufig zum Ausdruck

718 **Büttner, Frank:** *Die Macht des Bildes über den Betrachter.* In: *Projekt B2. Wahrnehmung der Wirkuchkeit - Visualisierung des Wissens, Formen und Funktionen des Bildes in der Frühen Neuzeit.*

719 **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens.* In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 43.

unbewusster Gedankengänge verwendet zu werden, wie man gelegentlich durch Analyse beweisen kann, häufiger aber aus den abergläubischen oder scherzhaft daran geknüpften Deutungen im Volksmunde erraten möchte."[720] Als Reaktion auf den Unfall des Kindes, trägt die Mutter (auch der freudschen Analyse bekannten) Gesten der Selbstverletzung zur Schau, wie z.B. Raufen der Haare, Greifen des Gesichts, Schlagen der Brust oder Ziehen der Bekleidung. „Wenn dienende Personen gebrechliche Gegenstände durch Fallenlassen vernichten, so wird man an eine psychologische Erklärung hiefür gewiss nicht in erster Linie denken, doch ist auch dabei ein Beitrag dunkler Motive nicht unwahrscheinlich."[721] Martinis Bilder sind in diesem Sinne zugleich konkrete Verweise auf Schicksalsschläge zeitgenössischer Individuuen als auch auf die Idealkonstellation der Heiligen Familie und des leidenden Jesu. Einerseits besteht der Konflikt innerer und äußerer Kräfte - andererseits zeigt sich eine Spannung wiederrum innerhalb dieser Konstellation: zwischen Eltern und Kindern. Die Fähigkeit die Unbändigkeit natürliche Kräfte zu überwinden und sie zu kontrollieren - mittels heiliger Intervention einer bestimmten Person - ist evident und ein zentrales Anliegen in der Sicht der Auftraggeber. „The pattern in this narrative sequence, from initial parental anxiety and despair to a comforting resolution of fears and concerns, will appear in the other child miracles as well, and must reflect the intentions of the Augustinians to present their beato as able to meet the needs of this pastoral community."[722]

Durch die Darstellung einer für nahezu jeder erwachsenen (und damit auch finanzkräftige) Person relevanter Szenen, appelliert Simones Altarstück ausdrücklich auf einer emotionaler Weise an die Grundbedürfnisse jener Menschen und die Möglichkeit einer hilfreichen göttlichen Intervention durch den Seeligen Agostino Novello. Durch die Verknüpfung der abstrakten und allgemeinen psychologisch aufgeladenen Stimmung und dem lokalen Bezug zu einer wohl bekannten Sieneser Familie, schafft es Martini dem Kult des Augustinermönchs Bedeutung zu verschaffen. „Daß Simone Martini hier den Sarkophag - nebst dem darin verwahrten verehrungswürdigen Leichnam - mit der malerischen Verbildlichung seines als beispielhaft präsentierten Lebens und Wirkens direkr verschmolz, muß die Wirkung eines solchen Monuments beträchtlich erhöht haben. Zum einen waren die narrativen Szenen, die man sich ja auch in Form von das Grabmonument umgebenden Wandbildern hätte vorstellen können, in einen noch direkteren Zusammenhang mit den sterblichen Überresten gebracht, zum zweiten waren diese Szenen in die gegenüber Wandbildern hochwertige Materialität der Tafelbildmalerei übertragen worden."[723] Unter diesem Interpretationshorizont ist Martinis Monument ein Bespiel der bildbehauptenden Rechtfertigung. Einerseits durch sichtbare, anschauliche Relationen und andererseits durch die beständige Referenz auf emotionale, unbewußte und subtil vermittelte Gefahren des menschlichen Lebens zu seiner Zeit als auch per se. Deshalb sind die Vermutungen „welche Nachwirkungen dieses wichtige Werk Simone Martinis in nachfolgenden Jahrhunderten gezeigt hat und in Welcher Weise es in entsprechende Werke eingegangen ist"[724] auch die interessantesten. Als wichtiger Schritt oder als Paradebeispiel für die Manifestation der bildlichen Behauptung ist das Beato Novello-Monument hier in einen konkreten zeitgenössischen Kontext zu bringen, denn „[n] iemand wird ernshaft glauben, daß die zahllose Masse der „Informationsarmen" die komplexen Zugangsverfahren zum Netz erlernen und sich in Internet-Surfer, in „Inforeiche" verwandeln wird. Denn ihr einziger Zugang zur Ökonomie der Weltinformation wird wie immer über Bilder vermittelt sein. [...] Man stellt nicht „einen Unfall", das Nebensächliche, zur Schau, sondern man erleidet sie."[725] (Abb. 4) Die in dem Monument für den Seligen Agostino Novello zur Anwendung begrachten Bildstrategien gilt es mit beispielhaften und sich dieser Behauptungstraditionen bedienenden, zeitgenössisch relevanten Bildern in Bezug zu setzten oder gegebenenfalls voneinander abzugrenzen.

720 **Freud, Sigmund:** *Zur Psychopatologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum.* Durchgesehener Abdruck aus der Monatsschrift für Psychatrie und Neurologie Bd. X. Karger Verlag. Berlin 1904

721 **Freud, Sigmund:** *Zur Psychopatologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum.* Durchgesehener Abdruck aus der Monatsschrift für Psychatrie und Neurologie Bd. X. Karger Verlag. Berlin 1904.

722 **Hoeniger, Cathleen S.:** *The Child Miracles in Simone Martini's Beato Novello Altarpiece.* In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte 65. Band.* 2002. S. 315.

723 **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens.* In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 46.

724 **Hiller von Gaertringen, Rudolf:** *Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens.* In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck.* Hrsg. vom Städelschen Museumsverein. Michael Imhoff Verlag. Petersberg 2006. S. 47.

725 **Virilio, Paul:** *Wenn Fernsehzuschauer zu Teleakteuren werden.* In: *Le Monde Diplomatique. Nr. 5481 vom 13.03.1998.* Contrapress Media GmbH 1998. S. 22.

»Doch es ist gefährlich.«

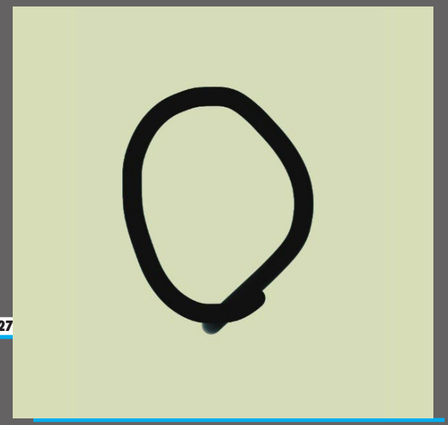
726

2010

Genau drei Monate nach Beginn des neuen Jahres 2010 suchte sich in einer Zweizimmerwohnung im Leipziger Osten eine Mischlingshündin namens *Kira* Gottfried als ihren Begleiter aus. Dieser ist seither an ihrer Seite, meistens auf der Rechten, oftmals gar nicht seitlich sondern weit dahinter.

726 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Behauptung durch Negation.«



727

2009

Die selbstreferientielle philosophische Arbeit SR (OHNE TITEL)[728] entstand 2009 infolge eines gedanklichen und lebenspraktischen Paradigmenwechsels; genau wie DIS≠PLAY≈ER[729] sechs Jahre später diplomatisch am selben Küchentisch, nur an einer anderen Adresse, vier Etagen höher. Einzig und allein zum Zweck des Scheinerwerbes bezeugten sie sich selbst. Die *Lange Nacht der Wissenschaften* 2009 im *Geisteswissenschaftlichen Zentrum Leipzig (GWZ)*, bot die Möglichkeit die logisch–konzeptuelle Arbeit SR (OHNE TITEL)[730] am Rande eines wissenschaftlichen Kolloqiums materiell über-

727 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

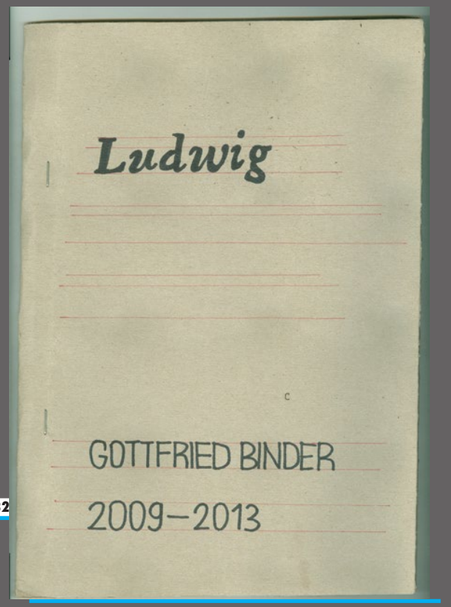
728 ›**OHNE TITEL**‹ 35 C-PRINTS IN: ›SELBSTREFERENZIALITÄT/LÜGNERSÄTZE‹ UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2011 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2008_sr_ohne_titel.pdf

729 ›**DIS≠PLAY≈ER – SELBSTREFERENTIALITÄT IN SPIEL UND KUNST.**‹ BUCH THEORETISCHE DIPLOMARBEIT, 148 X 210 MM, XEROGRAFIEN, EINBAND, 96 SEITEN HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2015 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2015_displayer.pdf

730 ›**OHNE TITEL**‹ 35 C-PRINTS IN: ›SELBSTREFERENZIALITÄT/LÜGNERSÄTZE‹ UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2011 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2008_sr_ohne_titel.pdf

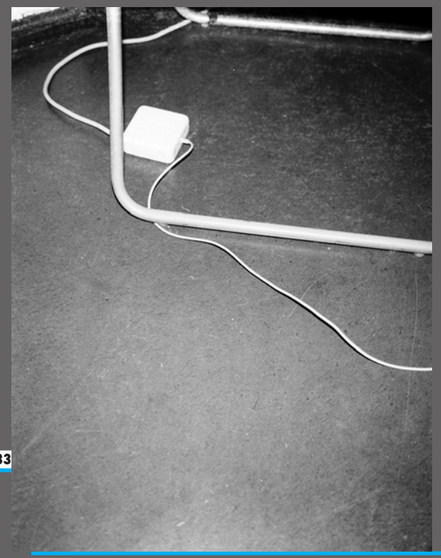
dimensionert als Papierdrucke zu zeigen.

Die Beschäftigung mit logischen und selbstbezüglichen Strukturen resultierte im gleichen Jahr in einer Dokumentation eines selbstreferentiellen Vortrages, gehalten 2009 im Rahmen des fortgesetzten Workshops *Schleifen in Kunst und Musik* an der *Humboldt-Universität Berlin*. Der Vortragstext zu LUDWIG WITTGENSTEIN SAGT ...[731] setzt sich ausschließlich aus montierten, nicht gekürzten Fragmenten der Werke Ludwig Wittgensteins zusammen und fungiert gleichzeitig als autonomer Vortrag, Wittgensteins philosophische Gedanken widerspiegelnd.



732

»JEWEILS DANN NACH-GEBEN.«



733

2009

Im Verlauf des Jahres 2009 entstanden die Theoriearbeiten DAS WISSEN ÜBER DIE VERGANGENHEIT (DIRECTOR'S CUT), ÜBER „ÜBER DIE MALKUNST", GIOTTOS ANKUNFT. THE MOTION PICTURE[734] sowie der Vortrag DAS BILD ALS STRATEGISCHES MITTEL[735] im Rahmen einer kunsthistorischen Vertiefung zu den Themen Filmtheorie und Bildwissenschaft.

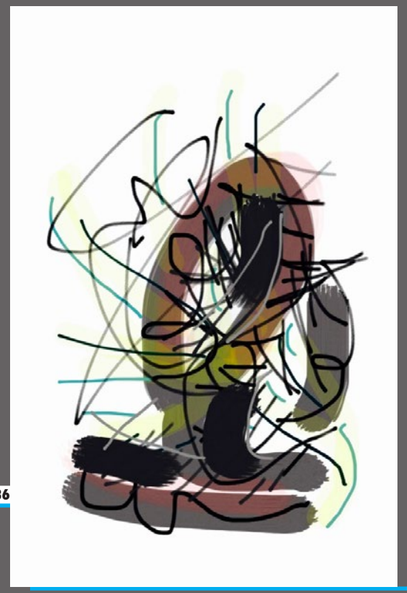
731 ›LUDWIG WITTGENSTEIN SAGT ...‹ VORTRAG CA. 90 MIN HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN BERLIN, DEUTSCHLAND 2011 https://www.gottfriedbinder.de/ludwig_wittgenstein_sagt

732 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

733 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

734 ›DAS WISSEN ÜBER DIE VERGANGENHEIT‹ ESSAY IN: ›FILMPHILOSOPHIE‹ INSTITUT FÜR PHILOSOPHIE, UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2010

735



736

ÜBER „ÜBER DIE MALKUNST"

EINLEITUNG

Vor grauen Fensterscheiben. – Ist denn das, was ihr durch dies Fenster von der Welt seht, so schön, daß ihr durchaus durch kein anderes Fenster mehr blicken wollt – ja selbst andere davon abzuhalten den Versuch macht?[737]

Albertis 1436 in Florenz auf Italienisch veröffentlichte Abhandlung Della Pittura (ein Jahr nachdem die leicht modifizierte Fassung De pictura zuerst auf Latein erschien) setzt an einem Vergleichspunkt an: Mit Blick auf die Werke der Antike moniert Alberti einen Rückschritt der künstlerischen Intensität seiner Zeitgenossen, die er hauptsächlich in einer Vernachlässigung der Beobachtung der Natur begründet sieht. „Also befand ich, umso mehr als ich es von vielen bestätigt hörte, dass die Natur, die Meisterin der Dinge, längst alt und müde geworden sei und daher weder der Giganten noch große Talente mehr zu bilden vermöge, von denen sie in ihren jugendkräftigen und ruhmreicheren Zeiten unzählige wunderbare hervorgebracht hat."[738] Außerdem beklagt er sich über das Fehlen einer zuverlässigen Meßmethode, ohne die der Maler dem Betrachter keine universelle und rationale Methode zur Entschlüsselung des Dargestellten zur Hand geben könne.

Alberti begriff seine Anleitung als eine Notwendigkeit um dem neuen Ideal und der geistigen Entwicklung seiner Zeit gerecht zu werden. Oder genauer gesagt: um die bereits vollbrachten Leistungen der Antike wieder auf der vormals erreichten, hohen Entwicklungsstufe fortführen zu können – um wieder auf den richtigen Weg zurückzufinden. Hier zeigt sich in Albertis Grundgerüst bereits eine teleologische Auffassung von der Vorwärtsgerichtetheit und stetigen Perfektionierung der Kunst, die unter bestimmten Bedingungen und Regeln erreicht werden könne. Ein Aspekt dieses Fortschritts ist die Forderung nach Nachvollziehbarkeit der perspektivischen Raumkonstruktionen mittels mathematischer Prinzipien in Werken der bildenden Kunst.

Die "Entdeckung" der Perspektive gemäß dem florentiner Modell um 1425 durch Brunelleschi, kann nur als eine "Wiederentdeckung" der bereits seit der Antike bekannten Modelle betrachtet werden, die sich aus der Erforschung von – durch winzige Löcher mittels Lichtstrahlen innerhalb geschlossener, dunkler Räume hervorgerufenen – Abbildern speisten. Insofern kann hier eine Parallele zu Albertis Klage nach Wiederentdeckung antiker Ideale gezogen werden, die sich als mathematisch-künstlerische Auferstehung als auch als ideologisch-humanistische Erleuchtung deuten ließe. Kenntnis geometrischer Grundlagen bilden dabei die unabdingbare Voraussetzung aller nützlichen, edlen und ruhmreichen Werke, denn „kein Maler könne richtig malen, wenn er sich nicht aufs Beste in der Geometrie auskenne. Unsere Lehrstücke, in welchen die Kunst des Malens in ihrer höchsten Vollkommenheit zum Ausdruck kommt, werden für den Mathematiker leicht verständlich sein. [Also für denjenigen, der eine mathematische Sicht der Welt für seinen Erfahrungsaustausch anwendet. – Anmerkung von mir.] Wer dagegen kein Wissen in Geometrie hat, wird weder diese [Lehrstücke] noch andere Regeln des Malens begreifen."[739] Albertis künstlerisches Perspektivmodell geht Hand in Hand mit der geistigen Entwicklung seiner und der vieler seiner Zeitgenossen, die den Menschen als Ausgangspunkt und als das stetige Zentrum der Untersuchung ansetzen. Der formale Aufbau seines Malereitraktates ist in drei Bücher gegliedert: „ […] das erste, ganz

736 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

737 NIETZSCHE, FREIDRICH: MENSCHLICHES ALLZUMENSCHLICHES. ALFRED KRÖNER VERLAG, STUTTGART 1954, S. 153.

738 ALBERTI, LEON BATTISTA: DELLA PITTURA – ÜBER DIE MALKUNST. HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 63.

739 ALBERTI, LEON BATTISTA: DELLA PITTURA – ÜBER DIE MALKUNST. HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 151.

mathematische, lässt diese anmutige und höchst vornehme Kunst aus den Wurzeln der Natur hervorgehen. Das zweite Buch legt die Kunst in die Hand des Künstlers, indem es ihre Teile unterscheidet und alles begründet. Das dritte unterrichtet den Künstler, wie er sich die vollkommene Kunst und die Kenntnis der ganzen Malkunst erwerben könne und müsse."[740]

Diese Arbeit soll ein Versuch sein, die These zu bekräftigen, das unser heutiges Sehen bestimmende Prinzip – nämlich das der zentralperspektivischen Raumkonstruktion und der damit verbundenen Vorstellung von Realität und in einem weiteren Schritt auch die Idee des Sehens selbst – als ein elementares Grundprinzip der Sehgeschichte aufzufassen und diese bereits in dem Modell Albertis als einen Höhepunkt künstlerischer und wissenschaftlicher Reflexion angelegt zu sehen. Daran angeschlossen ist die Überlegung, diese liefere die Grundlagen der uns heute umgebenden Kommunikations- und Informationstechniken als auch die des Realitätsbezuges innerhalb theoretischer Diskussionen. Eine Methode zu etablieren, Gewißheit über Außendinge per se möglich zu machen als auch diese universell und präzise mittels bildgebender Kommunikation zu vermitteln, soll als eine Grundannahme des Albertischen Modells dargestellt werden.

Das gleiche sentimentale Seufzen, das Alberti in seinem Traktat der Antike zukommen läßt, findet sich auch bei einem ausgesprochenen Kenner beider wichtiger Pfeiler westlicher Kultur (Antike und Renaissance) – in diesem Fall aber auf die Errungenschaften der letzteren blickend. „Die italienische Renaissance barg in sich alle die positiven Gewalten, welchen man die momentanen Kulturen verdankt: also Befreiung des Gedankens, Mißachtung der Autoritäten, Sieg der Bildung über den Dünkel der Abkunft, Begeisterung für die Wissenschaft und die wissenschaftliche Vergangenheit der Menschen, Entfesselung des Individuums, eine Glut der Wahrhaftigkeit und Abneigung gegen Schein und bloßen Effekt (welche Glut in einer ganzen Fülle künstlerischer Charaktere hervorloderte, die Vollkommenheit in ihren Werken und nichts als Vollkommenheit mit höchster sittlicher Reinheit von sich forderten); ja die Renaissance hatte positive Kräfte, welche in unserer bisherigen modernen Kultur noch nicht wieder so mächtig geworden sind. Es war das goldene Zeitalter dieses Jahrtausends, trotz aller Flecken und Laster."[741] Obwohl Nietzsche die Errungenschaften dieses Zeitalters unter anderem auf die Abneigung gegen simple Effekte und Scheinhaftigkeit zurückführt, werden genau diese Stilmittel in Albertis Traktat als ein Mittel zum Zweck angesehen.

Das Ziel ist die Verbegrifflichung der Aktualität Albertis' Modells und dessen Implikationen in einer zunehmend digitalen Kommunikations- und Bilderwelt. Unter Berücksichtigung weiterführender oder wieder aufgegriffener Versionen dieses Modells, sollen die „Reste" oder "Rückbesinnungen" von Della Pitturas Motivationen thematisiert werden, denn „[d]er Antrieb für die Abfassung des Malereitraktates ist letztlich ein ethischer. Alberti will auf eine Verbesserung der Gesellschaft hinarbeiten, indem er in der neuen Malerei ein neues Erkenntnismittel offeriert. Wie die Poesie kann Malerei erbauliche Inhalte transportieren, doch anders als diese kann sie Wissen sinnlich vermitteln [.] [...] Malerei soll zu einer der aktuellen Welt angemessenen Erkenntnismethode entwickelt werden, die schließlich an der Verbesserung der Gesellschaft mitwirkt."[742] Für welche Art von Weltanschauungen steht die Permanenz des mit ihr postulierten Raummodells und beziehen sich Albertis Anleitungen immer noch auf die gleichen Grundprobleme oder sind die heutigen Umsetzungen anderen ideologischen Positionen zu verdanken? Ist deren heutiger allumfassender Gebrauch eine rein ästhetische Entscheidung? Wenn man in der uns heute umgebenden Umsetzung ihrer Grundzüge eine Erweiterung oder Verschiebung von ethischen hin zu ästhetischen Maßstäben erkennen könnte, wären diese ein Paradigma heutiger Verhältnisse oder bereits in Albertis Text verankert?

Hauptteil

Aus den Wurzeln der Natur

Hinsichtlich der Herstellung von Bildern gibt es eine kontinuierlich komplexer werdende Geschichte der Dunkelheit und der Projektion, des Unterentwickelten, noch nicht Wahrnehmbaren und der Manifestation und Konkretisierung von Zwischenstufen. In den Winkeln der steinzeitlichen Höhlen, in den erleuchteten gotischen Kapellen der religiösen Verehrung bis zu der Institution des Kinos als illuminierte Kapsel, findet sich die Idee, die Welt oder darin enthaltene Objekte möglichst direkt auf Flächen abzubilden. „Die Fotografie [als technische Version einer bestimmten Art des Abbildens] unterscheidet sich [...] nicht von dieser Welt oder unserem Begriff des Jenseits. Die stattliche Reihe optischer Geräte, die im Laufe der Zeit erfunden wurde, ist eine Erweiterung unserer inneren fotografischen Sensibilität, ein Wunsch, durch den Versuch, die Begrenzungen von Zeit, Raum,

740 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 65.

741 **Nietzsche, Freidrich:** *Menschliches Allzumenschliches.* ALFRED KRÖNER VERLAG, STUTTGART 1954, S. 195.

742 **Locher, Hubert:** *Albertis Erfindung des »Gemäldes«.* IN: *Theorie der Praxis.* HRSG. VON KURT W. FORSTER UND HUBERT LOCHER. AKADEMIE VERLAG, BERILN 1999, S. 106-107

Erinnerung und Tod zu überwinden, Licht in unsere Dunkelheit zu bringen. Die Kamera mag ein modernes Gerät sein, aber sie ist die Manifestation einer alten einäugigen Weise, die Welt zu sehen und zu verstehen. [...] [D]ie Kamera [ist] in der Erde selbst, Teil der Natur, Teil von uns."[743] Das fotografische Abbildungsprinzip ist – auch in seinem Urzustand – eng mit einer magischen, religiösen und transzendierenden Aufladung des Dargestellten verbunden. „Nach dem Urteil des Trismegistus, eines sehr frühen Schriftstellers, entstanden die Malerei und die Bildhauerei zusammen mit der Religion. Wer könnte denn hier bestreiten, dass die Malkunst in allen öffentlichen und privaten, weltlichen und religiösen Bereichen die ehrenvollste Stellung errungen hat, sodass es mir scheint, keine andere Sache sei von den Sterblichen stets derart hochgeachtet wurde? 'Die Menschheit hat, im Andenken an ihr Wesen und ihren Ursprung, die Götter nach ihrem eigenen Aussehen gebildet.'"[744]

An dieser Stelle ist angebracht zu klären, was Alberti in Della Pittura unter einem Bild versteht und wie er sich dessen Aufbau vorstellt. Im Grunde definiert er jene Fläche als ein Bild, welche als beliebige Schnittfläche einer Sehpyramide im rechten Winkel zum Auge des Betrachters herausgelöst werden kann. „Wir stellen uns hier die Strahlen wie ganz feine Fäden vor, die am einen Ende im Inneren des Auges, wo der Sehsinn seinen Ort hat, gleich einem Knoten aufs Engste verknüpft sind. Und von hier aus streckt sich dieser Knoten gleichsam wie der Stamm aller Strahlen seine äußerst geraden und sehr dünnen Zweige bis zur gegenüberliegenden Fläche aus. [...] Daher pflegt man zu sagen, dass man beim Sehen ein Dreieck bildet, dessen Basis die gesehene Länge darstellt und dessen Schenkel jene Strahlen sind, welche sich von den Endpunkten der Länge bis zum Auge erstrecken. [...] Von den Winkeln dieses Sehdreiecks liegen die ersten zwei auf den Endpunkten der Länge; der dritte liegt der Basis gegenüber und befindet sich im Innern des Auges. [...] Die Pyramide hat die Gestalt desjenigen Körpers, von dessen Grundfläche alle gerade hochgezogenen Linien in einem einzigen Punkt enden. Die Grundfläche dieser Pyramide wird eine Fläche sein, die man sieht."[745] Später erläutert Alberti: „Da wir nun sehen, dass es nur eine einzige Fläche ist, sei es Wand oder Tafel, auf der ein Maler sich um die Darstellung mehrerer Flächen bemüht, die in der Pyramide enthalten sind, wird es ihm nützlich sein, diese Pyramide irgendwo zu durchschneiden, damit er durch seine Linien ähnliche Säume und Farben im Malen zum Ausdruck bringen kann. Wenn sich dies irgend so verhält, wie ich gesagt habe, sieht jeder, der ein Gemälde betrachtet, eine bestimmte Schnittfläche durch die Sehpyramide. Daher wird ein Gemälde nichts anderes sein als die Schnittfläche durch die Sehpyramide, die gemäß einem vorgegebenen Abstand, einem festgelegten Zentralstrahl und mit bestimmter Beleuchtung auf einer gegebenen Fläche mit Linien und Farben kunstgerecht dargestellt ist."[746] Die Schnittfläche einer solchen Strahlenpyramide wird als eine Zentrierung aufgefaßt, die das Konzept des – zwar flachen aber auf virtuell verlängerte Räume hinweisenden – Tafelbildes maßgeblich beeinflußt hat und dessen heutiges Paradigma es darstellt. „Als Abbildung der Schnittfläche der »Sehpyramide« aufgefaßt oder als Blick aus dem Fenster, ist Albertis Bild immer Momentaufnahme der Welt, wenn auch einer konstruierten Welt. Da sie illusionistisch wirken soll, kann sie nur eine einzige und geschlossene sein, da ein Mensch in einem Augenblick nur ein Bild der Welt sehen kann. Alle weiteren Angaben Albertis betonen die Ausrichtung des einen Betrachters auf dieses eine Bild, es ist fokussiert auf einen Zentralpunkt und einheitlich komponiert nach einem Modus, der den Maßen des betrachtenden Menschen proportional entspricht. Dieser soll sich der gefühlserregenden Wirkung des Bildes bzw. des dargestellten Sujets hingeben, nicht nur als ob es Wirklichkeit wäre: das Bild wird im Akt der Betrachtung zur wirksamen Realität."[747]

Albertis Abbildungsmodell liegt die geometrische Optik zugrunde, die Licht als geradlinige Strahlen behandelt, die reflektiert und gebrochen werden können – diesem Modell folgt auch die Linearperspektive als auch alle auf Linsenoptiken beruhenden technologischen Bilder, bis hin zu denjenigen Visualisierungen, die gar nicht mehr auf Linsen und Trägermaterialien angewiesen sind, aber dennoch in ihren Raumkonstruktionen diese Abbildungsparadigmen simulieren und ein Bild des Sehens propagieren und aufrechterhalten, das bereits in Albertis Modell begründet und formuliert wurde. „Ich behaupte, die Aufgabe des Malers bestehe darin, auf irgendeiner ihm gegebenen Tafel oder entsprechenden Wand die sichtbaren Flächen jedes beliebigen Körpers in der Weise mit Linien zu umreißen und mit Farben zu versehen, dass sie [d.h. die Flächen] aus einem bestimmten Abstand und mit einer bestimmten Stellung des Zentralstrahls als plastische Formen erscheinen und die Körper große Ähnlichkeit [mit der Wirklichkeit] haben[.]"[748] Der hier propagierten mon-

743 **Brougher, Kerry:** *Unmögliche Fotografie.* IN: *Hiroshi Sugimoto.* HRSG. VON KERRY BROUGHER UND PIA MÜLLER-TAMM. HATJE CANTZ, OSTFILDERN 2007, S. 31.

744 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 105-107.

745 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 71-75.

746 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 85.

747 **Locher, Hubert:** *Albertis Erfindung des »Gemäldes«.* IN: *Theorie der Praxis.* HRSG. VON KURT W. FORSTER UND HUBERT LOCHER. AKADEMIE VERLAG, BERILN 1999, S. 101.

748 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 149.

okularen, geometrischen Optik entgegengesetzt, ist die physiologische Optik, die um den menschlichen Körper, seinen Voraussetzungen und seinen Beitrag zum Sehen kreist: stereoskopische Bilder, Panoramen, Hologramme etc. zählen zu dieser Kategorie. Der zentrale Punkt der geometrischen Optik und damit des Albertischen Modells, ist die illusionistische Projektion dreidimensionaler Objekte auf eine plane Fläche. Es ist nicht eine aus der Erforschung der Wahrnehmung abgeleitete Methode (wie zum Beispiel die Stereoskopie die Binokularität des menschlichen Sehens berücksichtigt) sondern aus der abstrakten Idee des Sehens heraus behauptet. Nach solchen Regeln konstruierte Bilder werden als Quellen der Information als auch des universellen Genusses (gaudium) angesehen. „Und so soll alles, was auch immer die gemalten Figuren unter sich oder mit dir zusammen machen, darauf bezogen sein, den Vorgang zu schmücken und ihn dir zu erklären.“[749] Die mittels solcher Bilder angeregte Sehlust ist auch eine Lust an der Täuschung, denn „das wichtigste bildnerische Mittel Albertis ist die Illusion, die Vortäuschung des Blickes auf eine wirkliche Welt. Sie kann dann entstehen, wenn die historia eine der Wirklichkeit proportionale optische Einheit darstellt, wenn sie als Einzelbild die Totalität der Welt repräsentiert.“[750]

Unterscheidung und Begründung der Teile

Der Film Bilder der Welt und Inschrift des Krieges von Harun Farocki – der sich mit der Genealogie des Meßbildverfahrens auseinandersetzt – bezeichnet den Begriff der Aufklärung nicht nur als einen der Geistesgeschichte sondern auch der Militärsprache zugehörig. In der Abbildung ist ein besseres Sehen möglich als an dem Orte. Es ist sicherer, weniger mühsam wenn die Auswertung des Bildes im Refugium vorgenommen wird, es aber die Garantie seines Realitätsbezuges beibehält – wie im Meßbildverfahren. „Beim Hinabsteigen kam mir der Gedanke: »Kann das Messen von Hand nicht durch das Umkehren des perspektivischen Sehens, das durch das fotografische Bild festgehalten wird ersetzt werden?« Dieser Gedanke, der die persönliche Mühe und Gefahr beim Aufmessen von Bauwerken ausschloß, war der Vater des Meßbildverfahrens. Die Idee, aus Fotografien Meßwerte zu gewinnen, kam Meydenbauer nachdem er in Todesgefahr geschwebt hatte. Das soll heißen: es ist gefährlich sich leiblich am Schauplatz aufzuhalten. Sicherer, man nimmt ein Bild.“[751] Das Auge kann dem Gegenstand fernbleiben und eine Erkenntnis aus der Distanz erzwingen, was den meisten anderen Sinnen verwehrt bleibt – der Mund, um etwas schmecken zu können, muß dem Gegenstand nahe kommen. Folglich ist es ein Ersatz im Sinne des Als-ob-der-Mensch-dortgewesen-wäre; sogar mit automatischer Informationsverdichtung und Selektion. „Es ist vielleicht für manchen unglaublich, aber durch Erfahrung festgestellt. Man sieht im Meßbild nicht alles, aber vieles besser als am Orte.“[752] Dieses “besser Sehen“ sei laut Farocki die Gegenseite zur Todesgefahr. Wichtig in diesem Zusammenhang ist aber, daß die Ersatzbilder für das Auge als gleichwertig zu denen angesehen werden, die man vor Ort hätte. In allen anderen Fällen – bezogen auf die Erkenntnisqualitäten der Sinne – kann kein (als gleichwertig anerkannter) Ersatz zur deren Beurteilung herangezogen werden. „Wenn das Bild aber seine realistische Qualität nicht aus seiner Ähnlichkeit mit der visuellen Erfahrung bezieht, woher dann? Die zweite Erklärung für die realistische Qualität des Bildes betont die natürliche Verbindung zwischen der Fotografie und dem Fotografierten. Realistisch wird die Abbildung demnach, weil sich der Gegenstand – auf natürliche Weise und in Übereinstimmung mit den Naturgesetzten – auf der lichtempfindlichen Schicht einprägt.“[753] Selbst dieses Kausalitätsargument scheint für eine Untermauerung der realistischen Qualität von Bildern unzureichend, denn „[a]ngenommen, ich haue in einem Wutanfall mit einem großen Hammer gegen eine Wand, so wird diese vielleicht eine Delle haben, doch daraus folgt nicht unbedingt, daß die Delle eine Ähnlichkeit mit dem Hammerkopf aufweisen muß.“[754] Das Verhältnis “vollkommener Bilder“ zu Gegenständen, die sie darstellen wird von Descartes im vierten Kapitel der Dioptrik, an der Stelle, die von den Sinnen im Allgemeinen handelt, keineswegs als isomorphisches Gefüge betrachtet; die “Vollkommenheit“ der Abbildungen hänge gerade davon ab, daß sie eben den Gegenständen nicht so ähnlich sind, wie sie sein könnten. Bilder – um in ihrer Eigenschaft als Bilder vollkommen zu sein – dürften Gegenständen eben nicht gleichen (allein schon deshalb nicht, da sie selbst abbildbare Gegenstände sind). Ganz im Gegensatz dazu, werden sie aber als die Dinge wahrgenommen, die sie darstellen. „Die Malerei birgt in sich eine göttliche Kraft und leistet nicht nur, was man der Freundschaft nachsagt, die abwesende Menschen gegenwärtig macht; vielmehr lässt sie die Verstorbenen nach vielen Jahrhunderten noch wie lebend erscheinen, sodass sie mit großer Bewunderung für den Künstler und mit vielem Genuss wiederkannt werden.“[755] Bezogen auf Bildtypen die eine extrem hohe Akzeptanz genießen, hat Susan Sontag geschrieben: „Fotografien haben diese Autorität, Zeugen zu sein, fast so, als ob man in einem direkten Kontakt mit dem Ding stünde oder als ob die Fotografie ein Teil des Dings sei; obwohl sie ein Bild ist, ist sie eigentlich das Ding.“[756] Das Verhältnis Bild-Gegenstand wird nicht durch einen Abdruck der Realität im Bild dominiert, es herrscht keine Isomorphie, kein privilegiertes Verhältnis. „Der vorzüglichste und häufigste Irrtum aber, den man in ihnen [den Urteilen] finden kann, besteht darin, daß ich urteile, die in mir vorhandenen Vorstellungen seien gewissen außer mir befindlichen Dingen ähnlich oder entsprechend; denn, in der Tat, würde ich nur die Vorstellungen selbst gewissermaßen als Bewußtseinsbestimmungen [Modi] betrachten und sie nicht auf irgend etwas anderes beziehen, so könnten sie mir kaum Stoff zum Irrtum geben.“[757] Diese Argumente – die sich beharrlich in den Auffassungen vieler Bildkonsumenten aufrechterhalten – in ihren Unzulänglichkeiten, ja gar in ihren Paradoxien zu widerlegen scheint mittlerweile mehr als trivial zu sein. Das Dilemma, ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Bild und Referent als Grundbedingung der Bildbetrachtung zu etablieren, zeigt sich schon in den verschiedenen Bildkategorien, die alle gleichermaßen als realistisch eingestuft werden können. Drucke, Gemälde etc.: all diese weit auseinanderliegenden Bildtypen können realistisch aufgefaßt werden. Die Paradoxie dieser Sehgewohnheiten offenbart sich schon in dem Reflex monochrome Bilder oder Photographien im Vergleich zu farbigen als realistischer zu einzustufen. Eine Naturähnlichkeit ist insofern nicht notwendig, da Regeln und Schemata erfunden und in die Abbildungen eingefügt werden, die diejenigen Informationsbruchstücke ersetzten, die sonst in der Natur vorhanden sind und während des “natürlichen“ Sehprozesses gedeutet werden können. „»Ich weiß« hat eine primitive Bedeutung, ähnlich und verwandt der von »Ich sehe«. (»wissen«, »videre«.) Und »Ich wußte, daß er im Zimmer war, aber er war nicht im Zimmer« ist ähnlich wie »Ich sah ihn im Zimmer, aber er war nicht da«. »Ich weiß« soll eine Beziehung ausdrücken, nicht zwischen mir und einem Satzsinn (wie »Ich glaube«), sondern zwischen mir und einer Tatsache. So daß die Tatsache in mein Bewußtsein aufgenommen wird. (Hier ist auch der Grund, warum man sagen will, man wisse eigentlich nicht, was in der Außenwelt, sondern nur, was im Reich der sogenannten Sinnesdaten geschieht.) Ein Bild des Wissens wäre dann das Wahrnehmen eines äußeren Vorgangs durch Sehstrahlen, die ihn wie er ist, im Auge und Bewußtsein projizieren. Nur ist sofort die Frage, ob man denn dieser Projektion auch sicher sein könne. Und dieses Bild zeigt zwar die Vorstellung, die wir uns vom Wissen machen, aber nicht eigentlich, was ihr zugrunde liegt.“[758]

Da Erkenntnis auf sensorischen Daten basiert, ist die visuelle Erscheinung der Dinge zentral und wichtig. Insofern ist Albertis Beschäftigung mit Begrenzungen, Säumen, Kränzen etc. nicht verwunderlich. „Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenereignissen einschließt.“[759] An dieser Stelle scheint ein Blick auf die von Alberti als Zentrum seiner Lehrbücher behandelte Malerei angemessen, denn sie scheint nicht in dem engen Sinne einer handwerklichen Tätigkeit gemeint zu sein, sondern als Metapher eines universellen schöpferischen Prozesses. „Ja, die Natur selbst scheint sich an der Malerei zu erfreuen: so stellen wir fest, wie sie in Marmorspalten häufig Hippokentauren und sogar Gesichter von Königen mit Bart und Haaren abbildet. Ja, es wird sogar berichtet, dass die Natur selbst auf einer Gemme des Pyrrhus ganz deutlich die neun Musen gemalt habe, die durch ihre Kennzeichen unterschieden waren.“[760] Aus dieser Schilderung kann man herauslesen, daß Alberti mit Malerei eine jegliche Form der Abbildung und Konstruktion versteht, die dazu veranlaßt, immer dann wenn er von Malerei spricht, von einem Bild im Allgemeinen auszugehen – unabhängig von seiner Entstehungsweise. Mit der Vorstellung einer gegenständlich malenden Natur, geht auch ein kausaler Umkehrungsprozess in Albertis Denkmodell einher, so als ob die Bilder und die durch sie dargestellten Objekte – ganz im Gegensatz zu vorherigen Annahmen – nun der Natur zum Vorbild gelten würden.

Albertis Modell ist zunächst eine rein visuelle Verbildlichung der Idee des Sehens oder einer Idee von einem Bild. Diese Annahme zeigt, daß das Schema der Simulation bereits als Grundmuster in diesem Theoriekomplex enthalten und gänzlich davon dominiert ist. „Und so ist es mir also auf Grund natürlichen Lichtes ganz augenscheinlich, daß die Vorstellungen in mir gleichsam Bilder sind, die zwar leichtlich hinter der Vollkommenheit der Dinge zurückbleiben mögen, denen sie entlehnt sind, die aber nicht irgend etwas Größeres oder Vollkommeneres enthalten können.“[761]

749A **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 135.

750 **Locher, Hubert:** *Albertis Erfindung des »Gemäldes«.* IN: *Theorie der Praxis.* HRSG. VON KURT W. FORSTER UND HUBERT LOCHER. AKADEMIE VERLAG, BERILN 1999, S. 103.

751 **Farocki, Harun:** *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges.* HARUN FAROCKI FILMPRODUKTION, 16MM, 75 MIN., FARBE, S/W, 1:1,37, BRD 1988, AUSSCHNITT 4:23 – 4:47.

752 **Farocki, Harun:** *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges.* HARUN FAROCKI FILMPRODUKTION, 16MM, 75 MIN., FARBE, S/W, 1:1,37, BRD 1988, AUSSCHNITT 5:52 – 6:02.

753 **Snyder, Joel:** *Das Bild des Sehens.* IN: *Paradigma Fotografie.* HRSG. VON HERTA WOLF. SUHRKAMP, FRANKFURT A.M. 2002, S. 32

754 **Snyder, Joel:** *Das Bild des Sehens.* IN: *Paradigma Fotografie.* HRSG. VON HERTA WOLF. SUHRKAMP, FRANKFURT A.M. 2002, S. 32

755 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 101.

756 **Sontag, Susan:** *Photography within the Humanities.* IN: *The Photography Reader.* HRSG. VON LIZ WELS. LONDON UND NEW YORK 2003. S.84.

757 **Descartes, René:** *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie.* FELIX MEINER VERLAG, HAMBURG 1960, S.33.

758 **Wittgenstein, Ludwid:** *Über Gewissheit.* HRSG. VON G.E.M. ANSCOMBE UND G.H. VON WRIGHT. BIBLIOTHEK SUHRKAMP, FRANKFURT A. M. 1970, S. 31-32.

759 **Boehm, Gottfried:** *Die Wiederkehr der Bilder.* IN: DERS. (HRSG.): WAS IST EIN BILD?. FINK VERLAG, MÜNCHEN 1994, S. 29–30.

760 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 111.

761 **Descartes, René:** *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie.* FELIX MEINER VERLAG, HAMBURG 1960, S.38.

Es ist weder Akustik, noch eine andere Sensorik zu berücksichtigen – insofern ist sie eine Reduktion der Natur auf das rein Sichtbare. Die Grundpfeiler Albertis Theorie bilden elementarste sichtbare Zeichen. „Als erstes müssen wir wissen [...], dass ein Punkt ein Zeichen ist, das sich nicht in Teile zerlegen lässt. Unter Zeichen verstehe ich hier insgesamt das, was sich auf einer Fläche in der Weise zeigt, das es vom Auge wahrgenommen werden kann. Von den Dingen, die wir nicht sehen können, wird niemand bestreiten, dass sie den Maler nichts angehen. Der Maler soll sich nur um die Nachbildung dessen Bemühen, was man sieht."[762] Anhand dieser Beschreibung der singulärsten Bestandteile von Dingen, läßt sich bereits jetzt ableiten, daß Alberti entweder einer Begriffsverwirrung unterliegt oder gar nicht die durch natürliches Sehen verursachte direkte Wahrnehmung meint, sondern die Wahrnehmung der, bereits durch ein bestimmtes Medium, dargestellten und nachgebildeten Dingen. Seine Betonung liegt auf der Wahrnehmbarkeit eines solchen unteilbaren Elements auf der Stufe der Nachbildung. Sobald ein Zeichen also in der Ebene der Darstellung nicht mehr wahrnehmbar ist, erfüllt es für Alberti den Tatbestand der Unteilbarkeit. Der Maler ist explizit angewiesen sich nur um Zeichen und Dinge zu bemühen, die er in der Darstellung (die bestimmten technischen Restriktionen unterworfen ist) wahrnehmen kann, nicht solche die per se wahrnehmbar wären. „Und da die Malerei bestrebt ist, gesehene Dinge darzustellen, wollen wir ausführen, wie wir die Gegenstände wahrnehmen. Erstens, wenn wir etwas erblicken, sagen wir, dass dieser Gegenstand einen Ort beansprucht. Hier wird der Maler, indem er den Raum umschreibt, sein Verfahren, mit einer Linie dem Saum nachzufahren, Umschreibung nennen. Bei erneuter Betrachtung erkennen wir dann, dass mehrere Oberflächen des gesehenen Körpers zusammentreffen; und hier wird der Maler, indem er ihre Orte bezeichnet, sagen, er mache eine Komposition. Zuletzt unterscheiden wir noch genauer die Farben und die Eigenschaften der Oberflächen, deren Verschiedenheit durch die Lichtverhältnisse entsteht, und deshalb können wir diesen Teil der Abbildung passend Lichteinfall nennen."[763] Daß Alberti Wahrnehmungsprozesse rein im Hinblick auf deren Abbildungsstufen in der Bildfertigung analysiert, zeigt auch sein Verständnis von der Sichtbarkeit der Dinge.

Als Fortsatz (oder pessimistischer ausgedrückt: als Wiederbelebung) einer Kausalitätsauffassung von Welt und Bild ließen sich z.B. die sogenannten lens-flare-Effekte in digital erzeugten Raumsimulationen hernehmen. Obwohl in diesem Fall keine real existierenden Linsen für die Erzeugung der Bilder benützt werden, werden dennoch solcherart "Abdrücke" imitiert. (Obwohl diese im Grunde unerwünschte und störende Fehler sind.) Darstellungen subatomarer und interstellarer Welten sind reine Produkte digitaler Optiken; selbst solche Bilder, die sich als Dokumentationen präsentieren, wie z.B. Bilder des Hubbleteleskops oder die der Rover-Marsmissionen sind digital eingefärbte, zum Panoramaformat zusammengefügte, retouchierte Rekonstruktionen einer Vorstellung der Naturgegebenheiten vor Ort. Es gibt keine Linse, keine Blende, kein dem Menschen "natürliches" Licht und keine Trägermaterialien die einen solchen "Abdruck" erzeugen könnten – und dennoch lehnen sich digital erzeugte Bilder (hier seien an erster Stelle Computerpiele und Betriebssysteme genannt) an diese Vorstellung des "natürlichen" Sehens an, indem sie Unschärfe, Teilfokussierungen, Lichtspiegelungen etc. als Gestaltungsmittel benützen. Der Glaube an die eigentümliche Qualität eines Bildes, das mittels physikalischem Kontakt zwischen Objekt und Medium hergestellt wird, bleibt ungebrochen und wird abseits jedes ästhetischen Betrachtungsanachronismus' weiter aufrechterhalten. Zur Legitimation von Bildern bei Staats- und Wissenschaftorganen ist anzumerken: „Über ein solches Ansehen also verfügt die Malerei, dass ein meisterhafter Maler erfahren wird, wie seine Werke verehrt werden und er selbst für einen zweiten Gott gehalten wird."[764] Das Ausnutzen der geschichtlich etablierten Erklärungsautoritäten gewisser Abdruckmechanismen in Bildern, spielt nicht nur für die Akzeptanz bildgestützter Theorien in Gebieten der Geisteswissenschaft und Kunst eine zentrale Rolle, sondern erstreckt sich insbesondere in die Naturwissenschaft und die Polizei- und Staatsebenen, die mittels solchen Bildern strenge Ordnungen, Kategorien, Beweise, Kausalitäten etc. herbeiführen und dem Betrachter gegenüber legitimieren. „Sie [die camera obscura] ist eine Metapher für den Betrachter, der nominell ein freies souveränes Individuum, zugleich aber auch ein privatisiertes und isoliertes Subjekt ist, eingeschlossen in einen quasi-privaten, von der öffentlichen Außenwelt abgetrennten Raum. Sie definierte einen Betrachter, der einem unverrückbaren Gefüge von Positionen und Unterteilungen unterworfen war. Ein autonomes Subjekt konnte sich die sichtbare Welt zwar aneignen, aber nur als privates, einheitliches Bewußtsein, losgelöst von jeder aktiven Beziehung zur Außenwelt. Die Camera obscura legitimiert den monadischen Gesichtspunkt des Individuums, seine sinnliche Erfahrung aber wird einer externen, präexistenten Welt

762 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 67.

763 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 113.

764 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 103.

objektiver Wahrheit untergeordnet."[765] Die Autorität und Überzeugungskraft solcher Bildtypen, führt konsequenterweise zu einer Privilegierung ihrer Herstellung. Der Konsum muß nicht gesteuert werden, aber die Anfertigung derart bildgestützter Argumentationen wird verwaltet und sanktioniert. „Bei den Griechen genoss die Malerei so hohes Ansehen und so hohe Ehre, dass sie ein Edikt und Gesetz erließen, um den Sklaven zu verbieten, die Malerei zu erlernen."[766]

Das Bild eines Bildes ist ununterscheidbar von dem ursprünglichen Bild, wobei das Abbild der Welt von dieser unterscheidbar bleibt. Würden die Regeln der Photographie auf sich selbst angewendet werden, ergäben sie ein quasi identisches Bild. Also wäre ein Bild eines Hauses quasi ununterscheidbar mit dem Abbild des Bildes des Hauses. In einem solchen Fall wären die Abbildungsmechanismen bereits bei der Abbildung des Hauses hinreichend perfektioniert und eine weitere Abbildphase würde keine Verfremdung dieses Objektes mehr bewirken als auch keinen weiteren Erkenntnisgewinn über seine Beschaffenheit. Das Bild der Welt gleicht dem Bild des Bildes der Welt – daraus ließe sich schließen, es gäbe in diesem Fall ein universelles Realitätsmodell, das nach objektiven Regeln abläuft. Aus diesem Grund ist man geneigt Albertis Modell, als auch alle an dieses angelehnten Modelle, in ihren Grundzügen als richtig und objektiv zu bezeichnen, da unter konsequenter Befolgung dieser Regeln keine erweiternde Abbildebene hinzukommt, sondern der Erkennisgewinn zu stagnieren scheint. Insofern erklärt sich die Neigung, Albertis Modell als elementare und privilegierte Art der Abbildung aufzufassen und mittels einer als Spiegelung aufgefassten Methode (nämlich der selbstreferentiellen Anwendung der Fotografie auf sich selbst als Bildprodukt) deren Optimierungsgrad festzustellen. „Um dies zu erkennen, wird dir der Spiegel ein guter Richter sein, [denn] auf irgendeine Weise gewinnen gut gemalte Gegenstände große Anmut im Spiegel. Wunderbar ist, wie jeder Fehler des Gemäldes sich im Spiegel verstärkt offenbart. Demnach sollen die von der Natur übernommenen Dinge mit Hilfe des Spiegels verbessert werden."[767]

Da man also bereits das Abbildmodell Albertis als Simulation von Sehprozessen ansehen kann, ist also die Darstellung digitaler Räume eine Unterkategorie derer – eine simulierte Simulation quasi. Genau wie im Falle der abfotografierten Fotografie, stagniert der Evolutionsprozess aufgrund der der Abbildung inhärenten Mechanismen auch in diesem Fall. Es ist dennoch verblüffend „[...] wie sehr viele von uns dazu neigen, die grundlegenden und offenkundigen Diskrepanzen zwischen dem Bild und der Erfahrung, die wir beim Sehen des Abgebildeten machen, auszublenden und weiter daran festzuhalten, daß das Bild tatsächlich ein Ersatz für diese Erfahrung ist. Diese Überzeugung entsteht, weil wir das, was wir als Gesehenes berichten könnten, mit dem verwechseln, wie wir das Berichtete gesehen haben würden."[768] Die Frage, was denn Natur und Abbild für den Betrachter überhaupt vergleichbar macht und weshalb ein noch so gelungenes Abbild natürlichen Objekten nicht gleichkommt (auf der anderen Seite: warum bestimmte Bildtypen trotz ihrer Beschränkungen dennoch als natürliche Abdrücke gelten), kann nur unter Zuhilfenahme eines gemeinsamen Dritten geklärt werden, auf das sich beide gleichermaßen beziehen und das diese verschiedenen Eindrücke verbindet. Diese gemeinsame (externe) Bezugsstufe scheint in der Idee der Realität gefunden zu sein. Ähnlichkeit wird nicht durch die Art der Darstellung, sondern im Urteil des Betrachters selbst hervorgerufen. Um die Ähnlichkeit eines Bildes mit dargestellten Dingen zu untersuchen, ist es notwendig diese Gegenstand-Abbild-Relation nicht als isoliertes Gefüge zu betrachten, sondern die Qualitäten einer Ähnlichkeitsbeziehung in der geistigen Aktivität des Betrachters zu suchen. Wenn nun die geistige Aktivität der Betrachtung eines Bildes der einer Naturbetrachtung gleich- oder nahekommt, kann man von Ähnlichkeit sprechen. (Unter Einwirkung bestimmter Mittel z.B., werden so geistige Aktivitäten der Bildbetrachtung durchaus vergleichbar zu denen bei einer Naturbetrachtung.) Ein Bild muß somit nicht Gegenstände real abbilden, sondern die Aktivität der Betrachtung des gleichen Sujets simulieren. Die Ähnlichkeit wird also in einem gemeinsamen Dritten etabliert und gleicht nach Gombrich einer „Wahrnehmung im Sinne [Hervorhebung von mir] natürlicher Objekte". Ließe sich eine Übereinstimmung der geistigen Aktivität einerseits der Naturbetrachtung und andererseits der Bildbetrachtung finden, so wäre das auf beide Wahrnehmungen bezogene Urteil ähnlich. „Nach Gombrich ist die Wahrnehmung selbst das Ergebnis einer Gewöhnung, obwohl sie »im Grunde« automatisch vor sich geht und darauf »programmiert« ist, unser Gesichtsfeld nach Gewissen natürlichen Elementen abzusuchen. Das Sehen ist für ihn im wesentlichen ein Prozeß des Urteilens über Bedeutung – über Erwartungen, die durch bestimmte Hinweise in der Umwelt ausgelöst werden. Künstler erfinden Regeln oder Schemata dafür, derartige Hinweise auf die Leinwand aufzubringen. Diese ersetzten dann die Informations-

765 **Crary, Jonathan:** *Die Modernisierung des Sehens.* IN: *Paradigma Fotografie.* HRSG. VON HERTA WOLF. SUHRKAMP, FRANKFURT A.M. 2002, S. 71.

766 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 109.

767 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 141.

768 **Snyder, Joel:** *Das Bild des Sehens.* IN: *Paradigma Fotografie.* HRSG. VON HERTA WOLF. SUHRKAMP, FRANKFURT A.M. 2002, S. 34-35.

bruchstücke, nach denen wir in der Natur Ausschau halten."[769]

Ist die Ähnlichkeit mit der Realität wichtig oder gar notwendig für die Akzeptanz von Bildern? Wie sieht ein Bild aus, das ein Haus abbildet? Und wie sollte ein Bild aussehen um auf ein Haus zu referieren? Es sollte so aussehen wie der Gegenstand, den es abbildet. Bilder sehen so ähnlich wie x aus, wenn x darauf abgebildet ist. „Das Bild eines Gebäudes ist nicht der Bau selbst. Daran muß im Zeitalter allgegenwärtiger Medien gelegentlich erinnert werden. Allzuoft bestätigen wir im Anblick eines Bauwerkes nur die Bilder, die uns via Fernsehen, Zeitschrift oder Buch bereits lange bekannt waren. Doch eine Darstellung von Architektur, so sehr sie sich auch um Objektivität und Wahrhaftigkeit bemühen mag, ist immer nur eine von unzähligen Möglichkeiten - willkürlich, aber sinnvoll. Wenn Photographen Gebäude aufnehmen, dann schaffen sie damit zunächst Bilder; und diese Bilder sind es, denen sich eine Interpretation zu nähern hat. Ein Buch über ein Bild des Photographenehepaars Hilla und Bernd Becher hat zunächst ein photographisches Bild zum Gegenstand, nicht die darauf dargestellte Architektur. Die Unterscheidung ist insofern wichtig, als sie – in einer Buchreihe, die einzelnen Kunstwerken gewidment ist – das Verhältnis eines technischen Bildmittels zur bildenden Kunst begründet."[770] Die vermeintliche Verschmelzung von Welt und Bild führt nicht nur virtuelle Bewußtseinszustände hervor; der Träger eines Bildes wird gar nicht mehr als solcher wahrgenommen, sondern mit dem dargestellten Gegenstand gleichgesetzt – es findet ein Sprung über den Träger hinweg statt. „Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world, and until now they have never impeded his view, have never even seemed to be there. Oh, there are great moments when the glass gets a trifle smudged and Blue has to polish it in one spot or another, but once he finds the right word, everything clears up."[771] Den Träger einer Wahrnehmung unsichtbar zu machen (wie im Falle des Lichts beim "natürlichen" Sehen) und darüberhinweg in Bilder hindurchzuschauen, ist ein illusorischer Alltagsreflex geworden, der, wenn er zum Vorschein kommt, als Störung des Gesamtgefüges erkannt und umgehend behoben wird, „denn es ist bestimmt einfacher, die Fehler mit dem Verstand zu verbessern als sie aus dem Gemälde zu tilgen."[772] Das Bild des Sehens wird modifiziert und angepaßt und nicht der mangelhafte Abbildungsmechanismus selbst. Die Diskrepanz von Welt und Abdruck soll – Albertis Modell gemäß – nicht mittels Bildern behoben werden, sondern durch eine Anpassung der Sehgewohnheiten. Unser Bild vom Sehen führt konsequenterweise zu der Vorstellung über das Aussehen eines Dinges und der Welt. Interessant ist, daß der Weg des Lichts mit dem Strahl des Sehens verknüpft wird, wenn nicht sogar als ein und dasselbe angesehen wird. Der Betrachter ist aber kein passives Element der Realität des Bildes gegenüber, sondern im Gegenteil ein Produzent dieser Realität. Das von Alberti oft benutzte Symbol des Flammenauges zeugt von seiner Faszination für das Visuelle und impliziert eine autonome Selbstbeleuchtung des Sehens durch immanente Eigenschaften. Um zu erkennen, bedarf ein solches entflammtes Auge keiner äußerlichen Lichtquellen mehr, sondern liefert sich selbst die Voraussetzungen dafür. Licht läßt die Objekte sichtbar werden – mehr noch: es läßt sie sichtbar werden, obwohl es selbst nicht sichtbar ist – der Informationsträger wird unsichtbar.

Wenn der Betrachter meint, er erkenne auf oder in einem Bild eine Darstellungsweise die im Einklang mit der Vorstellung seiner eigenen Funktionsweise als Sehender steht, fällt es leichter solchen Bildtypen das Attribut des Realen zuzuschreiben. Dieses Urteil hängt jedoch nicht mit einer physiologischen Sehweise zusammen, sondern nur mit der Vorstellung des Sehens. Albertis Modell ist weniger eine Untersuchung des Sehens, sondern untersucht das Bild des Sehens selbst – also macht das Sehen selbst sichtbar und faßt dieses als Metakonstrukt in eine Theorie. „Das Erklärungsmodell, das [...] hier insbesondere interessiert – eines, das nahezu allgegenwärtig geworden ist und in verschiedenen Formen noch immer weiterentwickelt wird –, ist jenes, das im Erscheinen der Fotografie und des Films im 19. Jahrhundert die Erfüllung einer langen technologischen und/oder ideologischen Entwicklung im Westen sieht, in deren Verlauf die Camera obscura zur Fotokamera wurde. Implizit gelten dabei auf jeder Stufe dieser Entwicklung dieselben grundlegenden Bedingungen für die Beziehung des Betrachters zur Welt."[773] Wenn nun nicht nur die technisierten Versionen dieser Abbildungsmechanismen in Betracht gezogen werden, sondern auch die ihnen zugrundeliegenden theoretischen Erklärungsmodelle des objektiven Sehens analysiert werden, so kann man bereits in einem solchen "unterentwickelten" Stadium dominierende Prototypen des Verständnisses für das menschliche Betrachter-Welt-Verhältnis ablesen. Das Prinzip der Camera obscura – und der mit diesem verbundenen Abbildungstechniken und Modelle – ist demnach lediglich als eine technische Ausformulierung eines elementaren Menschheitsbefindens zu verstehen. Die Behauptung, die in der Renaisance-Perspektive angelegten Wirklichkeitsmodelle seien ein objektives Äquivalent des natürlichen Sehens, kann ebenso in ihrer Kausalitätsabfolge umgedreht werden und behauptet werden, es verhalte sich ganz andersherum: Die Vorstellung von unserem natürlichen Sehen ist eine aus den Modellen der mathematisch-logischen Perspektivkonstruktionen des Quattrocento entwachsene.

Kenntnis der Kunst

Die Bedeutung der Perspektive ist nicht nur für den kunstgeschichtlichen Übergang von Mittelalter und Renaissance, sondern auch für den geistesgeschichtlichen und humanistischen Wandel von sprichwörtlich zentraler Bedeutung. Nicht nur Panofsky, der die Perspektive als symbolische Form zu untersuchen bereit war, verweist auf die geistesgeschichtliche Komponente einer solchen Anordnung. „Albertis Traktate wären [...] unzureichend charakterisiert, wenn man in ihnen nur technische Lehrgebäude unterscheidbarer Wissensgebiete sehen wollte. Bei aller Praxisorientiertheit ist Alberti in erster Linie Theoretiker, und in seinen Schriften scheint ein großer Anteil an sich selbst genügender Gelehrsamkeitskultur manifest, auf deren Grundlage Albertis im heutigen Sinn ästhetische Kritiken entwickelt sind. Unüberlesbar ist dennoch der gleichzeitige moralisch-philosophische Anspruch."[774] Diese philosophische Ästhetik ist stets auf den Menschen als die zentrale Wahrnehmungsinstanz ausgerichtet, für die Bilder produziert werden und an deren Erkenntniskapazitäten sie angepasst werden sollen. „Auf diese Weise erkennt man alles mittels des Vergleichs. Der Vergleich enthält in sich eine solche Kraft, dass er an den Dingen sofort aufzeigt, was mehr, was weniger oder was gleich ist. [...] Doch stellt man den Vergleich zuerst zwischen bekannten Dingen an. Und da uns der Mensch unter allen Dingen am vertrautesten ist, meinte vielleicht Protagoras mit seiner Aussage, der Mensch sei Muster und Maß aller Dinge, dass alle 'Akzidentien' der Dinge durch den vergleich mit den 'Akzidentien' des Menschen erkannt werden."[775] Das Modell einer Camera obscura basiert auf Veranschaulichungen von Proportionen, Abhängigkeiten; nicht a priori, sondern flexibel und abhängig von dem "Standpunkt" des Menschen. Dies führt zu einer Verschmelzung von Betrachter und Bild: Der Mensch hat wie die anderen Objekte seinen Platz in einem Raum (in der camera); auf die Fläche projizierte Lichtstrahlen innerhalb eines abgedunkelten, von der Außenwelt abgeschirmten Gefüges, erzeugen Intimität, Seklusion und Isolation des Betrachters in einem solchen Raum. Beobachtung, Meditation, Reflexivität und schematische Rekonstruktion – dies nicht nur als metaphorische Annahmen, sondern als technische Funktionen (Wiedergabe der von Außen eindringenden Lichtstrahlen auf einen internen Träger, dies sogar auf dem Kopf stehend, also um 180° gebeugt) – werden möglich. Der Maler muß den Makrokosmos erkunden und kennen um den Mikrokosmos nachzubilden, den er benützt um die "große" Welt in der "kleinen" abzubilden. Er muß ferner die "beschienene" Welt mit simuliertem Licht repräsentieren, nicht mit echtem.

Die Stellung des Menschen im Kosmos ist, an einer makroskopischen Skala abgelesen, vergleichbar mit dem Konstrukt einer Camera obscura: der künstlerische Mikrokosmos erscheint aufgrund der perspektivischen Übertragung als Verlängerung des Betrachterraumes, die Figuren und ihr Raum werden in Beziehung gesetzt mit dem Betrachter und seinem eigenen Raum. Der Auslöser für die Identifikation (oder das Ausblenden dieses Bruchs), sieht Alberti in geistigen Vorgängen begründet: „Ferner wird ein Vorgang dann die Seele bewegen, wenn die dort gemalten Menschen ihre eigenen seelischen Bewegungen ganz deutlich zu erkennen geben."[776] Analog zum Kolonien -und Raumdenken der antiken und nachmittelalterlichen Welt, bekommt auch der menschliche Körper ein Innen und Außen, eine subjektive und eine objektive Seite, die in dem kartesianischen Geist-Materie-Dualismus auf die Spitze getrieben erscheint. „Die Verlagerung der Triebäußerung von der Handlung ins reine Zuschauen gilt als Schritt in Richtung fortschreitender Zivilisierung."[777]

Die geistige Entwicklung der Menschheit, kann durchaus als Analogon zu körperlichen Funktionsweisen gesehen werden: Als Betrachtender ist man in dem Körper selbst drin und bekommt von Außen ein Bild projiziert. Beim Verarbeitungsprozess des Auges und der Netzhaut ist dies so der Fall, aber auch bei abstrakten Ideen, die von anderen Subjekten nach Außen gelagert wurden und nun das eigene Bewußtsein formen. Die Verifizierungsprozesse sind hierbei ähnlich, wobei es keinen Unterschied macht ob der Zweifel den körperlichen oder den geistigen Bildern entgegengebracht wird. „Ich werde jetzt meine Augen schließen, meine Ohren verstopfen und alle meine Sinne ablenken, auch die Bilder körperlicher Din-

769 **Snyder, Joel:** *Das Bild des Sehens.* IN: *Paradigma Fotografie.* HRSG. VON HERTA WOLF. SUHRKAMP, FRANKFURT A.M. 2002, S. 25.

770 **Sachsse, Rolf:** *Hilla und Bernhard Becher. Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das anonyme und das Plastische der Industriephotographie.* FISCHER VERLAG, FRANKFURT AM MAIN, 1999. S. 5.

771 **Auster, Paul: GHOSTS.** IN: *The New York Trilogy.* FABER AND FABER LIMITED, LONDON 1988, S. 148.

772 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 161.

773 **Crary, Jonathan:** *Die Modernisierung des Sehens.* IN: *Paradigma Fotografie.* HRSG. VON HERTA WOLF. SUHRKAMP, FRANKFURT A.M. 2002, S. 67.

774 **Locher, Hubert:** *Anmerkungen zur Aktualität des Theoretikers Alberti.* IN: *Theorie der Praxis.* HRSG. VON KURT W. FORSTER UND HUBERT LOCHER. AKADEMIE VERLAG, BERLIN 1999, S. 3.

775 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 91–93.

776 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* HRSG. VON OSKAR BÄTSCHMANN UND SANDRA GIANFREDA. WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, DARMSTADT 2007. S. 131.

777 **Hanke, Andrea / Kilzer, Annette:** *Ode to Überviolence: A Clockwork Orange.* IN: *Bertz, Dieter: Stanley Kubrik und seine Filme.* SCHÜREN PRESSEVERLAG, MARBURG 1999. S. 176.

ge sämtlich aus meinem Bewußtsein tilgen oder, da dies wohl kaum möglich ist, sie doch als eitel und falsch für nichts achten [.]"[778]

Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, läßt sich die Tendenz betrachten, das Sehen nach Außen hin zu verlagern und zu objektivieren. Dies zeigt sich anhand der Raumfahrt, der Fotoapparate und in experimentellen Versuchen, die ihre Ergebnisse weniger auf isolierte subjektive Aussagen stützen, sondern diese Mechanismen für alle anderen nach Außen hin verlagern und gemeinsam einsehbar machen. Der Benutzer heutiger Bilder ist ein Betrachter, der sein eigenes Zutun zur "Realisierung" ausblendet und als Zwischenschritt transparent macht. Jedoch bedarf es der richtigen (geistigen wie materiellen) Positionierung, der starren Akzeptanz um solche nach Außen verlagerten Bilder anzuerkennen. „Sei dir dazu bewußt, dass kein gemalter Gegenstand je wie der echte aussehen wird, wenn nicht ein bestimmter Abstand beim Betrachten eingehalten wird."[779] Ohne die passende Codierung des Rezipienten, bleibt die Illusion wirkungslos bzw. ist das so konstruierte Bild schlichtweg technisch falsch. Es bleibt eine einzige solitäre Haltung übrig, die den Anspruch von Realität begründet. „Welche Gegenden dauernd erfreuen. – Diese Gegend hat bedeutende Züge zu einem Gemälde, aber ich kann die Formel für sie nicht finden, als Ganzes bleibt sie mir unfaßbar. Ich bemerke, daß alle Landschaften, die mir dauernd zusagen, unter aller Mannigfaltigkeit ein einfaches geometrisches Linien-Schema haben. Ohne ein solches mathematisches Substrat wird keine Gegend etwas künstlerisches Erfreuendes. Und vielleicht gestattet diese Regel eine gleichnishafte Anwendung auf den Menschen."[780]

Das für Alberti zentrale Codierungsmittel ist das gerahmte und bespannte Velum, durch welches die Welt erst einmal verschleiert gesehen werden kann, um dann mathematisch codiert zu werden und dann schließlich in ein täuschend echtes Bild rückcodiert werden zu können. „Ich bin überzeugt, dass zum guten Gelingen der Umschreibung sich nichts Geeigneteres finden lässt als jenes Velum, das ich in meinem Freundeskreis Schnittfläche zu nennen pflege."[781] Durch das Velum ist es möglich Objekte im Raum zu lokalisieren und sie mit der perspektivischen Konstruktion in einem zweiten Raum zu relokalisieren beziehungsweise zu übertragen. Eine weitere Codierung realistischer Bilder in Codes und diese wieder zurück in (Welt-)Bilder findet in der Radartechnik statt, die eine Eliminierung der zeitlichen Verzögerung (und damit Informationsverlust) durch maschinelle Codierung anwendet. Ein Tausch findet statt: der Versuch der Annäherung an eine Abbildung der Welt in nahezu Echtzeit, mit reduzierter Verzögerung – dies schlägt sich jedoch in einer simplifizierten, minimalistischen Darstellungsweise nieder. Dadurch erfolgt zwar ein Realitätsgewinn im Sinne eines Echtheitsanspruchs der Bilddarstellung in Bezug zum Referenten – jedoch abhängig von der präferierten Definition der Realität. Das Radar vermißt den Raum dreidimensional mit Hilfe des Echos. Es findet ein Zusammenspiel von auditiver Vermessung und bildlicher Codierung der Impulse statt. Die von Alberti propagierte Herstellung von Bildern nach rhetorischen Mustern, ist hier ganz im Einklang mit der Codierung von Zeichen und Zahlen in digitalen Bildproduktionen zu deuten.

Mittels der Beschneidung der echten Betrachterrealität durch ein quadratisches Display das sich innerhalb dieser Realität verschachtelt und einen Blick auf eine andere, alternative Realität zu geben scheint, wird der Betrachter Teil von zwei Realitäten. Das Resultat ist eine schizophrene Situation, da der Betrachter verdoppelt wird und in zwei Räumen gleichzeitig existiert. Ebenso findet mit dem Prinzip der Camera obscura eine doppelte Gefangenschaft statt: einerseits wird das Bild innerhalb eines künstlichen Raumes gefangen, andererseits wird aber auch der Betrachter oder der Künstler darin gefangen. Objekt und Subjekt sind gleichermaßen von der Außenwelt isoliert. Das Kino als institutionalisiertes Illusionsgefängnis zur vollkommeneren Illusion, führt dies auf die Spitze, da in fast gänzlicher Dunkelheit kein Sitzplatzwechsel, keine Gespräche, etc. erwünscht sind. Dieser künstlich herbeigeführte Zustand ist vergleichbar mit Platons Höhlengleichnis, welches aber in erster Linie als Metapher des menschlichen Geisteszustandes, seines Erkenntnisvermögens und der Mitteilbarkeit von enttlarvten Illusionen zu lesen ist.

Die zentralperspektivische Bild- und Raumkonstruktion blendet gewiß bestimmte Aspekte der "echten" Welt (oder des Weltbildes/der Vorstellung vom Sehen) aus: es wird also auch die Tiefenschärfe auf eine bestimmte Ebene gelegt. Davor und dahinter ist ein solches Weltbild unscharf. Man bräuchte – photographisch gesprochen – eine höhere Lichtmenge um die fokussierte Ebene zu erweitern. Hätte Alberti keine kulturelle Blende für sein Raummodell herangezogen, so gäbe es auch keinen Unterschied zwischen der Welt und dem Bild der Welt – sie wären als gleichberechtigt angesehen.

778 **Descartes, René:** *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie.* Felix Meiner Verlag, Hamburg 1960, S.30.

779 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 95.

780 **Nietzsche, Freidrich:** *Menschliches Allzumenschliches.* Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1954, S. 229.

781 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 115.

Der Ausgangspunkt Albertis' Überlegungen zu den Grundlagen der Malerei als auch deren heutige Manifestationen sind – vor allen anderen Ansprüchen, die mit ihnen einhergehen – von der Idee der Spiegelung von Objekten auf einer planen Oberfläche geprägt. Der Begriff des Spiegels (im Falle Narziss' und bei Brunelleschis Spiegelkonsruktion zur Abbildung des florentiner Doms) und einer zu betrachtenden Fläche als Projektionsfläche der Objekte sind zentrale Punkte. Das gespiegelte Bild des Gesichtes Narziss' ist hier bereits ein prototypisches Interface.

Mit der, an vorheriger Stelle vorgenommenen, Erweiterung der Definition von Malerei hin zu einem Bildnis im Allgemeinen, läßt sich diese Spiegelung als ein Verschmelzen zweier entgegengesetzter Realitätsebenen interpretieren, die erst durch einen geistigen Erkenntnisinput transformiert werden können. „Deswegen pflegte ich [...] zu sagen, dass der zu einer Blume verwandelte Narziss der Erfinder der Malkunst gewesen sei. Fasst man nämlich die Malerei als Blüte aller Künste auf, so kommt die ganze Sage von Narziss hier sehr gelegen. Würdest du vom Malen sagen, es sei etwas anderes als ein ähnliches Umarmen jener Wasseroberfläche durch Kunst?"[782] Die mittels Albertis Modell erstellten Bilder sind unbestimmt. Wie im Beispiel des Narziss, der sein eigenes Spiegelbild erst durch sein eigenes Zutun als solches, als wahres erkennt und zu einem wahrhaften Abbild formt, brauchen Bilder das Mitwirken des Betrachters und seine Vorstellung von Realität – sozusagen die kompatible Software um zu funktionieren. Trotz der Unbestimmtheit versucht dieses Modell eine universelle Struktur und Ordnung zu etablieren – die der Welt und die des Denkens. Albertis Modell beinhaltet insofern auch eine starke Ordnung der Dinge und der Welt. Es ist deshalb als ein universell gültiges Machtinstrument anwendbar, da es Interessen, Bedürfnisse, Wissen und Kompetenzen nur innerhalb seiner eigenen Bedingungen verhandeln läßt. Nur wer eine Adaption oder Transformation in dieses Modell vornimmt, hat eine reelle Chance anerkannt und akzeptiert zu werden. Es hat eine Vorschrift, einen Zwang inne, die Dinge so herzurichten, daß sie in ihr transportiert werden können, aber auch derart, daß der Anteil den das Albertische Modell daran hat unsichtbar bleibt. Albertis Modell ist damit als ein Integrationsmodell zu verstehen, das das Resultat als objektive, von der Beeinflussung des Betrachters unabhängige Entität behauptet.

Moderne verzögerungsfrei arbeitende Medien wie z.B. Film, Photographie, Video, aber auch schon die Radartechnik, sind als Spiegelmedien anzusehen, da sie sich einer akuten Manipulation durch den Betrachter verweigern. Ihre pure Transmission kann durch den Betrachter nicht verändert werden – sie sind reine Seh/Betrachtungsmedien. Die Spiegelung von Objekten im Wasser ist die ursprünglichste solcher flacher Projektionen, wie sie von Alberti als zentraler Ausgangspunkt seiner Überlegungen zum Wesen der Malerei herangezogen wird.

Da Albertis Modell nur die Idee der Sehens selbst aufgreift, diese in einer Theorie darstellt, könnte nun inhaltlich argumentiert werden, diese Vorgehensweise sei ebenfalls eine reflektierte Reflexion ganz im Sinne des Ausgangsmusters seines Modells. Die Reflektion eines Betrachters darüber ob ein Bild realistisch sein kann, findet demzufolge nicht im Bild statt, sondern in der Programmierung dessen – in der formalen und gedanklichen Reflektion des Sehens und Wahrnehmens bzw. Denkens selbst. Bilder oder bildgenerierende Programme sollen also nicht das Darstellen was gesehen wird, sondern das was der Betrachter oder Benutzer denkt zu sehen. Welche Bilder können dann noch jenseits der traditionellen Mimesis und Repräsentation von Realität gedacht werden? Folgerichtig kann es nicht um Wissen (über die Realität der Dinge/Welt) gehen, sondern um die Vorstellung des Sehens.

Nun kann man einwenden, daß die mimetische Kunst ohnehin die denkbar niedrigste Stufe der Realität darstelle und eine Fokussierung auf eine möglichst objektive Wiedergabe der Realität ohnehin vergebliche Mühe. Diese Ernüchterung zeigt sich in dem platonischen Gedanken, der „[...] die drei Realitätsweisen eines Bettes festlegt; als Idee oder Form, als etwas, das ein Schreiner herstellt, und als etwas, was ein Maler darstellt, wobei letzterer den Schreiner nachahmt, der seinerseits die Form nachgeahmt hat. [...] Da es möglich ist, etwas nachzuahmen, so wollte Platon sagen, ohne auch nur das Geringste über den Ursprung des Nachgeahmten zu wissen [...], fehlt es den Künstlern an Wissen. Sie kennen nur die Erscheinung von Erscheinungen."[783] Die Naturordnung in Albertis Modell verliert ihre präferierte exemplarische Verbindlichkeit (obwohl sie nach strengen Regeln „nachgebaut" werden soll). Die dargestellte Welt muß stets „korrekt" auf die Natur zurückweisen. Es findet aber keine Nachahmung der Natur statt, sondern eine künstlerisch-wissenschaftliche Schöpfung vor dem Hintergrund der Nachahmung der Idee des Sehens.

Die Intention des Albertischen Modells birgt eine folgenschwere Paradoxie: einerseits soll eine naturgetreuere Nachahmung der Natur

782 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 103.

783 **Danto, Arthur C.:** *Das Fortleben der Kunst.* Wilhelm Fink Verlag, München 2000, S. 167-168.

(mit dem Ziel dem Betrachter die vollkommene Illusion des Dargestellten zu ermöglichen) erstrebt werden; in dem Resultat ergibt sich für den Betrachter jedoch eine erzwungene Dichotomie, die ihn in beiden Welten zugleich zu positionieren versucht. Die Konsequenz dieser Bildmetapher ist „[the] imprisonment of the body on both the conceptual and the spiritual level – both kinds of imprisonment already appearing with the first screen apparatus, Albertis's perspectival window[.]"[784] Ein Großteil der Bildkonsumenten (insbesondere heutiger Bildtypen) sind bildunkundig und auf diesem Gebiet Illiteraten in Bezug auf das Entschlüsseln von Manipulationen. Sie besitzen keine Bildkompetenz, da schon simple Bildkonstruktionen weder wahrgenommen noch hinterfragt werden können. Bilder werden unreflektiert als Abdrücke der Realität betrachtet und ihre Autorität als Garanten der Beweißführung und Überzeugung selten in Frage gestellt. „[...] Bedenke, daß man von der Richtigkeit einer Anschauung manchmal durch ihre Einfachheit oder Symmetrie überzeugt wird, d.h.: dazu gebracht wird, zu dieser Anschauung überzugehen. Man sagt dann etwa einfach: »So muß es sein.«[785] Die Überzeugungskunst funktioniert dann am besten, wenn sie simple, ästhetische Prinzipien anwendet. „Deshalb ist es erforderlich, die Bewegungen von der Natur aus zu lernen, und stets den Dingen zu folgen, die ganz offensichtlich sind und die dem Betrachter noch mehr zu denken geben, als er sehen kann."[786] Eine Übertragung von weiteren, nicht ganz offensichtlichen Informationen, die tiefer liegen als das zunächst durch das Sehen wahrgenommene, wird nicht nur der Naturbeobachtung zugesprochen, sondern auch von Bildern verlangt.

Das Spiegelbild, das Alberti als Ausgangspunkt seiner Überlegungen dient, ist vielmehr der virtual reality nah, da es abhängig von der Bewegung des Betrachters kontinuierliche Bilder produziert und den Körper des Betrachters in verschiedenen Ansichten flexibel wiedergeben kann. Aber Albertis herausgearbeitetes Modell ist insofern kein Prototyp der virtual reality, da der Betrachter einen fest vorgegebenen und permanenten, starren Standpunkt einnehmen muß um in den Genuß der räumlichen Perspektivillusion zu kommen. In modernen virtual realities jedoch wird das Bild abhängig von der Position des Betrachterauges (des Kopfes) perspektivisch abgeändert, so daß dieser aus jeder beliebigen Sicht ein perspektivisch korrektes Bild zu sehen bekommt. Während in dem Albertischen Modell das Display noch in der realen Welt merklich verschachtelt war, versucht die moderne virtual reality das gesamte Sichtfeld des Betrachters auszufüllen und das Display in der Wahrnehmung somit verschwinden zu lassen.

Resümee

So wie Alberti die Malerei als Kulturindikator betrachtete, kann man heute, fast 600 Jahre danach, die auf seinem Modell basierenden Darstellungsprinzipien als Indikatoren ideologischer Positionen betrachten, die die Rolle des Menschen im Umgang mit seiner Umwelt exemplarisch veranschaulichen und sein Selbstverständnis als, primär mittels Sehen, erkennendes und kommunizierendes Subjekt nicht in Frage stellen, sondern den Glauben daran weiter bekräftigen, „dass diese Kunst als einzige gleichermaßen den gebildeten wie den Ungebildeten Vergnügen schafft; was irgendeine andere Kunst höchst selten vollbringt, nämlich sowohl Sachkundige zu entzücken als auch Unerfahrene zu bewegen. Ganz selten wirst du jemanden finden, der nicht in der Malkunst wohl unterrichtet sein möchte."[787]

Della Pitturas theoretische Begründung einer neuen Art von Malerei in Form eines Lehr- und Erbauungsbuches, wurzelt in einer humanistischen Vorstellung, die sich einerseits die Leistungen der Antike als Maßstab ersonn und andererseits den Menschen als Zentrum jeglicher Erkenntnis behauptete. Als Zusammenfassungen solcher Überlegungen, ließe sich behaupten, Albertis Modell sei eine technische Umschreibung des Bildes auf uns selbst und weniger eine Anleitung zur richtigen Darstellung der Welt – es stellt die Grenze des Sichtbaren aber auch die des Denkbaren dar. Das Ausgangsargument für die Qualität der, durch Albertis Text nicht erfundenen sondern lediglich populär gewordenen, zentralperspektivischen Konstruktion, liegt in der Behauptung, diese würde dem natürlichen Sehen des Menschen gleichkommen. Das Auge der Kamera würde das zeigen, was ein Mensch an der gleichen Stelle genau so sehen würde. Eine Beeinflussung durch die Kamera wird hiermit ausgeschlossen und die Welt würde sich in einem zweiten Schritt direkt und unverfälscht abdrücken.

Bleibt die Frage, was das für eine Welt sein soll, die nach Albertis Modell modelliert wird? Es ist eine malbare, darstellbare Welt, die zunächst als mathematisch konstruiert und geordnet gedacht wird und zudem in ihrer Grundeigenschaft die Abbildbarkeit der Realität postuliert.„Doch unsere Maler würden sich gewiss in großem Irrtum befinden, wenn sie nicht begreifen sollten, dass derjenige, der etwas malte, sich das wiederzugeben bemühte, was du durch unser oben genanntes Velum wie von der Natur selbst anmutig und richtig gemalt betrachten kannst."[788] Mathematik und Geometrie werden benutzt um den Raum zu konstruieren und zu kontrollieren, in dem der Mensch gleichzeitig Akteur und Betrachter ist. „Sicher ist, daß die Abbildung dessen, was wir sehen, immer einen bestimmten Begriff vom Gegenstand des Sehens benötigen wird. Wie für Alberti wird dieser Begriff von unseren Abbildungsgewohnheiten ausgehen. Es gibt keinen Weg, auf dem wir die Sprache oder die Abbildung umgehen und zum Wirklichen vorstoßen könnten, zu den ungeformten Materiespuren, die hinter den Dingen oder unserer Erfahrung stünden.wenn beim Abbilden etwas gegeben ist, dann sind das die Traditionen des Bildermachens und die Auffassungen darüber."[789] Albertis Modell kann durchaus als eine geistige Perspektive – also gemalte Geisteswissenschaft – aufgefasst werden, die eine Kulminierung hin zu einem Planozentrismus, der die Dichotomie zwischen flachem Bild und dreidimensionaler Darstellung in sich birgt.

Nach all diesen durchaus skeptischen Gegenentwürfen zu Albertis Konzept der Mal- und Darstellungskunst, scheint es unangemessen konkrete Bildbeispiele heranzuziehen, die ein Dafür oder Dagegen zeigen, oder nur zur Dekoration gelten. Der nicht unbescheidenen Aufforderung Albertis nach verbildlichter Reproduktion wird dennoch nachgekommen. „[F]alls sie für die Maler hilfreich und nützlich sind, so fordere ich als Lohn für meine Mühen nur, dass sie mein Bildnis in ihren Werken wiedergeben, um zu beweisen, dass sie dankbar sind und ich ein Kenner der Kunst gewesen bin."[790] Dieses Bildnis habe ich versucht abzugeben – wie durch den Titel und die Gliederung angedeutet, als geistige Projektion.

Gegen Bilder und Gleichnisse. – Mit Bildern und Gleichnissen überzeugt man, aber beweißt nicht. Deshalb hat man innerhalb der Wissenschaft eine solche Scheu vor Bildern und Gleichnissen; man will hier gerade das Überzeugende, das Glaublich-machende nicht und fordert vielmehr das kälteste Mißtrauen auch schon durch die Ausdrucksweise und die kahlen Wände heraus: weil das Mißtrauen der Prüfstein für das Gold der Gewißheit ist.[791]

784 **Krysmanski, H.J.:** *Windows. Exploring the History of a Metaphor.* PDF-Publikation. S.3.

785 **Wittgenstein, Ludwid:** *Über Gewissheit.* Hrsg. von G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright. Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970, S. 33.

786 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 133.

787 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 111.

788 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 161

789 **Snyder, Joel:** *Das Bild des Sehens.* In: *Paradigma Fotografie.* Hrsg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, S. 58-59

790 **Alberti, Leon Battista:** *Della Pittura – Über die Malkunst.* Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 169.

791 **Nietzsche, Freidrich:** *Menschliches Allzumenschliches.* Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1954, S. 241.

Literatur- und Medienverzeichnis

Alberti, Leon Battista: Della Pittura – Über die Malkunst. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007.

Auster, Paul: Ghosts. In: The New York Trilogy. Faber and Faber Limited, London 1988.

Brougher, Kerry: Unmögliche Fotografie. In: Hiroshi Sugimoto. Hrsg. von Kerry Brougher und Pia Müller-Tamm, Hatje Cantz, Ostfildern 2007.

Crary, Jonathan: Die Modernisierung des Sehens. In: Paradigma Fotografie. Hrsg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002.

Danto, Arthur C.: Das Fortleben der Kunst. Wilhelm Fink Verlag, München 2000.

Descartes, René: Meditatinen über die Grundlagen der Philosophie. Felix Meiner Verlag, Hamburg 1960.

Farocki, Harun: Bilder der Welt und Inschrift des Krieges. Harun Farocki Filmproduktion, 16mm, 75 Min., Farbe, s/w, 1:1,37, BRD 1988.

Hanke, Andrea / Kilzer, Annette: Ode to Überviolence: A Clockwork Orange. In: Bertz, Dieter: Stanley Kubrik und seine Filme. Schüren Presseverlag, Marburg 1999.

Krysmanski, H.J.: Windows. Exploring the History of a Metaphor. PDF-Publikation.

Locher, Hubert: Albertis Erfindung des »Gemäldes«. In: Theorie der Praxis. Hrsg. von Kurt W. Forster und Hubert Locher. Akademie Verlag, Berlin 1999.

Nietzsche, Freidrich: Menschliches Allzumenschliches. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1954.

Sachsse, Rolf: Hilla und Bernhard Becher. Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das anonyme und das Plastische der Industriephotographie. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1999.

Sontag, Susan: Photography within the Humanities. In: The Photography Reader. Hrsg. von Liz Wels. London und New York 2003.

Snyder, Joel: Das Bild des Sehens. In: Paradigma Fotografie. Hrsg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002.

Wittgenstein, Ludwid: Über Gewissheit. Hrsg. von G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright. Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970.

»Reist man richtig, folgt man der Sonne.«

792

2009

DAS WISSEN ÜBER DIE VERGANGENHEIT

Essay über Film und Antike

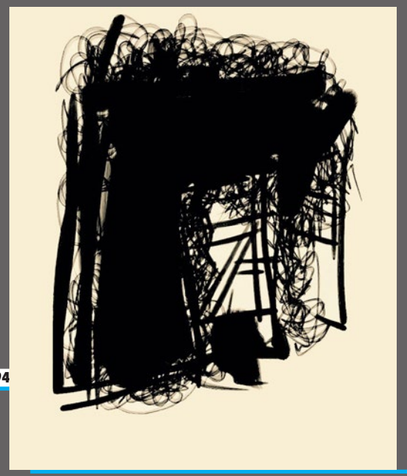
Einleitung

Der Film ist – wie kein anderes Genre der Kunst – zunächst der Gegenwart angehörig. Dies die vorläufige These. Darin eingeschlossen ist die Behauptung, der Film habe ein, im Vergleich zu anderen Medien, privilegierteres Verhältnis zu Zeit und Erinnerung einerseits und andererseits zu historischen Ereignissen und den Möglichkeiten ihrer künstlerischen Darstellung. Diese Verknüpfung birgt aber nicht nur Privilegien und Möglichkeiten, sondern ist mit gravierenden Pro-blemen behaftet. Um so erstaunlicher ist, daß sich Produktionsfirmen und Fil-memacher[793] (die einen zunächst aus stringenten ökonomischen Gründen, die anderen häufig von medientheoretischen Ambitionen motiviert) so häufig geschichtliche Themen aussuchten und immer noch bearbeiten. Die ersten filmischen Gehversuche Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts bedienten sich mit Vorliebe historischer Stoffe, da diese dem neuen Medium eine Fülle von optischen Ausstattungen, Staffagen, Kostümen und nicht zuletzt einen würdigen Inhalt boten mit gleichzeitiger finanzieller Risikominimierung. Nach Perioden der Stille und des Desinteresses (auch aufgrund der Neuorientierung amerikanischer und italienischer Produktionsfirmen) folgten immer wieder zahlreiche erfolgreiche Neuauflagen insbesondere antiker Stoffe oder re-makes von Klassikern, die Hand in Hand mit der Entwicklungsgeschichte des Kinos und seiner technischen Innovationen gingen. Mit Ridley Scotts Gladiator nahm die Verfilmung antikisierender Stoffe nach der Jahrtausendwende jedoch schwunghaft wieder zu und lieferte den Nährboden für eine Verdichtung von so genannten sword-and-sandals Filmen. Nachdem Mitte des 20. Jahrhunderts nach und nach die Eckpfeiler der Gattung der Antikfilme (oder Sandalenfilme) mit Werken wie Ben Hur, Spartacus, Quo Vadis, Cleopatra oder Helen of Troy manifestiert wurden, zeigte sich kurz nach dem Jahr 2000 erneut eine breite Begeisterung für solcherart Adaptionen, die mit Troy, Alexander oder 300 (aber auch mit zahlreichen TV-Serien) vor allem ideologische Zeichen und große Gesten Hollywoods darstellen.

Der filmische Zugang zur Geschichte – und insbesondere zur Antike – ist allerdings von einer grundlegend anderen Qualität, als die der traditionellen Geschichtsschreibung wie sie von Historikern vorgenommen wird. Erschwerend kommt hinzu, daß die Fronten zwischen Objektivität auf der einen Seite und Fiktion auf der anderen Seite beim Film nicht so klar sind, wie sie in einer Diskussion zwischen einem Historiker und einem Naturwissenschaftler in Bezug auf ihre Quellen und ihr Historienbild sein können. Stellvertretend für einen rein fil-mischen Zugang zu Geschichte und Vergangenheit soll vorweg eine – ihr zugrundeliegende und viel fundamentalere Schwierigkeit – thematisiert werden, welche in einer stärkeren Klarheit die Grundprobleme und Unterschiede einer solchen Diskussion zum Vorschein bringen kann. Die wichtigste Frage in diesem Zusammenhang sei also folgende: "Inwiefern unterscheidet sich der filmischen Ansatz Erinnerung und Geschichte zu strukturieren und darzustellen von dem der text- und quellenbasierten traditionellen Geschichtsschreibung?" Um Fragen der Objektivität, der Authentizität von Quellen, dem Verhältnis von direktem und indirektem Wissen oder etwa Interpretationsleistungen im Genre Film beleuchten zu können, ist es also sinnvoll zunächst von Argumenten einer ähnlichen (und dieser Frage zugrundeliegenden) Diskussion auszugehen beziehungsweise diese in ihren Grundzügen nachzuskizzieren. Grundsätzliche Muster der Fragestellung „Kann Geschichte beschrieben werden?" sollen zur Erhellung (der lediglich etwas genauer formulierten) Frage "Kann Geschichte verfilmt werden?" beitragen. Zur Erörterung dieser Fragen ist es sinnvoll einen Schritt rückwärts zu wagen und solche speziellen Probleme mikroskopisch zu betrachten, sowie die Pfeiler dieser Problematik zunächst in einer basaleren Form zu betrachten.

793 Die Bezeichnung Filmemacher soll im Folgenden als Sammelbegriff für alle, maßgeblich an der Entstehung eines filmischen Werks beteiligten Personen benützt werden. Insbesondere sind hiermit Produzenten, Filmstudios, Regisseure, Kostüm- und Bühnenbildner, wissenschaftliche Berater, Photographen etc. mitgemeint, die auf die ästhetische und ideologische Ausrichtung von dramaturgischen Verfilmungen, Dokumentationen oder sonstigen Filmwerken mit dem Thema Geschichte Einfluß nehmen.

792 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link



794

Der Relativismus

Die Grundlage für die Diskussion, ob und wie Vergangenheit im Film darstellbar ist und an welcher Stelle sich Unterschiede oder Parallelen zur Geschichtsschreibung feststellen lassen, soll derer in dem Buch Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung von Søren Kjørup aus dem Jahr 2001 nachgezeichnet werden, bei der im zweiten Kapitel Argumentationsmuster aus naturwissenschaftlicher und aus geisteswissenschaftlicher Sicht in Bezug zu Vergangenheitswissen in paradigmatischer Weise miteinander verglichen werden.

Der relativistische Standpunkt, der von vielen heutigen Geisteswissenschaftlern vertreten wird, beruhe laut Kjørup primär auf der Auffassung, daß eine Objektivität in den von Ihnen ausgeübten Disziplinen grundsätzlich nicht möglich sei. Selbst der ehemalige Präsident des amerikanischen Historikerverbandes, Charles A. Beard, mußte sich 1935 dieses Ideal eingestehen und bezeichnete die Objektivität in den Geschichtswissenschaften lediglich als einen "edlen Traum". Es scheint verständlich, daß Beard aufgrund dieser Aussage heftige Kritik von seinen Historikerkollegen erntete, die sich solch einen Affront nicht gefallen lassen konnten und seinen skeptischen Standpunkt überhaupt nicht teilen wollten. Die maximale Errungenschaft – nach Beard – sei ein Wissen der historischen Ereignisse aus der heutigen Perspektive heraus. Die heutige Perspektive auf historische Ereignisse ist jedoch zunehmend stärker von Darstellungen durch Film und TV geprägt, als durch geschichtswissenschaftliche Texte. Und da anzunehmen ist, daß die heutige Betrachtungsweise eine andere ist als sie in der Vergangenheit gewesen war, folgt auch ein anderer Blick auf die "Tatsachen" – eine "andere Geschichte" aber impliziert nicht eine "richtige Geschichte", d.h. es macht zunächst keinen Sinn einen „Gesichtspunkt für besser zu erklären als den anderen."[795] Insofern ist man gezwungen mittlerweile filmische Perspektiven auf Geschichte als gleichberechtigt mit denen der traditionellen Geschichtsschreibung anzusehen. Was sind dann aber die Kriterien nach denen eine wissenschaftliche Arbeit auf der einen Seite oder der Film auf der anderen Seite als objektiv beziehungsweise subjektiv eingefärbt beurteilt wird? Und welchen Argumenten folgend kann erstens das innige Verhältnis von Film und die Darstellung von Geschichte und zweitens die höhere Akzeptanz "filmischer Geschichte" zugeschrieben werden?

Eine unhaltbare Auffassung

Kjørup versucht zu zeigen, daß sich im dem relativistischen Standpunkt Beards hinsichtlich einer objektiven Geschichtsschreibung eigentlich eine positivistische Haltung gegenüber Wissen und Wissenschaft ausdrückt; indem er zwischen eindeutig falschen Aussagen auf der einen Seite und „andere[n], die man gut begründen kann"[796] unterscheidet sowie den Relativismus als keinen generell haltbaren Standpunkt ansieht. Beard argumentiert zusammenfassend, daß das Wissen über die Vergangenheit indirekt, unvollständig, vom Historiker interpretiert beziehungsweise strukturiert und daher mit menschlichen Werten behaf-

795 Kjørup, Søren: *Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung.* Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 123.

796 Kjørup, Søren: *Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung.* Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 123.

794 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

tet sei, denn „[d]ie Objektivität der Außenwelt ist keine tote, erstarrte, die menschliche Praxis fatalistisch bestimmende Objektivität, sondern steht – gerade in ihrer Unabhängigkeit vom menschlichen Bewußtsein – in der innigsten, unlösbaren Wechselwirkung mit der menschlichen Praxis.“[797]

Das Verhältnis von direktem und indirektem Wissen macht Beard anhand eines Beispiels klar: Vergleicht man die Arbeitsweise eines Naturwissenschaftlers (z.B. der des Chemikers) mit der eines Geisteswissenschaftlers (in diesem Fall natürlich des Historikers), so habe der Naturwissenschaftler ein direktes und objektives Verhältnis zu seiner Arbeit, während sich der Geisteswissenschaftler nur mit Spuren der Vergangenheit beschäftigen könne. Kjørup relativiert dieses Argument und fügt hinzu, daß auch der Chemiker auf historische Quellen zurückgreifen müsse und sein Wissen somit ebenso indirekt sei. Dennoch unterstellt er dem Naturwissenschaftler ein ewig gültiges Revier (wobei er die Wiederholbarkeit der Experimente hervorhebt) und differenziert hier zwischen Geistes- und Naturwissenschaft mit Bezug auf die gegebenen, praktischen Probleme, die z.B. bei der Geschichtswissenschaft bestehen.

Echtes Wissen ließe sich auf direktes Beobachten der Dinge zurückführen – da aber „alles andere abgeleitet und damit problematisch sei“[798], wäre das Wissen auch sehr eingeschränkt und eine Einteilung in direktes und indirektes Wissen daher sehr naiv. Wissen sei immer indirekt, da es die unmittelbare Beobachtung überschreitet und zudem noch in der Vergangenheit verwurzelt ist. Daß eine mittels Film entworfene Version der Vergangenheit trotz aller Makel und eindeutig falschen Aussagen glaubwürdig bleibt, liegt auch daran, daß der Betrachter den Film als logisch-konsistentes, in sich abgeschlossenes Werk wahrnimmt das seine Autorität durch direktes Beobachtet-werden gewinnt. Die innerhalb des Films reflektierten historischen Tatsachen werden in den Hintergrund gedrängt und bleiben solange gültig – auch wenn sie herausisoliert als falsch eingestuft werden können – bis der Film nicht seinen eigenen immanenten Gesetzen zuwiderhandelt.

Beard behauptet weiterhin, der “Gegenwartshistoriker” habe erheblich mehr Quellen zur Verfügung und sei somit dem “Vergangenheitshistoriker” im Vorteil; hier widerspricht Kjørup und zeigt die Notwendigkeit der Wissenserschließung „aus dem Rückblick“[799], bei der ein interpretatorischer Abstand vorhanden sei und bei der man die Bedeutung der Ereignisse erst im Nachhinein erkennen könne. „Dass wir ein Wissen erst aus dem Rückblick heraus gewinnen, ist in der Geschichtswissenschaft keine Schwäche, sondern eine Stärke, ja sogar eine Notwendigkeit.“[800] Der fragmentarische Aspekt des Geschichtswissens, wird von Beard mit der Gegenüberstellung einer Kenntnis von Einzelfakten und einem generellen historischen Wissen veranschaulicht. Kjørup stimmt dieser Trennung in Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung innerhalb der Geschichtswissenschaft zu – den Sinn einer solchen Einteilung sieht er in der differenzierten Aufgabe eines Historikers: Er soll die Relevanz der Quellen beurteilen und auswählen. Dieses Filtern färbt auf die Objektivität des Wissenschaftlers ab; Beard sieht diese gefährdet während Kjørup das Verschwinden der Objektivität als essentiellen Bestandteil des Interpretierens sieht. „Objektivität ist die Wahnvorstellung, Beobachtungen könnten ohne Beobachter gemacht werden. Die Berufung auf Objektivität ist die Verweigerung der Verantwortung – daher auch ihre Beliebtheit.“[801]

Die Unterscheidung, zwischen der Kenntnis einzelner historischer “Tatsachen” auf der einen Seite und den geschichtlichen Zusammenhängen auf der anderen Seite, wie weiter oben angedeutet, wird von Kjørup nicht auf den Unterschied einer objektiven Feststellung der Einzelheiten und der notwendigen Interpretation der Synthetisierung zurückgeführt. Beides gleichermaßen sei ein vom Wissenschaftler produziertes und interpretiertes Wissen, da selbst das Auswerten losgelöster Einzelaussagen eine Authentizität des Quellenmaterials impliziert und eine „Menge von spezifischem und generellem Wissen über geschichtliche und allgemeine Verhältnisse“[802] voraussetzt. Das Wissen des Historikers als auch des Filmemachers über die Vergangenheit „is furnished by the history of his family, of his neighborhood, of his city, of his religious community, of his ethnic group, of his nationality, of his country and of the wider culture into which he has been assimilated.“[803]

Die Leistung des Interpretierens

Laut Beard präsentiert die Vergangenheit sich uns nicht, sondern sie wird uns von Historikern präsentiert, die mit Hilfe der Strukturierung und Interpretation eine Variante davon synthetisieren. Kjørup versucht Beard auf zwei Arten zu verstehen: Die Vergangenheit könnte als eine an sich unstrukturierte Entität gedacht werden, die strukturiert dargestellt wird, oder der Wirklichkeit werden unterschiedliche Strukturen auferlegt. Der ersten Variante entgegnet Kjørup die Notwendigkeit der Interpretation durch den Historiker – die Geschichtswissenschaft ebenso wie der Film in seiner Darstellung historischer Ereignisse können nicht „das uninterpretierte Ganze“[804] darstellen. Zudem hält Kjørup eine völlige Loslösung der, vom Historiker eingebrachten, Voraussetzungen für illusionär und verweist auf die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens da „[d]ie Auslegung von Etwas als Etwas [...] wesenhaft durch Vorhabe, Vorsicht und Vorgriff fundiert [wird]. Auslegung ist nie ein voraussetzungsloses Erfassen eines Vorgegebenen.“[805]

Das Vorwissen des Vergangenheitsforschers wird aber nicht uneingeschränkt als positive Voraussetzung zum objektiven Entschlüsseln der Geschichte betrachtet – die historische Bildung kann ebenso eine Bürde darstellen und die Wirkung der Historie auf die Gesellschaft und den Menschen unterbinden. „Sind die Persönlichkeiten erst in der geschilderten Weise zu ewiger Subjectlosigkeit, oder wie man sagt, Objectivität ausgeblasen: so vermag nichts mehr auf sie zu wirken; es mag was Gutes und Rechtes geschehen, als That, als Dichtung, als Musik: sofort sieht der ausgehöhlte Bildungsmensch über das Werk hinweg und fragt nach der Historie des Autors. Hat dieser schon Mehreres geschaffen, sofort muss er sich den bisherigen und den muthmaasslichen weiteren Gang seiner Entwickelung deuten lassen, sofort wird er neben Andere zur Vergleichung gestellt, auf die Wahl seines Stoffes, auf seine Behandlung hin secirt, auseinandergerissen, weislich neu zusammengefügt und im Ganzen vermahnt und zurechtgewiesen. Es mag das Erstaunlichste geschehen, immer ist die Schaar der historisch Neutralen auf dem Platze, bereit den Autor schon aus weiter Ferne zu überschauen. Augenblicklich erschallt das Echo: aber immer als „Kritik“, während kurz vorher der Kritiker von der Möglichkeit des Geschehenden sich nichts träumen liess. Nirgends kommt es zu einer Wirkung, sondern immer nur wieder zu einer „Kritik“; und die Kritik selbst macht wieder keine Wirkung, sondern erfährt nur wieder Kritik. Dabei ist man übereingekommen, viel Kritiken als Wirkung, wenige als Misserfolg zu betrachten. Im Grunde aber bleibt, selbst bei sothaner „Wirkung“, alles beim Alten: man schwätzt zwar eine Zeit lang etwas Neues, dann aber wieder etwas Neues und thut inzwischen das, was man immer gethan hat. Die historische Bildung unserer Kritiker erlaubt gar nicht mehr, dass es zu einer Wirkung im eigentlichen Verstande, nämlich zu einer Wirkung auf Leben und Handeln komme: auf die schwärzeste Schrift drücken sie sogleich ihr Löschpapier, auf die anmuthigste Zeichnung schmieren sie ihre dicken Pinselstriche, die als Correcturen angesehn werden sollen: da war’s wieder einmal vorbei. Nie aber hört ihre kritische Feder auf zu fliessen, denn sie haben die Macht über sie verloren und werden mehr von ihr geführt anstatt sie zu führen. Gerade in dieser Maasslosigkeit ihrer kritischen Ergüsse, in dem Mangel der Herrschaft über sich selbst, in dem was die Römer impotentia nennen, verräth sich die Schwäche der modernen Persönlichkeit.“[806]

Nicht nur, daß die mit Historie arbeitende Persönlichkeit als ewig kritisierender Philister gebrandmarkt wird, es wird ihr auch, wie oben beschrieben, eine mangelnde Autorität gegenüber ihren Quellen und Texten unterstellt. Sie wäre mehr von den Quellen beeinflußt sowie von den zu erwartenden Kritiken anderer Wissenschaftler geängstigt, so daß eine Fokussierung auf die eigentliche Aussage der Quellen unmöglich gemacht wird. Die zur Objektivierung verdammten Forscher verlören die Gabe, die “Fakten” unvoreingenommen zu betrachten, nämlich subjektiv ohne den Zwang des Analysierens, Synthetisierens und “Darüberhinwegschauens”. „Was die Wissenschaftstheoretiker, -soziologen und -historiker über die Wissenschaft zu sagen hatten, wurde von Wissenschaftlern gelesen und notiert und als allgemeine Grundlage dafür übernommen, wie sie sich selber sehen. Die Wissenschaftstheoretiker sagen, sie seien objektiv, also verbieten die Wissenschaftler in der wissenschaftlichen Literatur streng jede Bezugnahme auf subjektive Erfahrung. Die Soziologen sagen, sie seien uneigennützig, also verabscheuen die Wissenschaftler jede offene Manifestation von Konkurrenz oder Ruhmsucht. Die Historiker sagen, die Wissenschaft sei ein Mittel gegen die Unvernunft, also bestreiten die Wissenschaftler leidenschaftlich, daß menschliche Leidenschaften in ihrer Arbeit irgendeinen Platz haben.“[807] Beschränkte sich die wahrnehmende Person nun auf die Perzeption, ohne darüber hinaus Außenstehendes in das Betrachten einfließen zu lassen, so wäre ein selbstständigeres Erkennen möglich. Wesentliches Merkmal einer objektiven Analyse ist aber das Relativieren von historischen Fakten oder Werken, das Deuten und Verbinden oder das In-Bezug-Stellen von Autor und Werk, Umwelt und Zeitgeist etc. – die Entschleierung der “wirklichen” Bedeutung der Werke sei das erstrebte Ziel um eine objektive Wertung vornehmen zu können. Wird aber auf diese Art von bürgerlicher Kritik verzichtet, so zeige sich eine Wirkung auf den Menschen und auf sein Handeln.

797 Lukács, Georg: Kunst und objektive Wahrheit. In: Theorien der Kunst. Hg. von Dieter Henrich, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1999, S. 265.

798 Kjørup, Søren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 125.

799 Kjørup, Søren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 126.

800 Kjørup, Søren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 126.

801 Von Foerster, Heinz: Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. In: Erkenntnis und Ethik. 1998, S. 154.

802 Shils, Edward. A.: Tradition. Chicago, University of Chicago Press 1981, S. 51.

803 Shils, Edward. A.: Tradition. Chicago, University of Chicago Press 1981, S. 51.

804 Kjørup, Søren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 129.

805 Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1953, S. 89.

806 Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Aus: Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta., München, Hanser 1977 (8. Auflage).

807 Broad, William: Betrug und Täuschung in der Wissenschaft. Basel, Birkhäuser Verlag 1984, S. 151-152.

Die Objektivität

Den Wandel des Objektivitätsbegriffes im Bereich der Geisteswissenschaften im 20. Jahrhundert, wird von Kjørup anhand der positivistischen Auffassung von Objektivität geschildert. Er verweist auf die wissenschaftlichen Diskussionen der letzten drei Jahrzehnte, in der sich die Auffassung verbreitet hätte, die positivistischen Ideale von Erkenntnis und Wissenschaft seien zusammengebrochen. Eine endgültige Bewährung sei illusorisch, insofern als daß „[d]ie positive Entscheidung [...]das System immer nur vorläufig stützen [kann]; es kann durch spätere negative Entscheidungen immer wieder umgestoßen werden. Solange ein System eingehenden und strengen deduktiven Nachprüfungen standhält und durch die fortschreitende Entwicklung der Wissenschaft nicht überholt wird, sagen wir, daß es sich bewährt."[308] Die vor dem Einsetzen dieser Diskussion geläufige Forderung nach Objektivität (an jede Wissenschaftsart) sei nicht mehr aktuell und man könne nicht mehr von Objektivität im positivistischen Sinn sprechen. Als eine Unmöglichkeit wird außerdem eine Wissenschaft ohne subjektive Spuren dargestellt – diese "Subjektivität" sei allerdings kein Problem für wissenschaftliches Arbeiten. Der Begriff der "Nicht-Objektivität" werde dazu gebraucht, wissenschaftliche Fehler herauszustellen und bezeichne lediglich eine subjektive Verzerrung der Wissenschaft durch den Menschen.

Laut Kjørup ist die Objektivität einer wissenschaftlichen Arbeit nicht beweisbar und die Kriterien für Objektivität seien mit denen einer „gewöhnlichen, wissenschaftlich[...] soliden Arbeit"[309] identisch. Da Objektivität nicht nachweisbar sei, könne man auch nicht auf ihre Unmöglichkeit bestehen und müsse „solange nicht das Gegenteil bewiesen ist, die Ergebnisse einer jeden auf redliche Grundlage ausgeführten Forschung als objektiv"[310] ansehen. Die Beweislast, eine mangelnde Objektivität zu begründen, liege außerdem beim Ankläger, der präzise die subjektiven beziehungsweise interpretierenden Einflüsse benennen muß. Obwohl Kjørup mehrmals auf die subjektive Beeinflussung durch den Wissenschaftler hinweist, kommt er dennoch zu dem Schluß, es könne eine Objektivität in den Geisteswissenschaften geben. Um eine Objektivität, nach seiner Auffassung, zu ermöglichen, müsse der Geisteswissenschaftler einen gewissen zeitlichen Abstand zum Ereignis haben um auch verzögerte Auswirkungen noch mit berücksichtigen zu können. Kjørup widerspricht der These, „dass Gegenwartsgeschichte erheblich besser fundiert ist als Untersuchungen der Vergangenheit. [...] [I]n Wirklichkeit verhält es sich eher umgekehrt."[311] Er verlässt sich auf die Gabe des Geisteswissenschaftlers, sinnvoll zu selektieren, Wesentliches von Unwesentlichem zu trennen und vertritt die Meinung, es sei gerade die Aufgabe des Historikers zu strukturieren und zu interpretieren. Objektivität läge dann vor, wenn andere Voraussetzungen, wie z.B. ideologische Vorurteile oder sonstige offensichtliche Beeinflussungen, ausgeschlossen werden können. „Als Literaturgattung betrachtet, ist ein wissenschaftlicher Aufsatz so stilisiert wie ein Sonett: wenn er sich nicht an strenge Regeln der Darlegung hält, wird er einfach nicht veröffentlicht. Im Wesentlichen verlangen diese Regeln, daß über ein Experiment so berichtet wird, als ob jeder Aspekt des Verfahrens nach den Vorschriften der Wissenschaftstheoretiker ausgeführt worden sei. Die Konventionen der wissenschaftlichen Berichterstattung fordern, daß der Autor völlig unpersönlich schreibt, damit der Anschein der Objektivität entsteht. [...] Da die Wissenschaft nach einer allgemeingültigen Wahrheit strebt, die weder mit Zeit, Ort noch Person verknüpft ist, verlangt das eherne Diktat des wissenschaftlichen Stils, daß jede Bezugnahme auf diese Einzelheiten unterbleibt."[312] Wenn zudem das Gegenteil einer Theorie nicht bewiesen ist, bleibt die ursprüngliche Theorie so lange "objektiv" bis sie widerlegt wird – die Beweislast bleibt, wie oben erwähnt, beim Ankläger. Färben subjektive Meinungen, Lebensumstände oder Denkmuster des Forschers auf wissenschaftliche Theorien ab, so stelle das kein Problem für die Wissenschaft dar – es sei nicht überraschend, in wissenschaftlichen Ergebnissen Spuren von Menschen wiederzufinden. Forschungsergebnisse ohne subjektive Züge stellten eine Absurdität dar.

Wenn nun Objektivität, in dem Sinne wie Kjørup sie verstehen will, nicht beweisbar sei, liegt der Schluss nahe, daß Objektivität auf Konventionen beruhen müsste. „Man kann keine Synthesen schaffen, ohne einen allgemeinen Verständnisrahmen – eine Theorie – zu haben, in welche man die verschiedenen Einzeltatsachen eingliedert."[313] Parallel dazu kann die Montage von Bildern und die Strukturierung von Sequenzen innerhalb des Film gesehen werden. Solange der Film nicht gegen seine eigene Semantik und Regeln verstößt, bleibt die vermittelte Geschichtsversion als These bestehen. Die Einzeltatsachen sollten möglichst ohne subjektive Verzerrungen in den allgemein definierten und akzeptierten Rahmen eingegliedert werden; dieser Rahmen kann dann als objektiv aufgefasst werden. Kjørup erläutert weiter, es „besteht die Aufgabe darin, all diesen Einzelheiten ein Muster zu geben, durch welches sie Bedeutung bekommen und begreifbar werden."[314] Er verzichtet auf eine detailgetreue Wirklichkeitsnachbildung und argumentiert stattdessen für eine Übersetzung der Wirklichkeit in verständliche Muster. Er übergibt dem Historiker sozusagen einen Klärungsauftrag. Das Problem der Kriterienwahl, nach welchen eine solche Strukturierung (eine möglichst "objektive") vorgenommen werden soll, drängt sich hier auf. Das Einfachste wäre natürlich bereits bestehende, bewährte Kriterien zu übernehmen; zum Beispiel dem gleichen Muster zu folgen, dem schon bei einer bestehenden (und immer noch als objektiv betrachteten) Theorie gefolgt wurde – oder das gleiche Set und die gleichen Kostüme in einem re-make zu benutzen.[315] Ein anderes Kriterium für eine mögliche Einteilung wäre, eben genau diesem Muster nicht mehr zu folgen und es stattdessen zu ersetzten oder zu ergänzen – wenn man etwa die Auffassung vertritt, das bereits angewandte Muster berücksichtige nicht alle für das Formulieren einer objektiven Theorie essentiellen Tatsachen oder wenn man es im Widerspruch zu anderen, ebenfalls als objektiv bezeichneten Theorien sieht. Die Kriterien für die Objektivität einer Theorie können also wandelbar sein, da auch sie auf Konventionen beruhen – und daher haben auch "objektive Theorien" nur solange Gültigkeit, bis eine Falsifikation deren erfolgt. „Wissenschaftler stellen Hypothesen auf der Grundlage induktiver Logik auf und bestätigen oder widerlegen sie durch experimentelle Überprüfung. [...] Wenn alte Theorien versagen, werden neue Theorien entwikkelt und wegen ihres größeren Erklärungsvermögens akzeptiert, weil die Wissenschaft durch sie somit einen weiteren unvermeidlichen Schritt in Richtung Wahrheit macht."[316] Die Falsifikation von Darstellungen im Film werden aber vornehmlich von Geschichtsforschern vorgenommen – also von einer äußeren Instanz. Es können laut Popper auch konträre (objektive) Theorien nebeneinander bestehen, jedoch muß im nächsten Schritt eine Falsifikation und eine gleichzeitige Neuformulierung vorgenommen werden. Dieses Provisorium kann nun solange als objektiv betrachtet werden, bis es ebenfalls falsifiziert wird.[317] „Subjective interest seeks satisfaction. [...] Practical success depends on adjustment to conditions independent of our wishes or will. [...] All such activities involve an experimental attitude and in the result of the experiment the nature of the objects is revealed."[318] Das Klärungsproblem, welche Kriterien nun objektiv seien, kann umgangen werden, wenn die Bedeutung von "Objektivität" einer präzisen Definition unterliegt; und damit gelangt man wieder zum konventionellen Verständnisrahmen.

Das seitwärts blikende Werten

Die von Beard geäußerte Vorstellung, die objektive Geschichtsschreibung stelle lediglich einen edlen Traum dar, scheint mehr Botschaften zu beinhalten, als nur eine Absage an die Objektivität selbst. Wenn Beard die Geschichtsschreibung als "Act of Faith" tituliert, könnte man zu der Schlußfolgerung kommen, er wäre sich darüber im Klaren, daß der Historiker ein Gefüge zu untersuchen hat, von dem er selbst ein Teil davon ist, das er selbst erst motiviert hat und das er auch verstehen will. „With regard to some defined situation in the past one wants to understand what was going forward. Clearly, any such question presupposes some historical knowledge. Without it, one would not know of the situation in question, nor would one know what was meant by 'going forward'. History, then grows out of history. [...] [T]he more history one knows, the more data lie in one's purview, the more questions one can ask, and the more intelligently one can ask them."[319]

Wenn Kjørup dann weiter behauptet, „dass wir einige Dinge über die Vergangenheit mit Sicherheit wissen"[320] unterstellt er dem Historiker eine Unvoreingenommenheit im Umgang mit den geschichtlichen Quellen; So wie sich der Kinobesucher im Klaren darüber ist, ein Werk der Fiktion zu betrachten und genau weiß, lediglich schnell wechselnde und flackernde Standbilder zu betrachten, jedoch trotz dieses "sicheren Wissens" sich der Illusion der story oder des plots hingibt und nach kurzer Zeit nicht mehr darüber nachdenkt, stellt es für den Historiker kein Problem dar, eine subjektive Basis für seine Forschungen zu haben und diese als Grundlage seines Forschens zu vergessen.

Die Widerspiegelung des Allgemeinen beziehungsweise der richtigen Erkenntnis der Wirklichkeit ist nicht nur Grundlage der objektiven Naturwissenschaft, sondern auch die der ästhetischen Erkenntnis. Die künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit geschieht auf ähnliche Weise wie die der Naturwissenschaft oder Geisteswissenschaft: Während diese möglichst objektive, allge-

308 Vgl. Popper, Karl R.: Grundprobleme der Erkenntnislogik, in: Wahrheitstheorien. Hrsg. G. Skirbekk,Frankfurt/M, Suhrkamp 1996, S. 115.

309 Kjørup, Søren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 159.

310 Kjørup, Søren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 159.

311 Kjørup, Søren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 125.

312 Broad, William: Betrug und Täuschung in der Wissenschaft. Basel, Birkhäuser Verlag 1984, S. 149-150.

313 Kjørup, Søren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 128.

314 Kjørup, Søren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 129.

315 Wie dies bei Gladiator der Fall war, nachdem die Filmcrew währenmd des Drehs auf ein Lager von Kostümen und Requisiten eines früheren Sandalenfilms gestoßen sind und die Produktion entschied diese zu verwenden anstatt eigene anfertigen zu lassen.

316 Broad, William: Betrug und Täuschung in der Wissenschaft. Basel, Birkhäuser Verlag 1984, S. 148.

317 Vgl. Popper, Karl R.: Grundprobleme der Erkenntnislogik, in: Wahrheitstheorien. Hrsg. G. Skirbekk, Frankfurt/M, Suhrkamp 1996.

318 Aus: Dictionary of Philosophy and Psychology, Vol. II. Edited by James Baldwin, Gloucester, Mass., Peter Smith 1960, S. 192.

319 Lonergan, B.J.F.: Method in Theology. London, Darton, Longman and Todd 1972, S. 187.

320 Kjørup, Søren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 123.

meine Theorien aufstellen, die von jeder Person intersubjektiv verifiziert werden können, versucht der Künstler eine für jede Person zugängliche und in sich abgeschlossene Welt zu erschaffen – er versucht sein künstlerisches Einfühlungsvermögen, seine Sensibilität gegenüber der Welt in dem Kunstwerk zu manifestieren und dem weniger sensiblen Mitmenschen eine holistische Sicht der Wirklichkeit zu vermitteln. Er hat sozusagen einen direkteren Bezug zu den Dingen, eine "objektivere" Sicht auf die Welt. „Die scheinbare Abgeschlossenheit des Kunstwerks. seine scheinbare Unvergleichbarkeit mit der Wirklichkeit beruht gerade auf der Grundlage der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit. [...] Die Wirkung der Kunst, das vollständige Aufgehen des Rezeptiven in der Wirkung des Kunstwerks, sein vollständiges Eingehen auf die Eigenart der "eigenen Welt" des Kunstwerks beruht gerade darauf, daß das Kunstwerk eine dem Wesen nach getreuere, vollständigere, lebendigere, bewegtere Widerspiegelung der Wirklichkeit bietet, als der Rezeptive sie sonst besitzt [.] [...]"[821] Ein wesentlicher Unterschied zwischen textbasierten Geschichtsschreibungen und denen durch das Medium Film vermittelten, ist die Illusion der Lebendigkeit, Unmittelbarkeit und Evidenz der beobachteten Geschehnisse, die dem Betrachter eines Historienfilmes evoziert werden. Genau jenes vollständige Aufgehen in der durch die Semantik des Films konstruierten Tatsachen, vollzieht sich beim Betrachten eines korrekt beziehungsweise konventionell montierten, Historie behandelnden Films – viel mehr als dies bei der Lektüre eines geschichtswissenschaftlichen Textes der Fall wäre. Die Bedeutsamkeit filmisch vermittelter Historie überwiegt derer durch Artikel, Bücher oder Enzyklopädien erschlossener Historie aufgrund des eindeutig begrenzten Zusammenhanges der Einzeltatsachen und deren unmittelbaren Strukturierung innerhalb eines in sich geschlossenen Werkes. Dadurch, daß das Kunstwerk eindeutige Verweise auf Auftraggeber hervorhebt oder auf den psychischen Zustand des Künstlers verweist, auf zeitgenössische Themen Bezug nimmt, durch Anwendung bekannter Symbole Aufmerksamkeit sucht usw., kann es leicht eine persönliche Bedeutsamkeit bekommen – die Bedeutung (im Kunstgeschichtlichen Rahmen etwa) ist allerdings weniger dramatisch. Diese Bedeutung erlangt das Werk durch innere Schlüssigkeit, dadurch daß es zeitlich, sowie ikonographisch unabhängig ist und die Bedeutung sich hauptsächlich nur durch das Werk selbst und die schlüssig montierten Versatzstücke ergibt. „Daraus folgt, daß jedes Kunstwerk einen geschlossenen, in sich abgerundeten, in sich vollendeten Zusammenhang bieten muß, und zwar einen solchen Zusammenhang, dessen Bewegung und Struktur unmittelbar evident sind."[822] Die persönliche Bedeutsamkeit ist eine Folge der Bedeutung des Werkes und nicht vice versa. In Anbetracht historischer Quellen ergibt sich jedoch der umgekehrte Fall und daher ist es verständlich, wenn Historiker aufgrund subjektiver Präferenzen, bestimmten Ereignissen oder Texten besondere Bedeutung zukommen lassen. Neben dem künstlerischen Willen zur geschichtlichen Artikulation mittels Film, muß auch ein Verstehen-Können vorhanden sein; dadurch, daß die geschichtliche Quelle und der interpretierende Filmschaffende zeitlich, ideologisch, sprachlich usw. voneinander getrennt sind, ergibt sich die Schwierigkeit diese Quelle "objektiv" zu verstehen. Der Historiker und nicht zuletzt der Filmemacher steht vor einer unlösbaren Aufgabe, wollte er einerseits alle zum "objektiven" Verstehen essentiellen Aspekte richtig und vollständig erfassen und andererseits diese innerhalb der Konventionen seines Metiers schlüssig und widerspruchsfrei strukturieren. Dennoch kann eine wichtige Gemeinsamkeit mit der vermeintlich unstrukturierten Geschichtswelt vorgewiesen werden: die geteilte Geschichte.[823] Immerhin baut das subjektive Bewußtsein jedes Vergangenheitsforschers in der Gegenwart auf die zu untersuchende Geschichte auf, ist also keineswegs völlig von ihr abgenabelt, sondern eher eine Konsequenz dieser Vergangenheit. „[A] sensibility to past things and, more deeply, a category of pastness, is nurtured in the mind by all this unwritten and written history which is presented to the person growing into society."[824] Die persönliche Lebensgeschichte des Filmemachers in der Gegenwart, baut auf jener Geschichte auf, die er analysiert – diese geteilte Vergangenheit hat erhebliche Einwirkungen auf die Themenwahl und dominiert die Schwerpunkte des Interesses und des filmischen Œuvres. Geschichte existiert nicht an sich, losgelöst vom Betrachter, sondern Thema und Gegenstand eines Historienfilmes konstituieren sich erst mit der Motivation des Filmemachers – es muß also sowohl eine Bereitschaft zur "Geschichte" vorhanden sein[825] als auch ein bewußtes Reflektieren des Filmemachers über seine eigene Subjektivität innerhalb dieses Prozesses. „[A]s Hegel very rightly says, all I have to do is simply to fix my attention on absolutely indeterminate being, with the view on finding it intelligible. It absolutely refuses to be intelligible unless I supplement it with other conceptions. Thus, it grows and develops before my eye. But its growth and development arise from its own nature. I only give it an opportunity by setting

821 Lukács, Georg: Kunst und objektive Wahrheit. In: Theorien der Kunst. Hg. von Dieter Henrich, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1999, S. 273.

822 Lukács, Georg: Kunst und objektive Wahrheit. In: Theorien der Kunst. Hg. von Dieter Henrich, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1999, S. 271.

823 Diese Verbindung des Einzelnen mit der Geschichte seiner Gesellschaft nennt Gadamer "Wirkungsgeschichte". Vgl. Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen, Mohr 1960.

824 Shils, Edward. A.: Tradition. Chicago, University of Chicago Press 1981, S. 51.

825 Einer geschichtlichen Quelle erst einmal Recht zu geben und ihren internen Sinn anzuerkennen, nennt Gadamer den "Vorgriff der Vollkommenheit".

my attention in a certain way."[826] Die Bereitschaft zum Verstehen-Wollen bekommt eine tendenzielle Ausrichtung durch das Zu-Verstehende.Wenn man also eine Beeinflussung der Motivation durch das zu analysierende Objekt unterstellt, scheint es vergebliche Mühe, nach dem Ideal der unvoreingenommenen Geschichtsforschung zu streben.

Eine autonome, lediglich aus den Quellen sich ergebende Geschichtsschreibung oder Verfilmung, kann demzufolge unter dem Aspekt eines eingeengten oder sogar fixierten Auslegungshorizontes nicht erwartet werden. Die Autorität des Filmemachers begründet sich nicht mehr in der unvoreingenommenen und verzerrungsfreien Auswertung und Klärung der Geschehnisse des (unstrukturierten) Vergangenen, sondern dadurch, daß der Filmemacher sich selbst als "Werkzeug der Historie" (und Filmhistorie) begreift und die von ihm ausgearbeiteten "Fakten" als relativ ansieht und mittels einer verfilmten Version zum Diskurs freigibt um durch diesen – wenn auch mit Mängeln oder Kontradiktionen behafteten – Prozeß ein "vollkommeneres" Verstehen zu ermöglichen. Es sollte außerdem im Interesse des Filmemachers sein, herauszufinden ob seine Erkenntnisse einer intersubjektiven Überprüfung standhalten, denn „[d]ie Unvollkommenheit, die Verknöcherung, die Erstarrung einer jeden einseitigen Auffassung der Wirklichkeit kann nur durch die Dialektik überwunden werden. Nur durch richtige und bewußte Anwendung der Dialektik können wir dazu gelangen, diese Unvollkommenheiten im unendlichen Prozess der Erkenntnis zu überwinden und unser Denken der bewegten und lebendigen Unendlichkeit der objektiven Wirklichkeit anzunähern."[827] Im Laufe dieser Diskussionen können dann die mittels Film propagierten historischen Versionen als unpräzise, von der Ideologie des Filmemachers verfälscht oder in sonst einer Weise kritisiert und gegebenenfalls vervollständigt, objektiviert oder sogar ganz abgelehnt werden. Ein handfestes Argument gegen eine filmische Hypothese von Geschichte läßt sich erst finden, sobald ein solcher Film die dargestellte Geschichte über die Filmgeschichte stellt. Um aber seiner eigenen Semantik treu zu bleiben (und quasi ohne Fremdsprachen auszukommen versucht), muß die dargestellte Version von Geschichte sich innerhalb der Filmgeschichte – des plots – abspielen.

Es ist auf der einen Seite unvermeidbar für einen Filmemacher ohne Vorurteile zu werten, auf der anderen Seite aber zugleich eine erwünschenswerte, gar eine essentielle Grundbedingung, daß er über möglichst viel Vorwissen verfügt, möchte er historische Gegebenheiten verstehen und verfilmen – er muß Geschichte strukturieren um sie aufklären zu können, d.h. die vorhandenen Quellen in Relation zu seinem Vorwissen und Vorhaben setzen um diese dann in einer Geschichte darzustellen. „History cannot simply be reduced – or elevated – to a collection, theory, and practice of reading texts. [...] For historians, the text exists only as a function, or articulation, of context. In this sense historians work at the juncture of the symbiosis between text and context [.] [...] History at least good history [...] is inescapably structural. Not reductionist, not present minded, not teleological: structural. [...] By structural, I mean that history must disclose and reconstruct the conditions of consciousness and action, with conditions understood as systems of social relations. [...] Both in the past and in the interpretation of the past history follows a pattern or structure, according to which some systems of relations and some events possess greater significance than others. Structure, in this sense, governs the writing and reading of texts."[828] Die Aufgabe des Filmemachers besteht vor allem auch darin, zwischen Vergangenheit und historischen Ereignissen zu trennen. Diese Differenzierung kann aufgrund eines etablierten, auf Konsens beruhenden, wissenschaftlichen Instrumentariums vorgenommen werden oder kann eine ästhetische Natur aufweisen und damit die persönlichen Präferenzen des Filmemachers widerspiegeln. Die banalen Ereignisse der Vergangenheit erleben dann ihre Metamorphose zu historischen Fakten, wenn sie plötzlich in zuvor ungedeckte Lücken eingefügt werden können oder eine Ideologie plausibel veranschaulichen. Dann gewinnt die persönliche Bedeutsamkeit ein größeres Gewicht als die allgemeine historische Bedeutung der Ereignisse oder Tatsachen. Die Interpretation von Quellen ist von Vorab-Urteilen untrennbar, eine filmische Hypothese von Geschichte stets Bestandteil des Suchens und Auswertens.

Der Vorgang der subjektiven Verzerrung sei dem Filmemacher klar – jedoch ist sich der Kinozuschauer ebenso über den fiktiven Inhalt eines Filmes bewußt und reflektiert nicht die ganze (Film-)Zeit über technische Aspekte oder über die Charaktereigenschaften der Schauspieler im deren realen Leben. Innerhalb der Film-Geschichte können "objektive" Überlegungen eine Rolle spielen, außerhalb beziehungsweise unterhalb dieser Metaebene jedoch sind sie sinnlos. Inhaltliche Unstimmigkeiten im Drehbuch, Größenverhältnisse bei der Darstellung von Hintergrund und Personen, überstilisierte Special-Effects und ähnliche Punkte könnten einer kritischen Befragung unterzogen werden – der Bezug der Filmwelt zum "histo-

826 Aus: Dictionary of Philosophy and Psychology, Vol. II. Edited by James Baldwin, Gloucester, Mass., Peter Smith 1960, S. 123.

827 Lukács, Georg: Kunst und objektive Wahrheit. In: Theorien der Kunst. Hg. von Dieter Henrich, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1999, S. 264.

828 Fox-Genovese, Elizabeth: Literary Criticism and the Politics of the New Historicism. In: The New Historicism. Hg. von Veeser, H.A., London, Routledge 1989, S. 213-224.

rischen Außenkosmos“ steht jedoch außer Frage, da es in dem Fall unterschiedliche Kriterien für die Feststellung von Objektivität gibt und ein gemeinsamer Kriterienkatalog nicht herangezogen werden kann. Die Filmgeschichte darf nicht mit der vermeintlich dargestellten Version der Geschichte gleichgesetzt werden. Geschichte muß zunächst der Film-Geschichte untergeordnet werden und ihre Darstellung sich innerhalb der Filmkonventionen bewegen. Parallel dazu, kann man bezüglich einer wissenschaftlichen Arbeit die Frage der Objektivität auch nur innerhalb der Arbeit selbst oder in Bezug auf bereits existierende, dieselben beziehungsweise ähnliche Themen erörternde Arbeiten stellen. Eine innere Schlüssigkeit und Widerspruchslosigkeit zu etablierten oder etwa korrektes empirisches Vorgehen bei der Weiterverarbeitung der Grundlagen für das Zustandekommen eines Filmes können als Maßstab angelegt werden. Entschließt man sich nun einen Sandalenfilm als nicht objektiv zu bezeichnen, so liegt die Beweislast, diese Faktoren im Detail zu benennen und zu begründen beim Ankläger. Immerhin hat ein solcher, nach konventionellen Grundlagen der Filmherstellung produzierter Film keinerlei filminhärente Fehler. Zu behaupten die dargestellte Geschichtsversion sei nicht objektiv und widersprüche wissenschaftlichen Tatsachen, kann den Film als Werk nicht angreifen, da die Grundlage eines solchen Vorwurfs auf der Verwechslung von Filmgeschichte und der Geschichte beruht. Sobald die Geschichte in einem Film verarbeitet und dargestellt wird, ist sie automatisch in eine Filmhandlung übertragen worden und bleibt nur eines von vielen notwendigen Einzelteilen, aus denen das gesamte Werk zusammengesetzt werden muß. Selbst auf einen Dokumentarfilm bezogen ist ein solcher Vorwurf unwirksam, da dieser nur eine Spielart – ein Jargon – des Spielfilms darstellt und ebenso aus Drehbuch, Schnitt, Montage, verschachtelten Erzählstrukturen etc. zusammengesetzt ist und eine Geschichte im Modus des als-ob-es-so-gewesenwäre erzählt.

Wenn der Tatbestand der “Nicht-Objektivität” nicht bewiesen werden kann, bleibt die ursprüngliche Filmtheorie so lange objektiv, bis sie falsifiziert werden kann. Kriterien oder Maßstäbe, die zur Feststellung der Objektivität einer neuen Theorie herangezogen werden können, beruhen auf Konventionen, die ebenfalls als objektiv gewertet werden aber ebenso einer möglichen Falsifikation ausgeliefert sind. Somit ist dieser Kriterienkatalog keineswegs als gottgegeben und ewig gültig anzusehen, sondern als wandelbares Provisorium. Die Mär von einer objektiven Geisteswissenschaft ergibt sich durch die positivistischen Forderungen, wie sie zum Beispiel von Ranke aufgestellt wurden und wird dadurch ihrer Überzeugungskraft beraubt, indem man sie eher als Annäherung an die “Wahrheit” beziehungsweise an die ursprüngliche Bedeutung ansieht, als eine Rekonstruierung der Historie “wie es eigentlich gewesen“[329]. Das Ideal der Objektivität erweist sich als starres Korsett, das sowohl dem Historiker als auch dem Filmemacher von seinem Berufsstand angelegt wird und das die Form und das Volumen seiner Arbeitsweise vorgibt – er muss es anbehalten, will er von Anderen (weniger von seinen eigenen Filmkollegen, sondern vor allem von der Filmkritikern) als Korsettträger erkannt und respektiert werden.

Die herkömmliche Auffassung von Objektivität beruht scheinbar auf einem selbstauferlegten Zwang, der ein wissenschaftliches Ideal und ein Ethos propagiert. Geschichte behandelnde Filme sind zu ihrem besten Teil auch fundierter Widerspruch vorliegender Thesen und Sichtweisen.

“This is no fuckin‘ Disneyland ...“[330]

Fingerabdrücke, eine en face- und eine Profilaufnahme – diese Kombination galt lange Zeit als Standard für das Registrieren von Kriminellen. Warum ließ man nicht einen Karikaturisten sein Talent beweisen, indem man Zeichnungen der Delinquenten anfertigen ließ? Immerhin bringt es eine Karikatur “auf den Punkt” und “zeigt das Wesentliche”. Mittels der S/W-Photographie versuchte man jedoch eine möglichst realistische Abbildung der Personen zu erreichen, ohne jegliche subjektive Verzerrungen, ohne Ausschmückungen und mit Wert auf Neutralität der “abbildenden” Instanz. Die Kamera ist eben objektiver als das menschliche Sehen beziehungsweise der Auge-Hand-Abbildungsapparat. Bereits in den ersten Jahren nach Erfindung der Photographie, betrachtete man das Photo als Abbildung der Realität; daß diese direkte und objektive Abbildung der Natur ebenso abgeleitet und nicht wahrhaftig ist, zeigt sich schon in den komplizierten Verarbeitungsprozessen des Negativs (ganz zu schweigen von der Beeinflussung des Abgebildeten allein schon durch die Linse des Objektivs und die Ausschnittwahl des Photographen): Filmempfindlichkeit, Körnigkeit, Belichtungszeit, Blende, Entwicklerchemie, Fixierer, Papiergradiation und vieles mehr lassen nicht mehr die Schlußfolgerung zu, es handele sich um eine neutrale Abbildung der Realität, insofern ist „[w]issen […] letzen Endes immer indirekt. Denn es überschreitet stets die unmittelbare Beobachtung.“[331] Kann man aber davon ausgehen, daß eine vom Menschen “verlagerte“ Geschichtsschreibung objektiveren Charakter hätte, als eine direkt von ihm produzierte? Können sich zukünftige Schulkinder über eine “objektivere“ Geschichtsschreibung freuen, da sie nicht mehr mündliche Überlieferungen, die dann später handschriftlich zusammengefaßt worden sind, studieren müssen, sondern den Zusammenbruch der zwei WTC-Türme in Manhattan “unverfälscht“ auf Digi-Beta miterleben können? Keine Filmkratzer, keine fehlenden Tonspuren, keine Übersetzungsfehler, sondern weitgehend ungeschnittenes, unkommentiertes und “objektives“ Quellenmaterial. Sind diese Aufzeichnungen wertvoller, da sie nicht als Auftrag einer Institution enstanden sind, zudem unmotiviert und ohne Vorab-Urteile gedreht wurden?[332] Kjørup widerspricht der These, „dass Gegenwartsgeschichte erheblich besser fundiert ist als Untersuchungen der Vergangenheit. […] [I]n Wirklichkeit verhält es sich eher umgekehrt.“[333] Zudem gesteht er ein, daß der “Gegenwartshistoriker“ mehr fundiertes Quellenmaterial zur Hand hätte, betont aber den essentiellen Abstand zwischen Ereignis und Interpretation. „Dass wir ein Wissen erst aus dem Rückblick heraus gewinnen, ist in der Geschichtswissenschaft keine Schwäche, sondern eine Stärke, ja sogar eine Notwendigkeit.“[334] Je länger also der interpretatorische Abstand, desto umfangreicher die Erkenntnis der Ereignisse. Spontane Interpretationen haben natürlich einen weitaus subjektiveren Charakter als Deutungen weit zurückliegender Ereignisse. Die Erinnerungen beziehen sich auf längst vergangene Tatsachen und wurden im Verlauf der Rekapitulierung den eigenen Erwartungen und Wünschen angepasst – man sieht sie in einem “neuen Licht“. „[T]he first manifestation of elementary habit is the slow dying away of an impressed movement on the neural matter, and its first effect in consciousness is this so-called elementary memory. […] The objects we feel in this directly intuited past differ from properly recollected objects. An object which is recollected, in the proper sense of that term, is one which has been absent from consciousness altogether, and now revives anew. It is brought back, recalled, fished up, so to speak, from a reservoir in which, with countless other objects, it lay burried and lost from view. But an object of primary memory is not thus brought back; it never was lost; its date was never cut off in consciousness from that of the immediately present moment. In fact it comes to us as belonging to the rearward portion of the present space of time, and not to the genuine past.“[335].

Oftmals betrachteten die Menschen die Zeit, in der sie lebten als “historisch“ (wie z.B. in den Jahren der französischen Revolution), doch die Bedeutung der Ereignisse zeigt sich erst im Zusammenhang und in deren verzögerten Auswirkungen. Die Ereignisse vom 11.09.2001 erwiesen sich wegen der antizipierten, dramatischen Auswirkungen schon kurze Zeit danach tatsächlich nicht als “Disneyland“, sondern als geschichtlicher Wendepunkt. Erst im Kontext wird aus Tat Tatsache, aus Vergangenheit Geschichte – im historischen Rahmen gemachte Geschichte. Das Problem einer interpretatorischen Kluft ist aber, daß man mit solch einer Anschauungsweise immer nur eine “vorläufige Geschichte“ schreiben kann. Man kann nie sicher sein, ob die Auswirkungen der Tat bereits ausreichend Gewicht haben um berücksichtigt zu werden, ob man Zusammenhänge richtig und schlüssig wiedergibt etc. Da man die Verantwortung des Wertens in die Zukunft verschiebt, stets in dem quälenden Bewußtsein diesem holistischen Anspruch nach vollständigem Wissen nicht zu genügen, macht es wenig Sinn historische Fakten einzufordern oder gar nach einer objektiven Geschichtsschreibung zu lechzen.

Resümee

Die Scheu, ein jederzeit von der Umwelt falsifizierbares oder modifizierbares Urteil abzugeben, mag mit der mangelnden Autorität des Subjektes zusammenhängen, die es im tagtäglichen Leben erfährt. Das Ich wird permanent als subjectum angesehen und erfährt die anderen Menschen als Objekte der eigenen Wahrnehmung, ist sich aber bewußt, daß alle anderen Menschen für sich ebenso Subjekte sind. „Was mein Ich wahrnimmt, ist individuell subjektiv von dem Standpunkte des Innenlebens, ist objektiv insofern, als ich es als real voraussetzte; was alle Menschen wahrnehmen, das ist allgemein subjektiv, vom innerlichen Standpunkte aus, und ist objektiv, insofern es die Menschen als real voraussetzten.“[336] Es ist anzunehmen, daß mit zunehmendem technischen Fortschritt es dem Filmemacher erlaubt sein sollte, ein präziseres Bild der Vergangenheit zu kreieren. Je präziseres oder schärfer das Bild in seiner Gesamtheit ist, desto simplifizierter wird es jedoch in der Darstellung seiner Einzelheiten. Eine höhere Auflösung des geschichtlichen Panoramas bewirkt im Gegenzug eine geringere Tiefenschärfe. Die Crux ist zweifelsfrei jedoch die immer unvollständige filmische Rekonstruktion der Vergangenheit: Lücken fallen stets Interpretationen oder Probabilitäten zum Opfer. Ganz im Gegenteil zur textbasierten Geschichtsschreibung können hier keine

329 Kjorup, Soren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 122.

330 Aus : 11. September – Die letzten Stunden im World Trade Center. Von Gédéon und Jules Naudet, Paramount 2002.

331 Kjorup, Soren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 125.

332 Gédéon und Jules Naudet sammelten an diesem Tag Material für eine Dokumentation über einen jungen Feuerwehrmann in der Ausbildung. Unabhängig voneinander dokumentierten sie die weiteren Ereignisse des 11.Septembers, wobei einer der Brüder mit dem Einsatzwagen zum WT-Center fuhr und der Andere mit dem Feuerwehrmann in der Zentrale verblieb.

333 Kjorup, Soren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 125.

334 Kjorup, Soren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001, S. 126.

335 Norman, A. Donald: *Memory and Attention.* New York, John Wiley & Sons 1969, S. 59.

336 Mauthner, Fritz: *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache. 1-2.* München/Leipzig 1910, S. 443.

Details ausgelassen werden, da dies den Film in seiner Totalität unbrauchbar machen würde. In einem Geschichtsbuch können solche Fragen einfach nicht erwähnt werden – im Film kann man aber nicht einen Raum nur mit denjenigen Dingen füllen, die wissenschaftlich fundiert und als allgemein richtig angesehen sind. Es bedarf zusätzlicher Hypothesen, die alles Sichtbare in einer bestimmten Form konkretisieren. Das Publikum wird somit zum Konsumenten einer medial produzierten und womöglich falsch reproduzierten Version historischer Gewänder, Ereignisse oder sozialer Zusammenhänge. Das mag einerseits mit der bewußten ideologischen Verzerrung der Filmemacher zu tun haben oder kann andererseits unbewußt mit den Mechanismen der Medien zusammenhängen, mit denen sie arbeiten und von denen sie abhängen. Zur medialen Aufbearbeitung wird die crux interpretum bunt verziert und in 3-D gerendert um damit über fehlendes Detailwissen hinwegzutäuschen. Die historischen "Tatsachen" werden zudem simplifiziert dargestellt um ein möglichst breites Publikum erreichen zu können. Konfrontiert mit visuellen Darstellungen die eine naturalistische Version der Vergangenheit vermitteln, fällt es dem Betrachter nicht leicht zwischen Hypothesen und Fakten zu unterscheiden, wie z.B. in der von der BBC produzierten Serie Walking With Dinosaurs[837], in der computeranimierte Dinosauriermodelle in reale Hintergründe eingefügt wurden. „To make them move convincingly, the team borrowed behavioural characteristics from animals such as whales and elephants. And for dinosaur attacks, they studied wolves attacking cattle. Walking cycles were generated on computer screens using representations of the dinosaurs' bone and joint structures."[838] Teils basierend auf wissenschaftlich fundierten Erkenntnissen, teils vermengt mit Fiktion, präsentierte die Serie sich als Tierdokumentation im Stil Sir Richard Attenboroughs[839]. Dadurch daß der Betrachter (aus der alltäglichen Erfahrung) Sehen mit Wissen gleichsetzt, meint er auch realistische Bilder – oder Bilder überhaupt – hätten einen größeren Informationscharakter als Comics oder Inhalte von Texten zum Beispiel. „Up until recently we learned our history from the heritage of knowledge that our ancestors left us and from what archives contained and the historians uncovered. Today the small screen has become the new (and virtually sole) source of history, distilling the version conceived and developed by television. Since access to relevant documents is difficult, the versions of history circulated by TV, at once both incompetent and ignorant, are imposed without our being able to contest them."[840] Hier ist die Gefahr der bewußten Verfälschung gegeben. Sei es eine Abänderung wegen finanzieller Motivationen, wegen mangelhaftem Wissen oder um ideologische Visionen zu propagieren. In einer Diktatur spräche man von Zensur oder Manipulation, in einer Demokratie von infotainment. „Civilisation is becoming more and more dependent on versions of history dreamed up by TV – a version which is often false and without foundation. With the passing of time the mass viewer will come to know only a version of history that has been „telefalsified", and only a tiny minority of people will be aware that an alternative, more authentic, version of history exists."[841]

Diese Arbeit hat also den Ansatz unternommen, die filmische Darstellung von Geschichte nicht als eine reine Geschichte der Filmindustrie (also eine die die technische Entwicklung, deren Produktionsbedingungen, der reglementierenden Studios, der beteiligten Personen, der Autoren, Regisseure, Schauspieler etc. ins Zentrum rückt) zu betrachten. Auch sollte der Schwerpunkt nicht auf der Geschichte des Films als ästhetische Entwicklung und Inszenierung historischer Stoffe liegen. Vielmehr lag der Fokus darin, eine Diskussionsbasis nachzuzeichnen, die eine historiographische Filmanalyse ermöglichen kann, sowie die Grundzüge wie Vergangenheit verarbeitet, aufbereitet oder diskutiert werden könnte, anszukizzieren und sie mit den Möglichkeiten der Geschichtsschreibung zu vergleichen. In diesem Rahmen geht es weniger um die Branche oder den Kunstbetrieb Film an sich, als um das Medium Film als verlängerter Arm einer geisteswissenschaftlichen Disziplin und die von ihr transportierten und generierten Geschichtsbilder. Filme in denen Geschichte dargestellt wird sind deshalb als psychologischer Seismograph der sozialen Verhältnisse zu lesen, in denen sie entstanden sind. Sie beinhalten Strukturen die die Konditionen eines bestimmten Zeitbewußtseins aufzeigen oder verdecken und soziale Verhältnisse musterhaft widerspiegeln können. Nicht nur durch die Strukturierung der Geschichte in der traditionellen Geschichtswissenschaft, sondern insbesondere durch ihre Verbildlichung mittels filmischer Medien, können so Versionen historischer Ereignisse manifestiert und in das permanente Gedächtnis verlagert werden, wobei sie vorhergehende Versionen – viel leichter als es Texte tun könnten – korrigieren, ergänzen oder verwerfen können und gleichzeitig als Schablonen für zukünftige Vergangenheitsbilder zur Verfügung stehen. „Je stärker in komplexen Gesellschaften

837 **Hunt, Justin:** *Return of the dinosaurs.* The Guardian, Donnerstag, 30. September 1999.

838 Attenborough spielte übrigens in Steven Spielbergs Jurrasic Park die Rolle des reichen Mäzens, der uneingeschränkt für den wissenschaftlichen Fortschritt plädierte und der mit seinem Geld das Klonen der Saurier finanzierte.

839 Attenborough spielte übrigens in Steven Spielbergs Jurrasic Park die Rolle des reichen Mäzens, der uneingeschränkt für den wissenschaftlichen Fortschritt plädierte und der mit seinem Geld das Klonen der Saurier finanzierte.

840 **Kapuscinski, Ryszard:** *Media as a mirror to the world.* Le Monde diplomatique, August 1999.

841 **Kapuscinski, Ryszard:** *Media as a mirror to the world.* Le Monde diplomatique, August 1999.

der Anteil medial erworbenen Wissens wächst und der Anteil des in konkreter eigener oder gemeinschaftlicher Erfahrung erworbenen Wissens überlagert, um so weniger erhält dieses eine ›persönliche‹ Beimischung. Es wird unpersönlich – im guten wie im schlechten Sinne. Innerhalb dieses Entwicklungszusammenhanges entfalten diejenigen ritualisierten Gesten und Darstellungsformen, die nicht durch dauerhaft institutionalisierte Zusammenhänge oder bewußte Traditionen gefestigt und gesichert sind, zunehmend eine eigene, scheinbar frei schwebende, in sich selbst ruhende Existenz. Von ihrem Traditionszusammenhang abgetrennt und weit entfernt von ihren ursprünglichen Entstehungsgründen transportieren sie nun strukturelle Bedeutungen und Wirkungen, die wenig mit den neuen Verwendungssituationen, die sie nutzen, nahezu unbekannt sind."[842] Paradigmatisch für das durch den Film vermittelte Wissen von Geschichte, ist die Überlagerung der traditionellen textbasierten Geschichtsschreibung durch medial vermittelte Versionen dieser, die Loslösung und Emanzipierung von ursprünglichen Konnotationen und Motivationen – aber auch die gleichzeitige, durch eine eigenständige Semantik formulierte, Darstellungsform die eine persönlichere Involvierung der Betrachter zur Folge hat.

Die Möglichkeiten des Films erschöpfen sich nicht mit den Möglichkeiten der traditionellen Geschichtsschreibung. Die dem Medium Film immanenten Möglichkeiten der Darstellung und Montage von Erinnerungen, Bildern und Erzählsträngen führen zu einer höheren Akzeptanz seitens der Rezipienten, da die Art und Weise ihrer Montage einer konsistenten Erinnerungsstruktur sehr viel näher sind als dies Texte der Geschichtsschreibung sein können. Der mit Historie arbeitende Film muß somit aufgrund seiner Semantik und inneren Struktur von der Geschichtsschreibung getrennt werden.

LITERATUR- UND MEDIENVERZEICHNIS

842 **Soeffner, Hans-Georg:** *Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags 2.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, S. 107-108.

11. September - Die letzten Stunden im World Trade Center. Von Gédéon und Jules Naudet, Paramount 2002.

Broad, William: Betrug und Täuschung in der Wissenschaft. Basel, Birkhäuser Verlag 1984.

Dictionary of Philosophy and Psychology, Vol. II. Edited by James Baldwin, Gloucester, Mass., Peter Smith 1960.

Fox-Genovese, Elizabeth: Literary Criticism and the Politics of the New Historicism. In: The New Historicism. Hg. von Veeser, H.A., London, Routledge 1989.

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen, Mohr 1960.

Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1953.

Hunt, Justin: Return of the dinosaurs. In: The Guardian, Donnerstag, 30. September 1999.

Kapuscinski, Ryszard: Media as a mirror to the world. In: Le Monde diplomatique, August 1999.

Kjørup, Søren: Humanities, Geisteswissenschaften, Sciences humaines. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, Metzler 2001.

Lonergan, B.J.F.: Insight: A Study of Human Understanding. London, Darton, Longman and Todd 1957.

Lonergan, B.J.F.: Method in Theology. London, Darton, Longman and Todd 1972.

Lukács, Georg: Kunst und objektive Wahrheit. In: Theorien der Kunst. Hg. von Dieter Henrich, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1999.

Mauthner, Fritz: Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache. 1-2. München/Leipzig 1910.

Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück:

Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Aus: Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta, München, Hanser, 1977 (8. Auflage).

Norman, A. Donald: Memory and Attention. New York, John Wiley & Sons 1969.

Popper, Karl R.: Grundprobleme der Erkenntnislogik. In: Wahrheitstheorien. Hrsg. G. Skirbekk, Frankfurt/M, Suhrkamp 1996.

Shils, Edward. A.: Tradition. Chicago, University of Chicago Press 1981.

Soeffner, Hans-Georg: Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags 2. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.

Von Foerster, Heinz: Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. In: Erkenntnis und Ethik. 1998

»Nicht richtig, was ich will aber auch nicht unrichtig was ich nicht will.«

843

2009

Giottos Ankunft (the motion picture)

bestehend aus diversen präzise konstruierten Landschaften, die von ein und der gleichen Grundvoraussetzung ausgehen und jeweils dem gleichen visuellen und arithmetischen Code unterliegen.

Da sie vor allem aufgrund der digitalen Bearbeitung mittels computergestützen „Effekten" und Paletten dem Diktum einer speziellen fundamentalistischen und ideellen Norm im Besonderen unterliegen, positionieren sie sich vor dem Hintergrund traditioneller Landschaftsdarstellungen als vergleichsweise irreal. Die zeitliche als auch topografische Unbestimmtheit in den Landschaften ist ein wesentliches Merkmal der Serie.

„O eitler Ruhm des Könnens auf der Erden!Wie wenig dauert deines Gipfels Grün,Wenn roher nicht darauf die Zeiten werden.Als Maler sah man Cimabue blüh'n,Jetzt sieht man über ihn den Giotto ragen,Und jenes Glanz in trüber Nacht erglüh'n."[844]

Einleitung

Das was wir als Bild bezeichnen, kann vielfältig sein. Es kann als Gemälde z.B. für sich allein stehen, es kann aber auch als Teilganzes in einem Fresko oder Altarbild z.B. auf andere Bilder referieren, die sich in seinem unmittelbaren Umkreis befinden. Inhaltlich kann ein Bild sichtbare Dinge der Wirklichkeit wiedergeben, Unsichtbares durch Codes repräsentieren, oder gar Texte direkt veranschaulichen, für diejenigen die spezifische Texcodes nicht lesen können oder wollen. Ein Bild kann auch im Zusammenspiel von Form und Inhalt Aussagen treffen, die es als Bild negieren und Auflösen – etwa wenn es durch Imitation vorgibt einer anderen Kategorie anzugehören oder seine Genese als Bild zu verbergen sucht. Eine solche Palette an Möglichkeiten ist dem Bild jedoch nicht ursprünglich gegeben, sondern resultiert aus dem Zusammenspiel gesellschaftlicher, technischer, philosophischer und anderer Einflüsse mehr. Eine völlige Loslösung der als modern bezeichneten Bildmittel von ihren Vorgängern ist nicht ernsthaft anzunehmen – auch deshalb nicht, da selbst mittels neuer Darstellungstechniken traditionell etablierte Narrations- und Kompositionsmuster lediglich 'präziser' angewendet werden. In einer solchen, stets als vorwärtsschreitend angenommenen, teleologischen Entwicklung hin zur 'end-gültigen' Objektivierung und Simulation der Wirklichkeit, steht das bildhafte Darstellen – ob nun z.B. einzeln, seriell, starr, beweglich, sich bewegend, flach oder dreidimensional – zunächst nur im Gegensatz zum

843 Aus: ›titel‹, Jahr. https://www.gottfriedbinder.de/lin1

844 Alighieri, Dante: Die Göttliche Komödie. Elfter Gesang. Übersetzt von Karl Witte. Berlin 1916. S. 190.

mündlichen oder schriftlichen Überliefern und Schildern von Geschehnissen, aus denen es sich speist und mit deren Hilfe es auch wieder weiter kommuniziert wird. Gewisse Sprünge und Schleifen in der Entwicklung der bildhaften Darstellung sind aber dennoch kontrastierend anhand Einzelpositionen zu bemerken. Den Beginn einer solchen Sequenz sieht man im Übergang von der italo-byzantinischen Bildtradition hin zu der Epoche, die zeitlich und personell an Giotto di Bondone um das Jahr 1300 festgemacht und von Max Imdahl folgendermaßen gedeutet wird: „Es ist eine der wichtigsten und auch immer gewürdigten Errungenschaften der Kunst Giottos, den gegenstandsreferentiellen Bildwerten ein hohes und bis dahin in der mittelalterlichen Malerei nicht gekanntes Maß an empirischer Augenscheinlichkeit hinzugewonnen zu haben. Diese äußert sich in der ganz offensichtlichen Körperlichkeit der Figuren sowie in deren Statuarik, in den Saumführungen und Faltenbildungen der Gewänder, die eine deutliche Abhängigkeit von Standmotiven und Gebärden bezeugen, schließlich in den ganz unverkennbaren Ansätzen zu einer korrekten und das Raumbild einheitlich systematisierenden Perspektivik […]."[845] Theodor Hetzer merkt im Hinblick auf die durch Giotto ausgelösten Neuerungen an, daß „[e]s […] das Eigentümliche epochemachender Menschen [ist], daß wir uns immer mehr dazu aufgefordert fühlen, die fernste Zukunft mit ihnen zu verknüpfen, als sie zur nächsten Vergangenheit in Bezug zu setzen. Vor ihnen liegt eine weite, aber zusammengehörende Straße, hinter ihnen wurde die Brücke abgebrochen."[846] Betrachtet man die kunstgeschichtliche Forschung der Arbeiten Giottos und die ihn umgebende Mythologie, hat man den spontanen Impuls sich der einhelligen Meinung anschließen zu wollen, daß mit Giotto die große Zeit der italienischen Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts beginnt, die in vielbildrigen Zyklen Monumentalbauten schmückten und dem Zusammenwirken von Bild und Bau neue Möglichkeiten gab[847] – daß mit ihm gar der Grundstein unseres heutigen modernen Bildkosmos' gelegt wurde. Die Anlage baumeisterlicher Tätigkeit und Fähigkeit als Grundstein der Malerei späterer Jahrhunderte mit ihren Perspektivbauten und Raumillusionen bis hin zur Entwicklung der bildgebenden Medien Photographie, Film und der mittels Computeralgorythmen generierten Bilder, kann sich bereits in Giotto als einem praktizierenden Architekten mit ausgeprägtem Hang zu interdisziplinärem Denken finden lassen. „In addition, it was almost certainly also a function of Giotto's other activities, particularly his military concerns with surveying and topography which arose from his position as superintendent of fortifications in Padua."[848] Diese tektonische Kompetenz zeigt sich insbesondere in seiner Benutzung von Szenenbauten, die in ihrer Genese und Funktion eine Ähnlichkeit zu Bauten aufweisen, die auch dem Medium Film zentral sind. Im Folgenden soll Giottos Vorgehen bei der Gestaltung der so genannten Arenakapelle (Capella degli Scrovegni) in Padua mit dem Vorgehen der Brüder Lumière verglichen werden, die mit ihrem Cinématographe[849] dasjenige Medium etablierten, das heute als Film bekannt ist. Das Aufzeigen von Parallelen zwischen der Dramaturgie Giottos und denen der Filme der Brüder Lumière sowie das darin zum Ausdruck gebrachte Selbstverständnis der unterschiedlichen Bildtypen soll hiermit versuchsweise anskizziert werden, denn „[b]ei Giotto […], das dürfen wir ohne Übertreibung behaupten, verbindet sich mit dem Genie auch die Fröste geschichtlicher Bedeutung; Die gesamte neuere europäische Malerei, die bei all ihrem kaum übersehbaren Reichtum, ihrer Gliederung, ihrer Entwicklung, ihren nationalen Besonderheiten […] ein wunderbares Ganzes bildet, sie ruht auf Giottos Werk."[850] Wäre es gar erlaubt zu schlußfolgern, der Film bezöge sich in seinen Mitteln auf die in Giottos Bildern erkennbaren Bild- und Zyklenkompositionen samt all den bildkompositorischen und narrativen Raffinessen, auf die die Herren Imdahl, Hetzer, von Rumohr, Gosebruch, Rintelen, Baxandall, Panofsky, Hegel etc. nicht müde werden stolz und bestimmt hinzuweisen? Wo wäre eine Verbindung zu lokalisieren? Oder wie könnte eine solche (falls sie nicht augenscheinlich bestünde) konsistent und überzeugend hergeleitet – in Anlehnung an das Thema: montiert werden?

Könnte man vermuten, Giotto würde die heute etablierten und allseits zur Anwendung gebrachten Stilmittel des Films früh oder in einer basalen Form zum Ausdruck bringen? Gegen die bloße Vermutung ist zunächst nicht viel entgegenzuhalten, es kommt aber darauf an, sich nicht zum Ziel zu setzen, eine per se unbeweisbare Hypothese aufzustellen und Punkte willkürlich miteinander in Beziehung zu setzten, sondern eine Hypothese in dem Bewußtsein aufzustellen, eben eine Hypothese zu sein – einen Versuch zu wagen anhand unterschiedlicher, aber zu vereinbarender, kunstwissenschaftlicher Kompetenzfelder. In diesem Sinne muß „[u]m freilich dem, was die Worte sagen, dasjenige abzuringen, was sie sagen wollen, […] jede Interpretation notwendig Gewalt brauchen. Solche Gewalt kann aber nicht schweifende Will-

845 Imdahl Max: Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. Wilhelm Fink Verlag. München 1996. S. 55.

846 Hetzer, Theodor: Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo. Urachhaus Verlag. Stuttgart 1996. S. 61f.

847 Hetzer, Theodor: Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo. Urachhaus Verlag. Stuttgart 1996. S. 15.

848 Veltman, Kim H.: Perspective, Anamorphosis and Vision. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 21. Band. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1986. S. 30f.

849 Die Bezeichnung vereint sowohl den Aspekt der Bewegung (Griechisch KINEIN) als auch die Referenz auf SCHREIBUNG und BESCHREIBUNG (Griechisch GRAPHIE).

850 Hetzer, Theodor: Giotto – Grundlegung der neuzeitlichen Kunst. MÄANDER/URACHHAUS VERLAG. STUTTGART 1981. S. 31.

kür sein. Die Kraft einer vorausleuchtenden Idee muß die Auslegung treiben und leiten. Nur in der Kraft dieser kann eine Interpretation das jederzeit Vermessene wagen, sich der verborgenen inneren Leidenschaft eines Werkes anzuvertrauen, um durch diese in das Ungesagte hineingestellt und zum Sagen zu desselben gezwungen zu werden. Das aber ist ein Weg, auf dem die leitende Idee selbst in der Kraft der Durchleuchtung an den Tag kommt."[351] Diese Sichtweise soll einerseits auf die hier vorgenommene Interpretation der Arbeiten Giottos anzuwenden sein, aber auch auf die Interpretationsleistung bzw. Motivation Giottos selbst, den Bibeltext bildlich formulieren zu wollen. Die Kraft der Durchleuchtung läßt sich mühelos in den Bildern Giottos erkennen (die dahinterliegenden Texte und Motive in den Bildern leuchten gewissermaßen durch sie hindurch) – das Prinzip der forcierten Durchleuchtung eines Materials kommt aber auch ganz konkret in dem Medium Film – das mit Lichtprojektion verschiedenartige Illusion der Ort, Zeit, Psyche etc. erfolgreich vermittelt – zur zentralen Anwendung. *Sie soll auch das Motiv dieser Arbeit sein.*

852

Hauptteil

Koppelung

Die Aufgabe eines Bilderproduzenten zu Giottos Zeiten beschränkte sich auf die zuverlässige auftragskonforme Transkription von Geschehnissen. „The painter was more of a workman than an artist. The Church had more use for his fingers than for his creative ability. It was his business to transcribe what had gone before. This he did, but not without signs here and there of uneasiness and discontent with the pattern. There was an inclination toward something truer to nature, but, as yet, no great realization of it. The study of nature came in very slowly, and painting was not positive in statement until the time of Giotto and Lorenzetti."[353] Der funktionale Aspekt der Bilderzeugung stand Anfang des 14. Jahrhunderts im Vordergrund – persönliche (womöglich divergierende und provokante) Weltansichten konnten die Maler nur mit untergeordneten, subtilen Mitteln realisieren. In ähnlicher Weise wurden die ersten Vorführungen der Brüder Lumière unter funktionellen Aspekten betrachtet und interpretiert – die von ihnen aufgestellten positiven Stellungnahmen noch nicht bemerkt. Augenzeugen sahen die Möglichkeiten des Mediums Film primär als Steigerung der naturalistischen Prosa jener Zeit. Während in Giottos Beispiel noch das Bild als Resultat einer Unterordnung des Bibeltextes verwendet wurde, kehrte man dieses Text-Bild-Verhältnis im Falle des Films um und sah die Bilder als den Texten übergeordnet. Aber auch bei Giotto klingt schon ein 'Sich-Verfügbarmachen' der Bibeltexte für sein eigenes Bild- und Narrationsverständnis an, das in seiner technischen Ausprägung und als Ergebnis eines Rationalisierungsprozesses im Siegeszug der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts sich die Welt konsequent verfügbar machte. „Einleitend wurde schon angedeutet, daß das heilsgeschichtliche Ereignisbild eine Bilderfindung ist, welche selbst sowohl auf einen vorgegebenen narrativen Text oder auch auf vorgegebene narrative Texte Bezug nimmt als auch auf Phänomene der visuellen Gegenstandsgegebenheit. Die gegenstandsbezogenen Bildwerte überführen das textbezogene Vorstellbare ins Sichtbare und präzisieren es dadurch. Die Art und Weise, wie dies geschieht, wie also Textreferenz und Gegenstandsreferenz sich ineinander vermitteln, ist bedingt in der Ausdrucksmacht der Bildlichkeit. Deren Leistungsvermögen bemißt sich danach, in welchem Maße das je Referentielle in der Sinneinheit des Bildes selbst überstiegen ist."[354] Giottos Ereignisbilder stehen in

351 **Heidegger, Martin:** *Kant und das Problem der Metaphysik.* Friedrich Cohen Verlag. Bonn 1929, S. 193f.

852 aus: »**titel**«, jahr. http://www.gottfriedbinder.de/link

353 **Van Dyke, John C.:** *A Text-Book of the History of Painting.* Longmans, Green and Company. New York 1909. S. 49.

354 **Imdahl Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* Wilhelm Fink Verlag. München 1996. S. 52.

Relation zu Text allgemein, so wie etwa die Filmsequenz sich zum Drehbuchtext verhält, der einerseits die inhaltliche Dramaturgie vorgibt aber andererseits auch klare Anweisungen für die bildliche Gestaltung liefert (z.B. in Form von close-up, Totale, Halbtotale, Schwenk, fade-in, voice-over etc.). Die darstellende Ereignisimagination ist in beiden Fällen eine Übersetzung des Nicht-Miterlebten ins Sichtbare, durch einen konkreten Text veranlaßt. Im Gegensatz zu Augenzeugenberichten oder freien Einbildungen ist Giottos Werkbindung an eine konkrete Schrift – Die Heilige Schrift – unerläßlich. Sie soll immer Textreferenz sein, so wie der Film Wirklichkeitsreferenz sein soll. Insofern wird in beiden Fällen ein Zusammenhang zwischen Ereignis, Ereignistext und Ereignisbild konstituiert, das als Kontinuitätshintergrund die Akzeptanz des Gesehenen beim Betrachter verstärkt. Giottos bildnerische Ereignisse sind nicht beliebige, sondern für die Erzählung notwendige. Jede isolierte Darstellung ist demzufolge bedingt durch einen einzigen, das ganze Bild gleichmäßig belebenden Gedanken. „Eben darin beruht [...] das prinzipiell Neuartige in der Kompositionskunst Giottos, daß nämlich das Bildfeld in seiner gegebenen (das heißt vom Künstler gewählten) Dimensionierung als ein Koordinatensystem raum-zeitlicher Kategorien wie ‚Woher', ‚Hier', ‚Wohin' und ‚Vorher', ‚Jetzt' und ‚Nachher' begriffen wird zugunsten einer Öffnung der dargestellten heilsgeschichtlichen Ereignisse auf ein Miterleben der bildbetrachtenden Subjektivität."[355] Demzufolge nimmt Giotto mit seinen Fresken eine Animation – eine sprichwörtliche Beseelung – der in und mit ihnen dargestellten und ihnen zugrundeliegenden Heilsgeschichte vor, indem er diese in neue Werte überträgt und „den Figuren in der Malerei ihre Körperlichkeit wiedergegeben hat und freie Bewegung im Raum. Damit begann eine neue Epoche der europäischen Malerei."[356] Die Gründe für eine Ermöglichung der Animation sind in den technischen Veränderungen zu suchen, die sich in Giottos Fall in einem Suchen nach einer perspektivischen Raumkonstruktion, einem zentralperspektivischen System, sowie einer neuer Zubereitungsart der Malmittel äußern (Abb. 1). „Diese Bindungsmittel übten auf die Farben keinen verdunkelnden Einfluß aus, sondern ließen sie hell und klar. Wichtiger jedoch war die Umwandlung, welche durch Giotto in Rücksicht auf die Wahl der Gegenstände und deren Darstellungsweise in die italienische Malerei hereinkam."[357] Mit der Entwicklung des Film- und Projektionsapparates Ende des 19. Jahrhunderts gelang die Animation (und damit in gewisser Weise die vorheriger Jahrhunderte fehlende Beseelung) toter und unbeweglicher, starrer Bilder, die Giotto noch unter Zuhilfenahme der episodenhaften Aneinanderreihung und Querverbindung einzelner, isolierter frames zu vermitteln suchte. „Ever since Vasari it has become customary to see Giotto as a key figure in the reemergence of realism as a goal in Western art. [...] Some have pointed to a new interest in the natural world inspired by the Franciscan movement. Gombrich has connected this interest, in turn, with a new emphasis on narrative, such that paintings were involved with stories in cycles rather than isolated topics. Hence Giotto's realism at Assisi, Padua and Florence was partly a function of his telling a story in many episodes."[358] Die Vermittlung von Realität ist demzufolge nicht an eine Weiterentwicklung maltechnischer Apparaturen und Werkzeuge gebunden, sondern ist ein Prinzip der betrachterfokussierten Narration und der Anordnung vieler unterschiedlicher Einzelsegmente zu einem homogenen, kontinuierlichen (Bilder)zyklus[359] (Abb. 2). In dem Sinne, als daß „Montage [...] der Darstellung der Welt [dient]. Diese Welt muss nicht unbedingt das sein, was man gemeinhin Realität nennt. Sie kann eine fantastische und imaginäre sein, eine schwarz-weiße, stumme, realistische oder animierte. Doch sie muss eine Welt sein, deren Kontinuum jenseits der Einstellung gedacht wird. Die Illusionskraft eines Films liegt eben darin, dass er es schafft, uns in die Bereitschaft zu versetzen, an dieses Kontinuum zu glauben, unabhängig von dem Wissen, dass es in Wirklichkeit nicht existiert. Montage, die ja gerade das Diskontinuierliche zur Natur hat, muss sich der Einschränkung fügen, dass ihre Diskontinuität ausschließlich im Dienst eines Kontinuums steht."[360] Die bildnerische Darstellung der Welt ist eine Frage der Dramaturgie und damit eine inhaltliche Angelegenheit, die unabhängig von einem bestimmten Trägermedium auf andere übertragen werden kann. Das Bild als ortsgebundene Organisation der sichtbaren Dinge, ohne eine materiell vorgegebene Zeitstruktur, steht dem Erzählten gegenüber, das als eine Organisation eines Geschehens im Zeitlichen verstanden wird. Eine frühe Phase der Welt-Abbildung richtete ihr Augenmerk darauf, nicht das Darzustellen was ohnehin schon sichtbar war, sondern des Abwesenden (z.B. durch Goldhintergründe als Metapher für göttliche Omnipräsenz und Kontinuität). In dieser Funktion steht das Bild stellvertretend dafür, die Existenz eines Anderen, Unsichtbaren zu behaupten und seine Existenz am Abbild des Abgebildeten unstrittig überprüfbar zu machen. Das Vertretende als Gleichsetzung zu dem zu

355 **Imdahl Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* Wilhelm Fink Verlag. München 1996. S. 11.

356 **Hetzer, Theodor:** *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo.* Urachhaus Verlag. Stuttgart 1996. S. 61.

357 **Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** *Vorlesungen über die Ästhetik.* (geh. 1817 und 1826) In: *Werke Bd.13–15.* Auf Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp. Fraknfurt/M. 1992.

358 **Veltman, Kim H.:** *Perspective, Anamorphosis and Vision.* In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 21. Band.* Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1986. S. 30.

359 Zyklus stammt aus dem Griechischen und bedeutet Kreis, kuklos. Weitere Verbindung: "Rund wie Giottos O" (Abb. 3)

360 **Speckenbach, Jan:** *Match frame, jump cut und die Eventmontage.* Online: http://www.montagetheorie.de/index_ressources/theory/texte_speckenbach/event_montage.html. Zugriff: 10.08.2007.

Vertretenden (das Vertretene) ist eine zentrale Beschäftigung des Künstlers und Technikers gewesen, die sich auf die Entwicklung neuer oder abgeänderter Darstellungsweisen ausgewirkt hat. Bis zu dem Medium das wir als Film kennen.

Angefangen mit Edison, der 1893 einen handbetriebenen Münzfilmkasten, den Kinetoscope, patentieren ließ, war der Film materiellen Beschränkungen unterworfen: seine Gesamtprojektionslänge von bis zu einer Minute ergab sich durch die Länge des Filmmaterials, das 25–50 feet lang war und seine Aufführungen fanden nur in zweckentfremdeten Lokalitäten statt, wie Theatern, Bars, am Broadway oder in improvisierten Hinterräumen – außerdem mußte jeder Betrachter an seinem persönlichen Gerät kurbeln, wollte er die Bilder in Bewegung setzen. Den Makel der Diskontinuität und die Abwesenheit einer anspruchsvollen Narration versuchte man mit simplen Wiederholungen (loops) zu kaschieren. „Zu Beginn des Films und seines Schnitts wurden nur Anfang und Ende der Einstellung beschnitten, damit der Filmstreifen besser als Schleife zusammengeklebt werden konnte oder besser in ein Vorführgerät paßte. Damals war jede Einstellung eine in sich ungeschnittene Szene, die Filme waren sogenannte single-shot scenes. Die ersten Filmvorführungen im Jahr 1895, von den Gebrüdern Skladanowsky mit dem Bioscope in Berlin und den Gebrüdern Lumière mit dem Cinématographe in Paris, zeigten verschiedene solcher Szenen, die aus jeweils einer Einstellung bestanden, projiziert auf eine Leinwand. Das Filmprogramm seinerseits war damals wiederum Teil eines Varieté oder Vaudeville-Programmes und wurde daher von einem größeren zahlenden Publikum wahrgenommen, als es beim Kinetoscope möglich war. Edison zog daher 1896 mit dem Projektionspatent Vitascope für die öffentliche Filmvorführung vor größerem Publikum nach.“[861] Der erste öffentlich aufgeführte Film der Gebrüder Lumière Arbeiter verlassen die Fabrik (Originaltitel La Sortie de l’Usine Lumière à Lyon) am 28. Dezember 1895 im Pariser Salon Indien du Grand Café war als eine Demonstration des neuen Mediums Film gedacht und gleichzeitig eine Eigenwerbung für das Unternehmen der Lumières (deren Fabrik zur Herstellung photographischer Artikel es zeigt) – es wurde aber nicht Beliebiges hergenommen, sondern diese kurze Szene war bereits sorgfältig koordiniert, redigiert und szenisch gestaltet worden (Abb. 4 und 5). Arbeiter verlassen die Fabrik ist insbesondere auch eine Ereignisschilderung mit dem Ziel der Teilnahme der Betrachter; zudem fungiert sie als Demonstration der eigenen Produktionskraft einerseits und andererseits der des Mediums an sich. In der Art wie der kurze Film ohne Ton und Schnitt auskommt (somit keine Montage anwendet) ebenso keine willkürliche Kamerabewegung[862], kein Zoom und keine Farbe[863] benutzt, sondern nur Kulisse und Akteure – und in einem weiteren wichtigen Schritt: seine eigene Projektion – für das Demonstrieren einer neuen Gattung miteinbezieht, kann er parallel zu Giottos Grundlegungen für die neuzeitliche Malerei als Vergleichspunkt einer Analyse hergenommen werden. Die Montage dieses Protofilms erfolgt nicht innerhalb seines eigenen materiellen Kontextes, sondern in einem gesellschaftlichen Zusammenhang, auf den im Folgenden noch genauer eingegangen werden wird.

Rückkoppelung

Das Verhältnis des Individuums zur Masse ist stets ein Spiegel der hintergründigen sozialen Strukturen. Diese beeinflussen das Selbstverständnis des Einzelnen, welches wiederrum die übergeordneten Hierarchien im Gegenzug mitbestimmen. Im Modus der gegenseitigen ‘internen’ Einflußnahme unterliegen diese aber auch ‘äußeren’, von technischen oder geisteswissenschaftlichen Neupositionierungen initiierten Impulsen. „Giotto nun war es, der sich auf das Gegenwärtige und Wirkliche hin ausrichtete und die Gestalten und Affekte, die er darzustellen unternahm, mit dem Leben selbst, wie es sich um ihn her bewegte, verglich. Mit dieser Richtung tritt der Umstand zusammen, daß zu Giottos Zeit nicht nur überhaupt die Sitten freier, das Leben lustiger wurde, sondern daß auch die Verehrung vieler neuer Heiliger aufkam, welche der Zeit des Malers selbst näher lagen. Diese besonders wählte sich Giotto bei seiner Richtung auf die wirkliche Gegenwart zu Gegenständen seiner Kunst aus, so daß nun auch wieder im Inhalte selbst die Forderung lag, auf die Natürlichkeit der leiblichen Erscheinung, auf Darstellung bestimmter Charaktere, Handlungen, Leidenschaften, Situationen, Stellungen und Bewegungen hinzuarbeiten. Was nun aber bei diesem Bestreben relativ verlorenging, ist jener großartige heilige Ernst, welcher der vorangehenden Kunststufe zugrunde gelegen hatte. Das Weltliche gewinnt Platz und Ausbreitung, wie denn auch Giotto im Sinne seiner Zeit dem Burlesken neben dem Pathetischen eine Stelle einräumte[.]“[864] Die von Hegel anfangs für so wichtig hervorgehobene Tatsache der Farbenleuchtkraft spielt im Medium Film nicht nur in seiner Herstellung mittels lichtempfindlichem Zelluloid eine tragende Rolle, sondern ist eine zentrale Säule der Institution Kino selbst, die eine Lichtprojektion aus dem Hintergrund des Beobachters, vor ihn auf eine plane Fläche wirft und so ein Fenster in eine bewegte Welt der Illusion schafft. „We can read the history of pictorial representation in loosely analogous terms. The work of Giotto, Lorenzetti and others abandons the principle of planar unity which characterized late medieval art. Their paintings contribute to a wave of effective historical difference, which culminates in Masaccio’s formulation of mathematical perspective. This achieves a qualitative and paradigmatic change in how the pictorial space of the visual image is subsequently conceived. And, again, at the end of the nineteenth century we find art which once more is oriented to a more planar conception of pictorial unity, which, in time, is of decisive significance for Picasso and Braque and the new twentieth-century mode of visual representation. This mode involves a transformation both of the experiential contents which are symbolically articulated and of the categorial basis of the symbolic code itself.“[865] Der Raum der Repräsentation verändert sich im gleichen Zuge der Umgestaltung gesellschaftlicher Parameter.

Das Kino als Kapelle des Lichts (als sprichwörtliches Lichtspielhaus) als auch die Fresken der Arenakapelle in Padua sind an spezifische institutionelle Orte gebunden, an ihre Lichtverhältnisse, das Raumgefüge und die Atmosphäre etc. aber auch an die normativen Ansprüche und Bestrebungen und deren soziales Selbstverständnis. „One of the harbingers of the new movement was the early fourteenth-century Florentine artist Giotto di Bondone. When Giotto painted scenes, he imagined them from the point of view of someone standing a certain distance away. Then he sketched the images with those lines of sight in mind. The result was sharply different from the flat paintings of his predecessors, far more vivid and true to form. With his discovery of perspective, Giotto brought the third dimension back into art. Onlookers stood entranced when looking at Giotto’s paintings, like children watching television for the first time. They marveled at his ability to make them feel as if they were actually at the scenes he rendered.“[866] Als Weiterentwicklung des Theaters schuf der Film die Institution des Kinos als Anschauungsstätte seiner selbst. In Dunkelheit isoliert, zeitlich sowie psychologisch aus dem gewohnten Rahmen gerissen, funktioniert der Film als (von Durchleuchtung bestimmte) Projektion illusorisch bewegter Einzelbilder auf plane Flächen. Beiden Positionen ist gemein, daß sie den Standpunkt des Betrachters als Teil des Kunstwerks selbst begreifen, sich perspektivisch und psychologisch an seine spätere Stelle versetzen und dies als essentielles Merkmal der Komposition sinnvoll zur Anwendung bringen. Eine zentrale (ideelle als auch ökonomische) Forderung an Kunst, ist ihre quasi kompromißlose intersubjektive Zugänglichkeit – eine, jedem einzelnen Betrachter über gesellschaftliche und zeitliche Beschränkungen hinweg prinzipiell erhabene Gültigkeit. „Im Vergleich zum Kino fällt ein Grundzug der bildenden Kunst ins Auge: ihr Verlangen, das Publikum in einer emotional-sinnlichen Art und Weise zu erreichen, wie es das Kino tut, und gleichzeitig ihr Anspruch, sich den Spielregeln des verwertbaren Konsumkontextes und der Unmittelbarkeit eines solchen Austausches zu entziehen. Entsprechend lag in der Massenwirkung des Kinos von Beginn seiner Entwicklung an eine Herausforderung an die Kunst, ihr Selbstverständnis zu überdenken, aus dem Elfenbeinturm eines elitären Diskurses herauszutreten und sich insbesondere mit der Rolle des Publikums für die Bedeutung des Werkes zu beschäftigen.“[867] Spätestens an dieser Stelle ist der Dualismus menschengeschaffener Kultur im Kern berührt: das Verhältnis des Einzelnen zur Masse.

In Giottos Werk sind diese Aspekte anschaulich in Joseph kommt zu den Hirten (Abb. 6) vereint. Die Ankunft eines einzelnen Menschen trifft auf eine Zweiergruppe von Hirten, Tieren und auf die sie umgebende Architektur. Als Referenz des Bibeltextes verweist diese Szene konkret auf eine Ereignisschilderung, metaphorisch eingebettet ist hierin das pastorale Motiv der Beziehung eines allgegenwärtigen, göttlichen Hirten und seinen Schafen und die daraus resultierenden Spannungen. „One of the favourite motifs in the childhood stories of Renaissance and later-day artist was the tending the herds. Probably the most famous of these childhood shepherds in the history of art is Giotto.“[868] Daß der bekannteste Hirte der Kunstgeschichte ein Hirtenmotiv darstellt, verleitet zu der Spekulation über die diesem Fresko innewohnende Selbstreferentialität. Vasari beschreibt sehr lebhaft wie gerne Giotto die weidenden Tiere zeichnete als er von Cimabue entdeckt wurde. Boccacio resümiert, Giotto „[…] besaß die hervorragende Gabe, mit Griffel, Feder oder Pinsel alle Werke der Mutter Natur, die den ständigen Wechsel der Gestirne veranlaßt, so getreulich darzustellen, daß seine Wiedergabe nicht nur der Natur ähnelte, sondern selber Natur zu sein schien, so daß bei vielen seiner Darstellungen das Auge des Betrachters irregeführt wurde und für echt ansah, was nur gemalt war. Da er auf diese Weise der Kunst ih-

861 **Beller, Hans:** *Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung.* In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts.* Hg. von Hans Beller. München, 3., durchgesehene Auflage, 1999. S. 12.

862 Obwohl das Bild an einigen Stellen kurz ruckelt und unscharf wird, was durch das manuelle Ankurbeln der Filmspule und die ungünstige Planlage des Materials verursacht ist.

863 **Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** *Vorlesungen über die Ästhetik.* In: *Werke Bd.13–15.* Auf Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1992.

864 **Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** *Vorlesungen über die Ästhetik.* In: *Werke Bd.13–15.* Auf Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1992.

865 **Crowther, Paul:** *Philosophy After Postmodernism.* Routledge. London/New York 2003. S. 213.

866 **Tartaglia, James:** *Rorty and the Mirror of Nature.* Routledge. London/New York 2007. S. 16.

867 **Sarapik, Virve:** *Artist And Myth.* In: *Folklore Vol. 15.* Hrsg. von Mare Kõiva und Andres Kuperjanov. Folk Belief and Media Group of ELM. Tartu 2000. S. 43.

868 **Sarapik, Virve:** *Artist And Myth.* In: *Folklore Vol. 15.* Hrsg. von Mare Kõiva und Andres Kuperjanov. Folk Belief and Media Group of ELM. Tartu 2000. S. 43.

ren alten Glanz wiedergab, der jahrhundertelang durch die Irrtümer einiger Menschen, welche lieber die Augen der Unwissenden entzückten als die der Kenner befriedigten, begraben gewesen war, wurde er nicht zu Unrecht einer der Leuchten am Rumeshimmel der Stadt Florenz genannt […].“[369] Damit stellt er Giotto nicht nur als nahezu perfekten Techniker dar, sondern vermerkt dazu auch dessen künstlerische Neufokussierung auf das Seh- und Verständnisvermögen seines zeitgenössischen Klientels.

Das Motiv des Hirten – insbesondere das des Schafhirten – war von jeher ein erfolgreiches Modell der Künstlerbiographien. Bei Vasari finden sich dieselben Versatzstücke in den Biographien Andrea Sinsivonos, Andrea del Castagnos und Mantegnas und auch aus späteren Perioden findet sich dasselbe Berufsbild auch bei Zurbarán und Goya. „In the descriptions of the artists' lives, the facts are not important but rather how they can be made to follow the canons and preconceived notions that were already prevalent assumes importance. We find instead of accuracy, mythical motifs. In Giotto's times and in the following centuries a spirit of pastoralism was floating over Europe and so it was inevitable that the artists had to be sent to tend herds too. The post-Freudian myth of the artist today is obviously going to be different in comparison to that of the renaissance.“[370] Vor diesem Hintergrund ist es ersichtlich, daß eine weitere Erzählebene hinzukommt; nämlich die der Emanzipation des Künstlers. Dieses setting trägt weiter dazu bei, ein Handlungsgerüst für die Dechifrierung der Kunstwerke zu liefern, auf die der Film insbesondere angewiesen ist. „Um zu funktionieren (d.h. reibungslos verstanden und als Ware gewinnbringend verkauft werden zu können), bedient sich der Spielfilm des Gerüsts einer Erzählgrammatik. Das bedeutet, daß ein Spielfilm nicht nur seine Geschichte erzählt, sondern immer auch eine bestimmte Weise, eine Geschichte zu erzählen.“[371]

Das Hirten- und Herdenmotiv läßt sich in dem vorher angedeuteten Zusammenhang auch als Analogon zum Charakter der Kunst an sich, deren Produktionsbedingungen und Rezipienten verstehen: als Individuum Teil einer Masse seiend, die gelenkt und bedient werden will, strebt der Künstler nach Höherem und nutzt diese temporären und sozial willkürlichen Rahmenbedingungen lediglich als Sprungbrett um zu seiner freien Entfaltung der in ihm verborgenen Möglichkeiten zu gelangen – etwa durch Zeichnen der von ihm zu betreuenden Herde. Mit Hilfe einer weichen Überblendung, ist es von hier aus ist es nicht weit, zum Verständnis des Films als eines Massenmediums zu gelangen. Diesem könnte eine, den durch Vasari etablierten Mustern ähnliche, mythologische Biographie zugeschrieben werden: indem er sich anfangs mit Edisons Guckkastenapparatur an Einzelne isolierte Individuen richtete, dann aber mittels rückseitiger Lichtprojektion sich an ein Massenpublikum wandte – aber stets keine andere Inspiration als die Natur selbst hatte. „Im Anfang wurden Filme noch nicht kollektiv rezipiert. Die ersten motion pictures waren Guckkästen, die einen Betrachtenden zur Zeit zur Verfügung standen. Der nordamerikanische Erfinder Thomas Alva Edison hatte 1893 sein »Kinetoscope« vorgestellt: eine Kiste, in der ein Abspielgerät, der »Kinetograph«, steckte, dessen Vorführung ein einzelner Betrachter durch ein Okular sehen konnte.“[372] Und schließlich, gelangweilt von dem drögen Ambiente des ohnehin ignoranten Massenpublikums sich wieder als, ein auf das Individuum gerichtetes Realitätsmodell, mittels Fernsehen, DVD und Internet flüchtete. Dennoch ist der Film, so wie wir ihn kennen, in seinem Kern und als Resultat seiner Genese primär ein populäres Massenphänomen; ob er nun einerseits von einem einzigen Betrachter auf – für seine ursprünglichen Dimensionen – unterproportionierten displays oder andererseits in Gemeinschaft anderer Zuschauer inmitten eines verdunkelten Raumes betrachtet wird. „Er ist, seit seiner großen Zeit bis heute, darauf angelegt, von einem massenhaften Publikum rezipiert zu werden. Menschenleere kann in einer Gemäldegalerie ganz angenehm sein; im Theater ist sie schon weniger angenehm und im Kino überhaupt nicht, hat Walter Benjamin einmal bemerkt. Film ist ein erzählendes Bildmedium, dessen Themen und Formen unzählige Menschen ansprechen. Wenn sich Filme an ein Spezialistenpublikum oder an eine kleine Zuschauer-Elite wenden, dann sind das Ausnahmen. Die Interessen, Wünsche, Sehnsüchte und Ängste möglichst vieler Menschen sollen angesprochen werden – oder jedenfalls das, was Filmproduzenten jedweder couleur dafür halten oder gerne dazu machen würden.“[373] Im Bewußtsein der vorherigen Bemerkungen über das Verhältnis von Masse und Individuum, hat man beim wiederholten Betrachten von Arbeiter verlasen die Fabrik das Gefühl einer Herde zuzusehen, die nach Erledigung der Dinge endlich nach Hause gehen darf und dazu durch die Tore der Fabrik getrieben wird (Abb. 4). Diese Sicht ist insofern legitim, als daß Lumières eigene

[369] **Sarapik, Virve:** *Artist And Myth*. In: *Folklore Vol. 15*. Hrsg. von Mare Kõiva und Andres Kuperjanov. Folk Belief and Media Group of ELM. Tartu 2000. S. 44.

[370] **Sarapik, Virve:** *Artist And Myth*. In: *Folklore Vol. 15*. Hrsg. von Mare Kõiva und Andres Kuperjanov. Folk Belief and Media Group of ELM. Tartu 2000. S. 44.

[371] **Tscherkassky, Peter:** *Weisses Rechteck und Schwarzes Quadrat – Über das Verhältnis von Film und bildender Kunst*. In: *An der Front der Bilder. Kinematographie als Kunst*. Hg. von Sixpack Film. Katalog, Wien 1998. Online: http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_tscherkassky/tscherkassky_film_kunst.html.

[372] **Schweppenhäuser, Gerhard:** *Film als Massenmedium: Zur visuellen Ästhetik der populären Kultur*. Online: http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/110/. Zugriff: 30.11.2006.

[373] **Schweppenhäuser, Gerhard:** *Film als Massenmedium: Zur visuellen Ästhetik der populären Kultur*. Online: http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/110/. Zugriff: 30.11.2006.

Arbeiter auf ihr Geheiß durch die Tore 'gen Feierabend strömen und eigens dafür, die von ihnen erteilten Anweisungen in Anwesenheit der Kamera konsequent befolgen und damit aber auch deren Anwesenheit leugnen.[374] „Dabei kommt […] das notwendige szenische Wechselverhältnis zwischen Aktion und Reaktion im Ausdruck eines Eben-Jetzt zur Geltung, und zwar besteht diese Aktualität in eben dem Maße, in welchem die Figuren selbst im Ausdruck eines transitorischen Handelns oder Sich-Verhaltens gegenwärtig sind. Gerade vermöge ihres (naturgemäße transitorischen) Aktualitätsausdrucks ist die verbildlichte szenische Situation dem unmittelbaren Miterlebnis oder gar der Einfühlung des Beschauers geöffnet, aber gerade auch im Ausdruck ihrer Aktualität schließt sie in ihre Unzufälligkeit die Möglichkeit anderer Figurenkonstellationen und Handlungsweisen in anderen szenischen Situationen prinzipiell ein.“[375] In dieser kurzen Szene konzentriert sich die ganze Spannung eines vielschichtigen Wendepunktes: obwohl die Menschen und Tiere augenscheinlich entspannt und friedlich das Gelände verlassen und auf die in Augenhöhe postierte Kamera zukommen, spannt sich der Konflikt dahingehend auf, daß mit diesen 60 Sekunden nicht nur ein den Menschen noch unbekanntes Medium nahegebracht wird, sondern insbesondere eine psychische Konstellation dargestellt wird. Der Wendepunkt kreist nicht nur um Arbeit und Freizeit. Nicht mehr das aufgetragene Gold soll für den abstrakt-allumfassenden, göttlich-ätherischen Hintergrund der Handlungen und Schauplätze stehen, sondern eine ausformulierte, konkret-verdinglichte Raum-, Zeit- und Machtkonstellation: die Fabrik. Wie das Malen von Wandtextur auf architektonisch vorhandene Wand bei Giotto – also die reziproke Beeinflussung der gemalten Inhalte und des Trägers dieser Positionen – einen Wendepunkt in der Geschichte der europäischen Maltradition darstellt, nimmt Arbeiter verlassen die Fabrik die dem Medium Film innewohnenden Reflektionsmuster paradigmatisch vorweg.

Der Wendepunkt von der Arbeit hin zur freien Zeit stellt einen geeigneten Moment dar – da dieser der Endpunkt einer kontinuierlichen Bewegung ist bzw. „entweder in ihm eine neue Bewegung gerade anzusetzen oder eine alte gerade zum Stillstand zu kommen scheint“[376] – um augenblickliche und erlebbare Bewegung (körperlicher als auch psychischer Art) zur bestmöglichen Darstellung zu bringen. Die komplexe Zeitstruktur mit der Arbeiter verlassen die Fabrik hantiert ist auch Ausdruck einer selbstreferentiellen Betrachtungsweise. In diesem Film – als auch per se im Medium Film – sind zeitlich verschiedene aber zusammenhängende und untereinander korrespondierende Phasen dargestellt, ähnlich derer in Giottos Darstellung des ankommenden Heilands (Abb. 12), die inhaltlich „[…] eine Iterationstruktur [bildet]. Zum einen besteht die Suggestion eines kinetischen Ablaufs in mehreren Phasen: Der voranreitende Jesus ist schon dort, wo der Apostel zur Linken noch nicht ist. In dieser Deutung bezeichnet der Standort des Apostels gleichsam die Spur einer vergangenen Phase im Voranschreiten Jesu, wobei jene vom Baum bis zum unteren Bildrand führende Senkrechte als eine Ordinate fungiert, auf die hin und von der weg die Bewegung verläuft. Zum anderen läßt sich die Iterationsstruktur im Sinne von Gleichzeitigkeit verstehen. Jesus ist dort, wo er ist, während zugleich, das heißt in ein und demselben Moment, der Apostel zur Linken anderswo ist. Indem die Iterationsstruktur gleichermaßen zur einen wie zur anderen Deutung berechtigt, sind in ihr Momentaneität und Sukzessivität zu einer einzigen, in sich komplexen Erscheinung verschränkt.“[377] Es lassen sich auch bei Giotto bildübergreifende Kompositionselemente finden, welche aus dem Rahmen heraus weisen – in Bilder davor oder danach. „Die […] Bilder – und nicht nur diese – sind die jeweils in sich selbst notwendige Kompositionen, welche die kompositionelle Notwendigkeit der jeweils nächsten Bilder in sich angelegt enthalten.“[378] Jedes Bild ist in sich selbst sinnvoll und notwendig als auch in Bezug zu seiner Stellung im Gesamtgefüge (eines Freskenzyklus' als auch einer Sequenz oder eines Films in seiner Totalität). „Wie also […] jedes einzelne Bild vermöge seiner ihm je eigenen kompositionellen Notwendigkeit ein Sichtbarkeitsausdruck providentieller Ereignisnotwendigkeit ist, so ist es darüber hinaus im Kontext der Bilderfolge, vermöge derselben kompositionellen Notwendigkeit, der Sichtbarkeitsausdruck einer notwendigen, providentiellen Ereignischronologie.“[379]

Die in Arbeiter verlassen die Fabrik zum Ausdruck gebrachten Kontexte lassen sich wie folgt kurz zusammenfassen: Es ist nicht so, daß die Arbeiter durch das Tor lediglich eine Transformation von der Arbeit in die freie Zeit durchlaufen, sie bewegen sich auch durch das Bild hindurch und aus ihm heraus, hinter die Kamera. Es ist erstaunlich wie weit dieser kurze clip ohne eine ersichtliche materielle Montage zeitliche Phasen des 'Davor' und 'Danach' vereint. Das Filmmaterial, das die Gebrüder Lumière für die Aufnahmen benutzen, wurde von eben diesen Arbeitern in der Vergangenheit hergestellt und dient nun dazu, sie beim

[374] Im Übrigen gibt es davon sogar mehrere Fassungen die alle die gleiche Bewegungsstruktur aufzeigen – mit nur minimalen Unterschieden

[375] **Imdahl, Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag. München 1980. S. 20.

[376] **Imdahl, Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag. München 1980. S. 136.

[377] **Imdahl Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag. München 1996. S. 61f.

[378] **Imdahl Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag. München 1996. S. 82.

[379] **Imdahl Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag. München 1996. S. 83.

alltäglich stattfindenden Heraustreten aus der Fabrik zu filmen. In diesem einmaligen Heraustreten ist einerseits auch das Zurückkehren am nächsten Tag implizit mitenthalten als auch das tagtägliche Wiederholen dieses transitorischen Ereignisses – in dieser Form bildet es einen loop. Die Tatsache, daß die Arbeiter – nachdem sie das zu ihrer Aufnahme benutzte Filmmaterial hergestellt haben – in die Freizeit übergehen und sobald sie aus dem Bild herausgetreten sind, ohne Umwege in das nächste Kino gehen können und sich selbst bei diesem Akt betrachten können, verweist auf die Dualität des Films genauso wie auf ihre eigene Position. Sie sind gleichzeitig Produzenten, Schauspieler, Zuschauer und Konsumenten in einer Person. Wenn in Giottos Bildern eine Notwendigkeit der Figuren konstatiert wird, so ist diese in Arbeiter verlassen die Fabrik mehr als evident. Im Zusammenhang enthalten sie die substanzielle Notwendigkeit der davor und danach stattfinden Ereignisse. „Giottos Bild stellt den Wundermoment nicht nur dar, sondern es aktualisiert ihn als einen Gipfelmoment zwischen Vorher und Nachher. Und zwar bemißt sich der verbildlichte Zeitausdruck des Vorher, Eben-Jetzt und Nachher nach den Kriterien direkter und indirekter räumlicher Relationen. Normativ ist die direkte Relation als Eben-Jetzt. Es handelt sich also nicht um eine bloße Zeitabfolge wie Eben-Jetzt, Später und Noch-Später, wohl aber um ein sozusagen normatives Eben-Jetzt als Bezugswert eines Vorher und Nachher.“[880] Wie passend.

Der Ansatz der Brüder Lumière vereinbart die revolutionären Möglichkeiten des Films das Abwesende als konkret anwesend erscheinen zu machen – es mittels des Bildes endgültig zu behaupten. Die Auffassung das Nicht-Anwesende allgemein zu behaupten und gleichzeitig in einem Modus der Selbstreferentialität dieses Nicht-Anwesende durch die fast instantane Vorführung am selben Tag (ähnlich einer Liveübertragung) in die Räume der realen Welt und Gesellschaft zurückzuführen, ist als Fortführung derjenigen Prinzipien zu deuten, die Giottos Gestaltung der Fresken in Padua geprägt hat. Die Bilder der filmisch Nicht-Anwesenden werden von den identischen Zuschauern betrachtet und so schleifenartig innerhalb des aktuellen Raums und der Zeit verwoben. Keine Mystifizierung des Mediums, sondern eine Rationalisierung seiner Möglichkeiten ist hier im Einklang zu dem Schlüsselbegriff der Vernunft zu lesen. Dieser als Allgemeinplatz zum Verständnis des modernen, er- und durchleuchteten Menschen postuliert, findet seine Ursprünge in Giottos Fresken und seinen geistigen Fortschritt in den ersten Filmen der Brüder Lumière, die die gesamten Möglichkeiten und Restriktionen des Mediums konzentriert enthalten. „The Reformation did not happen because people failed to reason through things correctly; the emerging sense of the individual, already making its first fledgling appearances in Giotto’s frescoes with their more realistic and individually realized faces, were already pointing to the way in which the hold of the medieval church – that is, its capacity to provide the binding reasons for collective life – was under pressure from the very forces that Christian culture had set in motion. […] [T]he excessive individualism of modern life and the way in which its social institutions and market society shape a moral reality centered around the satisfaction of sovereign individual desire – themselves could not take place until a Christian conception of equality before God had come to be realized as the only alternative to the collapse of the slave-owning societies of antiquity.“[881]

Erst durch die Vorführung werden die sonst toten, starren Bilder animiert – der Betrachter ist von gleicher Bedeutung wie der Film, der auf sich allein gestellt ohne das Dazutun des Betrachters nichts bewirken kann und eine Aneinanderreihung zusammenhangsloser, flacher Einzelbilder bleibt. Im Hinblick auf Giottos Arbeiten und derjenigen der Lumières ist hier angebracht von einer sozialen Montage zu reden. Die Bibeltexte in Giottos Fall bleiben ohne die vom Betrachter initiierte und zugelassene Animation starre Einzelfragmente und leblose Textepisoden. Allein schon die Montage von Altem und Neuem Testament kann im Hinblick einer Kontinuitätsanalyse ohne die Bereitschaft des Rezipienten unmöglich geistig vorgenommen werden. „Montage in einem theoretischen Sinne beschreibt die Leistungen, die das Aneinanderfügen von Bildern im Aufbau des Films als Werk, als Kommunikationsmittel, in der Rezeption etc. hat. […] Die Koordination der Bildfolge mit der Erzählung bildet im Spielfilm in der Regel den sinnhaften Rahmen – die Montage der Bilder (und der Töne) ist dann dem Vorgang des Erzählens […] untergeordnet. Entsprechend ist die Montage als Ausdrucksmittel der übergeordneten textuellen Strukturen gefasst – sie illuminiert die Themenentfaltung im dokumentarischen oder didaktischen Film, sie entfaltet die Argumente im Essayfilm usw. Montage bildet so keinen Wert in sich, sondern interagiert mit den umfassenden Bedeutungsstrukturen des jeweiligen Films.“[882] Giottos Arbeit ist im Prinzip vergleichbar einer Feinmontage, da die von ihm illustrierten Texte in einem vorherigen Schritt schon einem Rohschnitt unterzogen wurden und nur als Kompilation vorliegen. Zugespitzt ausgedrückt beschäftigt sich Giotto mit found footage. „Montage

880 **Imdahl Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* Wilhelm Fink Verlag. München 1996. S. 78.

881 **Murphy, Mark C.:** *Alasdair MacIntyre. Contemporary Philosophy in Focus.* Cambridge University Press. Cambride 2003. S. 191.

882 **Nils Borstnar, Eckhard Pabst, Hans Jürgen Wulf:** *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft.* UTB. Weinheim 2002. S. 134.
Online: http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_tscherkassky/tscherkassky_film_kunst.html.
Zugriff: 10.08.2007.

ist letztlich nur eine ideale Variante zusammengeklebter Einstellungsgrößen, eine Variante, die bereits a priori in dem auf dem Filmstreifen fixierten Material, angelegt ist. Einen Film richtig montieren heißt, dabei nicht die organische Verbindung der einzelnen Szenen und Einstellungen stören, die sich ja gleichsam schon selbst vormontiert haben, da in ihnen ein Gesetz lebendig ist, nach dem sie sich zusammenfügen, das man beim Schnitt und Zusammenkleben der einzelnen Teile eben herausspüren muß.“[883] Giottos Arbeit fußt maßgeblich auf einem kollektiven kulturellen Gedächtnis das sich der Film erst im Laufe seiner Entwicklung selbst schaffen mußte; beiden Positionen ist aber gemeinsam, sich aus massenkompatiblen Disziplinen zu speisen und diese fortwährend weiter zu behaupten und zu erweitern. „Der Stoff des Films ist die äußere Realität als solche.“[884] schrieb Erwin Panofsky. Er hat das als theoretischen Grundstein dafür verstanden, dass das Massen-Medium Film uneingeschränkt als neue Kunstgattung anzuerkennen sei. Panofsky hat in den 1930er Jahren eine realistisch-materialistische Ästhetik des Films formuliert, die von einem ikonologischen Blick auf den Film ausgeht. „Die Verfahrensweisen aller früheren bildenden Künste“, meint Panofsky, „entsprechen, mehr oder weniger, einem idealistischen Weltbild. Die Künste agieren sozusagen von oben nach unten. Sie beginnen mit einer Idee, die in die gestaltlose Materie projiziert werden soll, nicht mit den Objekten, aus denen die äußere Welt besteht. Ein Maler beginnt mit der leeren Wand oder Leinwand und gestaltet sie zum Abbild von Dingen und Personen gemäß seiner Idee, wie sehr diese Idee auch von der Realität gespeist sein mag.“[885] Auf der einen Seite ist eine Rückkopplung gesellschaftlicher Existenzbedingungen auf die Kunst sowohl in Giottos Werk als auch bei den Filmen Lumières erkennbar – im Gegenzug ist dafür ein Vorverständnis der zur Anwendung gebrachten Codes seitens des Rezipienten unabdingbar.

Entkoppelung

Aus der Sicht einer sich selbst sozial entkoppelten Schicht (des Dandys), wird stellvertretend von Oscar Wilde die seit Giotto wieder vernachlässigte Komponente der inneren Inspiration der Figuren thematisiert und der ‘heilige Ernst’ welcher Hegel in seinen Ästhetikschriften der vorhergehenden Kunst zugrunde gelegt hatte, nur als Hindernis einer positiven auf die Weltlichkeit hin zielende Entwicklung angesehen. „To me one of the things in history the most to be regretted is that the Christ’s own renaissance, which has produced the Cathedral at Chartres, the Arthurian cycle of legends, the life of St. Francis of Assisi, the art of Giotto, and Dante’s Divine Comedy, was not allowed to develop on its own lines, but was interrupted and spoiled by the dreary classical Renaissance that gave us Petrarch, and Raphael’s frescoes, and Palladian architecture, and formal French tragedy, and St. Paul’s Cathedral, and Pope’s poetry, and everything that is made from without and by dead rules, and does not spring from within through some spirit informing it.“[886] Der Versuch der Animation ist unübersehbar in Giottos ganzer Konzeption der Arena-Kapelle eingebettet und ein zentrales Thema nicht nur in der Anordnung der Fresken innerhalb des Kapellenraumes, sondern eben auch in jedem einzelnen Freskenrahmen selbst. Wenn man Giotto als Vergleichsmoment hernähme, ist es offensichtlich, daß „der in jener Struktur [der Struktur seines Werkes] einer kontingenten Notwendigkeit enthaltene Aktualitätsanspruch die Bedingung dafür [ist], daß sich der Beschauer in die dargestellte Szene mitfühlend oder miterlebend hineinversetzen oder sich jedenfalls in der Rolle eines Augenzeugen vermeinen kann. Eben dies ist mit Recht als eine der wichtigsten Errungenschaften in den Ereignisbildern Giottos gewürdigt worden gegenüber dem italo-byzantinischen Bildstil, in dem […] das Bild als „formula“ nicht verbildlicht sondern versinnbildlicht und sogar„»die in ihm versinnbildlichte transzendente Wesenheit realiter vertritt«.“[887] Und genau jener Muster des ‘Sich-Hineinversetzen–Sollens’ bedient sich der Film einerseits mit seiner inhaltlichen Dramaturgie als auch andererseits mit der institutionell geschaffenen Instanz des Kinos als eines funktionalen Deprivationsraumes. Die zu unterscheidenden Mittel hierzu sind einerseits die Anordnung der Figuren in der Bildkomposition (innerhalb des Rahmens und in Bezug zu den relativen Größenverhältnissen, der Farbgebung, der individuellen Ausführung, der Positionierung, der Größe etc.) und andererseits die szenische Anordnung bzw. die Handlung, also die handlungstragende Positionierung und die psychologische Konstellation. „Es ist kein Zweifel, daß in den Ereignisbildern Giottos die szenische Choreographie solche Handlungssysteme verbildlicht, innerhalb derer das Agieren der Figuren sinnvoll, das heißt unzufällig, aufeinander bezogen und insofern notwendig erscheint.“[888] Die konzeptionelle Sorgfalt des Verhältnisses der Figuren zum Bildformat bei Giotto kann als eine Frühform der Erzähl- und Darstellungsparadigmen des

883 **Tarkowskij, Andrej:** *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films.* Berlin, Frankfurt/M., Wien 1984. S. 132f.

884 Vgl. **Panofsky, Erwin:** *Stil und Medium im Film.* 1936. Anläßlich der Neugründung der Film Library des Museums of Modern Art in New York verfaßter Vortrag *‘On Movies’*, später unter dem Titel *‘Style and Medium in the Motion Picture(s)’* bekannt.

885 Vgl. **Panofsky, Erwin:** *Stil und Medium im Film.* 1936. Anläßlich der Neugründung der Film Library des Museums of Modern Art in New York verfaßter Vortrag *‘On Movies’*, später unter dem Titel *‘Style and Medium in the Motion Picture(s)’* bekannt.

886 **Wilde, Oscar:** *De Profundis.* Online: http://www.upword.com/wilde/de_profundis.html.

887 **Imdahl, Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* Wilhelm Fink Verlag. München 1980. S. 117.

888 **Imdahl, Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* Wilhelm Fink Verlag. München 1980. S. 19.

Films betrachtet werden. „Dabei kommt in Giottos Bild das notwendige szenische Wechselverhältnis zwischen Aktion und Reaktion im Ausdruck eines Eben-Jetzt zur Geltung, und zwar besteht diese Aktualität in eben dem Maße, in welchem die Figuren selbst im Ausdruck eines transitorischen Handelns oder Sich-Verhaltens gegenwärtig sind. Gerade vermöge ihres (naturgemäße transitorischen) Aktualitätsausdrucks ist die verbildlichte szenische Situation dem unmittelbaren Miterlebnis oder gar der Einfühlung des Beschauers geöffnet, aber gerade auch im Ausdruck ihrer Aktualität schließt sie in ihre Unzufälligkeit die Möglichkeit anderer Figurenkonstellationen und Handlungsweisen in anderen szenischen Situationen prinzipiell ein.“[889] Die absolute Präzision der Verhältnisse auf die sich die penible Giottointerpretation Imdahls bezieht (Abb. 7 und 12), spiegelt sich in dem Suchen des Films nach einem ‘perfekten’ – dem menschlichen Sehen entsprechenden – Bildformat, das sich im Laufe der Entwicklung vom willkürlichen Negativformat der Photographie getrennt hat und sehr differenzierte Panoramendarstellungen vorgeschlagen hat. Obwohl die euklidische Geometrie und mathematische Prinzipien als Kategorien in der Herstellung und Darstellung logisch impliziert sind, „their discovery gravitates around historically contingent processes. In another possible world, for example, it could well be that humans never bother to go beyond merely aggregate unities of pictorial space.“[890] Angefangen von handbetriebenen Einzelkästen mit Okular (Edisons Kinetoscope), über die, mehreren gleichzeitig zugängliche Projektion im Dunklen (Kino) hin zu der gleichzeitigen Übertragung per Funkwellen auf dafür geeichte Empfänger (TV) und wieder zurück zu einer Form der selbstinitiierten und jederzeit manipulier- und reproduzierbaren Version in digitalen Kästen (VHS, DVD, Internet und diverse codecs), stellt das heute bekannte 16:9-Format des Films lediglich ein Sammelbegriff unterschiedlichster Bildformate, die präziser mit 2.35:1, 2.55:1 etc. angegeben werden, dar.

Was aber heißt es für den Film, mehrdeutige, illusionistische und selbstreflexive Inhalte zu formulieren? „Wenn sich die Kinematographie auf ihre Ausdrucksmaterie hinwendet, um sich als ein Medium moderner, autonomer Kunst zu etablieren, so bedeutet dies, daß sämtliche scheinbaren “Selbstverständlichkeiten”, eben auch die technischen, hinterfragbar werden. Die gesamte Apparatur, ihr innerer Aufbau – von der Frequenz des Transportmechanismus über das optische Linsensystem bis hin zum eingelegten Filmmaterial und dessen chemisch-physikalischen Eigenschaften – setzt sich aus Elementen zusammen, die bei einer präzisen Koordinierung untereinander ein Bild produzieren, dem dann konventionellerweise eine “Abbildung der Wirklichkeit“ zugeschrieben wird.“[891] Ein weiterer gemeinsamer Anhaltspunkt der Loslösung ist einerseits die Überwindung der materiellen Malfläche bei Giotto und andererseits die versuchte Illusion von Zeit- und Räumlichkeit im Film, die ihn von seinen materiellen Limitationen als sukzessive zweidimensionale Einzelbilder lösen soll. Bei Giotto folgt daraus eine Selbstreflexion des Mediums Malerei selbst: Giotto als Kenner beider Gattungen – Architektur und Malerei – positioniert und konfiguriert seine Fresken in und hinsichtlich der ganz spezifischen Raumgegebenheit der Scrovegni-Kapelle. Abgesehen vom Format und der Anordnung der Zyklen, finden sich selbst in den einzelnen Rahmen Elemente gemalter Architektur und Transformationen dekorativer Architekturelemente in das Bild hinein, geschweige der Tatsache, daß Malerei auf Stein selbst und nicht auf mobile tafelartige Träger appliziert wird. Um die Wichtigkeit der Stellung von auf- und ineinander montierter Architektur zu verdeutlichen „we need to return to the problem of frames. For the whole phenomenon we have been describing of townscapes slowly coming into the foregrounds of religious paintings is very much a question of frames and fully analogous to a zoom lens which focusses on what had been a background detail, frames it and then increases its scale until it dominates the entire scene. Which is also why perspectival representation leads ineluctably towards a photographic image, where framing is almost the name of the game. We shall show that these connections between a play of perspective and frames go back at least to the time of Giotto in the Scrovegni Chapel at Padua[.]“[892] Diese hier beschriebenen, durch Bilderzyklen langsam in den Vordergrund sich schiebenden Vergrößerungen werden nicht willkürlich mit Effekten gleichgesetzt, die im Filmjargon zoom heißen und durch Objektive mit langen Brennweiten erzeugt werden, sondern weisen auf strukturähnliche Wesensmerkmale hin, die sowohl in Giottos Arbeiten als auch im Film von Bedeutung sind. Gemeinsamkeiten zeigen sich auch in der Benutzung gleicher, wiederkehrender Räume und theaterhafter Kulissen: ähnlich der Filmbauten sind diese offen für die zunächst neutrale Kameraposition, Fassaden werden ökonomisch auf deren Verwertbarkeit und endgültige Sichtbarkeit nur einseitig konstruiert. Es finden sich Schauöffnungen, Wände werden weggenommen, die eine Einsicht vergleichbar einer Nahaufnahme ermöglichen. Ein nicht zu vernachlässigender Punkt, ist also die bei Giotto immanente Verschachtelung und Bezugnahme von realer Architektur und gemalter, dargestellter Architektur. „In the Scrovegni Chapel at Padua, Giotto explored the potentials of using proto perspectival effects to replace, or rather match [...] architectural structures in his concealed chapels or coretti on the east wall. But while there was play of boundaries between architecture and painted architecture, there was effectively none between architecture and painted narrative, where each scene was neatly separated from the next by clear cut frames. Giotto experimented with both problems separately in the same building. The early renaissance pursued both experiments, discovered and formalized the perspectival principles underlying them.“[893] Zu einem ähnlichen Schluss kommt Reinhard Steiner in seiner Untersuchung der Tugenden und Laster in Giottos Arena-Kapelle, die als Ausdruck kunsttheoretischer Überlegungen des Malers gedeutet werden. Die gemalten Steinfiguren seien nicht Ergebnis einer simplen Nachahmung von Skulptur, sondern einer reflektierten Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und mit den Möglichkeiten des Mediums.[894] Es ist wichtig zu betonen, „daß die Baukunst selbst in dem Augenblick damit begann, ihre Mauern gleichsam in Bildfelder zu verwandeln; sie neigte zu einer Gliederung, die dem Bilde entgegenkam. Was die Architektur an realer Herrschaft verlor, gewann sie an idealer Durchdringung [...][.]Andererseits aber wurde jede Wand von der Welt des Bildes erobert. Die Grundtatsache der Malerei ist die Fläche.“[895]

Das Konzept der Lumières (das sich aus ihrer konsequenten Vorgehensweise ableiten läßt) ist nicht auf eine Ersetzung oder Verdrängung der von ihnen gefilmten Wirklichkeit ausgerichtet, sondern durch ihre wiederholte Art Leute zu filmen und diesen Leuten die Möglichkeit zu geben, die Aufnahmen am selben Tag zu sehen, weisen sie auf die komplementären Züge des Mediums Film hin – sie zeigen seine Möglichkeiten direkt auf aber verweisen auch auf seine Beschränkungen. Arbeiter verlassen die Fabrik weist in seiner Simplizität ebenso eine Fülle von Selbstreflexionen auf, die selbst der heutige Film nicht ganz abstreifen konnte.[896] (Dazu gehören Miteinbezug der filmenden Kamera als merk- und sichtbarer Teil des Films – durch sog. lens-flare Effekte, Dreckspuren auf der Linse bei der Vermittlung besonders intensiver Szenen, Verlagerung des Tons in Abhängigkeit zur Kameraposition – so, als ob das Mikrophon daran befestigt wäre und Auge und Ohr eine gemeinsame Position innehätten – etc.)

Ein Motiv künstlerischer Darstellung, das mit Giottos frühen Selbstreflexionen die Idee unseres heutigen Bildes geprägt hat, ist also: die Illusion des Nicht-Vorhandenseins der darstellenden Mittel exklusive jeglicher Konstruktionsspuren. „Es ist nur logisch, daß das italo-byzantinische Bild [...] weder auf eine Kontingenzbewältigung im Ausdruck eines szenischen Eben-Jetzt noch auf eine solche im Ausdruck eines räumlichen Eben-Hier, weder auf eine einfühlbare, in sich selbst funktionale und aktuelle szenische Choreographie noch auf eine auch nur ansatzweise systematisierte perspektivische Projektion reflektiert hat.“[897] Die Sichtbarkeit der Darstellungstechniken oder der Projektionsmethode ist zu vermeiden um die Kongruenz des Dargestellten mit dem Darstellenden selbst sicherzustellen. In seiner Konsequenz führt dies sogar so weit, daß die Giotto zugesprochenen Werke, im Verlauf einer hitzigen Diskussion der Kunstwissenschaft gar nicht mehr ihm selbst zugeordnet werden, sondern dem Umkreis seiner Werkstatt – Giotto als personifiziertes Schöpfergenie löst sich bei der Analyse seiner Werke auf, vergleichbar desjenigen Eindrucks eines Betrachters der Arena-Kapelle vor Ort, der eine eindeutige Zuordnung von Idee, Person, Ideal, Bild, Bau, Fresko, Installation, Projektion, Original, Restauration etc. nicht mehr eindeutig vornehmen kann. In letzter Konsequenz, „[i]n der Kategorie des rein planimetrischen also, in der Vereinigung aller Linien und Teilflächen zum Ganzen der Bildfläche vollzieht sich eine Ordnung, die unabhängig ist von den Ordnungen des Menschlichen, Dinglichen, Körperlichen und Räumlichen. Das Bild als gegliederte und gestaltet Fläche hat seine eigene Gesetzlichkeit; in dieser Gesetzlichkeit ist etwas Erhabenes, Entrücktes, Bildhaftes, »Ideales«, wodurch sich die Darstellung über das Reich der Nachahmung erhebt.“[898] So fängt die Kamera in Arbeiter verlassen die Fabrik keine Blicke der Protagonisten ein – um dem Betrachter die Illusion zu geben, die Darstellung sei unverfälscht und direkt, tun sie (auf Anweisung der Lumières) so als ob sie im Moment des Filmens ohne Kamera wären. In der gleichen Art malt Giotto eine Bildarchitektur auf die Wände der Scrovegni-Kapelle, die den realen Kapellenraum entmaterialisiert, neu zusammensetzt und mit dem fiktionalen Bildraum verschmilzt. Obwohl die Schematisierung in den Architekturdarstellungen ein zentrales Bildelement darstellen, sind die Stilisierungen und Schematisie-

889 **Imdahl, Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* Wilhelm Fink Verlag. München 1980. S. 20.

890 **Crowther, Paul:** *Philosophy After Postmodernism.* Routledge. London/New York 2003. S. 212.

891 **Tscherkassky, Peter:** *Weisses Rechteck und Schwarzes Quadrat – Über das Verhältnis von Film und bildender Kunst.* In: *An der Front der Bilder. Kinematographie als Kunst.* Hg von Sixpack Film. Katalog, Wien 1998. Online: http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_tscherkassky/tscherkassky_film_kunst.html.

892 **Veltman, Kim H.:** *Perspective, Anamorphosis and Vision. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 21. Band.* Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1986. S. 203f.

893 **Veltman, Kim H.:** *Perspective, Anamorphosis and Vision.* In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 21. Band.* Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1986. S. 204.

894 Vgl.: **Steiner, Reinhard:** *Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: die Grisaillen der Arenakapelle zu Padua.* In: **Körner, Hans, u.a. (Hrsg.):** *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung.* Hildesheim, Zürich, New York 1990 [= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste. 2.], S. 61–86. bes. S. 75.

895 **Hetzer, Theodor:** *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo. Urachhaus Verlag. Stuttgart 1996. S 15.*

896 Die fast schon obsessive Beschäftigung der Lumières mit selbstreferentiellen Motiven ist den Abbildungen acht bis elf zu entnehmen.

897 **Imdahl, Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* Wilhelm Fink Verlag. München 1980. S. 118.

898 **Hetzer, Theodor:** *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo.* Urachhaus Verlag. Stuttgart 1996. S. 20.

rungen der Personen reduziert. Bei Arbeiter verlassen die Fabrik findet sich nun ein vollständiges Wegbrechen der Stilisierung der Figuren; deren Darstellung bezieht sich nicht mehr auf vorgegebene etablierte Darstellungsschemata. Auf der anderen Seite ist der Film de facto eine Ergänzung und Weiterentwicklung eines als teleologisch aufgefaßten Realitätsanspruchs mit dem ideologischen Ziel diese Realitätsdarstellung ununterscheidbar zu ihrer Bildvertretung zur Anwendung zu bringen. Aus dieser Traditionslinie der eingerahmten, sukzessiven Bildabfolgen und inhaltlichen Narrationsmodelle löst sich das neue Filmmedium nicht – vielmehr versucht es lediglich diese innerhalb der ihm gegebenen Mittel anzuwenden und zu zitieren. Realitätsansprüche des modernen Films, wie bigger than life, die sich nicht auf seine inhaltlichen Möglichkeiten beziehen, sondern lediglich deren dramatische, überdimensionierte Projektion publikumswirksam propagieren, stehen ebenfalls noch unverändert in der Tradition derjenigen Mythen, die die künstlerischen Möglichkeiten einer mehr als naturidentischen Darstellung suggerieren und als das ultimative Ziel des künstlerischen Strebens voraussetzen.

Letztendlich stärken und feiern die Filme der Lumières – insbesondere deren spezifische Präsentation – die Instanz des Betrachters. Die Gefilmten werden durch die Beobachtung ihrer Aufnahmen quasi gleichgesetzt zum (als objektiv empfundenen) Auge der Kamera – dieses wird dadurch demokratisiert und rationalisiert. Der Beobachter avanciert selbst zur Erzählinstanz, da er das was er aktuell sieht, von keinem erzählt bekommt, sondern anstelle der 'wertfreien' Kameraposition die Geschehnisse sich selbst erzählen und in spezifischer Abhängigkeit seiner Sozialisation einer erneuten Meta-Montage unterziehen muß. Implizit ist hier die Behauptung des Films als eines Mediums, das nicht Realität reproduziert, sondern die Bedingungen der Wahrnehmungen der Wirklichkeit codifiziert reproduziert und diese zu einem System von Codes synthetisiert, die im Laufe der Entwicklung des Films dazu geführt haben, sie als Reproduktionen von Wahrnehmungsbedingungen von Realität zu akzeptieren.

Zusammenfassend ist eine doppelte Bezugnahme sowohl bei Giottos Fresken der Arena-Kapelle als auch bei den besprochenen Filmen Lumières festzustellen: erstens bedient sich Giotto des heilsgeschichtlichen Bibeltextes als eines kontinuierlichen Erzählhintergrundes, der als grammatikalischer Verständnishorizont seiner Bilder unerläßlich ist; zweitens besteht eine komplexe Montage von gemalter und realer Architektur im Modus der Selbstreferentialität. Daß der Film in seinen Gestaltungsmöglichkeiten schon durch Giottos Werke angelegt sein könnte, zeigt die Bemerkung Hetzers, der „[…]keinen Maler [kennt], der für die Idee des Bildes Wichtigeres geleistet hätte, für das Bild als Inbegriff eines in sich geschlossenen, durch sich selbst bestehenden, in sich selbst beziehungsreichen Ganzen. Er hat in seinem Werk der Malerei die neuen Prinzipien gegeben, die es ihr gestatteten, in einer großartigen Entwicklung die nur ihr eigentümlichen Möglichkeiten zu verwirklichen, den nur in ihr schlummernden Reichtum zu wecken, immer weitere Gebiete der erscheinenden Welt sich anzueignen und sie mit geistigem Dasein zu durchdringen. Das Bild, das Giotto gestaltet, die Fläche, die er begrenzt und ordnet, ist reale Erscheinung und geistige Wesenheit in einem. Er gibt dadurch der Malerei eine neue Selbstständigkeit, indem er sie aus der konkreten Abhängigkeit der Wand, des Fensters, der Buchseite, der Tafel, des Gerätes löst. Er bringt die geistige Einheit des Bildes mit seiner Gestalt zur Deckung. Das mittelalterliche Bild ist immer zweierlei: Teil eines realen Gebildes und Ausdruck einer geistigen Welt. Bei Giotto hört diese Zweiheit auf, womit nicht gesagt ist, daß sie nicht auch nach ihm sich noch findet.“[899]

900

Resümée

Die Weiterentwicklung der camera obscura zum aufzeichnenden photographischen Apparat und schließlich zur Filmkamera plus dem damit einhergehenden Projektionsapparat einschließlich der Institution des Kinos, ist eine auf vorhergehende Techniken des Darstellerischen und Erzählerischen basierende kulturelle Entwicklung. Eben dieser prototypische Projektionsapparat läßt sich mühelos in Giottos Arbeiten finden. Faßt man zusammen, „so besteht die außerordentliche Vergegenwärtigungskraft des Ereignisbildes von Giotto […] in dem Vermögen, die heilsgeschichtlichen Ereignisse als Ereignisse von providentiellem Rang darzustellen und sie zugleich in die Aktualität des Augenblicks zu überführen, sie nämlich auf eine direkte Miterlebbarkeit des Beschauers hin zu aktualisieren. Der direkten Miterlebbarkeit des Ereignisses entsprechen die perspektivische Konstruktion und die szenische Choreographie als Systeme einer relativen, kontingenten Notwendigkeit. Beide sind gegenständlich determiniert zum Ausdruck einer hier und jetzt aktuellen und hier und jetzt sinnvollen räumliche-szenischen Konstellation, welche selbst in ihre Aktualität ein Potenzial möglichen Andersseins einschließt.“[901]

Die Brüder Lumière läuten mit ihrem Cinématographe und deren Vorführung das endgültige Ende der Authentiedebatte ein, die mit Erfindung der photographischen Bildfixierung im 19. Jahrhundert angefangen hat. „Cimabue's pupil, Giotto (1266?-1337), was a great improver on all his predecessors because he was a man of extraordinary genius. He would have been great in any time, and yet he was not great enough to throw off wholly the Byzantine traditions. He tried to do it. He studied nature in a general way, changed the type of face somewhat by making the jaw squarer, and gave it expression and nobility. To the figure he gave more motion, dramatic gesture, life. The drapery was cast in broader, simpler masses, with some regard for line, and the form and movement of the body were somewhat emphasized through it. In methods Giotto was more knowing, but not essentially different from his contemporaries; his subjects were from the common stock of religious story; but his imaginative force and invention were his own. Bound by the conventionalities of his time he could still create a work of nobility and power. He came too early for the highest achievement.“[902] Eine direkte Verbindung zieht die neuere Literatur zwischen Giottos Bildern und dem Film leider nicht, Imdahl zitiert aber Toesca, der von Giotto als von einem Regisseur zu sprechen weiß: „Toesca spricht […] von Giotto als von einem „dramaturgo“.“[903] Die Berechtigung von Giotto als von einem Regisseur zu sprechen, ist insofern auch durch die Vermutung zu bekräftigen, er sei nicht allein für seine Werke verantwortlich, sondern habe Aufgaben an Mitwirkende delegiert und somit einen ganzen Haushalt, ein team an Künstlern beschäftigt und koordiniert. Die Auftraggeber oder Produzenten beschäftigten aber allein die Marke 'Giotto' als alleinigen Aufhänger der Werke. Zur Frage ob Giotto als alleiniger Urheber zu betrachten sei, ist anzumerken, daß dies in diesem Zusammengang von keiner großen Bedeutung zu sein scheint und hier auch nicht der geeignete Platz dafür ist, dies zu klären. Es ist insofern egal, als daß die Bedeutung eines gesprochenen Satzes z.B. (in einem Film) unabhängig von dem jeweiligen Sprecher ist – der Inhaltsträger ist prinzipiell austauschbar, ohne daß dadurch die Qualität der inhaltlichen Aussage beeinträchtigt wäre. Der Fokus einer Auseinandersetzung sollte losgelöst vom Urheber sein: man mag sich lange mit Giotto (der Person und den Mythen etc.) beschäftigen, aber „[i]e länger man sich mit Giotto beschäftigt, desto größer wird die Bewunderung für das Grundlegende und Wegweisende des von ihm Geschaffenen.“[904] Gewöhnlich spricht man davon, daß große Künstler nicht allein durch ihr Werk (spezielle Bildtypen, ikonographische Fülle etc.) bestechen, sondern auch durch ihre Wirkung; und besonders Giottos Bildauffassung wirkt noch bis zum heutigen Film nach. „Es ist verkehrt, in ihm entwicklungsgeschichtlich immer die noch unvollkommenen Anfänge einer großen Zukunft zu sehen. […] Seine Sicherheit beruht gerade darauf, daß gewisse Möglichkeiten und Notwendigkeiten der künftigen Entwicklung noch gar nicht in seinen Gesichtskreis treten.“[905]

Eine zusätzliche – wenn auch weiter hergeholte – Parallele zum Film läßt sich in der Restaurationsmethode der Arena-Kapelle sehen: die von Cesare Brandi vorgeschlagene Vorgehensweise des strichbasierten Auftrags einer frischen, restaurierten Schicht in einem feinem diagonalen Raster auf die darunter noch sichtbaren Originalfresken, ist ähnlich einer Wiederherstellung beschädigten Filmmaterials oder einer pixelbasierten Kodierung mittels eines bestimmten codecs, mit dem Ziel massenhafter wirtschaftlicher Distribution (z.B. Scans der Zelluloidstreifen und Umwandlung des Bild- und Tonmaterials als herkömmliche DVD-Formate oder Videodateien).

Zum Schluß sei noch einmal die von Hetzer im Hinblick auf Giottos künstlerische Tragweite geäußerte Bemerkung wiederholt, daß „[e]s […] das Eigentümliche epochemachender Menschen [ist], daß wir uns immer mehr dazu aufgefordert fühlen, die fernste Zukunft mit ihnen zu verknüpfen, als sie zur nächsten Vergangenheit in Bezug zu

899 **Hetzer, Theodor:** *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo.* Urachhaus Verlag. Stuttgart 1996. S. 14.

900 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

901 **Imdahl, Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* Wilhelm Fink Verlag. München 1980. S. 26.

902 **Van Dyke, John C.:** *A Text-Book of the History of Painting.* Longmans, Green, and Company. New York 1909. S. 53.

903 **Imdahl, Max:** *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.* Wilhelm Fink Verlag. München 1980. S. 12.

904 **Hetzer, Theodor:** *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo.* Urachhaus Verlag. Stuttgart 1996. S. 66.

905 **Hetzer, Theodor:** *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo.* Urachhaus Verlag. Stuttgart 1996. S. 66.

setzen. Vor ihnen liegt eine weite, aber zusammengehörende Straße, hinter ihnen wurde die Brücke abgebrochen."[906] Als die Brüder Lumière im Jahr 1895 Teilnehmer einer Photographenversammlung in Neville waren, filmten sie die morgendliche Ankunft der anderen Kongreßteilnehmer (Abb. 13) und präsentierten ihren Film am selbigen Abend dem erstaunten Publikum. Vor der teilweise sichtbaren Stadtkulisse von Neville treffen zahlreiche gutbetuchte Spezialisten ihrer Zunft (samt photographischen Apparaturen im Gepäck) ein – der Strom der Menschen wird über einen Holzsteg laufend gezeigt, der den Übergang von einem angelegten Schiff darstellt. Die Gruppe verteilt sich nach beiden Seiten und nur wenige der Herren und Damen schenken der Kamera Beachtung – sie können ihr aber nicht ausweichen, da dies der einzige Weg auf das Festland für sie ist. In ihrem Ankommen sind sie der Filmkamera ausgeliefert. In den wenigen sich kreuzenden Blicken und den weit häufigeren, sich entziehenden Körpergesten ist eine Art von Arroganz oder Mißgunst zu spüren. Der letzte Ankömmling schließlich blickt in die Kamera – seine Plattenkamera samt Stativ in der rechten Hand haltend – und hebt mit seiner linken Hand den Hut zum Gruß vor den Lumières (Abb. 14). Er lächelt freundlich. Es wäre interessant nachzuforschen, ob die gezeigte Brücke in Neville noch erhalten ist, der Steg den die Photographen zum Übertritt aufs Festland nutzen war ohnehin nur provisorisch errichtet – die Filmkamera aber stand schon vor ihrer Ankunft dort und hat auf sie gewartet.

LITERATUR- UND MEDIENVERZEICHNIS

906 Hetzer, Theodor: *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo.* Urachhaus Verlag. Stuttgart 1996. S. 61.

Alighieri, Dante: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Karl Witte. Berlin 1916.

Beller, Hans: Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung. In: Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. Hg. von Hans Beller. München, 3., durchgesehene Auflage, 1999.

Nils Borstnar, Eckhard Pabst, Hans Jürgen Wulff: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. UTB. Weinheim 2002.

Online:http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_tscherkassky/tscherkassky_film_kunst.html

Crowther, Paul: Philosophy After Postmodernism. Routledge. London/New York 2003.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. (geh. 1817 und 1826) In: Werke Bd.13–15. Auf Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1992.

Heidegger, Martin: Kant und das Problem der Metaphysik. Friedrich Cohen Verlag. Bonn 1929.

Hetzer, Theodor: Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo. Urachhaus Verlag. Stuttgart 1996.

Hetzer, Theodor: Giotto – Grundlegung der neuzeitlichen Kunst. Mäander/Urachhaus Verlag. Stuttgart 1981.

Imdahl, Max: Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. Wilhelm Fink Verlag. München 1980.

Dirk Luckow, Jan Winkelmann: Moving Images. Film – Reflexion in der Kunst. Online: http://www.inwinklmnn.de/moving.htm

Murphy, Mark C.: Alasdair MacIntyre. Contemporary Philosophy in Focus. Cambridge University Press. Cambride 2003.

Panofsky, Erwin: Stil und Medium im Film. 1936.

Sarapik, Virve: Artist And Myth. In: Folklore Vol. 15. Hrsg. von Mare Kõiva und Andres Kuperjanov. Folk Belief and Media Group of ELM. Tartu 2000.

Speckenbach, Jan: Match frame, jump cut und die Eventmontage. Online: http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_speckenbach/event_montage.html

Steiner, Reinhard: Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: die Grisaillen der Arenakapelle zu Padua. In: Körner, Hans, u.a. (Hrsg.): Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung. Hildesheim, Zürich, New York 1990 (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste. 2.)

Schweppenhäuser, Gerhard: Film als Massenmedium: Zur visuellen Ästhetik der populären Kultur. Online: http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/110/

Tarkowski, Andrei: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Berlin, Frankfurt/M., Wien 1984.

Tartaglia, James: Rorty and the Mirror of Nature. Routledge. London/New York 2007.

The Lumière Brothers' First Films. Edited by Thierry Frémaux. Institut Lumière/Archives du Film du Centre National de la Cinématographie. Im Verleih der Kino International. Institut Lumière / Association Freres Lumière 1996.

Tscherkassky, Peter: Weisses Rechteck und Schwarzes Quadrat – Über das Verhältnis von Film und bildender Kunst. In: An der Front der Bilder. Kinematographie als Kunst . Hg von Sixpack Film. Katalog, Wien 1998. Online:http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_tscherkassky/tscherkassky_film_kunst.html

Van Dyke, John C.: A Text-Book of the History of Painting. Longmans, Green, and Company. New York 1909.

Veltman, Kim H.: Perspective, Anamorphosis and Vision. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 21. Band. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1986.

Wilde, Oscar: De Profundis. Online: http://www.upword.com/wilde/de_profundis.html

Ebenso wurde der bebilderte Essay WO BLEIBT DIE ZEIT?[907] 2009 im Rahmen eines Wettbewerbes als Buch veröffentlicht und das vom Spielfilm *Being John Malkovitch* inspirierte Künstlerbuch PICTURING VESSELS[908] angefertigt.

WO BLEIBT DIE ZEIT?

bestehend aus diversen präzise konstruierten Landschaften, die von ein und der gleichen Grundvoraussetzung ausgehen und jeweils dem gleichen visuellen und arithmetischen Code unterliegen.

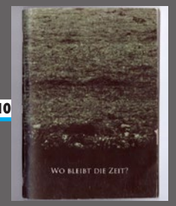
Da sie vor allem aufgrund der digitalen Bearbeitung mittels computergestützen „Effekten" und Paletten dem Diktum einer speziellen fundamentalistischen und ideellen Norm im Besonderen unterliegen, positionieren sie sich vor dem Hintergrund traditioneller Landschaftsdarstellungen als vergleichsweise irreal. Die zeitliche als auch topografische Unbestimmtheit in den Landschaften ist ein wesentliches Merkmal der Serie.

907 ›WO BLEIBT DIE ZEIT?‹ ESSAY/BUCH LASERDRUCK, FARBE, DATEN-DVD, 148 X 210 MM, 52 SEITEN EDITION UTOPMANIA LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2004
https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/wo_bleibt_die_zeit.pdf

908 ›PICTURING VESSELS‹ LEIPZIG 2009
https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/2009_picturing_vessels.pdf

„Die große Obsession des 19. Jahrhunderts ist bekanntlich die Geschichte gewesen: die Entwicklung und der Stillstand, die Krise und der Kreislauf, die Akkumulation der Vergangenheit, die Überlast der Toten, die drohende Erkaltung der Welt. Im Zweiten Grundsatz der Thermodynaymik hat das 19. Jahrhundert das Wesentliche seiner mytologischen Ressourcen gefunden. Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt. (Vielleicht könnte man sagen, daß manche ideologischen Konflikte in den heutigen Polemiken sich zwischen den anhänglichen Nachfahren der Zeit und den hartnäckigen Bewohnern des Raumes abspielen.) Der Strukturalismus. oder das was man unter diesem ein wenig allgemeinen Namen gruppiert, ist der Versuch, zwischen den Elementen, die in der Zeit verteilt worden sein mögen, ein Ensemble von Relationen zu etablieren, das sie als nebeneinadergestellte, einander entgegengesetzte, ineinander enthaltene erscheinen läßt: also als eine Konfiguration; dabei geht es überhaupt nicht darum, die Zeit zu leugnen; es

handelt sich um eine bestimmte Weise, das zu behandeln, was man die Zeit und was man die Geschichte nennt."[909]



910

DAS SETZTEN VON MÖGLICHKEITEN

Die Bilder zeigen Situationen, die jenseits aller utilitaristischer Konstruktionen in sich ruhend als fast schon heilige oder mystische Orte ihre Wirkung entfalten. Sie verbildlichen einen Moment der Ruhe, der als Ergebnis lange wirkender Naturgesetze entstanden zu sein scheint und der im Kontrast zu den nervösen, nie zum Stillstand kommenden und zweckgebundenen metropolitanen Ballungen der industrialisierten und globalisierten Welten steht. Die Landschaften versuchen einerseits durch die geometrische und zentralperspektivisch gestaffelte Komposition eine vertraute Lesbarkeit zu ermöglichen und andererseits durch ihre Purität und Geschlossenheit eine Intimität zum Betrachter herzustellen. Heterogene Landschaftselemente, stark variierendes Licht, psychologisierende Perspektiven, spezielle Verweise auf menschliche Handlungen oder vergleichbar leitende Faktoren sind in den Bildern nicht präsent um für den Betrachter keinen definitorischen Ansatzpunkt vorzugeben.

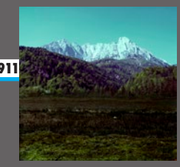
Aufgrund der zelebrierten Offenheit und Ungebundenheit kommt in den Landschaften auch der Kontrast zwischen privatem und öffentlichem Raum zum Vorschein:

Es sind zeitlich als auch räumlich dezentralisierte utopische Kulissen, die für jeden Betrachter einheitliche Projektionsflächen bieten, die weil sie vielmehr eine intime und persönliche Seelenlandschaft darstellen die von der Realität abgekoppelt zu sein scheint als daß sie eine empirische Referenz spezieller Naturgegebenheiten wären, den unruhigen, nervösen und unsicheren individualistischen Erwartungshaltungen eine plane und zum Stillstand gekommene Plattform zu bieten im Stande sind.

Die Bildkonstruktionen sind deshalb utopisch, da sie Plazierungen ohne wirklichen Ort und ohne wirkliche Zeit sind. Es sind additiv aufgebaute Perfektionierungen der Kombinationsmöglichkeiten vor einem realen, ihnen entgegengesetzten Naturhintergrund; Weiter sind sie Verdichtungen und Entschleunigungen von Prozessen und gleichzeitig Residuen einer ideellen, von limitierenden Zeitfaktoren bereinigte Möglichkeiten der Realität.

Ebenso zelebrieren sie eine radikale Abwesenheit, eine Isolation und infolgedessen eine Autonomie des Unbestimmten, Unkonkretisierbaren, nicht Kausalen. So gibt es im Unter- oder Nebeneinander der Bilder kein Davor oder Danach, sondern nur jeweils gleichwertige Hypothesen und Propositionen von Möglichkeiten des real Geglaubten, die obwohl sie von Realitätsbezügen nicht völlig freigemacht sind, doch vielmehr Ähnlichkeit zu Träumen aufweisen, die nicht logisch an Zeit, an Kontinuität und Kausalität gebunden sind.

Sie sind weniger eine normative oder präskriptive Behauptung als vielmehr ein pures Setzen von Möglichkeiten. Die Landschaften visualisieren mögliche (vergangene und kommende) Landschaften, deren Existenz dennoch niemals in der gezeigten Art realisiert werden kann und in keiner Weise den Anspruch auf eine wie auch immer geartete Form einer Definition von Realität vornehmen. Paradoxerweise negiert gerade die versuchte visuelle Konkretisierung einer möglichen Situation einen Abgleich mit „realen", tatsächlich existierenden Zuständen, da eine exakte Kongruenz niemals zu erreichen ist. Die Thematik der Bilder impliziert ein Ankommen, einen Prozess, ein Warten auf einen finalen im eigenen Leben wahrnehmbaren Zustand, eine Konkretisierung des Abstrakten das nur als ideelles Konzept konstruiert zu sein scheint. Ausgehend von der konzentrischen, punktuellen sowie individualistischen Situation des Subjektes manifestiert und konkretisiert sich die Zeit in den Bildern im jedem einzelnen Betrachter und nimmt Einfluß auf seine Ideale in Form eines ersehnten Prozesses und gerinnt damit in der Konsequenz zum Spiegelbild der individualistischen Präferenzen.


911

KONSTRUKTION VON ZEITLICHKEIT

Die ideellen Vorstellungen und die daraus resultierenden rechnerischen Modulationen innerhalb des Zeitkonzeptes der westlich-rationalistischen Welt, lassen in visualisierter Form ein komplexes geometrisches Geflecht mit Linien, Kurven, Überlagerungen, Knoten, Gradiationen und Spektren entstehen, die sich nur auf der hypothetischen Grundlage einiger weniger mathematischen Modelle der euklidischen Geometrie in Form von Axiomen (die einen Grundcode repräsentieren der mit demjenigen Zeichensystem innerhalb der Bilderwelten analog in Verbindung steht) aufrecht erhalten kann. Wie bei der Manifestation eines der abstraktesten aller menschlich entworfenen Begriffe, nämlich der Zeit, konstruiert der Betrachter ausgehend von der Konfrontation mit anonymen, irreellen Zuständen ein geistiges Spiegelbild, das für ihn verwertbar und konsumierbar wird. So wie Zeit, die an sich undenkbar und ohne Hilfskonstruktionen unvorstellbar bleib und zudem an essentielle Randbedingungen wie den Raum oder die Gravitation gebunden ist, sind die Bilder an angedeutete Witterungszustände und Gezeiten gebunden.

Und ebenso wie der in sich limitierte Mensch und folglich alle seine Handlungen, Bauten, die materiellen und ideellen Konstruktionen seiner Kreationen in der Relation zur postulierten Unendlichkeit der Zeit und damit ihrer fatalistischen Auswirkungen auf die Materie und die Natur stets irrelevant zu sein scheinen, so lassen sich analog in den Bildern keinerlei zivilisatorische Anzeichen oder Reminiszenzen erkennen.

Anzeichen für die Wahrnehmung der Zeit als kontinuierliche, unabänderliche, permanente und konstante Bewegung ist die tiefe Verwurzelung in die rationalistisch-kalkulatorischen Denkmodelle des Okzidents und der Antike, die den Ablauf, das sich Abspulen der Zeit kurioserweise, der Euklidischen Geometrie folgend, als geraden Strahl oder Linie, von Links nach Rechts verlaufend etabliert hat. Entsprechend deuten Aussagen wie: „Die Zeit holt uns ein", „Die Zeit heilt alle Wunden", „Die Zeit läuft uns davon" etc. auf einen unabänderlichen, zielgerichteten, von den menschlichen Bewegungen autonomisierten Prozess hin. Die in nur minimalen Faktoren veränderten Bilder stehen für diese Art von konstanter Beständigkeit und autonomer Kontinuität: Ausschnitt, Größenverhältnisse, Perspektive, aber vor allem das Motiv bleibt das gleiche und wird nur in minimalen, in Licht und Farbe variierten Faktoren an der Oberfläche abgeändert. Die strenge, auf horizontalen Linien basierende Komposition der Bilder beruft sich auf die westlich-dominierte Definition des Zeitbegriffes, die tief in einer geometrischen Konstruktion verwurzelt ist und damit die Veranschaulichung eines solchen abstrakten Begriffes vor allem in den Naturwissenschaften dominiert hat.

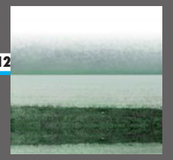
Durch die Art der Bearbeitung errmöglichen sie eine quasi unendliche Möglichkeit der Variation und erlauben gleichzeitig dem Betrachter eine ebenso unendliche räumliche wie zeitliche Verortung einerseits innerhalb seiner eigenen „Seelenlandschaft"

909 Foucault, Michel: **BOTSCHAFTEN DER MACHT.** HRSG. VON JAN ENGELMANN. DEUTSCHE VERLAGSANSTALT, STUTTGART 1999, S. 145

910 AUS: **›TITEL‹**, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

911 AUS: **›TITEL‹**, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

und andererseits im Abgleich mit den Ausprägungen der ihm als real erscheinenden Welt. Die in die Unendlichkeit verweisende Variation spiegelt sich zum Einen in der ziellosen Abfolge der Serie, da jedes einzelne Bild zwar zu (s)einem Abschluß kommt, die Gesamtheit der Bilder sich aber stets im Prozess befindet, mit jedem neu hinzugefügten Bild restrukturiert wird und die Serie somit stets prozessual bleibt. Die Akkumulation von zeitlichen Zuständen, die in die Landschaften mittels visueller Codes übersetzt werden geht stets von der gleichen Grundstruktur aus und komplementiert die vorher entstandenen Landschaften ohne sich ein innehaltendes Endstadium oder ein absolut finales Ziel setzen zu wollen. Die im Grunde seinsnegierende Tendenz, die Gegenwart dadurch zu relativieren, daß ihre Ursächlichkeit stets in die Vergangenheit verlagert wird, ihr Wesentliches aber noch als Bevorstehend betrachtet wird in den Landschaftswelten durch die rhythmische Bearbeitung eines einheitlichen Grundthemas gekontert. Es passiert nichts Neues und Spektakuläres und Vergangenes hinterläßt keine lesbaren, kausalen Spuren. Die antizipierte Entwicklung des Betrachters ist rein illusorisch.



912

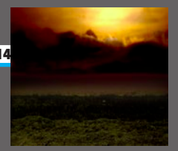
KONSTRUKTION PUNKTUELLER GEGENWART

Die mittels Computerprogrammen und digitalen Filtern bearbeiteten Bilder ent-schleunigen den vom Betrachter imaginierten unendlichen und zyklischen Naturprozess. Mit Mitteln der Malerei werden die Zustände in den Bildern extrem verlangsamt und für den Betrachter schließlich komplett zum Stillstand gebracht, so daß eine konzentrierte Betrachtung eines einzigen Zustandes, einer spezifischen Ansicht möglich wird. Aus dieser konkreten Position heraus entfalten sich jedoch im nächsten Schritt alle potenziell möglichen Zustände und bringen die Bilder für den Betrachter wieder in Bewegung. Ausgehend von dem visuell konkret fixierten Jetzt-Punkt in den Landschaften, verweisen die Bilder im selben Moment auch auf mögliche Abweichungen dieses Zustandes, bedienen sich individuell erlebter Veränderungen aus dem Zeitbewußtsein des Betrachters, der das Vorherige und Kommende streng logisch und konstruktiv als auch frei, destruktiv und anarchisch imaginieren kann. Die Modifikationen auf der Zeitskala des Betrachter die sich konzentrisch wie Wellen um die konstruierte Gegenwart der Bilder, wie Schalen um den einen präsentierten Zustand legen und ihn immer als Zentrum der Betrachtung und der weiteren Konstruktion behalten müssen, können nur zeitlich gelesen werden. Die Landschaften mögen zwar reale Situationen vorgeben, verweisen aber auf den zweiten Blick aufgrund ihrer Kompositionen, der Farbgebung und nicht zuletzt im Kontext aller anderen, fast identischen Bilder stets ins Irreale und leiten den Betrachter dazu an, die dargestellten Zustände in ihrer Konkretheit und Echtheit sowie die vorgegebene Fixierung innerhalb einer „historischen Zeitlichkeit“ radikal anzuzweifeln. Deshalb entspringen ähnliche aber nun vom Betrachter autonom generierte Konkurrenzbilder aus ihnen, die sich in ihrer visuellen Konstruktion bzw. Manifestation wie Verschiebungen auf einer linearen Zeitskala („timeline“) verstehen lassen könnten - Also zeitliche Vorwegnahmen kommender Zustände oder korrigierte realistischere Versionen der Landschaften zu einem früheren Stadium. Das Bewußtsein erschöpft sich darin, das imaginäre Schauspiel zu erfassen, die Ereignisse durch antizipatorische Schemata vorherzusehen, imaginäre Berge, Gewässer und Wiesen zu synthetisieren oder tageszeittypische Lichtsituationen zu konstruieren. Die Landschaften können als zum Stillstand gekommene Naturphänomene betrachtet werden, als im Hintergrund wirkendes Destillat rhythmischer Konstellationen. Sie können als stille Bühnen für mögliche Situationen und Handlungsabfolgen fungieren und bleiben dennoch möglichst neutral in ihrer jeweiligen Wertung bezüglich der imaginierten Situationen. Die imaginierten Schauplätze oszillieren in ihrer Variation jeweils genau zwischen dem gezeigten Jetzt-Zustand im momentan betrachteten Bild und einer anderen konkreten Situation eines anderen Bildes. Die Möglichkeiten einer vom Betrachter imaginierten Situation sind durch die konkretisierten Manifestationen in den einzelnen Bildern vordefiniert. Die nur unwesentlich variierenden Landschaften bilden zugleich Pole irreeller Konkretisierungen als auch feste Markierungen, die für die imaginäre Wanderung des Betrachters „zwischen den Landschaften“ verpflichtend sind und zeitlich davor oder danach anzusiedeln sind, aber niemals als rivalisierende, parallele, gleichzeitige Situationen. Man muß aber auch erwähnen, daß entgegengesetzt zu der beschriebenen und vom Betrachter automatisch vorgenommenen klassischen Aufteilung in Zeitebenen mit der konkreten Landschaft als einem punktuellen Zentrum, die einzelnen Versionen in den Bildern dennoch keiner Proritätsstruktur unterliegen und eine verbildlichte Situation im Verhältnis zu einer anderen Verbildlichung keine Gewichtung hat. Wie die Gewichtung im Spannungsfeld zwischen verbildlichten Landschaften und noch latenten, lediglich durch den Betrachter imaginierten Landschaften ausfällt, kann ich nicht sagen.

913

VERGEHEN UND ENTSTEHEN VON OBJEKTIVITÄT

Die einzelnen Modi der Landschaften mit den spezifischen geografischen Besonderheiten sind aufgrund der Vereinheitlichung mittels Farbe und Struktur der Komposition als nivelliert und gleichwertig zu betrachten. Im Prinzip bietet jede einzelne Landschaft äquivalente Möglichkeiten der Modifikation. Dies führt dazu, daß das Nebeneinander der Bilder als „solidarische Gemeinschaft“ verstanden wird; Und obgleich sie eine sichtbare Un-Natürlichkeit proklamieren, bekommt jedes einzelne konkrete Bild aufgrund der gleichen Potenz zur Transzendenz des dargestellten Zustandes einen objektiven Charakter. So wie ich als Künstler, bevor eine neue Version einer Landschaft gebaut werden kann, zwischen den Möglichkeiten der bereits vorhandenen hin- und herwandern und über diese Hinausgehen muß, muß auch der Betrachter seine Extrapolationen an den bereits existierenden Landschaftsmodi anlehnen und mit seinen gedanklichen Konstruktionen zu diesen Bezug nehmen. Ich schaffe mit einer Landschaft nicht nur ein universelles Vorbild für den Imaginationsraum des Betrachter sondern bin es auch in dem Sinne, daß ich Positionen besetzte und diese als noch zu imaginierende und realisierende Möglichkeit zeitlich dem Betrachter durch eine Konkretisierung vorwegnehme ohne jedoch Klarheit über die topografische oder zeitliche Positionierung zu geben oder gar eine kausale Verbindung unter den Bildern zu etablieren. Das letzte Bild, dasjenige das mit seinem Entstehungsdatum zeitlich am nächsten an der gemeinsamen Betrachter- und Schöpfergegenwart dran ist, gewinnt nur dadurch eine Sonderstellung (und dies auch nur für mich als Künstler da die Datierung dem Betrachter nicht ersichtlich ist und sich die Bilder nicht als chronologische Stapelung und Akkumulation verschiedener Modi präsentieren), daß zum Zeitpunkt seiner Visualisierung und darauffolgenden Eingliederung bzw. Untermischung in den Fundus der vorherigen Landschaften, es innerhalb der (noch möglichen) Sujetsmodifikationen dasjenige gewesen ist das am wahrscheinlichsten in der Natur und in Übereinstimmung mit einem logischen Realitätsmodell antizipiert werden konnte. Jede weitere Bildkonstruktion gewinnt nur für mich stetig an Wert, schöpft und erschafft noch nicht dagewesene oder bereits nicht mehr nachvollziehbare Realitäten und Zeitpunkte, da die verbleibenden möglichen Modifikationen im Rahmen der bis dato konsequent benutzten Farb-, Kompositions- oder Sujetsstrukturen und innerhalb der selbstauferlegten topografischen und zeitlichen Eingrenzung mit jedem weiteren Bild rapide abnehmen und nur mit dem Preis der Repetition, der Langeweile, des Klischees oder der Unglaubwürdigkeit erkauft werden können.



914

TEMPORÄRE NIVELLIERUNGS- UND HIERARCHISIERUNGSMECHANISMEN

Der Zeitpunkt der Entstehung ist keineswegs an den physischen Platz und die tatsächlichen örtlichen oder zeitlichen Faktoren gebunden, sondern an dasjenige (in Bezug zur optischen Konkretisierung willkürliche, unfixierbare und bereits digital transzendierte) Datum der Fertigstellung eines Exemplars am Computer. Die Materialität der Landschaften in den Bildern unterliegt genauso der Kontingenz wie dies auch „reale“ Landschaften tun - die Abfolge und Anordnung bestimmter Objekte in einer natürlichen Umgebung unterliegt nicht nur dem individuellen Standpunkt des Menschen, sondern fern seiner Position auch einer durchaus kausalen und logischen aber als zufällig zu bezeichnenden Raum- und Zeitkonstellation. Dies mag ein weiterer Grund für die vom Betrachterstandpunkt initiierte Reflexion und Neu-Kombination der visuell wahrgenommenen Zustände zu sein, die trotzt der angezweifelten Echtheit der Konstellationen diese vor dem Hintergrund eines zumeist als total kontingent kategorisierten Lebens fokussieren muß. Ob die Situationen der Bilder nun tatsächlich in ihrer vehement und exakt propagierten Kohärenz als solche fotografisch zu unterschiedlichen Zeitpunkten wahrnehmbar waren oder diese einer mehr oder weniger zentral ausgeübten, subjektiven künstlerischen Konstruktion unterliegen die die Auswirkungen von Naturgesetzen einerseits als Destillat unendlich heterogener Zustände, andererseits als geronnene, in einer singulären Position zum Stillstand gekommene Zeit oder schließlich als fiktiver Zeitraffer einer Situation in der Vergangenheit oder der Zukunft zu konterkarrieren scheinen, spielt für die in reale und empirische Kategorien eingebettete Akzeptanz der Bilder durch den Betrachters letztendlich eine untergeordnete Rolle.

Ausgehend von einem flexiblen Kern, der die bereits fixierten Landschaftskonstellationen unhierarchisch enthält, entfaltet sich um diesen herum die Sphäre der kurz bevorstehenden, mit den etablierten Strukturen logisch widerspruchsfrei zu konstruierenden Landschaften, die mit dem Zeitpunkt ihres Entstehens aus dieser Sphäre verschwinden und in den Kern wandern, diesen erweitern und neu zusammenstellen. Dieser Ring zieht sich für mich mit jeder neuen Version eines Bildes immer enger zusammen bis er zukünftig verschwinden wird. Um diese sich stets in Bewegung befindliche Sphäre kreist die Zone der ins Unendliche verweisenden Möglichkeiten - also alle denkbaren Variationen - diejenigen latenten Entwürfe die sich reibungslos einfügen als auch rivalisierende Versionen der Modelle, die das bisher etablierte vereinheitlichende Element zerstören würden. Nach dem Konkretisieren aller innerhalb des Schemas logischen möglichen Derrivate und dem gleichzeitigen Verschwinden des mittleren Ringes, stehen sich dann nur noch streng abgegrenzt alle Visualisierungen und alle noch vom Betrachter imaginierten Landschaften konträr gegenüber. Eine Vermittlung zwischen diesen beiden Bereichen scheint dann ohne ein fundamentales Modifizieren des Grundschemas aller vorherigen Bilder unmöglich. Die empirisch wahrnehmbare Realität des Betrachters ist im Zusammenhang eines einzigen Bildes derart dominant, daß dieses in seiner Isolation vor dem Hintergrund dieser stringenten Realitätsauffassung automatisch „real“ gemacht wird. Die eventuell angebrachten Zweifel äußern sich nur im Kontext mehrerer uniformer Bilder, die vor einem solchen Realitätshintergrund kategorisiert werden müssen; Erst mit diesem Nebeneinanderstellen minimaler Abweichungen kann ein genereller Zweifel an der Realität aller Bilder zum Vorschein kommen. Das sozialisierte Realitätskonzept wird aber mit jeder neuen an das vorherige Schema angelehnten Manifestation einer weiteren Landschaft perforiert und sukzessive durch ein widerspruchsfreies und sich scheinbar der Vollständigkeit annähernde Konzept der Landschaftsvariationen substituiert so daß jede neue hinzukommende Variation immer mehr im Kontext des durch seine selbstreferentiellen Vorgänger etablierten Konkurrenzmodells betrachtet werden muß und der Betrachter das alte Modell seiner Realität in diesem Zusammenhang als nicht mehr tauglich ansieht. Natürlich ist es grob fahrlässig von „alt“ und „neu“ zu sprechen da es keinen definitiven punktuellen Umschwung geben kann - vielmehr macht es Sinn einen feinen, gradiellen, subjektiv nicht feststellbaren Verlauf innerhalb zweier kontradiktorischer Pole anzunehmen.

»WORTE UND PAUSE.«

915

2009

Anläßlich des *Symposiums „50 Jahre Bitterfelder Weg“* im August 2009 im *Kulturpalast Bitterfeld-Wolfen*, wurde der im gleichen Jahr produzierte Essayfilm EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BIT-

912 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

913 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

914 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

915 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

TERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE[916] erstmalig aufgeführt. Der Film versuchte die Ansätze der politischen sowie künstlerischen Positionen der Nachkriegszeit in der DDR und der BRD zu beleuchten und sie in einen gemeinsamen Zusammenhang zu stellen.

Großflächige politische Einflußnahme auf die Kulturwirtschaft, auf Künstlerzirkel und in den Fabriken der DDR auf der einen Seite und das zeitlich parallele Bestreben verschiedener Bewegungen, wie Fluxus in der bildenden Kunst, oder der Systemtheorie in der Soziologie in der Bundesrepublik, verschmelzen zu einem generellen gesellschaftlichen Anliegen.

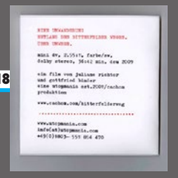
Der Film EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE[917] bediente sich hierbei öffentlich zugänglichen Materials und verzichtete fast ausschließlich auf selbst produziertes Material. Selsbtreferenzialität, Verschachtelung von Erzählebenen, die Thematisierung der Möglichkeiten bzw. Abhängigkeiten der Kunstproduktion, der politisch instrumentalisierten öffentlichen Kunst und nicht zuletzt der Umgang mit fremdem Eigentum im künstlerischen Schaffensprozeß, waren Anlaß, diese Art von Rückschau mittels eines Filmes zu visualisieren.

EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE

Film von Gottfried Binder und Juliane Richter. Entstanden anlässlich des kulturhistorische Symposiums „50 Jahre Bitterfelder Weg" in Bitterfeld-Wolfen vom 23. bis 24. April 2009

INHALT

Ebenso wie die Wirtschaft und Verwaltung, war die Kulturpolitik der DDR zentral organisiert. Seit der Gründung des Staates formulierten mehr oder weniger kompetente Funktionäre Anweisungen, die die Kunst determinierten und die für die Entwicklung der Kultur richtungsweisend sein sollten. „Greif zur Feder, Kumpel! Die sozialistische Nationalkultur braucht dich!" wurde durch Walter Ulbricht zu einer griffigen Parole der 1. Bitterfelder Konferenz 1959.



918

Nun gingen Künstler in die Betriebe, um einen Einblick in das wirkliche Leben zu erhalten. Auf der anderen Seite lernten die Werktätigen in Zirkeln, sich künstlerisch auszudrücken. Die Kunst und der Beruf des Künstlers waren nichts Elitäres und jeder körperlich schwer Arbeitende galt als potentieller Schriftsteller. Den Feierabend als Zeit der Muse und des Rückzugs sollte es nicht mehr geben: Auch in der „Zweiten Schicht" wurde gearbeitet. An der Erziehung zu einem besseren Menschen.

Dieser Film versucht die Ansätze der politischen sowie künstlerischen Positionen der Nachkriegszeit in der DDR und der BRD zu beleuchten und sie in einen gemeinsamen Zusammenhang zu stellen. Großflächige politische Einflußnahme auf die Kulturwirtschaft, auf Künstlerzirkel und in den Fabriken der DDR auf der einen Seite und das zeitlich parallele Bestreben verschiedener Bewegungen, wie Fluxus in der bildenden Kunst, oder der Systemtheorie in der Soziologie in der Bundesrepublik, verschmelzen zu einem generellen gesellschaftlichen Anliegen.

Der Film bedient sich hierbei öffentlich zugänglichen Materials und verzichtet – bis auf ein zentrales Interview mit Protagonisten eines bis heute bestehenden Malzirkels in Bitterfeld – auf selbst produziertes Material. Selstreferenzialität, Verschachtelung von Erzählebenen, die Thematisierung der Möglichkeiten bzw. Abhängigkeiten der Kunstproduktion, der politisch instrumentalisierten öffentlichen Kunst und nicht zuletzt der Umgang mit fremdem Eigentum im künstlerischen Schaffensprozeß, waren Anlaß, diese Art von Rückschau mittels eines Filmes zu argumentieren.

Unter der Losung „Die Kunst dem Volke" manifestierte Wilhelm Pieck auf der ersten Zentralen Kulturtagung 1946 die generelle Richtung der sozialistischen Kulturpolitik, die auf Breitenwirkung zielte und das künstlerische Volksschaffen mit einer gesellschaftlichen Aufgabe versah, nämlich zur politisch-ideologischen Erziehung des sozialistischen Menschen beizutragen. Als Walter Ulbricht in seiner Rede auf dem V. Parteitag der SED im Juli 1958 die nächste Etappe der sozialistischen Kulturrevolution einzuläuten versuchte, waren es vor allem die Arbeiter, denen sein Interesse zukam. Der Grundstein für den Bitterfelder Weg war damit gelegt. Bereits vor der ersten Bitterfelder Konferenz im April 1959 hatten sich erste Zirkel schreibender Arbeiter in verschiedenen Betrieben unter dem Motto „Greif zur Feder, Kumpel" zusammengefunden. Im Kulturpalast Bitterfeld galt es im Zuge der Konferenz nun, diese junge und kleine Bewegung auszuweiten, ihr einen institutionellen Rahmen zu geben, sie zu professionalisieren.

919

Im Rahmen des u.a. von der Leipziger Buchwissenschaft organisierten kulturhistorischen Symposiums zum 50. Jahrestag der ersten Bitterfelder Konferenz wurde sich dem vielgestaltigen Phänomen, der „Chiffre Bitterfeld" im zeitgeschichtlichen Kontext angenähert. In diversen Podiumsdiskussionen mit Zeitgenossen wie dem Autor Rainer Kirsch, ehemaligen Kunst- und Kulturschaffenden und buchwissenschaftlichen Studenten wurde der historischen und gegenwärtigen Relevanz dieser Bewegung nachgegangen.

Eine Umwanderung entlang des Bitterfelder Weges. Über Umwege" (Deutschland 2009) heißt der Film von Gottfried Binder und Juliane Richter. Dieser Film entstand für das kulturhistorische Symposium „50 Jahre Bitterfelder Weg" in Bitterfeld-Wolfen vom 23. bis 24. April 2009.

»Als Verbindung zur Kindheit.«

920

2009

Die Website CAOHOM – A SEQUENCE SELECTION EFFORT[921] enstand 2009 und dient als Plattform für Beobachtungen kurzer Videosequenzen, welche zum Zweck zukünftiger Zusammenstellungen gesammelt und archiviert werden. CAOHOM[922] produziert seitdem Medienkunst mit Fokus auf Kino, Film und Video.

916 ›**SYMPOSIUM 50 JAHRE BITTERFELDER KONFERENZ**‹ AUSSTELLUNG DES FILMS ›EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE.‹ VIDEOINSTALLATION, VORTRAG KUNSTVEREIN BITTERFELD-WOLFEN/KULTURPALAST BITTERFELD–WOLFEN BITTERFELD–WOLFEN, DEUTSCHLAND 2009 „IN: ›FLACHWARE. FUSSNOTEN DER LEIPZIGER BUCHWISSENSCHAFT‹. HRSG. VON EYK HENZE/PATRICIA F. ZECKERT. PLÖTTNER VERLAG LEIPZIG 2010. ISBN: 978-3-938442-99-9

917 ›**SYMPOSIUM 50 JAHRE BITTERFELDER KONFERENZ**‹ AUSSTELLUNG DES FILMS ›EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE.‹ VIDEOINSTALLATION, VORTRAG KUNSTVEREIN BITTERFELD-WOLFEN/KULTURPALAST BITTERFELD–WOLFEN BITTERFELD–WOLFEN, DEUTSCHLAND 2009 „IN: ›FLACHWARE. FUSSNOTEN DER LEIPZIGER BUCHWISSENSCHAFT‹. HRSG. VON EYK HENZE/PATRICIA F. ZECKERT. PLÖTTNER VERLAG LEIPZIG 2010. ISBN: 978-3-938442-99-9

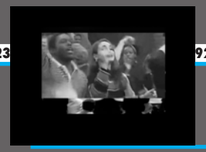
918 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

919 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

920 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

921 ›CAOHOM‹ A SEQUENCE COLLECTION EFFORT DIGITALES FILMKUNSTARCHIV DATO-2002 CAOHOM ONLINE 2021 http://www.caohom.com

922 ›**CAOHOM**‹ A SEQUENCE COLLECTION EFFORT DIGITALES FILMKUNSTARCHIV DATO-2002 CAOHOM ONLINE 2021 http://www.caohom.com


923

924

Einen möglichst persönlichen Zugang zu den Erzählungen der Bibel suchte Gottfried Anfang 2009 mit DIE HEILIGE SCHRIFT[925].

DIE HEILIGE SCHRIFT

Persönliche Anmerkungen in der Bibel.

923 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
924 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
925

AUSGANGSPUNKT

Mein Vater geht nie in die Kirche, ist noch nie freiwillig gegangen. Auch wenn er die katholischen Glaubensbekenntnisse nicht teilt, findet er die Institution „Kirche" jedoch aus einem praktischen Grund wichtig: ohne Kirche gäbe es weniger Feiertage und die Arbeiter hätten weit weniger „erzwungene" Erholung. Meine Mutter würde gerne in die Kirche gehen, aber immer wenn sie fragt, ob ich mitkommen will und ich verneine, sagt sie alleine ginge sie nicht. Dann kommen ab und zu die Begräbnisse und Taufen; dann gehen alle hin um gemeinsam Abschied von einem bestimmten Lebensabschnitt zu nehmen.

Ich habe vor einiger Zeit angefangen eine alte schon lange benutzte Bibel privat zu kaufen, durchzulesen und all jene Passagen und Äußerungen welche ich nicht nachvollziehen kann zu schwärzen. Dies können sowohl allgemein inkonsistente Stellen sein, als auch rein persönlich motivierte Schwärzungen. Die Stellen werden mit einem Lineal und Filzstift durchgestrichen; nichts wird hinzugefügt oder stellenweise korrigiert. Dabei drücken sich aufgrund des typischen dünnen Papiers die Durchstreichungen auf die nächsten Seiten durch und verändern so auch die Lesbarkeit sowie den Gehalt der ansonst akzeptierten Stellen. So wie die (heutige) Bibel - das Alte und das Neue Testament - an sich als unantastbares Wort Gottes betrachtet wird und sich alle darin enthaltenen Inkonsistenzen (z.B. die Ahnenfolgen des Stammes David) auch die gesamte Verfassung der Christen ablesen läßt, haben die Durchstreichungen direkte aber zufällige Auswirkung auf andere Stellen. Die Bibel ist eben neben ihrem immateriellen Status als Wort Gottes auch ein Produkt einer neuen Zeitrechung: des Buchdruckes, der globalen Zirkulation von Wissen, der durch ein bestimmtes einheitliches Medium provozierten Bekehrung von Individuen und Kulturen, welche aus der Sicht der Distributoren auf den rechten Weg zurückfinden müssen. Die Druckerschwärze, die sich zu Buchstaben, Wörtern, Sätzen, Illustrationen etc. verformen läßt, wird dazu benutzt, in einer konkreten Sprache und Übersetzung einen allgemeingültigen Anspruch zu erheben: „Alles was Du hier siehst ist fehlerfrei und unantastbar! Alles was Du jetzt als Fehler siehst oder jenes, welches Du nicht verstehst, hat Du eben noch nicht richtig verstanden. Du mußt Deinen Weg fortsetzen und Du wirst es erleben!"

926

Bei der Arbeit stellt sich peu à peu ein generelles Werturteil über „die Bibel" hinter die von dem konkreten Detail, der isolierten Passage provozierten Einschätzung. Nicht nur hängt meine einmalige Zensur dieses einen, schon durch viele Hände gegangenen, Buchexemplars von einer kulturellen und sozial erlernten Position ab sondern auch von Tageslaunen, vom Wetter als auch von den vorher bereits geschwärzten Stellen. Es ist als ein Durchlauf zu verstehen, der sich an kulturellen Anweisungen, moralischen Stoppschildern und individuellen Abzweigungen orientiert - im Falle eines anderen (zeitlich, ethisch oder geographisch differenten) Durchganges, fände man sicherlich ein ganz anderes Ergebnis vor. Die Frage, was als Resultat übrig bleibt, ist klar: ein hauptsächlich von schwarzen Strichen dominiertes Buch. Die Frage, was inhaltlich als Sediment übrig bleibt ist dabei schwierigerer.

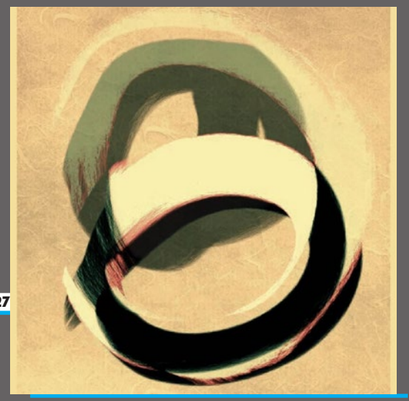
Ich werde die Bibel im Verlauf meiner Wanderung gleichzeitig als Quelle und als Träger von unterwegs gemachten Erfahrungen nutzen: zunächst in Form von inhaltlicher Lektüre; dann als Träger für Skizzen und Notizen und als Fundus alltäglicher Handlungen hernehmen (wie die Bibel z.B. in Notzeiten wegen ihres einzigartigen, dünnen Papiers als Zigarettenpapierersatz hergenommen wurde). Dabei werde ich in der Auseinandersetzung mit der Bibel chronologisch vorgehen und nur bereits gelesene Seiten für die Bearbeitung benutzen. Die Möglichkeiten des Aufzeichnens werden also direkt von dem Tempo der vorherigen Lektüre bestimmt sein. Ein Verwertungskreislauf.

Wird die einzige Lektüre auf meinem Weg mich verändern, so wie ich die Lektüre selbst verändere. Ein innerer Dialog ist zu erwarten: Wie wird die tagtägliche körperliche Anstrengung des Laufens, die Zufälle welche eine Wanderung mit sich bringt, sich auf die geistige Aufnahmefähigkeit auswirken. Wird das kontinuierliche Laufen ein Hindernis dabei sein oder gar die Aufnahmefähigkeit im Gegensatz zur passiven, stillen und im Sitzen vollzogenen Rezeption befördern? Werde ich doch eine Autorität brauchen um mich dem Inhalt nähern zu können? Und andererseits: Wie kann ich es rechtfertigen nicht gemeinsam mit der Gruppe zu reisen, wie wird es sein, zurückgelassen zu werden und sich dabei immer wieder an ein vorgegebenes Ziel anzunähern?

In meiner Jugend war es ganz normal zur Kirche zu gehen, damit sind wir aufgewachsen. Ich gehe nicht mehr in die Kirche, ich habe nicht das Gefühl, einen speziell designierten Ort für die Ermöglichung einer spirituellen Erfahrung zur Verfügung gestellt zu bekommen. Auch möchte ich der dogmatischen Auslegung eines ganz besonderen Gedankengutes in streng vordefinierten Hierarchien aus dem Wege gehen und deren Wirkungsweise hinterfragen - ich möchte wirklich meinen ganz persönlichen Zugang dazu finden; oder ich werde es auch vielleicht nicht tun können. Vielleicht sollte ich diese Bibel einfach zu Hause lassen und einfach nur laufen, Wege gehen ohne sich dabei eine vordergründige Aufgabe zu stellen.

926 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Eher meine Gedanken.«


927

2008

Nach der Rückkehr aus Rom nach Leipzig, versuchte Gottfried Ende Oktober 2008 anscheinend auf eine Party zu gehen – genauer gesagt: mit dem Rad zu fahren. GOING TO A PARTY[928]

Er kam aber dort nie an und erinnert sich bis heute auch an nichts Besonderes.

Alles war gut mit der riesen Gummiente mit Weltbeherrschungsambitionen, mit der ganzen Adenauerfamilie hinter verschlossenen Türen, dem Hamburger Skateshop im Souterrain, mit Putin und den alten Flüchtlingsfrauen im Flugzeughangar und dem militanten Rasta an dem Maschinengewehr und den Flaschensammlern. Heureka!

927 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

928 ›GOING TO A PARTY‹ KÜNSTLERBUCH FUJI GW645, ILFORD FP, DIGITAL SCANS, SW-LASERDRUCKE, 210 X 297 MM, GEKLAMMERT, 36 SEITEN EDITION UTOPMANIA LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2009 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/going_to_a_party.pdf

»Vorfahren waren auch Sklaven.«

2008

Das künstlerische Austauschprojekt 50/50[929] mit der zugehörigen Abschlussausstellung FRIDAY MY FRIEND[930] wurde im Sommer 2008 im Rahmen eines *DAAD*–Stipendiums an der *Accademia di Belle Arti di Roma* konzipiert, konnte aber nicht wie geplant im ortsansässigen *Goethe–Institut Rom* realisiert werden.

50/50

Austauschprojekt zwischen Leipzig und Rom in zwei Teilen.

929 ›50/50‹ AUSSTELLUNGSPROJEKT ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI ROMA ROM, ITALIEN 2008 http://5050.utopmania.com

930 **BETEILIGTE KÜNSTLERINNEN:** JÜRGEN BECK, GOTTFRIED BINDER, GEORG BRÜCKMANN / THERESE GIEMZA, KONSTANTINOS-ANTONIOS GOUTOS, TOBIAS HILD, LEO KAUFMANN, EDUARD KLEIN, ANNA VOVAN

GOETHE-INSTITUT ROM, VIA SAVOIA 15, ROM/ITALIEN
DAUER DER AUSSTELLUNG: DO 17.07.2008 BIS DO 24.07.2008

ÖFFNUNGSZEITEN: SO-MO GESCHLOSSEN / DIE 13-19 UHR / MI-FR 10-19 UHR / SA 9-13 UHR FINISSAGE: DO 24.07.2008, 19.00 UHR

AUSGANGSPUNKT

Die Idee, ein Austauschprojekt zwischen Leipziger Studenten und Römischen Studenten zu machen, beruht hauptsächlich auf dem Interesse in, und dem Drang nach einem Austausch von Arbeiten der „Anderen" – in diesem Fall, solche, die von römischen Studenten und ihrem akademischen Umfeld stammen. Dieses Interesse an einer konkreten Zusammenarbeit wird auch durch die Zukunftsperpektiven der jeweiligen Abschlüsse gefördert – sei es nun in Kunstgeschichte oder in freier Kunst – die den ehemaligen Studenten als gut ausgebildet, aber dennoch fast ohne eine realistische Chance zurückläßt, um erfolgreich in dem gewählten Feld zu arbeiten und überleben zu können. Dies ist auch der akademischen Marktsituation geschuldet, die schnell ausgebildete und präzise vor-formatierte Personen verlangt – leicht in wachsende Bereiche, wie der Industrie, Wirtschaft oder den Medien einsetzbar – und die kein Bedarf für individuelle Einzelpositionen hat, es sei denn, sie werden speziell von diesen nachgefragt um für eigene Zwecke eingesetzt zu werden.

Kunst oder ihre Geschichte zu studieren ist daher eine hochgradig ideologische Wahl (angefangen von den verträumten nebligen Anfängen bis hin zu dem fast schon störrischen und desillusionierten Ende), die die Mehrheit der Studenten allein mit ihren Themenfeldern und Plänen

läßt – abgetrennt von dem übrigen Markt und daher zurückgelassen als isolierte akademische und künstlerische Segmente, die nur aus eigener Kraft überleben können oder auf gegenseitige Hilfe angewiesen sind. Ernsthafte Kommunikation bezüglich künstlerischer Werke und ihrer Rezeption, passiert nur innerhalb solcher konzentrischer Inseln und sind meistens auf selbst geschaffene monolithische Positionen fokussiert, die „es geschafft" haben.

931

ABSTRACT

50/50 als Projekt hat das Ziel, den Begriff des künstlerischen Mythos an Hand zweier Städte zu untersuchen und gegenüberzustellen: Auf der einen Seite die Stadt Rom, als Vertreterin eines einzigartigen, ewigen und manifestierten Mythos der Kultur und Kunst, auf der anderen Seite Leipzig als sich stets erneuerndes, flexibles Laboratorium zeitgenössischer Strömungen.

Rom und Leipzig galten schon immer als traditionelle Anlaufpunkte europäischer Künstler und Denker: Während Rom – einst Prototyp einer Stadt und globale Werte schaffend – sich an seinen unerschöpflichen monumentalen Maßstäben messen lassen muss, genießt Leipzig momentan den Status eines intimen und überschaubaren Blickfensters auf das künstlerische Schaffen Deutschlands. Rom kann stets als omnipotente Referenz künstlerischer Leistungen betrachtet werden. Leipzig hingegen zieht globale Aufmerksamkeit auf sich, in dem es als Vertreter fungiert für die aktuelle Kunstproduktion in Deutschland, für ein neues, Aufsehen erregendes, aber auch mit spekulativen Interessen verbundenes Label. Evident ist, dass das aktuelle Interesse an Leipzig sich auf einzelne künstlerische Positionen innerhalb der Hochschule beschränkt, wohingegen ein Besuch Roms von der vorhandenen Infrastruktur der Stadt, den Monumenten, Plätzen, kurz der Geschichte, dominiert wird. Dies die These.

Die Eigenarten, Möglichkeiten oder Beschränkungen beider Städte im Hinblick auf das Schaffen von Kunst, deren Kategorisierung, Rezeption und Kritik sollen in einem zweiteiligen Projekt verbunden, verglichen und gegenübergestellt werden. Zunächst in Rom im Juni/Juli 2008 und anschließend in Leipzig im März 2009.

Ausstellung, Konferenz und freie Projektvorstellungen sollen den beteiligten Wissenschaftlern und Künstlern die Gelegenheit geben, die Möglichkeiten ihres Schaffens im jeweiligen Rahmen zu thematisieren und zu reflektieren.

932

SITUATION

Die gegebene Situation in beiden Ländern, in der sich Kunstgeschichtsstudenten auf der einen und Kunststudenten auf der anderen Seite befinden, führte zu der Idee, Positionen aus Leipzig und aus Rom miteinander zu verbinden. Die eine Stadt spiegelt Sehnsüchte wieder, die mit einem ewigen Mythos verbunden sind und fast jeden Künstler oder Kunsthistoriker dazu zwingen, sich mit ihrer Geschichte und ihren dominanten Kunststrukturen zu beschäftigen – die andere Stadt reflektiert vielleicht den modernen Mythos eines künstlerischen Zentrums oder Labors, das anerkannte und hochgeschätzte Positionen zeitgenössischer Kunst produziert.

Die Idee ist, ein Austauschprojekt zwischen Studenten der HGB Leipzig (hgb-leipzig.de) und der Akademie der Bildenden Künste Rom (academiabelleartiroma.it) zu organisieren, um eine gemeinsame/gemischte Ausstellung in beiden Städten zu realisieren – dies mit einem theoretischen Input und kunstgeschichtlicher Kritik. Zuerst in Rom, in der ruhigeren Zeit im Juni oder Juli, dann in Leipzig zu Beginn des neuen Jahres 2009 – wahrscheinlich im Februar oder März. Auf der Basis des schon etablierten Erasmus-Programms, an dem ich teilnehme, nutze ich die existierenden Strukturen zum Austausch und zur Verbindung lediglich als Plattform, um die Idee einer Zusammenarbeit in diesem Fall auf ein künstlerisches Thema zu konkretisieren und mit kunsthistorischen Überlegungen zu bearbeiten.

Das Ziel ist, eine kleine Auswahl repräsentativer Arbeiten der jeweiligen Tendenzen und ihre länder- bzw. kulturbedingten Grenzen zu zeigen: Jeweils drei bis fünf künstlerische Positionen aus Leipzig und aus Rom, zusammen in einer Ausstellung, die im Juni oder Juli im Zeitraum von drei bis vier Wochen stattfinden soll. Dieselbe Zusammenstellung – halb Leipziger, halb Römischer Anteile – wird dann in Leipzig zu Beginn des neuen Jahres 2009 gezeigt. Einer der Schwerpunkte des Projektes wird ein Symposium, beziehungsweise eine Konferenz sein, die die Möglichkeit bietet, weitere (künstlerische und theoretische) Projekte und diesbezüglich relevante Thesen vorzustellen, die gezeigten Positionen zu diskutieren und das ganze Projekt als solches kritisch zu hinterfragen. Beide Teile werden jeweils von einer kleinen Publikation mit einer Auflage von ca. 50-100 Stück begleitet, die die künstlerischen Positionen zeigt, sowie theoretische Reflexionen und Vorträge beinhaltet. Die Idee zu dem geschilderten Austausch wurde bisher erfolgreich an Professoren der Akademie der bildenden Künste herangetragen – insbesondere an Prof. Tiziana Musi, Prof. Pierro Mottola und Prof. Dario Evola, die alle ihre Unterstützung zugesichert haben. Prof. Chiara Passa und Prof. Andrea Volo haben außerdem mit Rat und Unterstützung geholfen. Außerdem wurden Dozenten des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Leipzig (uni-leipzig.de/~kuge) angefragt und eingeladen. Kontakte zu Lehrkräften des Instituts für Philosophie und der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig bestehen ebenso, allerdings haben diese in dieser Anfangsphase noch nicht ihre endgültige Unterstützung für das Projekt zugesichert.

933

AUSBLICK

Es ist notwendig, dass sowohl Künstler und Theoretiker als auch die Galerien, die an dem ersten Teil des Projektes mitmachen, dies aus einem non-profit Gedanken heraus tun, da es nur eine sehr bescheidene finanzielle Unterstützung durch das Erasmus-Programm gibt, die für eine umfassende Dokumentation (Internetpräsenz, Archiv, Katalog etc.) und Kommunikation des Projektes (Flyer, Plakate, Rundschreiben, Treffen etc.) verwendet werden wird. Transportkosten, Mieten, Material, Versicherung etc., dies muss alles von den Teilnehmern organisiert und bezahlt werden. Eine gegenseitige und damit kostenlose Unterkunftsmöglichkeit wird ebenso von den Teilnehmern organisiert. Für den zweiten Teil in Leipzig wird versucht werden, weitere Finanzmittel von den Universitäten, den Studentenräten, den Fachschaften und dem Land Sachsen zu organisieren. Als langfristiges Ziel kann eine Etablierung einer lebendigen und langlebigen Verbindung interessierter Künstler, Studenten und Akademiker aus Leipzig und Rom angesehen werden.

931 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

932 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

933 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

FRIDAY MY FRIEND

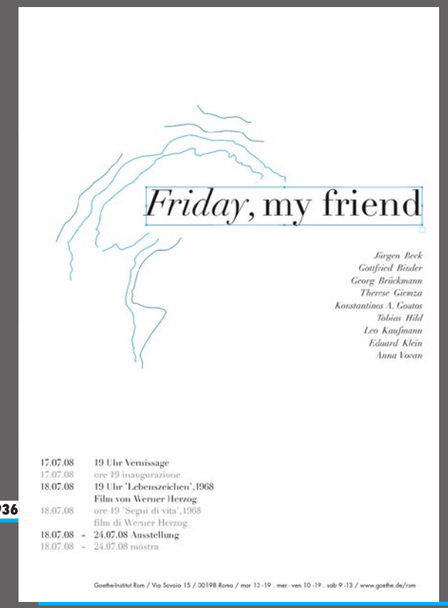
Neun Leipziger Künstler/Innen präsentieren vom 17.–24. Juli 2008 Arbeiten aus den Bereichen Malerei, Zeichnung, Video, Fotografie und Skulptur in einer raumspezifischen Installation im Foyer des Goethe-Instituts Rom.

KONZEPT

Die gemeinschaftlich konzipierte Installation, gebaut aus diversem Inventar des Instituts (Vitrinen, Stellwänden, Podesten etc.) verweist mit ihrem Aufbau als auch mit der Betitelung, bewußt auf die Metapher einer abgeschotteten Insel, die abstrakt gesehen schon seit jeher Projektionsfläche künstlerischer als auch politischer Intentionen ist, konkret aber auch auf die Funktion des Instituts innerhalb des italienischen Kulturbetriebs abzielt. Die Wahl, eine Insel als gemeinsame Projektionsfläche der Ausstellung zu errichten, spiegelt eine innere Grundeinstellung wider, die internen Produktionsbedingungen von Kunst zu thematisieren – aber ebenso wird das Verhältnis von Innen und Außen, Kunst und Künstlichkeit, Banalität und Illusion oder der Sehnsucht nach Ruhe und Überschaubarkeit des zu bearbeitenden Terrains aufgegriffen.

Ausgehend von einer freiwillig gewählten Beschränkung und Isolation, werden auf dichtem Raum, hauptsächlich vor Ort angefertigte Arbeiten ausschließlich in und auf dieser Inselinstallation ausgestellt. Die Ambivalenz, des zum Thema gewählten Begriffs, wird mittels des Sinnbildes einer Insel und der, nur in ihrer Abgeschiedenheit möglichen, exotischen Gewächse, spielerisch zum Ausgangspunkt der Ausstellung und verweist inhaltlich sowohl auf den Zeitpunkt der Ausstellung – der mit Mitte Juli in einer untypischen und unfrequentierten Phase für Kunstausstellungen in Rom angesiedelt ist – als auch auf ihre eigenen Schaffensmöglichkeiten bzw. Randbedingungen – die einerseits von einem sehr dominanten Rombild bestimmt sind und die andererseits aufgrund der äußeren Umstände konsequenterweise kleinformatige, leichte, transportable und zurückgenommene Arbeiten erfordern. Allgemein bekannte Bilder von paradiesischer Verbannung, exotischen Träumereien, unbeobachteten Privaträumen, sehnsuchtsvoller Entrückung und ideologisch motivierter Abschottung, werden so zum künstlerischen Nährboden und Modell für diese Gemeinschaftsausstellung.

Zusammen mit den eingeladenen Künstlerninnen und Künstlern entstand infolgedessen das Künstlerbuch NUOVA234, welches von der *Kulturstiftung Sachsen* 2011 gefördert wurde und im Rahmen der Ausstellungen VIAGGIO IN ITALIA – ITALIENISCHE REISE235 in Frankfurt/Main 2013 und Leipzig 2012 wiederholt gezeigt wurde.



936

NUOVA237 ist ein Schwarz–Weiß–Magazin welches die ewige Stadt Rom zum Thema hat: eine thematische Zusammenstellung von Büsten, gezähmten Pferden, Top–Mododesignern, Romantik und Architektur, Kino und Liebe. Die Zusammenstellung von Photographien, Plastiken und zweckentfremdeten Bilder lädt zur Erkundung der ineinandergreifenden Präsenz moderner Ruinen und antiker Zeiten Roms ein.

NUOVA238 wurde mittels einer Förderunfg der *Kulturstiftung Sachsen* in einer limitierten monochromen Offset–Auflage publiziert, begleitet von einer bunten und glänzenden Folie. Das Design der Umschlagsfolie — bestehend aus einem formal reduzierten, jedoch leuchtend–farbigen Gegenpart zum schwarz–weißen Inhalt — spielt mit grafischen Mitteln auf

936 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

234 ›**NUOVA**‹ KÜNSTLERBUCH 60 PAGES, B/W, OFFSET, TRANSPARENT COLOUR WRAPPER, 2011-2008 KULTURSTIFTUNG DES BUNDES ROM, ITALIEN / LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2011 http://nuova.utopmania.com http://nuova.utopmania.com/nuova.pdf

235 ›**VIAGGIO IN ITALIA**‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG VIDEO, BUCH WERKSHAUHALLE, SPINNEREI LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2012

237 ›**NUOVA**‹ KÜNSTLERBUCH 60 PAGES, B/W, OFFSET, TRANSPARENT COLOUR WRAPPER, 2011-2008 KULTURSTIFTUNG DES BUNDES ROM, ITALIEN / LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2011 http://nuova.utopmania.com http://nuova.utopmania.com/nuova.pdf

238 ›**NUOVA**‹ KÜNSTLERBUCH 60 PAGES, B/W, OFFSET, TRANSPARENT COLOUR WRAPPER, 2011-2008 KULTURSTIFTUNG DES BUNDES ROM, ITALIEN / LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2011 http://nuova.utopmania.com http://nuova.utopmania.com/nuova.pdf

das Prinzip der zeitgenössichen Intervention im öffentlichen Raum des antiken Roms an. Realisiert wurde der Entwurf der transparenten PE–Folie vom Berliner *Studio Florian Markl*, das Magazin selbst von Gottfried, gedruckt im Siebdruck bei der Leipziger Druckerei *Thomas Druck*.

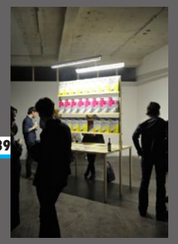
NUOVA

Begleittext zum Magazin und zur Ausstellung

HINTERGRUND

Die Publikation **NUOVA** basiert auf der Zusammenarbeit fünf Künstler. Rom als Urmodell der zeitgenössischen Stadt ist für die Entstehung des Magazins Sujet und Werkstätte zugleich. Wie an nur wenigen anderen Orten treffen in Rom zeichenhaft Antike, Moderne und Gegenwart aufeinander. Die Beteiligten agieren kollektiv, die Autorenschaft des Einzelnen tritt zugunsten des gesamten Arrangements zurück. Dabei widmet sich **NUOVA** einer Bandbreite von Themen: Pasolini in Ostia, moderne Architektur, das It–Girl der Saison, Liebe in öffentlichen Parks, Gegenstände des täglichen Gebrauchs und vieles andere mehr.

Wochenendbeilagen oder Sonderausgaben klassischer Modemagazine werden zuweilen in einer leuchtend farbenfrohen, exklusiv anmutenden Verpackung zum Verkauf angeboten. Das Cover des vorliegenden Heftes verweist auf dieses Format. In offener Analogie zur Modewelt, zu To–dos und Must–Have–Kollektionen wirbt es in Cyan, Magenta und Yellow mit dem Versprechen des Neuen. Zugleich konterkariert es jenes Verkaufsprinzip, da das Innere des Heftes – in Schwarzweiß und ohne Text – vergleichsweise reduziert und unprätentiös, wenngleich nicht weniger elegant zum Vorschein tritt. Wie die Modeszene unterliegt auch die Kunst dem Diktat des Neuen und ist zugleich Schauplatz einer wiederkehrenden Vergangenheit. Für beide kulturellen Felder sind Phänomene der Avantgarde, des Samplings und der Renaissance symptomatisch. „NUOVA" spielt mit der Behauptung von Aktualität und fragt zugleich nach der Möglichkeit eines neuen Diskurses.


939

ENTSTEHUNG

NUOVA entstand als Destillat eines breit angelegten Kulturaustausches – gefördert vom Deutschen Akademischen Auslandsdienst – zwischen der Accademia di Belle Arti di Roma und der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, welches die beteiligten Leipziger Künstler 2011 nach Rom einlud – das vorliegende Heft wurde bereits im Januar 2012 in Berlin präsentiert und von Juni bis September 2012 in einer umfassenderen Ausstellung in der Spinnerei Leipzig im Kontext des Themas „Viaggio in Italia / Italiensche Reise" in einem breiteren Kontext zu sehen sein. NUOVA speist sich konkret aus den Erfahrungen des initialisierdenden Austauschprojektes, der Reise in ein als prototypisches Gebiet der Künste verstandenes Land, der Tra- dition der „grand tour", sowie der Reflexion medialer Massenprodukte einer globalisierten Konsumgesellschaft. Das Heft wurde in, einer für Künstlerbücher hohen Auflage, qualitativ hochwertig im monochromen Offsetdruck produziert (von der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen gefördert) und beeinhaltet als essentielle Beigabe, die es umschließende, farbig–bedruckte Folie, welche als einziges Element Schrift und Typografie beeinhaltet; der Inhalt von **NUOVA** erschließt sich dem Betrachter allein aus Fotografien, Zeichnungen und scans, sowie der Zusammenstellung und Anordnung derer.

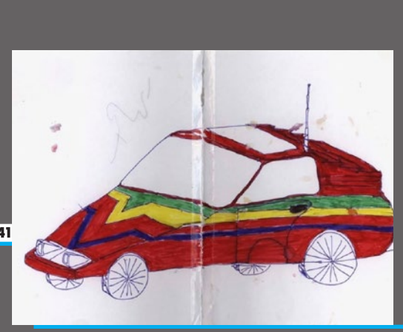
940

PRÄSENTATION

Präsentiert wird **NUOVA** in einem spezifischen, für den jeweiligen Ausstellungsraum entworfenen Display.

940 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Doch nicht ruhig erwartend.«


941

2008

Während der Zeit in Italien enstanden diverse Zeichenbücher: 1,2,3[942], lA SUA CASA[943] und THIS SONG'S FOR YOU GIRLS[944], sowie mit einer Minox–Kleinbildka-

941 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
942
943
944

939 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

mera aufgenommene Fotoserie und das Video ROMA PROTOKOLL[945].

»Sonst auch warten ...«

946

2007

Am *kunstgeschichtlichen Institut Leipzig* befaßte sich Gottfried im Hauptstudium schwerpunktmäßig mit Bild– und Medientheorie. Entstanden sind 2007 die Arbeiten BILDER DER FREMDE[947], sowie unter Anderem der Vortrag ALBERTI AND PINO[948].

945
946 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
947 ›BILDER DER FREMDE.‹ ESSAY INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2006
948 ›ALBERTI AND PINO.‹ VORTRAG CA. 45 MIN INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2007

949

BILDER DER FREMDE

Essay über Exotismus und Photographie

Vorwort

Im übrigen sollte klar sein, daß dieses Buch keine Gewißheit, sondern eine Suche ausdrückt. Ich schreibe es nicht, um fest geformte Gedanken vorzustellen, sondern in erster Linie, um mir selbst dabei zu helfen, so zu denken, wie es mir vorschwebt[.] [...] Das alles führt mich dann zu der beklemmenden Frage am Schluß, im letzten Kapitel, dem Verfall des Exotismus. Ich schreibe dieses, um mich selbst zu beruhigen, um mich zu überzeugen, um schon im voraus aufs Heftigste Ja zu sagen, auch wenn ich nicht weiß, ob das Ja später bestehen bleibt."[950]

Der Exotismus beim Kind. Für das Kind entsteht der Exotismus zur selben Zeit wie die Außenwelt. Abstufung: anfangs ist alles das exotisch, was seine Arme nicht erreichen können. Das verbindet sich mit dem Geheimnisvollen. Sobald es aus der Wiege heraus ist, erweitert sich der Exotismus und wird zum Exotismus seiner vier Wände. Wenn es nach draußen kommt, tritt eine entscheidende Wende, ein Rückzug ein. Es bezieht sein Gefühl von der

949 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
950 Segalen, Victor: Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. FISCHER VERLAG. FRANKFURT AM MAIN 1994. S. 80–81.

Außenwelt auf sein zuhause; es erlebt mit großer Heftigkeit die konkrete Welt eines Hauses. Für das Kind ist alles das exotisch, was es als solches ansieht. [...] Das geht bis zu dem Tag, an dem erneut alles in Frage gestellt wird und es diese Dinge aus Büchern neu erleben muß [...] deren steriler Inhalt den Exotismus verkümmern lassen."[951]

Einleitung

Das Thema Exotik ist sowohl kolonialgeschichtlich als auch mediengeschichtlich für mich ein interessantes Thema: Zeitschriften, Traktatsillustrationen, Glasdias, Postkarten etc. – diese Medien beherrschten den Markt um die konventionellen, aus einer spezifisch eurozentristischen Position heraus fabrizierten, Bilder, die man von der Fremde hatte – und die immer noch gegenwärtig sind. Die als modern und zeitgenössisch aufgefaßte Vorstellung von Wissenschaftlichkeit fußt primär in der Publikation von Ergebnissen und Forschungsstrategien mittels Magazinen und Büchern. Ich möchte den Versuch unternehmen, diese Parallelen anhand alltagspräsenten Medien und Bildern zu untersuchen. Den Spagat zwischen Bildern der Fremde und dem Problem der Verbreitung derer in Büchern ist gewiß nicht einfach und ohne Hilfskonstruktionen hinzukriegen; Aber genau um diese Verbindung von vorgeformtem Bild und Abbild, Zitat und autonomer Aussage in der Darstellung von Fremdem soll es gehen.

Zwecks einer präziseren Zuordnung (und auch zur Befriedigung meines Spieltriebs), habe ich mir überlegt, die auf Abbildungsverfahren anwendbaren gängigen Begriffe, folgendermaßen in der Schreibweise zu unterscheiden:

1. Photographie / photographisch – Resultat (Papier, Stahlplatte, Glas, beschichtetes Negativ oder Positiv) entstanden als Folge einer Einprägung durch Licht mittels eines Apparates und eines ihn bedienenden Menschen

2. Fotografie / fotografisch – Abbildungen, die in den wesentlichen Merkmalen den ursprünglichen visuellen Abbildungsverfahren ähneln, aber bei ihrer Produktion keine technischen Parallelen aufweisen (z.B. Scanner, objektiv- und filmlose Handykameras, Monitore etc. die ohne Blende, Empfindlichkeit oder Positiv-/Negativübertragungen funktionieren)

Diese Unterscheidung finde ich insofern sinnvoll, da bei der fotografischen Darstellung von Photographien leicht die Fotografien für das ursprüngliche Medium gehalten werden können. Hier besteht eine Verwechslungsgefahr, die ich noch genauer im Verlauf des Textes ansprechen möchte.

Kleine Vorgeschichte der objektiv-naturwissenschaftlichen Erforschung

Als Vorformen des modernen Wissens können Apparaturen wie Teleskope, Mikroskope und photographische Abbildungsverfahren (Dagguerotypien, Photographien etc.) betrachtet werden. Bezeichnend für die vormoderne Wissenschaftlichkeit – also für die Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts – ist die Verwirrung, der Mangel an einheitlichen Systemen. Die Welt wurde als verworrenes Labyrinth verstanden. Ein wunderbares Beispiel für dieses labyrinthische Verständnis von der Welt ist der Turmbau zu Babel. Wenn aber von 'vormodern' und 'modern' gesprochen wird, muß auch ein Unterschied dazwischen sein; Also etwas, das als Grenze oder Scharnier angenommen werden kann. Aber wo hört 'vormodern' auf und wo beginnt 'modern' und wie kann dieser Umbruch oder zumindest der Unterschied dargestellt werden. Was sind Anhaltspunkte dafür? Die Photographie kann durchaus als zweite Bildrevolution gesehen werden: Bis ca. 1400 standen keine technologischen Verfahren zur Reproduktion von Bildern zur Verfügung. Die ersten Holzschnitte kamen um diese Zeit in den Massengebrauch – insofern waren Bilder an sich stets eine Rarität und Sensation zugleich. Der Anblick alter Photographien bewirkt für uns heute typischerweise entweder eine kritische, negative und abwertende Haltung oder die Bilder werden naiv als besonders ästhetisch und auf ihren nostalgischen Aspekt hin betrachtet. Parallel zu immer häufiger stattfindenden europäischen Forschungs- und Handelsreisen in weit entfernte Kolonien etablierte sich auch ein Umdenken wissenschaftlicher Traditonen innerhalb europäischer Wissensdisziplinen. Ausgehend von einer, als holotrop zu bezeichnenden Erwartung für die Erklärung unbekannter Phänomene, ergab sich aufgrund mannigfaltiger Neuentdeckungen eine strikte Teilung der Wissenschaft in einerseits spekulative Methoden zur Erkenntnisgewinnung (induktiv) und andererseits der anschaulichen Untersuchungsmethode unmittelbar vor dem zu untersuchenden Objekt – quasi vor Ort (deduktiv). Diese methodologische Trennung, als Folge des Versuchs die Welt systematisch und anschaulich zu ordnen – und dem Ziel der Erkenntniserweiterung und Sicherung – spiegelt sich auch in dem aufkommenden Dualismus zwischen Geistes- und Naturwissenschaft wieder. Im Verlauf derjenigen Epoche, die als Aufklärung bezeichnet wird (grob das 18. Jahrhundert), etablierten sich diverse Vermessungstechniken die eng mit Abbildungsmechanismen und deren anschließenden technischen Publikation verknüpft sind. Erde, Mensch, Tier und

[951] Segalen, Victor: Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. FISCHER VERLAG. FRANKFURT AM MAIN 1994. S. 68.

Pflanze mußten sich protokollierenden Verfahren unterziehen um die Welt ordentlich und argumentativ aufrechterhalten zu können. Wissenschaftliche Ergebnisse oder Versuchsanordnungen wurden nach und nach visuell dargestellt.

So wurden Boden und Sternbilder kartografiert – ebenso das Meer, ballistische Untersuchungen visuell untermauert, Zeit optisch vermessen, die Botanik mikroskopisch seziert. Schon an dieser Stelle läßt sich ein Spagat zwischen technisch produzierten Abbildungen von weit entfernten Untersuchungsobjekten und dem introspektiven Innewenden hin zu kleinteiligen Mikrostrukturen ausmachen. Das fremde Objekt der Anschauung ließe sich – bezogen auf seine Verarbeitung mittels technischer Abbildungen – bereits zu diesem Zeitpunkt als ein vom Subjekt nach Außensehen und nach Innensehen unterteilen. Die Buchpublikation einer Photographie – euphemistisch betrachtet als eine spezifische Art von Vermessungstechnik, oder nüchterner gesehen als simple Fortsetzung derer, die besonders eng an Abbildungsmechanismen verknüpft ist – aufzufassen, soll Ausgangspunkt meiner Überlegungen sein. Davon ausgehend soll das Problem der Darstellung des Fremden angesprochen werden.

Ansatz und Wegbeschreibung

Ich möchte mich auf Dokumente beschränken die in meiner persönlichen Reichweite unkompliziert zugänglich sind. Sozusagen innerhalb meiner unmittelbaren Armlänge. Ich werde keine Präsenz-Fachbücher benutzen, keine exotischen Originale in mir unbekannten Sprachen, keine vergri□enen Antiquitäten, keine schwer zugänglichen Archive sondern im Internet au□ndbare Dokumente sowie hauptsächlich Medien die o□en zugänglich und ohne größere Probleme für jedermann ausleihbar sind. Warum? Die erste Rechtfertigung für diese Vorgehensweise ist, daß damit ein bewußter Verweis auf uns umgebende, präsente Darstellungsformen des Fremden genommen werden kann und Publikationsmechanismen bzw. implizit vorgenommene Zensurmaßnahmen thematisiert werden können. In meiner Argumentation sollte der Schwerpunkt nicht auf den Details einer bestimmen herausragenden Photographie und ihrer Geschichte liegen, nicht auf spezifischen Bildbeschreibungen die dann als Grundlage für oder gegen etwas herhalten müssen, sondern es soll vielmehr der Versuch unternommen werden, allseits präsente Argumentationselemente und Mechanismen (wie sie auch in Buchpublikationen vorzufinden sind) in den Fokus zu nehmen. Das Anliegen ist Bilder der Fremde zu analysieren, nicht Originalphotographien oder etwa Photographien allgemein. Welcher Quellen bedient man sich dabei? Was ist der Knackpunkt speziell bei dem Thema Fremde? Ich denke es ist das Naheliegendste auf ein allgemein zugängliches Zitationsmuster zu schauen und ein weites Betrachterfeld aufzumachen. Ungeachtet der Argumentationsstrukturen, die stets innerhalb einer eng umzirkelten Community ohne Rekurs auf höher- oder tieferliegende Diskussionen stattfinden, möchte ich mir das relativ spontane Bild vom Fremden machen, das allgemein angeboten wird und das ö□entlich innerhalb unserer Kultur zugänglich ist und das uns umgibt. Die nach Außen gerichteten Bilder der Fremde und des Wilden korrespondieren durchaus mit denen, die sich nach Innen wenden, wie z.B. diejenigen der eigenen Vergangenheit: Beide verknüpfen dabei naive Assotiationen von Unschuld und Gutmütigkeit mit der Vorstellung eines entfernt liegenden Geheimnisses. Folgende Fragen sind für mich zu diesem Zeitpunkt noch o□en und sollen im Verlauf des Textes noch näher herausgearbeitet werden:

a. Was meine ich mit fremd?

b. Was meine ich mit Bildern?

c. Wieso das Fremde als Beispiel für diese Entwicklung (Autonomisierung, Irrelevanz des Unterschieds Original-Zitat) hernehmen oder wieso es nebeneinander betrachten?

d. Wenn ich ein Photo in einem Buch als autonom betrachten will, dann dürfte ich eigentlich nicht von Abbild reden. Es ist ein Bild! Wie das erklären?

e. Eigentlich hat das hier alles nichts mit Fremde zu tun. Wo ist der Anschluß zur Exotik?

Ethnologie und Anthropologie als spezielle Form der wissenschaftlichen Betrachtung

Die anatomische Anthropologie verstand das Sammeln und das visuelle Kategorisieren als notwendiges und sinnvolles Instrument der Konservierung einer – wie auch immer gearteten – Weltordnung. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts (und unter der terminologischen Genese der Ethnologie und der Anthropologie) entstanden prägende Kategorien wie Kaukasische Rasse, Arische Rasse, oder noch näher zu klassifizierende Wilde europäischer Kolonien. Der Mensch an sich und die von ihm gestaltete Umwelt wird mehr und mehr zum Objekt der Anschauung einer interesserierten gesellschaftlichen Minderheit und Oberschicht. Diese auch zunehmend verwissenschaftlichte Perspektive auf den (anderen) Menschen als Objekt der Anschauung, liegt eventuell auch daran, daß er –

der Mensch als Objekt der Betrachtung – beide vorher erwähnten Verfahren gleichermaßen zuläßt: Er kann sowohl Innen durch psychologische bzw. psychatrische Untersuchungen vermessen werden als auch sein äußeres Bild, seine Gestalt, sein Brauchtum und seine Kultur. Diese Materialen, die zunächst einem anthropologisch und ethnografisch gebildeten Publikum zugänglich waren, wurden nach und nach zu einer populärwissenschaftlichen und kosmopolitischen Kulturkunde ausgeweitet, die einem Massenpublikum mittels technischen Reproduktionen angeboten werden konnte. Was zunächst innerhalb einer langen Tradition von Grafiken, Gemälden und Stichen verarbeitet wurde, konnte nun durch den photographischen Apparat konsequent weitergeführt werden; Posen, Sujets, serielle Beobachtungen und vor allem Machtdispositionen konnten mittels fotografischen Abbildungsverfahren souveräner und überzeugender im Bild präsentiert werden.

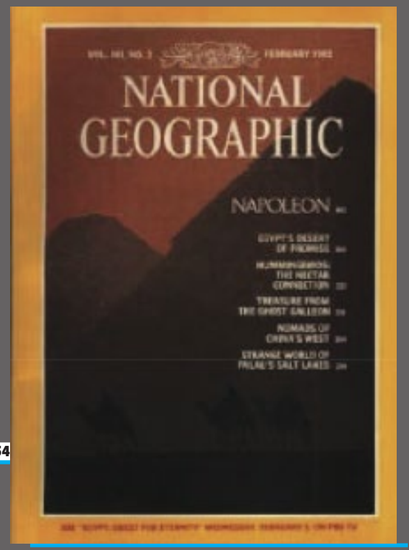
Fetischisierung

Ethnologische und anthropologische Untersuchungen nahmen zu Beginn ihrer Studien zunächst nur die Auftragsarbeiten der Photographen in Anspruch, die sie dann im gewohnten heimischen Umfeld studieren konnten. Es wurde nicht für nötig befunden selbst an den Expeditionen teilzunehmen, sondern begnügte sich mit den beauftragten, mitgebrachten und somit auch schon, durch mehrere Instanzen hindurch zensierten, Bildern der Photographen die ganz selbstverständlich mit der ethnologischen Bestimmung auf ihrer letzten Hierarchiestufe angelangt waren. Dieses Bild des Armchair-Ethnologen wandelte sich aber schließlich zu dem allgemein bekannten modernen Bild eines Wissenschaftlers, der den Photoapparat als ganz selbstverständliches Werkzeug seines Fachs in Anspruch nimmt, (damit) die Objekte seziert und sie erst durch diesen Schritt kategorisch vergleichbar macht. Parallel zur institutionellen Verwissenschaftlichung des Photoapparates, erfolgte zeitgleich auch eine Verstaatlichung des fotografischen Mediums, das sich in den üblichen Protokollierungs- oder Authorisierungsverfahren (Gericht, Polizei, Ausweiskarten etc.) mittels staatlicher Organe niedergeschlagen hat und immer noch von diesen konsequent als Fetischobjekt aufrechterhalten wird. Das unablässige Herstellen und nachhaltige Ordnen von Abbildern noch unkategorisierter (oder schwer zu kategorisierender) Objekte, Landschaften, Situationen, Physiognomien, Rassen, Körperornamenten etc. kann auch als fetischisierter Exotismus aufgefaßt werden, da diese Prozeduren auf etwas verweisen, das nicht erreichbar und greifbar ist. „Das zeigt sich besonders deutlich am Sammler, der immer etwas vom Fetischdiener behält und durch seinen Besitz des Kunstwerks an dessen kultischer Kraft Anteil hat [...] nämlich Dinge, denen, so klein und unscheinbar sie sein mögen, die unbedingte Kraft magischer Zeichen zukommt, im Reich der Dinge Erstaunliches zu bewirken und zu bewegen – daß sie unser werden."[952] So wie die Abbildungen der kolonialen Gefüge für ein fetischisiertes Verhältnis des Abbildenden zu seinem Objekt stehen könnte (Erzeugen von Wunschbildern, stilles Reduzieren des Begehrens, Fokussierung des Haben-Wollens und Beherrschens etc.), könnte auch das Als-Ob-Präsentieren einer beschnittenen fotografischen Kopie auf das Fetischverhältnis des Benutzers schließen lassen, der eine verkümmerte Ersatzhandlung ritualisiert anbietet um die abwesende Lücke befriedigend schließen zu können. Diese Argumentation wird insofern deutlich, da Fetisch laut Freud die Beschäftigung mit Gegenständen ist, die als Ersatz für etwas stehen, dessen Abwesenheit jemandem unerträglich ist.

Insofern kann an diesem Punkt festgestellt werden, daß der photographische Apparat und seine bildhaften Produkte seit seiner Entstehung zur Verwissenschaftlichung und Kategorisierung von Fremd- und Abwesenheitsbildern benützt wurde. Insbesondere läßt sich mit fotografischen Darstellungen ein Authentizitätsanspruch rigoros geltend machen, ohne auf die mannigfaltigen Manipulationsmöglichkeiten bei der Entstehung und Projektion auf andere Medien hinweisen zu müssen. Fotografische Abbildungen sind aktuell immer noch fähig (nahezu Beliebiges) zu Legitimieren und zu Behaupten und somit insbesondere aus der Beschäftigung mit dem Fremdem nicht herauszuhalten. Es besteht seitlich solcher Instanzen kein Bedürfnis die fotografischen Abbildungsmechanismen zu relativieren oder gar zu entmystifizieren. Die Kette Beobachten-Bewerten-Angleichen-Eingreifen, die sich in anthropologischen Bildern niederschlägt, ist ein immanent polizeiliches Verfahren und hat große Ähnlichkeit mit einer Sozialtechnik, die auch bei der Binnenregulierung der Gesellschafts- und Ordnungstruktur Anwendung findet.

Zeitgleich steigt das Interesse des Bürgertums nach exotisch anmutenden Exponaten – dieses Verlangen wird innerhalb der Großstädte durch Zoologische Gärten gestillt, die wie selbstverständlich neben hergeholten tierischen Exponaten auch fremde Menschen als Teil der sogenannten Völkerschauen dem staunenden Publikum präsentierten. Obwohl die Idee, Menschen in Zoologischen Gärten und Gasthäusern vorzuführen, nicht erst im 19. Jahrhundert aufkam, markierte doch die Zeit um 1870 einen Einschnitt in der Zurschaustellung exotischer Menschen einen Wendepunkt, die vor allem durch Carl Hagenbecks Völkerschauen im gesamten Deutschen Reich geprägt wurde.[953]

952 **Benjamin, Walter**: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1977. S.144.



954

Das Fremde als Paradigma fotografischer Apparate

Das Fremde Innen und Aussen

Ich denke es gibt zwei grundverschiedene Ansätze, wie ich auf etwas Fremdes zugehen kann und was meine Strategie des (Kultur-)Transfers charakterisiert:

1. Geht man so heran, als ob man das Fremde kennt, über es Bescheid weiß – tut man so als wäre es ein Teil der eigenen Kultur?

2. Oder stellt man das Fremde als abgespaltener Teil dar? Geht man davon aus, daß man es kennt? In diesem Ansatz müssen Brücken über einen Spalt geschlagen werden. Was ist dieser Spalt?

Vorläufig zusammengefaßt, ließen sich diese beiden Positionen erstens als eine Strategie der Verfestigung der eigenen Anschauungen und zweitens als eine Lockerung, Infragestellung und Überwindung der eigenen Standpunkte bezeichnen. Doch was sind in diesem Zusammenhang Bilder der Fremde? Ich meine nicht nur ausschließlich Photographien. In erster Linie können Ideen und Ideologien als Basis für Fremd(en)bilder angenommen werde, so wie sie schon in Zeiten der Antike vorherrschend waren. Jene Kulturen die abseits des eigenen Territoriums, oder wie im Mittelalter nicht als Teil der christlichen Zivilisation betrachtet wurden, sahen sich mit einer wertenden Klassifikation konfrontiert. Diese kann sowohl abwertend von Wilden, Gestaltmenschen oder Barbaren reden, die im Extrem gar nicht als gleichwertige Geschöpfe angesehen werden, sondern tierischen Charakter haben, oder beschönigend von Naturwüchsigen, Edlen und Urmenschen, die im Gegensatz zur eigenen, als degeneriert aufgefaßten Kultur, eine idyllische Beziehung zur Natur haben. Diese Art von Klassifikationen beruhten nicht selten auf (simplen) Mißverständnissen, die durch falsche Übersetzungen, Unkenntnis über Körperschmuck und Wa□en oder eben ideologisch fundamentierten Grundannahmen basierten. Verbildlichungen aus eben solchen Beschreibungen der Fremden wurden oft von Künstlern angefertigt, die an Forschungs- oder Handelsreisen nicht persönlich teilnahmen und die unter Berücksichtigung ihrer Phantasie Bebilderungen für eine Publikation vornehmen mußten. Diese begleitenden Visionen unterzogen sich nicht selten, einer mit jeden neuen Auflage zugespitzen Ausschmückung und Steigerung der Dramatik.

Erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts nahm die Tendenz zu, Grafiken und Radierungen vor Ort anzufertigen und auf eine detailgetreuere Wiedergabe zu achten. Mit der Erfindung der Daguerotypie um 1839 und schließlich der Photographie (die parallel zur Ethnologie entstand) kann man von einem radikalen Umbruch in der Darstellung des Fremden ausgehen. Aufgrund des Mediums, das als naturwissenschaftliche Methode wahr und objektiv empfunden wurde (und immer noch wird), konnten sich Mechanismen bereits etablierter Vermessungstechniken nun auch auf den Menschen und seine Kultur richten. Diese visuelle Vermessung und Protokollierung artikulierte sich in zwei grundlegenden Ansätzen, die hier erneut, parallel zur obigen Unterteilung mit anderen Worten aufgelistet ist:

1. Das Fremde ist Teil von uns – ich kenne es schon. Ich suche lediglich Bilder, die meine Theorien bestätigen oder die sie wiederlegen.

2. Das Fremde ist etwas grundlegend anderes – ich will dahin und es verstehen.

Der erste Punkt spiegelt die Beobachtung aus einer höheren Perspektive wieder – hier kann man von einem ungefährlichen Spiel ausgehen, das sich zum Beispiel in den Verkleidungen der Photographen äußert, die in Selbstbildnissen

953 Vgl. **Dreesbach, Anne:** *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung »exotischer« Menschen in Deutschland 1870–1940*. Campus Verlag. München 2003. S. 43.

954 Aus: **›Titel‹**, Jahr. https://www.gottfriedbinder.de/lin4

ihr Bild der Ferne spielerisch, auf den eigenen Standpunkt projiziert, darstellen.

Die Introspektive kann ebenso als Parallelentwicklung innerhalb der Erkundung der neuartigen photographischen Abbildungsmöglichkeiten behauptet werden. Der Blick richtete sich nicht nur nach Außen, an den Rand der Welt, in die räumliche Ferne, sondern auch konzentrisch nach Innen. Röntgenstrahlen, Mikroskopie und das Archivieren von Randgruppen der eigenen Gesellschaft sind deutliche Beispiele für egozentrische Vermessungen. Die Beschäftigung mit photographischen Bildern der eigenen Vergangenheit, zum Beispiel Kindheitsbildern, sind ein Indiz für das Empfinden einer inneren Fremde, die mit Hilfe der Photographie zu erkunden und zu konservieren möglich geworden ist. In Anlehnung an Aldous Huxley, ließe sich behaupten, daß alles in unmittelbarer Reichweite gewöhnlich ist; Man muß entweder nach Innen oder nach Außen gehen um zu neuen Erkenntnissen gelangen zu können.

Rousseau versteht die Entfremdung des Menschen in zweifacher Hinsicht: Einmal entfremdet sich der Mensch seiner ursprünglichen als harmonisch angenommenen Umwelt und teilt sich in homme und citoyen. Als zweiten Schritt finden dann natürlich aufgrund dieses Zwiespalts eine zusätzliche Selbstentfremdung statt, da der Mensch aus dieser Warte heraus die ursprüngliche Seinsweise seiner Ahnen in Konflikt mit seiner momentanen Lebensweise und dazu endgültig verloren sieht. Das Leben in der Großstadt, die Organisation und Unterwerfung des (vor)modernen Individuums in ein stra□es soziales oder staatliches Netz, können, verglichen mit der idyllisierten Vorstellung von wilden, freien und fernen Welten (damals anschaulich verkörpert durch die kolonialen Situationen), zu einem voreingenommenen und übermäßigen Heroisieren dieses alternativen Lebens führen. Die schon mit Rousseau formulierte Spaltung, die aus der Korruption jenes Naturzustandes resultiere, äußert sich auch konsequenterweise in einer Selbstentfremdung des Menschen, die auf das Konto des zivilisatorischen Fortschritt verbucht werden könne. Photographie verstanden als technisch-objektives Abbildungsmedium wird (paradoxerweise, da es ebenso ein technisiertes Medium ist) als letzte Instanz hergenommen um die menschlichen Selbstentfremdung auf der einen Seite und seine Abspaltung von der 'Urwelt' auf der anderen Seite zu erkunden.

Es scheint verwunderlich, daß exotische Sehnsüchte – oder ein wenig wertfreier ausgedrückt: Interessen – tendenziell den Fokus auf den Süden und auf fernöstliche Gefilde legen. Nur schwer ließen sich Beispiele für eine Polarexotik finden, die in ähnlicher Weise westliche, ideologische oder andere Muster auf deren Bevölkerung und Kultur anwendet. In der Polarexotik scheint es weniger Scharnierstellen für das Übersetzen eigener Ideologien zu geben. Interessant scheint auch zu sein, daß spirituelle und philosophische Kulturzitate stets östlich verwurzelt sind, niemals den Norden (etwa die Polargegegenden) als fruchtenden Vergleichsmoment hernehmen. Diese zwei Tendenzen könnte man spontan auch einem Nach-Außen-Gerichtetsein und einem Nach-Innen-Gerichtetsein zuordnen. Die östliche Ausrichtung scheint eher einer outrospektiven Betrachtung gleichzukommen, während die eher nördliche Perspektive mit einer introspektiven Betrachtungsweise zu vergleichen wäre.

Stets gewollte Autonomität

Die Systematik wie Bilder 'autonomisiert' werden (Beschnitt, das Weglassen des Rahmens bei Gemäldeabbildungen, Proportionsveränderungen etc.) spiegelt das eigenen Selbstverständnis des Präsentators4 wieder. So wie nur für die eigene Arbeit relevante Zitatstellen herausgenommen werden können um die Position zu untermauern oder zu relativieren, so können analog dazu auch Bilder in einer solchen Weise benutzt werden. Diese Systematik des Fokussierens und Marginalisierens ließe auf ein einzigartiges Benutzer-Bild-Verhältnis schließen, das schon das 'ausgewählte Bild' als beinahe mystischer/sakraler Teil der Welt erscheinen läßt. Impliziert in einem solchen Auswahlverfahren ist die Tendenz bereits zu wissen was bildwürdig ist, was zentral und was periphär ist. Ränder (speziell Negativränder bei Photographien – im Zuge der Digitalisierung ohnehin getilgt) werden als nebensächlich gesehen, nicht als wesentlicher Teil des Bildes mit dem man sich beschäftigen möchte, oder der nützliche Informationen in das eigene Argumentationssystem einbringt. Diese Ränder werden zum Zwecke der Präsentation im Rahmen des übrigen Buches (bewußt der unbewußt) als nicht wichtig angesehen – Ausnahmen bilden hier Bilder die ganz deutlich mit ihrem Rahmen verbunden sind und die eine gewisse Hürde und ein Problem bei der Reduktion darstellen; Diejenigen, sich also mitsamt dem Rahmen als einheitliches Gefüge Präsentierenden. Mir geht es aber darum, darauf aufmerksam zu machen, daß bei allen anderen Bildern auch ein Rahmen gesetzt ist, der durchaus in Verbindung mit dem zunächst fokussierten Bild zu sehen ist. Diese fundamentalen Präsuppositionen5 und der daraus resultierende Umgang mit Bildmaterial, lassen sich besonders bei privaten Reisefotografien beobachten. Das dahinterliegende, dominante Verhältnis zwischen Zitat und Aussage läßt sich insbesondere bei den erwähnten Reiseknipsereien beobachten. Es scheint ein Kreis mit gegenseitigem Input zu sein, dessen Anfang und Ende nicht mehr eindeutig nachzuvollziehen ist.

Ich möchte mit der Auswahl des gezeigten Bildmaterials nicht abbilden, sondern ein Bild von der Fremde und dem Umgang mit ihr abgeben, möglichst ungeschminkt. Wenn man den vorhandenen Rahmen wegläßt und ein Bild für sich herauslöst, löscht man Nähte und Kanten, die schon im Buch vorhanden sind und stellt Bilder alleine, nackt nebeneinander. Nach all den grundsätzlichen Fundamentierungen drängt sich die Frage nach dem Ziel oder der Motivation einer solchen, von mir vorgenommenen oder unterstellten Spaltung und Gegenüberstellung auf. Die allgemeine Tendenz, die in solchen Präsentationsstrategien zu beobachten ist, könnte als eine Reduktion einer bereits metaphysischen Ebene zurück zu einer physischen (das nicht Miterwähnen, Weglassen der Abbildkontexte) gesehen werden. (Dieser spekulative Vergleich tri□t den Kern aber leider doch nicht.) Das Abbild wird wieder automatisch als Bild dargestellt und imitierte oder erlernte Beobachtungsmuster (z.B. in Sujets der Reisefotografie) werden als autonome Bilder wahrgenommen. Ich möchte lediglich darauf hinweisen, daß ein gewisser Metarahmen bereits vorhanden ist und auch zur Argumentation benutzt werden kann. Er drängt sich quasi auf mit einbezogen zu werden – oder falls er noch nicht besteht: Ihn zusätzlich zu manifestieren und zu berücksichtigen.

Bild-Abbild-Bild

Wenn ich über die Photographien sprechen möchte, so muß ich mir erst einmal die Fotobücher ansehen mit denen sie bildlich abgeliefert werden. Es ist der erste und grundlegende Schritt hin zu dieser Betrachtung. Der Beschaffungsweg einer Photographie ist fast undenkbar ohne ihre (Zwischen-) Publikation in einem Buch zu betrachten. Das Medium des Buches gibt dem Weg der fotografischen Abbildung Verzweigungen, Konturen und Begrenzungen vor und sollte in letzter Konsequenz nicht vernachlässigt werden. Diese Metaebene liefert immer einen nützlichen Interpretationsrahmen mit, der nicht einfach so ignoriert werden sollte. So zu tun als ob ich die Photographien analysieren würde, wäre nicht ehrlich und außerdem ein grobes Mißverständnis! Wenn ich so tue als ob, bin ich schon ein paar Schritte zu weit gegangen und habe, ohne es zu merken, das Medium meiner Analyse gewechselt. Läßt man sich auf diese Forderung ein, bleibt eigentlich nur noch übrig die Konsequenz zu ziehen und in Archive (Stadtarchive, Ethnologische Sammlungen etc.) zu gehen, nur vor 'Originalen' zu referieren oder eben: Die Umklammerung in Form der Bücher auch miteinzubeziehen. Es ist wohl eher eine Synthese aus beiden Überlegungen. Ich möchte auf diesem Wege meine Argumentation weiterführen, weil so Argumente der Manipulation, Ideologie, und ein allgemeineres Verständnis bezüglich des Umgangs mit Bildern zur Sprache kommt, die zusammengenommen einen Unterschied machen. Der 'Betrachtungsmechanismus' sollte zwar analog vorgehen (ob ich eine Photographie oder eine abgebildete Photographie im Buch als eigenständiges Bild betrachte), aber auf den Unterschied vorher kurz hinzuweisen, finde ich mehr als angebracht. Aber gibt es Unterschiede zwischen einer Photographie und einem Abbild derer in einem Buch? Natürlich gibt es diese, bloß wie mache ich diese verständlich? Schließlich erzeuge ich durch diese Beschreibung hier ein übergeordnetes System, das die vorherigen Elemente nivelliert, vergleichbare Punkte schafft und nebeneinander stellt. Zur Verdeutlichung meines Anliegens benutze ich einerseits Textzitate analog zu Bildzitaten. Deshalb werden alle zitierten Inhalte ausgehend von ihrem Metarahmen betrachtet. Durch diese Verbildlichung eigentlich textueller Inhalte, kann womöglich auf eine direkte Analogie zu Bildzitaten aufmerksam gemacht werden. Aber: Warum nehme ich hauptsächlich alte Photographien um das Thema zu erkunden? Einwand: Ich nehme nicht 'alte' Photographien, sondern aktuelle Medien die diese zeitgenössisch zitieren. Dieser Einwand ergibt sich aus der Position, die Abbildung der Photographien in Büchern zusammen mit ihrem Buchrahmen als autonomes Bild zu betrachten. Photographie ist parallel zur Ethnologie entstanden und diese beiden Entwicklungen sind nur Hand in Hand als komplementäre Felder zu verstehen. Es macht es zumindest leichter dies so zu verstehen, da daraus, die für mich nötigen, Schlüsse gezogen werden können und die Argumentation leichter fällt. Die Photographien des späten 19. Jahrhunderts (Daguerrotypien in Frankreich und Calotypien in England, um 1839 erfunden) sind bezeichnend für ein eurozentristisches Weltbild und auch die logische Fortsetzung sowie optimaler Ausdruck und Spiegel von soziokulturellen Strömungen und Positionen.

Die Photographie als Resultat einer technischen Apparatur ist ein paradigmatisches Medium für die Darstellung des Unbekannten und Fremden, da (immer noch) eine bestimmte, eng umzirkelte Erwartung ihr gegenüber vorhanden ist. Dies läßt sich nicht nur auf wissenschaftliche Kreise beschränken, da die photographische Abbildung als eine Abbildung bar jeglicher bewußter oder unbewußter künstlerischer Eindrücke verstanden wird; Sie wird schlicht als mechanisch-objektive Wiedergabe der Wirklichkeit angesehen. Im Zuge der Digitalisierung photographischer Abbildungsmechanismen verschwanden auch technisch bedingte und leichter wahrnehmbare Verzerrungen, wie z.B. Tiefenschärfe, Blendeneinstellung oder Belichtungszeit. Eine wissenschaftliche Abbildung kann sich Unschärfe, Papierunebenheiten, Farbstiche etc. leider nicht leisten, sondern besteht auf eine unendliche und durchdringende Fokussierung ihrer Objekte.

Ein weiteres Argument für die Konzentration auf photographische Bilder hängt direkt mit dem Medium der Photographie selbst zusammen: Erstens sticht die Photographie aufgrund ihrer Fähigkeit zur Selbstreproduktion von allen anderen, ihr geschichtlich vorhergehenden Medien heraus. Die Abbildung der Fremde kann wiederum strukturell gleichwertig abgebildet werden, ohne daß ein (optischer) Unterschied für das laienhafte Auge erkennbar wäre. Es kann sowohl ein Mensch direkt abgelichtet werden, es kann aber exakt den gleichen Mechanismen folgend, die Abbildung dieses Menschen auf einer Photographie selbst wieder photographisch abgelichtet werden. (Dies verweist auch auf das Buch-Bild-Phänomen hin und die Präsentation eines Bildes.) Ein zweiter Grund für die Photographie ist foldender: Die Fotografie ist in unserer Zeit einerseits vollkommen demokratisiert aber andererseits immer noch explizit machtvollen Staats- und Wissenschaftsautoritäten verhaftet – fotografische Apparate umgeben uns selbstverständlich und sind Teil der alltäglichen Geräte geworden. Die Funktion und die Tolerierung von Überwachungskameras fundieren in dem Dogma eines unerbittlichen Realitätsanspruches. Fotoapparate sind die Instanz geworden, Unbekanntes einzufangen, zu erkennen, zu kategorisieren und in den eigenen Wissenskatalog wiederspruchsfrei zu integrieren. Diese strukturelle Demokratisierung und die darin sich äußernden Mechanismen, das Fremde abzulichten, sollten mit den von mir herausgenommenen Abbildern verglichen werden. Die Abbilder sind so weit verbreitet, daß man sich photographischer Abbildungsmechanismen – die sich nicht explizit an das traditionelle Bild einer Photographie anlehnen – nicht bewußt ist. Sie sind unsichtbar geworden und verbergen ihre photographische Struktur soweit, daß nur noch bei primitiven Photographien – die sich auch als solche selbstdarstellen – einen Verweis zu fotografischen Mechanismen auszumachen ist. Das beste Beispiel für eine unsichtbare Photographie ist die Reproduktion eines Bildes mittels eines Scanners oder mittels 'Reprophotographie' durch eine Digitalkamera. Auch sehe ich Displays oder Monitore als fotografisches Medium, da hier ebenso Screenshots, Vergrößerungen etc. von vorhandenen dargestellten Abbildungen gemacht werden können – Unschärfe entsteht zum Beispiel durch verpixelte Mini-Ansichtsbilder (thumbs), die erst nach einer kurzen Rechenzeit scharf dargestellt werden, wenn sie angewählt sind, die Helligkeit von Displays kann beliebig eingestellt werden, ebenso der Kontrast. Dies mag eine gewagte Formulierung sein, aber alle diese Möglichkeiten bietet ein Blatt Papier nicht. Als analoge Prozedur zu diesen Verfahren, ist es üblich, Bilder für Präsentationszwekke aus einem Bildband herauszuphotographieren. Die Distanz und das Interesse, den Abbildkontext zu thematisieren ist verlorengegangen. Unbekanntes wird lediglich, aus einer höherstufigen Position heraus, instrumentalisiert.

Eine Photographie ist nicht identisch mit dem 'Photo' in einem Buch, das sie oft ohne Verweise vorgibt zu sein. (Damit sind auch immer andere Darstellungsformen in anderen Massenmedien mitgemeint, z.B. Magazine, Internet, TV, Datenbanken, Bekleidung, Souvenirs etc.) Die Unterscheidung zwischen einer Photographie, deren Prozeß bis zu ihrer (öffentlichen) Präsentation von einer bestimmten Authorität mitbegleitet wird – zum Beispiel eine Photographie, die vom/von der Künstler/in selbst in einem von ihm/ihr gewählten Format, auf von ihm/ihr gewählten Papier (glänzend, matt etc.), unter Einbeziehung eines Rahmens oder nicht, der Ausrichtung an bestimmte Rezipienten, als Teil einer Serie oder striktes Einzelbild etc. – und einem Abbild derer in einem anderen Medium als die Photographie selbst, drängt sich geradezu auf. Das Buch ist lediglich aufgrund seiner historischen Genese, vielleicht auch schlicht wegen des Mediums Papier und der autoritären Position das kaschierendste Medium. Zur Verdeutlichung, daß der Übergang von einer Photographie hin zu einem Abbild in einem Buch ganz besonders Rücksicht nehmen muß auf das neue, sie umklammernde Präsentationsmedium, ließen sich Coverbilder auf Zeitschriften oder Büchern hernehmen, die im Rahmen ihres Formats und mit Rücksicht der benützten Papiersorte plaziert werden müssen. Hier findet eine reine Illustration statt, das Bild erfüllt nur noch Abbildfunktion. Man befindet sich mit diesem Schritt auf einer Zitationsebene. Als direktes Beispiel für eine solche Behauptung ließe sich das Cover der Zeitschrift National Geographic von 1984 heranziehen. Eine Einpassung ist auch immer zugleich eine Anpassung und Verfremdung. Die Reproduktion bzw. Abbildung einer Photographie addiert technisch bedingt immer eine weitere Metaposition zu dem 'Photo' hinzu und läßt automatisch einen, unter gewissen Umständen autonomen, Doppelgänger bzw. ein Abbild entstehen. Verzerrungen in einem Bereich, der den meisten Menschen nicht bekannt ist (wie in diesem Fall die künstliche Zusammenrückung der Pyramiden mit dem Zweck der Einpassung in das Hochformat der Zeitschrift) fallen natürlich umso leichter, je fremder das Thema ist. Geringe Kenntnis des abgebildeten Gegenstandes, läßt manipulative Eingri□e – ästhetischer, ideologischer etc. Natur – leichter zu, als die Einpassung eines allgemein bekannten Gegenstandes.

Randlose Abbildung, Verhältnis Bild zu Text (entgegengesetz dazu sogar randloser Druck), verschiedene Papiersorten für Text und Bilder, Format des Bildes und dessen Proportion, ausklappbare Tableaus (Bücher zum Drehen): All diese Faktoren sind nicht nur ideologisch bedingt, sondern technischer Natur und manifestieren eine zusätzliche Position die gleichzeitig als Wertung gelesen werden könnte. Im extremsten Fall behauptet die Abbildung in einer maximalen Reduktion des Verfremdungsprozesses und der Thematisierung der Beziehungvon Original und Replik eine selbstständige künstlerische Position. Allein durch die Übersetzung in ein fremdes Medium, bekommen solche Reproduktionen eine neue, von der ursprünglichen Form emanzipierte Materialität die durch Rasterung, Papier- oder Firnisspiegelungen bei der Ablichtung, Verpixelung, Ruckeln bei Web-/Handyvideos etc., entsteht.

Der Grund für das Aufmachen solch einer weiten und chronologisch inadequaten und inkonsequenten Spanne liegt darin, daß ich nicht wirklich eine Teleologie der Darstellung von Fremdbildern und dem Umgang damit sehe, oder gar eine Fortschrittsgeschichte erzählen möchte, an deren Ende (wir sind selbstverständlich die Speerspitze dessen) alles relativiert und gut ist. Schlüsse solcher Art wären sehr vereinfacht, da man sich eben als Kulminationspunkt sieht und auch sehr verständlich – in einem solchen Gefüge eingebettet – heraus argumentiert. Außerdem wäre bei einer solchen Erzählung sofort eine zeitliche und inhaltliche Ordnung und eine Genealogie der Manipulation/Ideologisierung unterstellt.

Als-Ob

Das Abgebildete, in zumeist ethnologisch anmutenden Photographien, zeugt von einer Wissenschaftlichkeit, die als Vorwand für Exibitionismus und Rechtfertigung der Hierarchisierungsschemata eines Wertesystems vorrangestellt wurde. Nackte Menschen wurden als Vorwand für Sensationshunger und nicht zuletzt einem europäischen Wissenschaftsstreben modelliert und abgelichtet. Nacktheit (was schon für sich alleingenommen, ein Symbol der Hierarchien zwischen Abgebildetem und dem Abbildenden o□enbart) spiegelt in vielen Bildern die Maskerade des Voyeurismus mit kunstgeschichtlicher Legitimation wieder. Analog dazu könnte man behaupten, daß der Vorgang des Herausschneidens eines Bildes aus seinem Präsentationsrahmen auch unter dem Vorwand der Wissenschaftlichkeit subsumiert werden kann: Der wissenschaftliche Anspruch ist Rechtfertigung genug für das Beschneiden und Ignorieren des Kontextes. Es findet im gleichen Moment eine Abwertung des Kontextes und eine Überhöhung des Bildes als 'Meisterwerk' statt. Wissenschaftlichkeit ist schon zu wissen was wichtig und was nebensächlich ist – ich möchte in diesem Fall von einer Als-Ob-Wissenschaftlichkeit sprechen. Warum dieser Ansatz? Weil ich die Darstellung vom ausgewählten und autonomisierten Original nicht ehrlich finde. Es werden Aspekte unterschlagen und so getan, als wäre es nahe am, oder schlimmstenfalls das Original selbst – das Gegenteil ist aber der Fall. Die Ergebnisse und die aus dieser Nivellierung resultierenden Schlüsse, werden als gleichwertig betrachtet. Aber was könnte man als das Ziel der Photographen definieren (wenn man sich schon darauf einigen müßte)? Hier Spekulationen: Im Vordergrund lagen natürlich ökonomische Interessen, die durch Verkäufe beliebter, exotischer Sujets (damals carte-de-visite, heute Postkarten, Ballereien/Schnappschüsse als Beweis der Anwesenheit, Souvenirs) befriedigt wurden. Die damaligen Photographen hatten natürlich auch die Aufgabe den Auftraggeber zufrieden zu stellen. Insofern beinhalten diese Art von Bildern auch eine Stellungnahme die politisch, künstlerisch und/oder ideologisch gefärbt sein kann. Besonders aufgrund der kolonialen Praxis und der unreflektierten Rassen- und Standeshierarchie kann man geneigt sein, diesen Schluß als zutre□end zu beurteilen. Neben finanziellen oder sozialen Ansprüchen, spielen künstlerische Intentionen der meist kunsthistorisch geprägten und gebildeten Photographen (da es ein sehr exclusives Hobby war, sehr teuer und umständlich, vor allem auf Reisen) eine entscheidende Rolle bei der Auswahl und Darstellung der Sujets. Man könnte vermuten, daß die frühen photographischen Bilder keineswegs losgelöst von bereits bestehenden Bildern waren, sondern Nachbilder etablierter Motive. So lassen sich viele Übersetzungsbeispiele für das Übertragen von konotierten Posen finden, die Ausdruck einer kulturellen Position – von oben herab – sind. All diese, relativ einfachen Überlegungen, lassen sich exakt auf das Phänomen anwenden, ein Bild herauszunehmen und es als eigenständig und wertvoll präsentieren zu wollen. Natürlich hat ein/eine Kunstgeschichtler/in die Pflicht mit Bildern zu arbeiten – sei es in einem Vortrag oder einer schriftlichen Arbeit – und diese wird er oder sie auch gewissenhaft erfüllen. Es werden Mona Lisas aus Büchern eingescannt, abphotographiert falls das Format das des Scanners übersteigt, ergoogelt, als JPGs hin-und-herjongliert, beschnitten, Proportionen verändert, Rahmen weggelassen und schließlich, nach all diesen unmerklichen Vorgängen wird die Mona Lisa als Beamerprojektion in einem hellen Seminarraum (obwohl vielleicht Vorhänge vorhanden wären) zur Grundlage eines Referates oder einer engagierten Hauptseminardiskussion über Farben und Komposition des alten genialen Meisters. Sollte das gezeigte Bild nicht den Erwartungen des bilddressierten Publikums entsprechen (oder falls sich der Fokus der Betrachtung vom gezeigten Bild loslöst und dafür lieber die Systematik des Präsentierens aufgreift), ist es sehr schwer dieses neue 'Bild' in das vorhandene Wissenssystem wiederspruchsfrei einzuordnen.

Folgende Situation: Ich bin an Negerbildern interessiert, kann aber nicht Reisen. Ich studiere Kunstgeschichte, bin an Kunst interessiert,

komme aber nicht aus Leipzig raus. Also hole ich die ‘Meisterwerke’ nach Hause, an meinen Rechner, auf meinen Schirm. Ich kann nicht zum Fremden gehen, also hole ich das Fremde her. Gehe ich nach Innen so kapsele ich mich (im aktuellen Zustand) von mir selbst ab (von der Ausgangsposition). Die Katalogisierung als fremd, ‘weit weg’ ist ganz natürlich, da ich mich als ‘davon’ abgetrennt empfinde. Somit habe ich schon eine gewisse prototypische Metaposition, ansonsten könnte ich diesen Prozeß ja gar nicht als Ganzen betrachten. Ich stehe automatisch bei einer solchen Entfremdungsreaktion darüber bzw. außerhalb. Diese übergeordnete Position kann sich aber wieder mittels einer Rückkopplung in das darunterstehende System einklinken und den eigenen Ausgangsstandpunkt beeinflussen. Ein paradigmatischer Fall, ist das Verhältnis von Tourist und einheimischer Bevölkerung: Touristen fahren gewöhnlich in fremde Länder um die Eindrücke zu haben, die sie sich vorher anhand von Bildern und Berichten ausgewählt haben. Entsprechen jetzt aber die Einheimischen nicht dem gewollten und antizipierten Bild des Reisenden, stellen sie nur Frustration und Enttäuschung dar. Um aber dem Touristen ein wenig seines mitgebrachten Geldes zu entlocken und ihn zu beglücken, verkleiden sich die Einheimischen und befriedigen den Reisenden in seinen Erwartungshaltungen. Als Bonus, kann er sogar bildlich für alle Nach-Fahrer festhalten, was er für fremde Situationen erlebt hatte. Der vollzogene zivilisatorische Sprung des modernen Touristen, äußert sich in dem Verständnis, die Triebe des Jagens und Greifens im Sehvorgang zu sublimieren und mittels einer Apparatur festzuhalten. „Die Verlagerung der Triebäußerung von der Handlung ins reine Zuschauen gilt als Schritt in Richtung fortschreitender Zivilisierung.“[955] Die zentrale Frage ist: Woher kommen eigentlich unsere Bilder (hier speziell fotografische) vom Fremden wenn nicht von Abbildungen selbst? Woher kommen denn die Bilder von Meisterwerken? Und wer hat schon mal die Mona Lisa gesehen? Wer war denn schon mal in solchen, visuell allseitsbekannten und präsenten Locations wie Hawaii, Japan, Indien, Afrika? Und selbst wenn jemand dort war, wie selbstverständlich ist die Indizierung und Erlernbarkeit dieser Schauplätze mittels Fotografien? Mit dieser Situation konfrontiert (meistens schon fotografisch vermittelten durch Reiseprospekte z.B.) stellt sich die Frage: Was ist nun bildwürdig für einen als Abbildenden? Wieviel ist davon ‘zensiert’, sei es durch a□rmative Haltungen, die die Position/Haltung der Rezipienten/Familie zu Hause schon miteinbeziehen (Achtung: Dies kann sowohl affirmativ als auch nicht konform, als Antihaltung sein – diese zwei Positionen sind qualitativ nicht unterschiedlich und werden von mit nicht gegeneinander gewertet). Was entspricht und was entspricht nicht dem Bild, den eigenen mitgebrachten Erwartungen? Was wird abgelichtet und was wird dann nachträglich weggelassen weil es (technisch bzw. ästhetisch) nicht als systemkonform oder schlicht als Fehler des fremden Systems (etwa die enge Auswahl bestimmter Blickwinkel auf den Eiffelturm, das Auswählen von ganz besonders schönen Sonnenuntergängen oder authentischen Einheimischen)

956

Resümee

Jede Art von Lichtbild, von den frühen Mainstream-Massenmarkt-Stereographien über die Cartes-de-visite von Schauspielerinnen und Tänzerinnen, Aktphotographien, bis hin zu heimlich produzierten und vertriebenen erotischen und pornographischen Bildern, kann als von Anfang an, in ein allgemeines Kontinuum eingebunden begriffen werden, das an der Produktion der Kategorie Fremd teilhat. Als ideologische Operation steht die photographische Praxis am Schnittpunkt unterschiedlicher Diskurse, unterschiedlicher Formen des Wissens, was die Notwendigkeit einer breit angelegten Kontextualisierung der Erforschung photographischer Bedeutung ersichtlich macht. Der Ansatz zielt entsprechend auf die systematische Qualität von Objektivierung und Fetischisierung des Fremden, auf das komplexe Netz der Beziehungen, welche Macht, Patriarchat und Repräsentation verweben.

Alles was ich im Verlauf dieser Ausarbeitung auf die Themen angewandt habe, sollte jetzt konsequenterweise auch auf die Arbeit selbst angewendet werden können. Diese Metaposition sollte auch kritisiert werden können, da sie ebenso ein Bild des Fremden propagiert das lediglich Resultat der Beschäftigung mit Abbildern der Fremde ist. Wie komme ich überhaupt zu dem Bild (das ich hier präsentiere) ohne überhaupt den letzten Schritt der Darstellung miteinzubeziehen? Erst diese Metaposition ergibt den vorläufig gesamten Eindruck. Doch zunächst stellt sich die Frage, ob Fotos verglichen werden können? Ja. Aber man darf nicht übersehen, daß man geläufig nicht Photographien vergleicht sondern deren Abbildungen. Also müßte man das Buchlayout mit den Photographien als Zitate verstehen, die wenn man so will in einem beliebigen Font dargestellt sind. Das Buch müßte als neues Foto betrachtet werden in dem die ‘Photos’ lediglich als Referenzen oder Zitate zu lesen sind. Prinzipiell kann unter diesen Umständen nicht viel über das Abgebildete gesagt werden, sondern nur über die Abbildung selber, die wiederrum dann – im nächsten Schritt – zum Abgebildeten wird. Die Abbildung des Buches sollte als ein autonomes Bild betrachtet werden können. Die Art der Abbildung mit allen Verzerrungen und Korrekturen ist schon wieder eine autonome Abbildung für sich. Die hier vorgenommene Struktur kann eher als eine analytische Vorgehensweise bezeichnet werden, die den Schwerpunkt mehr auf die Syntax der Bildzusammenhänge und Themengeflechte, als auf die einzelnen Bilder zu legen versucht. Mache ich die Photographien und die Bücher aber dadurch nicht zu bloßen Zulieferern für meinen Ansatz? Oder ist das sogar legitim und bietet sich das sogar bei Fotografien an? Bei so problematisierten Phänomenen wie Anthropologie und Ethnologie scheint eine distanzierte Haltung, eine Metaposition angebracht und sogar zwingend zu sein. Die Art der Präsentation zu untersuchen und als Teil des Systems zu betrachten, sollte im Vordergrund stehen. „Ich entschuldige mich für die schlechte Qualität der Bilder .... alles leider kurzfristig gewesen...“ – dies hört man oft in Vorträgen. Das impliziert aber einen Verweis bzw. eine unterstellte Referenz, ja sogar eine Identität der gebeamten ‘Bilder’ zu dem ‘Original’ – was ohnehin nicht gegeben wäre. Warum nicht weg vom Originaldenken zum Miteinbeziehen der Metaposition und dem Berücksichtigen der Verschachtelungen, losgelöst vom ‘Meisterwerk’. Die Abbildung ist eben (noch) nicht das Abgebildete. Warum nicht: Es gibt diesmal keine Entschuldigung für die ‘schlechten’ Bilder sondern: Okay, ich habe nur miese Abbildungen, also sehen wir uns diese an und verheimlichen den Verzerrungsprozeß nicht. Von den Bildern als schlecht zu reden, resultiert nur aus der Unterstellung eines Originals bzw. eines Besseren.Gerade bei einem so verschachtelten Thema (das sich das Zitieren und Präsentieren zum Thema machen möchte), bot sich eine solche Vorgehensweise an. Die so auffindbaren und präsentierten Medien über das Fremde, sind ein direkter Spiegel für den öffentlichen und demokratischen Umgang mit ihnen und erweiterndie Sichtweise um eine zusätzliche Perspektive, die weniger an Details interessiert ist, sondern eine Linie wage nachzuzeichnen versucht. Es bleibt immer ein Versuch. Es kling doch sehr nach einem Vorwurf – wenn es diesen geben sollte, was ist dann überhaupt der Vorwurf?

1. Hätten ‘die’ ‘damals’ ‘andere’ photographische Bilder machen sollen?

2. Hätten sie selbstkritischer sein sollen? 3. Hätten die Photographen aufgrund der Brisanz und der unumgänglichen Manipulationsmöglichkeiten das photographischen Medium verweigern sollen? Sollen wir das in einer wissenschaftlichen Disziplin tun oder zumindest vorsichtiger sein?

Soll das eine Kritik an einem als Mißstand empfundenen oberflächlichen Werkeln und Hantieren mit photographischen Bildern sein? Eher ja! Außerdem sollte angemerkt werden, daß ich mir durchaus bewußt bin, daß ich die hier getroffenen Urteile durchaus, aus einer höherstufigen bzw. andersstufigen Metaposition heraus vornehme. Frei nach Rousseau: Ich möchte nicht auf die Bäume zurückkehren, von denen ich glaube abgestiegen zu sein, sondern lediglich auf sie zurückblicken können.

Warum wurde denn jetzt der Versuch unternommen, das Fremde gerade mit der Photographie zusammenzubringen?

1. Weil in Bildern der Fremde entweder Distanz zum Menschen (Außen) oder zum eigenen Ich (Innen) vorhanden sein muß – damit es sich um das Fremde handeln kann. (Wenn ich schon den Anspruch habe, Distanz einzufordern, dann sollte ich auch diese Distanz zu der Art der Präsentation weiterführen.)

2. Da die Photographie als zweiter radikaler Einschnitt parallel zur Ethnologie entstand und von der Erkundung fremder Objekte oder Kulturen ohne spezielle Begründung nicht abzutrennen ist.

3. Photographie ist – meiner Meinung nach – so identitätsbildend wie kein anderes Medium. Was kann man überhaupt über Bilder der Fremde sagen – auf welche Quellen sollte man sich stützen und wie sollte man diese bewerten? Was hängt dann von der getro□enen Aussage ab? Was sagen die Fotobücher, die sich solcher Bilder bedienen? Was sagen die Metatexte? Die Klischees?

Was sage ich über die Fotobücher? Ist es eine Antihaltung oder eine Prohaltung? Oder ist das ein sinnloser Über-Dualismus, konstruiert entlang der bereits beschriebenen Gegenüberstellungen? Das Problem, diese Thematik (Bild-Abbild-Fremde-Ideologie) zusammenzubringen liegt womöglich darin, daß eine Lücke bzw. Distanz zwischen beiden Polen vorhanden ist. Weil es eben um das Fremde geht, ist diese Distanz (das

955 **Hanke, Andrea /Kilzer, Annette:** *Ode to überviolence: A Clockwork Orange.* IN: **Bertz, Dieter:** *Stanley Kubrik und seine Filme.* SCHÜREN PRESSEVERLAG. MARBURG 1999. SEITE 176 .

956 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Nicht-Schlüssig-Zusammenbringen-Können) eigentlich – mit Verweis auf meine eigene Argumentation – nur schlüssig und konsequent. Leider kann ich die Scharnierstellen nicht wirklich benennen aber ich spüre, daß anthropologische Bilder und das Sich-Beschäftigen mit Fremde, ein guter und paradigmatischer Ansatz für das Phänomen des Abbildproblems sein könnte.

Das Bild eines Gebäudes ist nicht der Bau selbst. Daran muß im Zeitalter allgegenwärtiger Medien gelegentlich erinnert werden. Allzuoft bestätigen wir im Anblick eines Bauwerkes nur die Bilder, die uns via Fernsehen, Zeitschrift oder Buch bereits lange bekannt waren. Doch eine Darstellung von Architektur, so sehr sie sich auch um Objektivität und Wahrhaftigkeit bemühen mag, ist immer nur eine von unzähligen Möglichkeiten - willkürlich, aber sinnvoll. Wenn Photographen Gebäude aufnehmen, dann schaffen sie damit zunächst Bilder; und diese Bilder sind es, denen sich eine Interpretation zu nähern hat. Ein Buch über ein Bild des Photographenehepaars Hilla und Bernd Becher hat zunächst ein photographisches Bild zum Gegenstand, nicht die darauf dargestellte Architektur. Die Unterscheidung ist insofern wichtig, als sie - in einer Buchreihe, die einzelnen Kunst- werken gewidmet ist - das Verhältnis eines »technischen Bildmittels« zur bildenden Kunst begründet."[957]

Prinzipielle Qualität des Bewahrens war einerseits die Authentizität des Dargestellten, für die sich Auftraggeber und Photographen gleichermaßen zu verbürgen hatten, sowie die technische Verläßlichkeit der Schilderung, im Falle der Photographie also Kantenschärfe bis ins kleinste Detail hinein und damit einhergehend eine weiche Beleuchtung samt der Forderung nach einer vollständigen, möglichst meßtechnisch auswertbaren Abbildung."[958]

Die Nähe dieser Tableaus zu enzyklopädischen Unternehmungen ist offensichtlich, auch und gerade im Hinblick auf weltumspannende wie erklärende Atlanten, wie sie sich manche Kulturhistoriker schufen."[959]

Die Darstellung von Industriebauten dagegen wird auf einen strengen Kanon gleichförmiger Ansichten beschränkt. Dieser Kanon dient allein der Vergleichbarkeit und unterwirft ihm alle Bildgestaltung mit dem Ziel einer möglichst weitgehenden Objektivation der Darstellungsformen. Voraussetzung ist ein beträchtlicher Aufwand inszenatorischer Mittel oder Kunstgriffe, die zum Erreichen eines typologisch gleichmäßigen Erscheinungsbildes über Serien, Gruppen und Jahre hinweg nötig sind."[960] At the most basic level, photographs of others fueled an almost insatiable curiosity about human difference and what physical difference might mean."[961]

Und ich muß sagen, der Exotismus hat mir die Sache sehr erleichtert, indem er mir nicht etwa »Themen« - denen mißtraue ich -, aber eine Form, einen Rahmen und neue Umgebungen ermöglichte."[962]

Photographs recording the human geography of the nineteenth century seem to require an immediate repudiation of the structures that formed that world–the iron bands of colonialism, racism, and the political and commercial exploitation of cultures facing the onslaught of an expanding and dominat Western Europe. […] How do we respond to the representations of the people in those photographs? Perhaps by acknowledging the individuals behind and in front of the camera and by recouping, if possible, the complex transactions embodied in each photograph–perhaps, surprsisingly, not too different from someone poring over the same photograph in the nineteenth century. The viewer, then as now, desires to imaginatively enter into the events that animated the photographic encounter, to decipher the story in the sitter's expression and posture, to study the edges of the photographic frame for clues to the world beyond it."[963]

Möglicherweise ist einer der Charakterzüge des Exoten die Freiheit: die Freiheit gegenüber dem Objekt, das er beschreibt oder empfindet, jedenfalls in einer letzten Phase, wenn er sich ihnen entzogen hat."[964]

Übersehen wurde von dieser Kritik, daß das zur Erreichung typologischer Vergleichbarkeit notwendige Arrangement der Bildmittel und -gegenstände im Werk der Bechers bedeutungsvoller war als der Gegenstand selbst - man kritisierte die Wahl des Bildgegenstandes, nicht die Bilder."[965]

Maurice de Guérin demonstriert in äußerst gelungener Weise am Beispiel des Exotismus der Natur, was ich für den Exotismus der Rassen und der Sitten geplant habe: zunächst will ich mich von ihnen durchdringen lassen, mich dann von ihnen loslösen, um sie schließlich in ihrem ganzen objektiven Reiz hervortreten zu lassen. […] Ich muß zum grundlegenden Exotismus kommen, nämlich jenem des Objekts für das Subjekt!"[966]

957 **Sachsse, Rolf:** *Hilla und Bernhard Becher. Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das anonyme und das Plastische der Industriephotographie.* Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1999. S. 5.

958 **Sachsse, Rolf:** *Hilla und Bernhard Becher. Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das anonyme und das Plastische der Industriephotographie.* Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1999. S. 38.

959 **Sachsse, Rolf:** *Hilla und Bernhard Becher. Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das anonyme und das Plastische der Industriephotographie.* Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1999. S. 14-15.

960 **Sachsse, Rolf:** *Hilla und Bernhard Becher. Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das anonyme und das Plastische der Industriephotographie.* Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1999. S. 18.

961 **Howe, Kathleen Stewart:** *First seen. Portraits of the world's peoples. 1840-1870.* Third Millenium Publishing. London 2004. S. 15.

962 **Segalen, Victor**: *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus.* Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1994. S. 91.

963 **Howe, Kathleen Stewart:** *First seen. Portraits of the world's peoples. 1840-1870.* Third Millenium Publishing. London 2004. S. 37.

964 **Segalen, Victor:** *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus.* Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1994. S. 61

965 **Sachsse, Rolf:** *Hilla und Bernhard Becher. Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das anonyme und das Plastische der Industriephotographie.* Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1999. S. 22-23.

Literaturverzeichnis

966 **Segalen, Victor:** *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus.* Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1994. S. 58.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1977.

Dreesbach, Anne: Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung »exotischer« Menschen in Deutschland 1870- 1940. Campus Verlag. München 2003.

Engelhard, Jutta & Mesenhöller, Peter (Hg.): Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa 1875-1925. Jonas Verlag, Marburg 1995.

Google Bilder: http://www.google.com/images?q=turmbau%20zu%20babel. 16.03.2007.

Hamilton, Peter & Hargreaves, Roger: The Beautiful and The Damned. The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography. Lund Humphries. London 2001.

Hanke, Andrea /Kilzer, Annette: Ode to überviolence: A Clockwork Orange. In: Bertz, Dieter: Stanley Kubrik und seine Filme. Schüren Presseverlag. Marburg 1999.

Howe, Kathleen Stewart: First seen. Portraits of the world's peoples. 1840-1870. Third Millenium Publishing. London 2004.

Paquet, Marcel: Magritte. 1898-1967. Der sichtbare Gedanke. Taschen Verlag. Köln 2001.

Perez, Nissan N.: Focus East. Early Photography in The Near East 1839-1885. Abrams, New York 1988.

Sachsse, Rolf: Hilla und Bernhard Becher. Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das anonyme und das Plastische der Industriephotographie. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1999.

Schneider, Johannes Ulrich: Vorlesung „Bilder der Aufklärung". WS 2006/07.

Segalen, Victor: Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1994.

Severino.de. 25.02.2007.

Spiegel Online: http://www.spiegel.de/fotostrecke/0,5538,PB64-SUQ9MTk1MzcmbnI9M-TI_3,00.html.

Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. Fink Verlag, München 2006.

Wiener, Michael: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnologie und Photographie zwischen 1850-1918. Trickster Verlag. München 1990.

Yahoo Bilder: http://images.search.yahoo.com/search/images?p=kaleidoscope&s...=UTF-8&SpellState=n-1017826352_q-kFL4t3ajmKS206EbPqvatg-AAAA@@.. Kein Datum.

Yahoo Bilder: http://images.search.yahoo.com/search/images?p=südsee&ei=UTF-8&x=wrt. 16.03.2007.

»Es geschafft, wie es regnet.«

967

2007

An der *Humboldt-Universität Berlin* nahm Gottfried 2007 auf Einladung mit dem Vortrag ESCHERS OPTISCHE ILLUSIONEN[968] an dem *Kolloqium Schleifen in Kunst und Musik* teil. Zuvor wurde sein experimenteller Film ENSÓ[969] auf dem *transvizualia festival* in Gdynia/Danzig in Polen uraufgeführt.

Der experimentelle Film ist die abschließende Verbildlichung eines Albums, das zwischen 2000 und 2004 unter dem Arbeitstitel ENSÓ[970] entstand. Die Mischung aus Radiosamples, Gitarrenriffs, elektronischen Beats, Synthesizern und Zufallsaufnahmen, die sich durch die 13 Titel1 von round:one

967 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

968 ›**ESCHERS OPTISCHE ILLUSIONEN**‹ VORTRAG CA. 90 MIN HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN BERLIN, DEUTSCHLAND 2011

969 ›**ENSÓ ROUND:ONE**‹ VIDEO MINI DV/FOUND FOOTAGE, 4:3, DOLBY STEREO, 59:53 MIN., COLOUR, GER, 2008-1999 CAOHOM LONDON, ENGLAND /ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2007 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/enso.pdf / http://www.ensó.de/enso_round_one/index.html

970 ›**ENSÓ ROUND:ONE**‹ AUDIO-ALBUM 13 TITEL, 86 MIN., 2002-1999 CAOHOM LONDON, ENGLAND / ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2002 http://www.ensó.de/enso_round_one/general/ROUNDONE.html

zieht, wird in der komplementären Videoarbeit von 2007 endgültig abgeschlossen. Jeder Titel wird durch psychedelisch-abstrakte und rhythmische Bilder begleitet, die nicht wie zu erwarten am Computer digital animiert oder gerendert wurden, sondern entsprechend dem Charakter des Albums, rein analog entstanden.

Thematisch changiert ROUND:ONE[971] zwischen sehr intimen Momenten, die von Mutter-Sohn-Konflikten und verzweifelten Welterklärungsmodellen (wissenschaftlicher als auch persönlicher Art) zeugen und triumphalen öffentlichen Machthymnen, die im Zusammenhang mit nine-eleven geäußert wurden. Eine Unterteilung des Werkes in einzelne Titel gibt es nicht – sie werden durch Rauschen (white noise) ineinander verwoben und übereinandergelegt, so daß sie einem zufälligen Empfang, in der Luft befindlicher Strömungen und Signale zu gleichen scheinen. Die Betitelung spielt einerseits auf die Stellung des Werkes als erste Etappe innerhalb weiterer Alben an. Andererseits nimmt es konkret Bezug zu dem Titel des Projektes: ensó ist die japanische Bezeichnung für „Kreisform", die in der Tradition des Zen–Buddhismus eine tiefe symbolische Bedeutung hat. Der ensó-Kreis wird in schwarzer Tusche immer wieder mit einem einzigen fließenden Pinselstrich gezeichnet und soll so die allgemeinste natürliche Form des Daseins widerspiegeln.

972

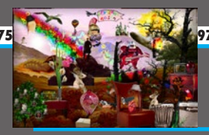
973

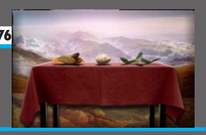
971 ›**ENSÓ ROUND:ONE**‹ VIDEO MINI DV/FOUND FOOTAGE, 4:3, DOLBY STEREO, 59:53 MIN., COLOUR, GER, 2008-1999 CAOHOM LONDON, ENGLAND /ZIRNDORF, DEUTSCHLAND 2007 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/enso.pdf / http://www.ensó.de/enso_round_one/index.html

972 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

973 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Die Website und die Gestaltung des Albums ***Arrested For Streaking*** für die Band SERGEANT ROSCO[974] erfolgte im gleichen Jahr.


975


976

974

975 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

976 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Das Ende muss dann wenigstens echt sein.«

977

2007

Von März bis Mai 2007 wurde im *Naturkundemuseum Leipzig* die Ausstellung FELDER[978] einem größeren Publikum gezeigt.

Ein einziges großformatiges Schwarz–Weiß–Negativ – mittels 9x12–Planfilmkamera am Rande einer Landstraße in Frankreich entstanden – lieferte das Grundmotiv für die Reihe der gezeigten, digital bearbeiteten seriellen Landschaftskonstruktionen. Ausgehend von dieser Vorlage entstanden durch die Bearbeitung am Rechner neue imaginierte Versionen eines Blicks auf den gleichen Ausschnitt. Während das Einzelbild für sich noch genug Echtheit behaupten kann, mehrt sich mit jedem weiter hinzukommenden Bild der Zweifel an der Objektivität und Realität der unterschiedlichen FELDER[978].

Das Naturkundemuseum Leipzig bot diesem Diskurs über Natürlichkeit und Konstruktion innerhalb einer raumspezifischen Ausstellung, sowie eines Workshops für Kinder und Jugendliche, einen anregenden und fruchtenden Rahmen.

977 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

978 ›**FELDER**‹ AUSSTELLUNG/KATALOGBEITRAG FARB-LASER-DRUCKE 18 X 18 CM, LEUCHTPULT, 9 X 12 CM SW-NEGATIV, DIGITALE C-PRINTS AUF ALU-DIBOND 49 X 49 CM NATURKUNDEMUSEUM LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2005 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/felder.pdf

FELDER

Computerbearbeitete Landschaftsbilder, Sonderausstellung vom 08.03.2007 bis 28.05.2007 im Naturkundemuseum Leipzig.

978 ›**FELDER**‹ AUSSTELLUNG/KATALOGBEITRAG FARB-LASER-DRUCKE 18 X 18 CM, LEUCHTPULT, 9 X 12 CM SW-NEGATIV, DIGITALE C-PRINTS AUF ALU-DIBOND 49 X 49 CM NATURKUNDEMUSEUM LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2005 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/felder.pdf

KONZEPT UND VORGEHENSWEISE

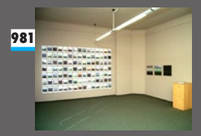
Ausgangsmaterial ist ein 9x12 Schwarz-Weiß-Negativ das ich 2003 entlang einer Landstraße in Frankreich gemacht habe. Lange Zeit blieb es für mich uninteressant bis ich anfing mich mit Landschaftsdarstellungen zu beschäftigen. Erst griff ich auf farbig fotografierte Überblickslandschaften zurück, die eine Perspektive aus hoher Position auf eine sich in die Ferne hin erstreckende Landschaft erlauben. Als ich dann jedoch wieder auf dieses eine Negativ gestoßen war, fand ich plötzlich die Schlichtheit des Bildes interessant und begann erst diffuse Verläufe hinzuzumontieren die aufgrund der Farbgebung für mich jeweils eine individuelle Atmosphäre entstehen ließen. Dann schlichen sich langsam Hügel, Berge und Himmel am Horizont ein die ich aus anderen Bildern herauslöste und in dieses einbaute. Außerdem kamen mit der Zeit das Licht der Sonne hinzu, das entweder hinter den Bergen diffus durch die Wolkendecke scheint oder direkt auf das Feld knallt und das Bild dadurch "überbelichtet".

980

Der sich horizontal erstreckende Graben im unteren Bilddrittel und die Steine, Gräser und anderen Sachen um ihn herum boten sich an auch hier ein weiteres Mal einzugreifen. Zu einigen Bildern kam Wasser im unteren Bildteil hinzu – dies kann mal ruhig aber auch sehr plastisch und gewellt sein, spiegelnd oder matt. Ohne den vorhandenen markanten Graben wäre die Hinzufügung

980 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

von Wasser eher unwahrscheinlich, da es sich nicht sehr glaubwürdig von dem übrigen Bildinhalt absetzen würde. Im Prinzip ist es eine strenge Konstruktion entlang horizontaler Achsen und nur ein Spiel mit digital erzeugten Farbschichten und Licht. Die Arbeitsweise am Rechner erlaubt durch die Art der Verschmelzung der einzelnen Schichten und ihrer Überlagerung immer wieder neue, einmalige Zusammenstellungen. Ein Nachtbild ist zum Beispiel im Extremfall ein Klick weit entfernt von einem völlig anders aussehenden Tagbild.


981

Zur Zeit kann ich vier parallele Stränge in der Arbeit ausmachen: Die puristische Landschaft mit monochromen Nebel oder Farbverläufen, der zusätzlich geflutete Graben, die Hinzufügung von diversen Gebirgskonstellationen am Horizont und das Spiel mit Sonneneffekten. Diese Modi werden auch untereinader kombiniert wieder übereinandergelegt oder entlang der Horizontlinie durchgeschnitten und aus unterschiedlichen Bildern miteinander verschmolzen.

982

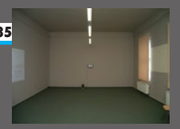
Wenn ich mit einem neuen Bild anfange, nehme ich meistens eins der Bilder die mir noch nicht gut gefallen zusammen mit (irgend) einem anderen (oder zwei schlechte davon). Dann versuche ich an dem weniger guten die Schichten neu zu kombinieren oder die Art der Überblendung zu variieren. Diesem Bild werden dann im Verlauf der Bearbeitung immer wieder Kopien seiner selbst zu bestimmten Stadien seines Fortschritts danebengestellt und diese dann wieder individuell bearbeitet und geschichtet. Daher kann auch eine spätere Kopie in dem Entstehungsdatum vor einer niedrigeren Nummer liegen da sie zuerst abgespeichert wurde.Mittlerweile kommt es mir auch nicht mehr auf eine realistische Darstellung an -- ich kann eh nicht beurteilen ob irgendeines der Bilder überhaupt für jemanden echt aussieht oder alle total synthetisch wirken – obwohl man natürlich schon sehr aufpaßt schlechte Bilder auszusieben und damit dann doch letztendlich einem gewissen Realitätsanspruch gerecht werden möchte. Dadurch, daß ich quasi von Anfang an dabei bin, sind alle Bilder unreal in dem Sinne, daß sie natürlich (nicht einmal oder gerade für mich) nicht wirklich das behaupten können was sie zeigen möchten aber natürlich auch in einem anderen Sinne real, da eben alle – ohne Ausnahme – gleich konstruiert und somit in ihrer Wirklichkeit gleichwertig untereinander sind. Man könnte natürlich noch weiter gehen, sich richtig Mühe machen und sie so aussehen lassen als wären sie echt bzw. diejenigen konsequent herauslassen die augenscheinlich nicht echt wirken – ähnlich den gestylten Landschaften auf Reiseplakaten oder den subtil nachkolorierten Hügeln, Bergen und Himmeln die die Werbewelt schon seit jeher bevölkern. Ich glaube mittlerweile hat man sich schon sehr an solche, für das konsumierende Auge, konstruierten Landschaften gewöhnt; Und ich rede jetzt nicht von herkömmlicher und kaum mehr wahrnehmbarer Landschafts- und Gartenarchitektur oder von dem Blick auf das, was wir abseits der Städte echte Natur nennen, die aber dennoch durch jahrhundertelange Tradition systematisch kultiviert wurde. Wenn man die Frage nach Authentizität stellt, dann denke ich, daß ein Bild einzel für sich genommen dem durchaus gerecht werden könnte. Aber in ihrer Fülle, in der endlosen Stapelung der Variationen des gleichen Ausschnitts und der monotonen Reihung lassen sie diesen Anspruch gar nicht mehr aufkommen, sondern machen im Gegenteil skeptisch gegenüber ähnlichen Konstruktionen die uns alltäglich begegnen und die wir gar nicht mehr kritisch zu sehen gewohnt sind.

983

Das Naturkundemuseum mit seiner langen Tradition des Sammelns und Kategorisierens steht in spannendem Kontrast zu den Landschaften. Vielleicht ist es auch keine wirkliche Gegenüberstellung sondern eine Nebeneinanderstellung; Denn die Art wie die Felder entstehen und geordnet werden steht doch eher in einer Linie mit klassischen Archivierungsmethoden – vielleicht aber auch nicht. Leider weiß ich nicht viel über eben erwähnte klassische Methoden des Archivierens. Die Obsession eine lückenlose Auflistung herzustellen, das Kreisen um den gleichen Gegenstand oder das tableauartige Zur-Schau-Stellen von lediglich hervorragen Exemplaren (ohne Verweis auf den "Lagerfundus") – ähnliche Ansätze zeigen sich auch bei den Feldern.

984

Ich habe eine Zeit lang als Aufsicht im Naturkundemuseum gearbeitet und viel von der Atmosphäre des Hauses mitbekommen – diese fast schon kontemplative Ruhe und Gelassenheit die sich in den Exponaten wiederspiegelt (stark verstärkt durch die Architektur des Hauses), das stille In-Sich-Sein der vielen Dermoplastiken, Fossilien und Ausgrabungsstücke zeugt immer von einem Labyrinth des Vergangenen und Fremden, von Verschlossenem und unerreicht Exotischem durch das man fast berührungslos staunend hin- und herwandert. Ich hoffe meine Arbeit kann sich hier anschließen. Die Arbeit besteht aus diversen präzise konstruierten Landschaften, die von ein und der gleichen Grundvoraussetzung ausgehen und jeweils dem gleichen visuellen und arithmetischen Code unterliegen. Da sie vor allem aufgrund der digitalen Bearbeitung mittels computergestützten „Effekten" und Paletten dem Diktum einer speziellen fundamentalistischen und ideellen Norm im Besonderen unterliegen, positionieren sie sich vor dem Hintergrund traditioneller Landschaftsdarstellungen als vergleichsweise irreal. Die zeitliche als auch topografische Unbestimmtheit in den Landschaften ist ein wesentliches Merkmal der Serie.


985

Die Bilder zeigen Situationen, die jenseits aller utilitaristischer Konstruktionen in sich ruhend als fast schon heilige oder mystische Orte ihre Wirkung entfalten. Sie verbildlichen einen Moment der Ruhe, der als Ergebnis lange wirkender Naturgesetze entstanden zu sein scheint und der im Kontrast zu den nervösen, nie zum Stillstand kommenden und zweckgebundenen metropolitanen Ballungen der industrialisierten und globalisierten Welten steht. Die Landschaften versuchen einerseits durch die geometrische und zentralperspektivisch gestaffelte Komposition eine vertraute Lesbarkeit zu ermöglichen und andererseits durch ihre Purität und Geschlossenheit eine Intimität zum Betrachter herzustellen. Heterogene Landschaftselemente, stark variierendes Licht, psychologisierende Perspektiven, spezielle Verweise auf menschliche Handlungen oder vergleichbar leitende Faktoren sind in den Bildern nicht präsent um für den Betrachter keinen definitorischen Ansatzpunkt vorzugeben. Aufgrund der zelebrierten Offenheit und Ungebundenheit kommt in den Landschaften auch der Kontrast zwischen privatem und öffentlichem Raum zum Vorschein: Es sind zeitlich als auch räumlich dezentralisier-

981 AUS: ›TITEL‹, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

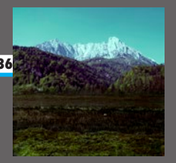
982 AUS: ›TITEL‹, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

983 AUS: ›TITEL‹, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

984 AUS: ›TITEL‹, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

985 AUS: ›TITEL‹, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

te utopische Kulissen, die für jeden Betrachter einheitliche Projektionsflächen bieten, die weil sie vielmehr eine intime und persönliche Seelenlandschaft darstellen die von der Realität abgekoppelt zu sein scheint als daß sie eine empirische Referenz spezieller Naturgegebenheiten wären, den unruhigen, nervösen und unsicheren individualistischen Erwartungshaltungen eine plane und zum Stillstand gekommene Plattform zu bieten im Stande sind.


986

Die Bildkonstruktionen sind deshalb utopisch, da sie Plazierungen ohne wirklichen Ort und ohne wirkliche Zeit sind. Es sind additiv aufgebaute Perfektionierungen der Kombinationsmöglichkeiten vor einem realen, ihnen entgegengesetzten Naturhintergrund; Weiter sind sie Verdichtungen und Entschleunigungen von Prozessen und gleichzeitig Residuen einer ideellen, von limitierenden Zeitfaktoren bereinigte Möglichkeiten der Realität. Ebenso zelebrieren sie eine radikale Abwesenheit, eine Isolation und infolgedessen eine Autonomie des Unbestimmten, Unkonkretisierbaren, nicht Kausalen. So gibt es im Unter- oder Nebeneinander der Bilder kein Davor oder Danach, sondern nur jeweils gleichwertige Hypothesen und Propositionen von Möglichkeiten des real Geglaubten, die obwohl sie von Realitätsbezügen nicht völlig freigemacht sind, doch vielmehr Ähnlichkeit zu Träumen aufweisen, die nicht logisch an Zeit, an Kontinuität und Kausalität gebunden sind. Sie sind weniger eine normative oder präskriptive Behauptung als vielmehr ein pures Setzen von Möglichkeiten. Die Landschaften visualisieren mögliche (vergangene und kommende) Landschaften, deren Existenz dennoch niemals in der gezeigten Art realisiert werden kann und in keiner Weise den Anspruch auf eine wie auch immer geartete Form einer Definition von Realität vornehmen. Paradoxerweise negiert gerade die versuchte visuelle Konkretisierung einer möglichen Situation einen Abgleich mit „realen", tatsächlich existierenden Zuständen, da eine exakte Kongruenz niemals zu erreichen ist. Die Thematik der Bilder impliziert ein Ankommen, einen Prozess, ein Warten auf einen finalen im eigenen Leben wahrnehmbaren Zustand, eine Konkretisierung des Abstrakten das nur als ideelles Konzept konstruiert zu sein scheint. Ausgehend von der konzentrischen, punktuellen sowie individualistischen Situation des Subjektes manifestiert und konkretisiert sich die Zeit in den Bildern im jedem einzelnen Betrachter und nimmt Einfluß auf seine Ideale in Form eines ersehnten Prozesses und gerinnt damit in der Konsequenz zum Spiegelbild der individualistischen Präferenzen.

987

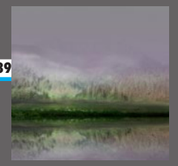
Durch die Art der Bearbeitung errmöglichen sie eine quasi unendliche Möglichkeit der Variation und erlauben gleichzeitig dem Betrachter eine ebenso unendliche räumliche wie zeitliche Verortung einerseits innerhalb seiner eigenen „Seelenlandschaft" und andererseits im Abgleich mit den Ausprägungen der ihm als real erscheinenden Welt. Die in die Unendlichkeit verweisende Variation spiegelt sich zum Einen in der ziellosen Abfolge der Serie, da jedes einzelne Bild zwar zu (s)einem Abschluß kommt, die Gesamtheit der Bilder sich aber stets im Prozess befindet, mit jedem neu hinzugefügten Bild restrukturiert wird und die Serie somit stets prozessual bleibt. Die Akkumulation von zeitlichen Zuständen, die in die Landschaften mittels visueller Codes übersetzt werden geht stets von der gleichen Grundstruktur aus und komplementiert die vorher entstandenen Landschaften ohne sich ein innehaltendes Endstadium oder ein absolut finales Ziel setzen zu wollen. Es passiert nichts Neues und Spektakuläres und Vergangenes hinterläßt keine lesbaren, kausalen Spuren. Die antizipierte Entwicklung des Betrachters ist rein illusorisch. Die mittels Computerprogrammen und digitalen Filtern bearbeiteten Bilder ent-schleunigen den vom Betrachter imaginierten unendlichen und zyklischen Naturprozess. Mit Mitteln der Malerei werden die Zustände in den Bildern extrem verlangsamt und für den Betrachter schließlich komplett zum Stillstand gebracht, so daß eine konzentrierte Betrachtung eines einzigen Zustandes, einer spezifischen Ansicht möglich wird. Aus dieser konkreten Position heraus entfalten sich jedoch im nächsten Schritt alle potenziell möglichen Zustände und bringen die Bilder für den Betrachter wieder in Bewegung. Ausgehend von dem visuell konkret fixierten Jetzt-Punkt in den Landschaften, verweisen die Bilder im selben Moment auch auf mögliche Abweichungen dieses Zustandes, bedienen sich individuell erlebter Veränderungen aus dem Zeitbewußtsein des Betrachters, der das Vorherige und Kommende streng logisch und konstruktiv als auch frei, destruktiv und anarchisch imaginieren kann. Die Modifikationen auf der Zeitskala des Betrachter die sich konzentrisch wie Wellen um die konstruierte Gegenwart der Bilder, wie Schalen um den einen präsentierten Zustand legen und ihn immer als Zentrum der Betrachtung und der weiteren Konstruktion behalten müssen, können nur zeitlich gelesen werden. Die Landschaften mögen zwar reale Situationen vorgeben, verweisen aber auf den zweiten Blick aufgrund ihrer Kompositionen, der Farbgebung und nicht zuletzt im Kontext aller anderen, fast identischen Bilder stets ins Irreale und leiten den Betrachter dazu an, die dargestellten Zustände in ihrer Konkretheit und Echtheit sowie die vorgegebene Fixierung innerhalb einer „historischen Zeitlichkeit" radikal anzuzweifeln. Deshalb entspringen ähnliche aber nun vom Betrachter autonom generierte Konkurrenzbilder aus ihnen, die sich in ihrer visuellen Konstruktion bzw. Manifestation wie Verschiebungen auf einer linearen Zeitskala („timeline") verstehen lassen könnten - Also zeitliche Vorwegnahmen kommender Zustände oder korrigierte realistischere Versionen der Landschaften zu einem früheren Stadium. Das Bewußtsein erschöpft sich darin, das imaginäre Schauspiel zu erfassen, die Ereignisse durch antizipatorische Schemata vorherzusehen, imaginäre Berge, Gewässer und Wiesen zu synthetisieren oder tageszeittypische Lichtsituationen zu konstruieren. Die Landschaften können als zum Stillstand gekommene Naturphänomene betrachtet werden, als im Hintergrund wirkendes Destillat rhythmischer Konstellationen. Sie können als stille Bühnen für mögliche Situationen und Handlungsabfolgen fungieren und bleiben dennoch möglichst neutral in ihrer jeweiligen Wertung bezüglich der imaginierten Situationen. Die imaginierten Schauplätze oszillieren in ihrer Variation jeweils genau zwischen dem gezeigten Jetzt-Zustand im momentan betrachteten Bild und einer anderen konkreten Situation eines anderen Bildes. Die Möglichkeiten einer vom Betrachter imaginierten Situation sind durch die konkretisierten Manifestationen in den einzelnen Bildern vordefiniert. Die nur unwesentlich variierenden Landschaften bilden zugleich Pole irreeller Konkretisierungen als auch feste Markierungen, die für die imaginäre Wanderung des Betrachters „zwischen den Landschaften" verpflichtend sind und zeitlich davor oder danach anzusiedeln sind, aber niemals als rivalisierende, parallele, gleichzeitige Situationen. Man muß aber auch erwähnen, daß entgegengesetzt zu der beschriebenen und vom Betrachter automatisch vorgenommenen klassischen Aufteilung in Zeitebenen mit der konkreten Landschaft als einem punktuellen Zentrum, die einzelnen Versionen in den Bildern dennoch keiner Proritätsstruktur unterliegen und eine verbildlichte Situation im Verhältnis zu einer anderen Verbildlichung keine Gewichtung hat.

986 AUS: ›TITEL‹, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

987 AUS: ›TITEL‹, JAHR.
https://www.gottfriedbinder.de/link

988

Die einzelnen Modi der Landschaften mit den spezifischen geografischen Besonderheiten sind aufgrund der Vereinheitlichung mittels Farbe und Struktur der Komposition als nivelliert und gleichwertig zu betrachten. Im Prinzip bietet jede einzelne Landschaft äquivalente Möglichkeiten der Modifikation. Dies führt dazu, daß das Nebeneinander der Bilder als „solidarische Gemeinschaft" verstanden wird; Und obgleich sie eine sichtbare Un-Natürlichkeit proklamieren, bekommt jedes einzelne konkrete Bild aufgrund der gleichen Potenz zur Transzendenz des dargestellten Zustandes einen objektiven Charakter. So wie ich als Künstler, bevor eine neue Version einer Landschaft gebaut werden kann, zwischen den Möglichkeiten der bereits vorhandenen hin- und herwandern und über diese Hinausgehen muß, muß auch der Betrachter seine Extrapolationen an den bereits existierenden Landschaftsmodi anlehnen und mit seinen gedanklichen Konstruktionen zu diesen Bezug nehmen. Ich schaffe mit einer Landschaft nicht nur ein universelles Vorbild für den Imaginationsraum des Betrachter sondern bin es auch in dem Sinne, daß ich Positionen besetzte und diese als noch zu imaginierende und realisierende Möglichkeit zeitlich dem Betrachter durch eine Konkretisierung vorwegnehme ohne jedoch Klarheit über die topografische oder zeitliche Positionierung zu geben oder gar eine kausale Verbindung unter den Bildern zu etablieren. Das letzte Bild, dasjenige das mit seinem Entstehungsdatum zeitlich am nächsten an der gemeinsamen Betrachter- und Schöpfergegenwart dran ist, gewinnt nur dadurch eine Sonderstellung (und dies auch nur für mich als Künstler da die Datierung dem Betrachter nicht ersichtlich ist und sich die Bilder nicht als chronologische Stapelung und Akkumulation verschiedener Modi präsentieren), daß zum Zeitpunkt seiner Visualisierung und darauffolgenden Eingliederung bzw. Untermischung in den Fundus der vorherigen Landschaften, es innerhalb der (noch möglichen) Sujetsmodifikationen dasjenige gewesen ist das am wahrscheinlichsten in der Natur und in Übereinstimmung mit einem logischen Realitätsmodell antizipiert werden konnte. Jede weitere Bildkonstruktion gewinnt nur für mich stetig an Wert, schöpft und erschafft noch nicht dagewesene oder bereits nicht mehr nachvollziehbare Realitäten und Zeitpunkte, da die verbleibenden möglichen Modifikationen im Rahmen der bis dato konsequent benutzten Farb-, Kompositions- oder Sujetsstrukturen und innerhalb der selbstauferlegten topografischen und zeitlichen Eingrenzung mit jedem weiteren Bild rapide abnehmen und nur mit dem Preis der Repetition, der Langeweile, des Klischees oder der Unglaubwürdigkeit erkauft werden können. Der Zeitpunkt der Entstehung ist keineswegs an den physischen Platz und die tatsächlichen örtlichen oder zeitlichen Faktoren gebunden, sondern an dasjenige (in Bezug zur optischen Konkretisierung willkürliche, unfixierbare und bereits digital transzendierte) Datum der Fertigstellung eines Exemplars am Computer. Die Materialität der Landschaften in den Bildern unterliegt genauso der Kontingenz wie dies auch „reale" Landschaften tun - die Abfolge und Anordnung bestimmter Objekte in einer natürlichen Umgebung unterliegt nicht nur dem individuellen Standpunkt des Menschen, sondern fern seiner Position auch einer durchaus kausalen und logischen aber als zufällig zu bezeichnenden Raum- und Zeitkonstellation. Dies mag ein weiterer Grund für die vom Betrachterstandpunkt initiierte Reflexion und Neu-Kombination der visuell wahrgenommenen Zustände zu sein, die trotzt der angezweifelten Echtheit der Konstellationen diese vor dem Hintergrund eines zumeist als total kontingent kategorisierten Lebens fokussieren muß. Ob die Situationen der Bilder nun tatsächlich in ihrer vehement und exakt propagierten Kohärenz als solche fotografisch zu unterschiedlichen Zeitpunkten wahrnehmbar waren oder diese einer mehr oder weniger zentral ausgeübten, subjektiven künstlerischen Konstruktion unterliegen die die Auswirkungen von Naturgesetzen einerseits als Destillat unendlich heterogener Zustände, andererseits als geronnene, in einer singulären Position zum Stillstand gekommene Zeit oder schließlich als fiktiver Zeitraffer einer Situation in der Vergangenheit oder der Zukunft zu konterkarrieren scheinen, spielt für die in reale und empirische Kategorien eingebettete Akzeptanz der Bilder durch den Betrachters letztendlich eine untergeordnete Rolle.



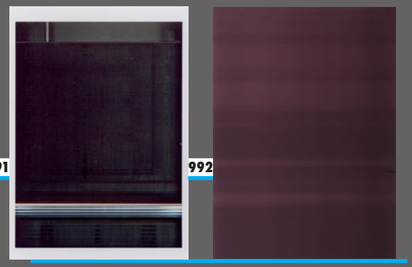
989

Ausgehend von einem flexiblen Kern, der die bereits fixierten Landschaftskonstellationen unhierarchisch enthält, entfaltet sich um diesen herum die Sphäre der kurz bevorstehenden, mit den etablierten Strukturen logisch widerspruchsfrei zu konstruierenden Landschaften, die mit dem Zeitpunkt ihres Entstehens aus dieser Sphäre verschwinden und in den Kern wandern, diesen erweitern und neu zusammenstellen. Dieser Ring zieht sich für mich mit jeder neuen Version eines Bildes immer enger zusammen bis er zukünftig verschwinden wird. Um diese sich stets in Bewegung befindliche Sphäre kreist die Zone der ins Unendliche verweisenden Möglichkeiten - also alle denkbaren Variationen - diejenigen latenten Entwürfe die ich reibungslos einfügen als auch rivalisierende Versionen der Modelle, die das bisher etablierte vereinheitlichende Element zerstören würden. Nach dem Konkretisieren aller innerhalb des Schemas logischen möglichen Derrivate und dem gleichzeitigen Verschwinden des mittleren Ringes, stehen sich dann nur noch streng abgegrenzt alle Visualisierungen und alle noch vom Betrachter imaginierten Landschaften konträr gegenüber. Eine Vermittlung zwischen diesen beiden Bereichen scheint dann ohne ein fundamentales Modifizieren des Grundschemas aller vorherigen Bilder unmöglich. Die empirisch wahrnehmbare Realität des Betrachters ist im Zusammenhang eines einzigen Bildes derart dominant, daß dieses in seiner Isolation vor dem Hintergrund dieser stringenten Realitätsauffassung automatisch „real" gemacht wird. Die eventuell angebrachten Zweifel äußern sich nur im Kontext mehrerer uniformer Bilder, die vor einem solchen Realitätshintergrund kategorisiert werden müssen; Erst mit diesem Nebeneinanderstellen minimaler Abweichungen kann ein genereller Zweifel an der Realität aller Bilder zum Vorschein kommen. Das sozialisierte Realitätskonzept wird aber mit jeder neuen an das vorherige Schema angelehnten Manifestation einer weiteren Landschaft perforiert und sukzessive durch ein widerspruchsfreies und sich scheinbar der Vollständigkeit annäherndes Konzept der Landschaftsvariationen substituiert so daß jede neue hinzukommende Variation immer mehr im Kontext des durch seine selbstreferentiellen Vorgänger etablierten Konkurrenzmodells betrachtet werden muß und der Betrachter das alte Modell seiner Realität in diesem Zusammenhang als nicht mehr tauglich ansieht. Natürlich ist es grob fahrlässig von „alt" und „neu" zu sprechen da es keinen definitiven punktuellen Umschwung geben kann - vielmehr macht es Sinn einen feinen, gradiellen, subjektiv nicht feststellbaren Verlauf innerhalb zweier kontradiktorischer Pole anzunehmen.

988 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

989 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

In Bezug zu Fragen der Reproduktion entstand 2007 die Miniserie SCANNER SCANS SCAN-NER[990], eine Analyse von zwei sich gegenseitig einscannenden Scannern und deren Bildern voneinander.



991

992

990 ›**SCANNER SCANS SCANNERS**‹ FOTOSERIE C-PRINTS, FARBE, 13X18 CM. SELBSTVERLAG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2007 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/scanner_scans_scanners.pdf

991 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

992 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»ICH HÄTTE ES SELBST NICHT GEDACHT.«

993

2007

Das erste inkognito Erscheinen ERICH WEISZ[994] war 2007 als Teil der Leipziger 24–Stunden–Ausstellung KUNST IST KEIN SPASS[995].

Er machte nichts.

993 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

994 ›**THE BIRTH OF AN ARTIST. ERICH WEISZ.**‹ INTERVIEW/PERFORMANCE INTERVIEW WITH ERICH WEISZ BY GOTTFRIED BINDER. TEXT/AUDIO, 30 MIN, 15 P/210 X 297 MM" SELBSTVERLAG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2017 http://erichweisz.gottfriedbinder.com

995

»Die Hand mischt ihr das Blatt.«

996

Die Film– und Videoreihe FILMCLUB[998] sollte Anregung sein, das Medium des Films oder der Bewegtbildarbeiten abseits der vorkategorisierten Schemata als würdiges Feld der kunstgeschichtlichen Auseinandersetzung im Auge zu behalten.

Begleitet wurde der FILMCLUB[999] von zahlreichen Vorträgen zu den ausgewählten Filmen, zwei Publikationen sowie einem FILMCLUB WORKSHOP[1000].

FILMCLUB WORKSHOP

Im Wintersemester 2007 begleitete den FILMCLUB ein WORKSHOP zu Historien– und Sandalenfilmen.

998 ›**FILMCLUB WORKSHOP**‹ WORKSHOP 2007-2006 MIT: ALLA SCHNELL, ISSN 1864-5372 INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2007 http://workshop.utopmania.com

999 ›**FILMCLUB**‹ VORTRAGSREIHE 2007-2006, ISSN 1864-5372 INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2007 http://filmclub.utopmania.com

1000 ›**FILMCLUB WORKSHOP**‹ WORKSHOP 2007-2006 MIT: ALLA SCHNELL, ISSN 1864-5372 INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2007 http://workshop.utopmania.com

EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SANDALS – BUT WERE AFRAID TO ASK.

Monumentale Historienfilme haben seit dem 20. Jahrhundert nicht nur die Filmgeschichte maßgeblich geprägt sondern darüber hinaus auch die Sicht des Publikums. Gerade antike mythologische und (pseudo-) historische Stoffe – heute als antike Historien- oder Sandalenfilme bekannt - boten den Filmemachern Material zur Umsetzung in dieser Filmgattung und erzielen bis heute noch hohe Verkaufszahlen. Zahlreiche Historien- und Sandalenfilme liefen in den letzten knapp 100 Jahren über die Kinoleinwände, doch rekurrierten sie auf wenige Sachverhalte mit Realbezug – nicht jede antike Historie und nicht jede mythologische Geschichte eignete sich zur filmischen Umsetzung. Trotz der beschränkten Inhalte vermochten gerade diese Filme die Sicht auf und das Wissen über die Antike in breiten Schichten der Gesellschaft zu prägen. Insbesondere das Genre der teils von der „wahren" Historie losgelösten Sandalenfilme etablierte sich immer mehr zu einem publikumswirksamen Verkaufsschlager.

Vermögen die Historien- und Sandalenfilme tatsächlich, das Wissen zu bereichern? Welche „Geschichtsbilder" spiegeln sie wieder und worauf gründen sich diese? Wo liegen die Grenzen zwischen Wissensvermittlung und Unterhaltungswert; zwischen auf Antike Quellen rekurrierenden Bildinhalten und Fiktionen über Antike in den Filmen?

1001

Anhand eines aus vier Spielfilmen (siehe Filmliste unten) bestehenden Basismaterials, sowie weiteren Vergleichsbeispielen, zu denen Randerscheinungen dieser Sujets in Comics, Dokutainments oder Fantasyfilme gehören, soll im Seminar das Genre der Historien- und Sandalenfilme untersucht werden. Hierbei werden neben der Erörterung der Bildinhalte und ihrer Quellen auch fokussiert Fragen nach der spezifischen Anwendung der Technik – beispielsweise der Kameraarbeit und auch der Ausstattung in den Blick genommen. Aber auch Medium und Medialität werden eng mit den Inhalten zu verzahnen sein: Wie gelingt es, in Text überlieferte Inhalte in Bilder umzusetzen? Welche visuellen Konzepte sind den Filmen möglicherweise bereits vorausgegangen, wie wird sich daran angelehnt oder wo werden neue Konzepte entwickelt? Was vermögen uns die Filme über ihre Inhalte hinaus über Wertvorstellungen in Bezug auf die 1002ne kulturelle und politische Situation in ihrer Entstehungszeit zu vermitteln?

996 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

997 ›**FILMCLUB WORKSHOP**‹ WORKSHOP 2007-2006 MIT: ALLA SCHNELL, ISSN 1864-5372 INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2007 http://workshop.utopmania.com

1001 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

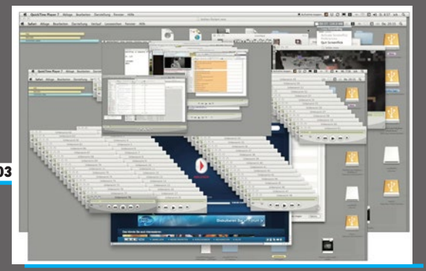
2007–06

Schwerpunkte wissenschaftlicher Arbeiten während des Studiums waren Bildtheorie, Film– und Medienwissenschaft sowie Einflüsse buddhistischer Lehren auf das Wirken praktischer Philosophie und Ethik. Am *Institut für Kunstgeschichte Leipzig* war er von 2007 bis 2006 im – von ihm mitbegründeten und selbstorganisierten – FILMCLUB[997] wöchentlich aktiv, organisierte und hielt gemeinsame Workshops zu filmrelevanten Themen.

In einzelnen Blockveranstaltungen wird das Filmmaterial veranschaulicht, in Einzel- und Gemeinschaftsreferaten werden Ursprung des Genres, seine textlichen, kulturellen, oder landesspezifische Referenzen sowie seine diversen Ausprägungen ebenso vorgestellt wie technischen Aspekte des Mediums Films. Diese Erkenntnisse und die an diese anknüpfenden Fragestellungen werden in der Gruppe diskutiert. Ziel ist es, möglichst viele Antworten auf Wissensfragen zu finden, aber auch auf solche, die möglicherweise unlösbare Rätsel darstellen - „Was in Jupiters Namen macht eigentlich der „Best Boy" bei einem Film"? Die Voraussetzung für die Teilnahme ist die Bereitschaft zur Diskussion und die Vorstellung eines Themas. Gruppenarbeit ist angestrebt, die Fokussierung der Themen und die Festlegung der Termine findet in der ersten Sitzung des Workshops statt.

1002 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Ach, das ist keine Entschuldigung.«



1003

2007

Während seines Studiums an der Universität Leipzig war Gottfried Binder 2006 als Gasthörer an der *Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig* eingeschrieben. In diesem Zusammenhang war er mit der Serie FELDER[1004] an der Gemeinschaftsausstellung WERKRAUM[1005] in der *Leipziger Spinnerei* beteiligt.

WERKRAUM

Gemeinschaftsausstellung und Katalog der Ausstellung in der Spinnerei Leipzig, Leipzig 2007

1003 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1004 ›**FELDER**‹ AUSSTELLUNG/KATALOGBEITRAG FARB-LASER-DRUCKE 18 X 18 CM, LEUCHTPULT, 9 X 12 CM SW-NEGATIV, DIGITALE C-PRINTS AUF ALU-DIBOND 49 X 49 CM NATURKUNDEMUSEUM LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2005 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/felder.pdf

1005

FIELDS

The external circumstances initially determined the approach to the work **FIELDS**. The underground workspace available to us on the grounds of the Leipziger Spinnerei was dirty, cold, and empty. And what did I want? To show beautiful pictures. Anything but an installation! At the very first discussion of the project I was most interested in the idea of placing a large number of uniform

landscape pictures in a formerly industrial environment. ‘Formerly industrial’ is of course open to question – before the ruin of the factory as a spinning works the property functioned economically, supplied the demand, produced goods and articels of value that were conceived for the average citizen. But then, as today – now that the property is gradually being renovated and rebuilt into an art center – products are produced and marketed that would not really function ‘naturally’ on the global playing field of an economic environment. Then as today, the products created at the Spinnerei require artificial buffering and special protection to keep the production going. Hence, the idea was the following since the landscapes are the products of work done on the computer and only manage th leap to photographic paper in the final phase, I will reenact in the workspace the situation of their origination. In view were my two worktables, chairs, an A4 printer, and a computer. During the exhibition period, I gradually ‘made’ pictures on-site, printed them, and arranged them on a wall in the manner of a tableau. At the exhibition´s end, five larger-formatted pictures were added that managed the leap as digital c-prints from the provisional and digital world into the ‘real’ world due to their special placement within the series – as quasi-representatives or cornerstones of special situations.

1006

Im selben Jahr gründete er 2006 mit Kommilitonen der *Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig* STANIOL[1007]. Ein künstlerisches, nicht kommerzielles Magazin, welches als experimentelle Schnittstelle zwischen den Medien Internet und Buch definiert wurde: dies beinhaltete eine Internetseite und eine je zweimonatlich erscheinende gedruckte Magazinausgabe. Konzept war, eine real existierende Buchvorlage via Internet zu vertreiben und von verschiedenen KünstlerInnen bearbeiten zu lassen. Anschließend wurden die Ergebnisse redaktionell editiert und in das ursprüngliche Medium des Buches zurückgeführt.

STANIOL

Ein hybrides Online- und Print-Magazin für Kunst

KONZEPT UND VORGEHENSWEISE

STANIOL beinhaltet eine Serie von Büchern die von unterschiedlichen Künstlern bearbeitet werden. Jede Ausgabe von **STANIOL** bezieht sich auf ein bereits bestehendes Buch oder Heft da es dieses als Rohvorlage für die eigene Gestaltung nimmt. Diese Vorlage wird digital reproduziert, auf ihr gearbeitet und schließlich wieder zu einer einheitlichen Ausgabe montiert die nun die unterschiedlichen Beiträge miteinander verbindet.

STANIOL lädt Künstler ein, zu einem festgelegten Thema Arbeiten anzufertigen. Jeder Teilnehmer bekommt eine reproduzierte Doppelseite des Originalmaterials (dies kann ein Buch, ein Notizblock, ein Fotoalbum etc. sein) in Form einer digitalen Datei oder eines Drucks im Originalformat und bearbeitet diese zu einem spezifischen Thema das die jeweilige Ausgabe inhaltlich begleiten soll. Die Bearbeitung kann sowohl digital als auch auf dem Druck sein; es soll keine stilistische Vorgaben geben. Sobald ein Teilnehmer für eine Ausgabe eingeladen ist, steht es ihm frei zu tun und zu lassen was er oder sie will. Ebenso wird die Wahl des Mediums jedem Teilnehmer freigestellt: Dies können Bilder, Wörter, Zeichen oder Sonstiges sein. Die Anzahl der Blätter und die verwendeten Mittel stehen jedem Teilnehmer frei.

Die Teilnehmer werden zu einem vorgegebenen Thema eingeladen zu partizipieren. Diese bekommen eine Wunschfarbe zugeteilt mit der ihre jeweiligen Seiten innerhalb der Ausgabe gekennzeichnet werden. Ebenso bekommt jeder Teilnehmer eine eMail-Adresse seiner Farbe (z.B. purpur(at) staniol.com) und ist damit für inhaltliche Fragen erreichbar. Durch diese Methode können sich Mitglieder untereinander auf Arbeiten beziehen ohne diese direkt mit einem Namen verbinden zu müssen. In der Konsequenz entsteht so ein dezentralisiertes Netzwerk von Künstlern, das auch als Ansprechpartner für darüberhinausgehende gestalterische Lösungen parat stehen kann.

STANIOL versteht sich als Schnittstelle zwischen Internet und Buch, zwischen Freizeit und Kunst, zwischen uns und den anderen partizipierenden Künstlern. Betont werden soll der prozeßhafte Charakter des Projektes, welcher durch das spontane Arbeiten und die Interaktion untereinander entsteht.

1008

NAME UND INHALTLICHE VERWEISE

Der Name **STANIOL** verweist auf das gleichnamige Verpackungsmittel das bevorzugt Verwendung findet bei der Verpackung von Süßigkeiten und Schokolade.

Es lassen sich viele bewußt gesetzte Parallelen zwischen dem Konzept des Magazins **STANIOL** und dem Staniol als Verpackungsmittel aufzeigen. So verweist die traditionelle Verwendung von Staniol vor allem für Süßigkeiten auf die Verschmelzung von Begehrlichkeit die eine Verpackung mit ihrem Produkt eingeht. Ein weiterer Aspekt ließe sich in dem fragilen und konsumeristisch geprägten Wesen des Staniols sehen. So wie das Magazin dient das Staniol lediglich als bunte und verführerische Umhüllung eines süßen Inhalts und muß um an diesen vorzudringen beschädigt werden. Die Herausgeber von **STANIOL** verweisen damit auch auf den vereinheitlichenden Faktor einer Verpackung, die aber bei aller Schönheit und Verführungsqualität immer Hülle und Schein ist und nicht zuletzt stets strategisch konstruiert bleibt. Das Projekt **STANIOL** lebt nicht zuletzt von einer Art Selbstreferenzialität und Schaffung von fiktiver inhaltlicher Homogenität.

STANIOL dient dazu einen zu konsumierenden Inhalt einerseits ästhetisch ansprechend und andererseits pragmatisch und simpel zu verpacken. **STANIOL** versteht sich als dünne Membran wischen dem reinen Produkt auf der einen Seite und seiner öffentlichen Verpackungshülle auf der anderen. Diese für den Konsumenten verborgene dünne Schicht offenbart sich für den konsequenten Interessierten zugleich als ein ästhetisches und gefälliges Dazwischen einerseits und andererseits als hauchdünne, fragile Barriere zwischen offiziell vollzogenem Konsum und persönlichem Genuß. In seiner Position als direkte Hülle der verpackten Begehrlichkeiten kann es trotz, meist sofortiger Entledigung dennoch als intimere und reinere Hülle des eigentlichen Inhaltes gesehen werden und hat keine oder nur geringe ideologische oder ästhetische Einfärbungen der äußerlichen Verpackung. Staniol folgt noch deutlich den ästhetischen Vorgaben des nach Außen gerichteten informellen und auffälligen Produktumschlages kann aber aufgrund seiner Leichtigkeit und Vulnerabilität einer Präsentations- und Schutzfunktion nicht mehr gerecht werden sondern funktioniert um so besser als Filter de-idealisierend und sogar den direkten Konsum entschleunigend. Staniol entfaltet traditionell seine Wirkung meist als hauchdünne, flexible und schmiegsame Umhüllung bunter, verlockender Leckereien - diese können bei längerer Hitzeeinwirkung oder unsachgemäßer Lagerung eine untrennliche Verbindung mit dem Staniol eingehen mit dem Ergebnis ein nutzloses, unkonsumierbares Amalgam aus Produktinhalt und formeller Verpackung zurückzulassen. Direkt auf den Inhalt appliziert ist seine oberflächliche Gestaltung immer an die spezifischen Morphologien des Produktes gebunden - durch die Isolation davon verbleibt immer ein total verzerrtes Einzelobjekt. Die auf und mit dem Staniol transportierte Botschaft ist also immer in Bezug zu dem zu umhüllenden Inhalt und als Folge der direkten Korrespondenz zu jenem verzerrt appliziert. Als weitere Folge der engen Verknüpfung ist Staniol auch nur schwer in einer Einheit wieder zu isolieren und zu rekonstruieren. Die Ablösung des Staniols ist stets fragmentarisch.

1009

ONSCREEN/ OFFSCREEN

Der dualistische Ansatz der Bearbeitung (z.B. die eingesannte Vorlage) verweist auch auf weitere Gegenüberstellungen die sich auf die Vereinbarkeit von originalen Quellen auf Papier, deren digitale Verarbeitung und die Rückführung in „das echte Leben“ beziehen. **STANIOL** ist insofern problematisch als es durch die Online-Ausgabe streng genommen kein Buch ist, sondern ein Abbild dessen. Es ist ein Bild. Vielleicht sogar Abbild eines Bildes.

Zu diesem Zeitpunkt bleibt die zwingende Frage nach einer intermedialen Rückkopplung oder besser gesagt nach der angemessenen Methode, den Kreis zum Ausgangspunkt des echten Buches wieder zu schließen, bestehen. Mit ihr bleibt auch die Problematik einer Rückführung zu einem „richtigen“ Buch bestehen und muß in ihrer Konsequenz überdacht werden.

STANIOL erscheint alle zwei Monate in Form einer Internetseite und als gebundene Ausgabe, die sich jeweils in der Gestaltung exakt an das zu grunde liegende Buch halten. Somit könnte man von einer künstlerisch bearbeiteten Kopie sprechen, die sich von der individuellen Vorlage emanzipiert und in zwei Medien vorliegt.

Jede Ausgabe wird in einer limitierten Auflage von 30 Stück herausgegeben und in Buchhandlungen angeboten.

STANIOL liegt sowohl als digitale Kopie im Internet unter staniol.com zur Ansicht bereit als auch als gedrucktes Exemplar vor, welches online bestellt werden kann.

»Es gab keine Anzeichen.«

1010

2006

Als Beitrag zur Gemeinschaftsausstellung ICH WAR NOCH NIEMALS IN NEW-YORK[1011] 2006 im *Laden für Nichts* auf der Zschochersche Strasse in Leipzig, zählt die Serie 11 FREUNDE[1012]. Klassische Farbportraits von Personen aus dem privaten Umfeld mit dem jeweiligen Vornamen darunter, wurden als Aufkleber (stilistisch angelehnt

1006 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1007 »**STANIOL**« MAGAZIN, STANIOL LEIPZIG, DEUTSCHLAND DATO-2008, ISSN 1864-5380 http://www.staniol.com

1008 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1009 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1010 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1011 »**ICH WAR NOCH NIEMALS IN NEW YORK**« GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG PORTRAITS, AUFKLEBER LADEN FÜR NICHTS LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2006 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/ichwarnochniemalsinnewyork.pdf

1012

an bekannte Sticker und Sammelalben) in hoher Auflage an häufig frequentierten Stellen im öffentlichen Raum ausgelegt und angebracht.

Aufgenommen mit einer Planfilmkamera auf Schwarz–Weiß Großformatfilm und nachträglich digital handkolloriert, wurden die Portraits als Miniaturen in den öffentlichen Kreislauf gebracht. Thematisiert wurden Fragen nach Individualität und Indentifikation, wobei ironisch mit Mitteln der kommerziellen Repräsentationsmechanismen gespielt wurde.

ICH WAR NOCH NIEMALS IN NEW–YORK

Ein intermediales Projekt im öffentlichen Raum vom 11. Juli bis 25. Juli 2006

HINTERGRUND

Studierende der Hochschule für Grafik und Buchkunst, der Universität Leipzig, der Kunstakademie Düsseldorf sowie freie Künstler realisieren ortsspezifische Arbeiten im Leipziger Stadtteil Plagwitz, hauptsächlich auf die Zschochersche Straße konzentriert. Ziel des gemeinsamen Projektes ist es, unterschiedliche Arbeiten unvermittelt in diesem Stadtteil zu positionieren, den galeriebedingten Schutzraum aufzugeben und den öffentlichen Raum zur Diskussion zu stellen.

Künstlerische Schwerpunkte und verwendete Medien sind sehr unterschiedlich: Es wird mit Video, Performance, Grafik, Projektion, Soundinstallation, Skulptur, Fotografie und Typografie gearbeitet.

Zum Beispiel wird vor einem Ladengeschäft ein Gerüst in Form einer Bühne installiert, das die Passanten temporär in die Rolle von Bühnendarstellern versetzt. Des weiteren werden entlang der Zschocherschen Straße Trichterlautsprecher mit Toncollagen installiert und in leerstehenden Wohnungen Videos großformatig projiziert. Eine andere Arbeit beschäftigt sich performativ mit dem Phänomen des Körperkultes. In dem Projektzeitraum entsteht ein Dokumentarfilm, welcher Anwohner zu ihrem Stadtteil befragt - parallel werden Fragmente des Filmes öffentlich gezeigt.

1013

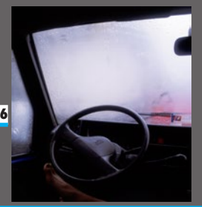
Indem sich die Arbeiten in das gewohnte Bild der Straße einbinden - auf ihre Formen und Funktionen anspielen - geschieht gleichermaßen eine Art Inszenierung des Alltags, in der die Grenze von Gewöhnlichem und Fremden verschwimmt.

1013 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

In thematischem Bezug zu Fragen der Kommerzialisierung von Kunst stellte Gottfried Binder 2006 in den Räumen der Leipziger *Commerzbank* SLA/SH[1014] aus.

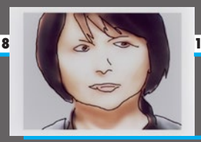
1015

1016

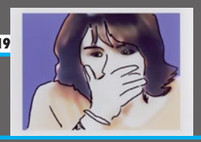


An zahlreichen öden Nachmittagen unter Einfluß des deutschen Fernsehprogramms im Sommer 2006 enstanden die Bilder zu LAZY AFTERNOON[1017].

1018



1019



Im Rahmen des Philosophiestudiums enstand Angang Juli 2006 der Vortrag SCHELLINGS OFFENBARUNG[1020] welcher sich mit dem Offenbarungsbegriff in Friedrich Wilhelm Schellings Philosophie befasste.

1014 ›**SLA/SH**‹ AUSSTELLUNG/KATALOGBEITRAG 15 AUSBELICHTUNGEN, DIBOND, FARBE, KATALOG, 20 SEITEN COMMERZBANK LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2006 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/dash.pdf

1015 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1016 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

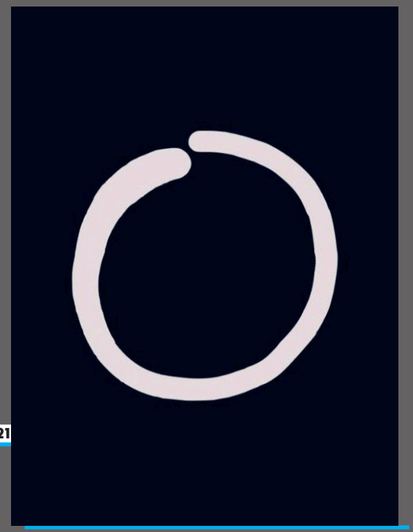
1017 ›**LAZY AFTERNOON**‹ ZEICHNUNGEN DIGITALE ZEICHNUNGEN, VERSCHIEDENE FORMATE SELBSTVERLAG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2010 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/lazy_afternoon.pdf

1018 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1019 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1020 ›**SCHELLINGS OFFENABRUNG**‹ VORTRAG UNIVERSITÄT LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2006

1021



DER BEGRIFF DER OFFENBARUNG IN SCHELLINGS PHILOSOPHIE

Vortrag an der Universität Leipzig im Juli 2006

Um die Wichtigkeit der Zäsur zwischen der Geschichte vor der Geburt Christi und der danach deutlich zu machen geht Schelling nochmal von dem heidnischen Bewußtsein aus, dem ein großer Umbruch bevorstehen sollte. Schelling definiert den Zustand des menschlichen Bewußtseins in dem sich das Heidentum befand als ein von Ekstase gekennzeichneter. Die Vorstellungen dieser heidnischer Denkweisen konnten nur durch ein definitives Faktum beendet werden: dies sei die letzte Etappe der göttlichen Offenbarung, ein außerordentliches und transzendentes Ereignis das als historische Tatsache und Wahrheit besteht-konkret also die Erscheinung Christi. In diesem Zusammenhang amüsiert sich Schelling über Erklärungsversuche, die jenes große Ereignis in einen für die Heiden gefälligen und ihrem Denkmuster angepassten Kontext stellen wollten. Etwa die These, die Apostel hätten sich den Fiktionen der Heiden mit Hilfe der Geschichte eines Halbmenschen und Halbgottes zugänglich machen wollen. Der Einwand Schellings bezieht sich an die Adressaten jener Offenbarungserzählungen und verurteilt solche Interpretationen als wenig geistreich und kontraproduktiv. Schließlich seien die Juden mit solch einer Halbmensch-Halbgottgeschichte angesprochen gewesen und die hätten dies lediglich als Ärgernis oder gar Blasphemie empfunden. Aus heidnischer Sicht wäre die Geschichte ebenso als Torheit abgetan worden. Kein Gott in Knechtsgestalt konnte ein Gott des Heidentums sein.

Das definitive Ende heidnischen Denkens ist schließlich die komplette Entäußerung Gottes seiner natürlichen Potenz bis hin zum Tode mit dem auch das Heidentum erst mal metaphorisch mitstarb. Jeglicher vorher bestehende Glaube wurde durch dieses von den Menschen wahrnehmbare Faktum als Wahn und Dichtung relativiert. Die rein äußere Geschichte entsteht zwar erst mit der Geburt Christi, die innere ist eine Mischung von Wahrheit und Wahn.

An diesem Punkt ist es für Schelling an der Zeit die Frage der physischen Aspekte Christi zu klären. Verkürzt gesagt: die Menschwerdung ist analog zu derjenigen aller Menschen zu denken d.h. als ein ganz und gar natürlicher Prozess der aber einem kritischen Übergangsmoment folgt. Aus dem göttlichen substanziellen Sein materialisiert sich (potenziert sich) die Grundlage des menschlichen Lebens als Keim. Dies kann nur im Verhältnis und relativ gegen ein höheres, ein Drittes ge-schehen das als Heiliger Geist verstanden wird. Dieser entsteht zwar erst durch die Hilfe Christi aber bedingt gelcihzeitig die Menschwerdung dessen. Der Heilige Geist sei auch die dritte Potenz, noch demiurgisch und selbst noch in Spannung und ausgeschlossen. Durch die Materialisierung der zweiten Potenz ist alle Spannung aufgehoben und erscheint als dritte Persönlichkeit, als heiliger Geist und verbindet sich mit dem Mensch gewortdenen Logos.

Die Empfängnis Christi stellt den Übergangsmoment zu einem organischen Prozess dar, der jedem menschlichen Wesen zugrunde liegt - nur daß in unserem Fall kein Zutun eines Mannes gefordert ist. Der heilige Geist macht sich in diesem Zusammenhang durch die Materialisierung und in Kraft der noch höheren Potenz zum Stoffe seiner eigenen künftigen Geburt. Die Stellung der dritten Potenz bringt Schelling mit dem Begriff der Kraft auf einen Punkt, der als solch außerordentliches Ereignis im Sprachgebrauch nicht anders auszudrücken sei. Eine eigentliche Zeugung durch den heiligen Geist sei nicht denkbar. Ebensowenig ist Christus ein Sohn des heiligen Geistes. Der Übergang zur Materialisierung und schließlich zum wahrhaftigen Menschen sei ohne die Kraft dieser dritten Potenz (die außerhalb der Spannung ist) nicht denkbar. Die Menschheit des Logos sei ausdrücklich eine durch Mitwirkung des heiligen Geistes entstandene. Die Verwirrtheit bei der Fra-

1021 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

ge nach der Zeugung von Jesus Christus versucht Schelling mit der immer stattfindenden epischen Ausschmückung der Autoren zu klären. Hierbei werden mystifizierende Erklärungsmodelle angewendet, die den wahren Kern der objektiven historischen Tatsache oftmals verzerren können. Fazit bleibt, daß der Logos zu seiner Menschwerdung keines anderen Stoffes bedurfte als den er an sich selbst hatte. Das Göttliche entherrlichte sich der Substanz nach und gelangte gerade dadurch zu wahrer Herrlichkeit, entledigte sich seiner verdekkenden Hülle. Indem das von Gott unabhängige zum Kreatürlichen wurde und herabgesetzte wurde, offenbarte sich das an ihm göttliche. Nach Schelling sei es auch falsch zu denken, Gott habe eine menschliche Gestalt angenommen - vielmehr hat die Person des Logos die menschliche Natur angenommen. Jesus sei auch nicht von der Gottheit erschaffen worden, sondern sei ein Produkt der vollkommenen göttlichen Einheit. In Jesus findet Schelling bedingt durch persönliche Einmischung des Logos die völlige Einheit der göttlichen und menschlichen Natur.

An dieser Stelle ergeben sich aus den gemachten Aussagen zwei wichtige Fragen:

1. Wieso kann gesagt werden Jesus sei von den Vätern vom Fleische wenn der Logos den Stoff der Menschwerdung nur aus sich selbst heraus genommen hat?

2. Wie kann in diesem Zusammenhang behauptet werden er sei ein Mensch wie alle anderen?

Klar kann sagen er sei ein Mensch aber eben aus einem anderen Stoffe gemacht - aber dies versucht Schelling gerade nicht zu denken, sondern ihn aus dem gleichen Stoffe zu denken wie alle anderen Menschen. Bis auf die Sündenfreiheit (IMPECCABILITAS) Christi sei dieser dem Menschen gleich.

Als Stoff definiert Schelling die erste Ursache, welche die Bedingung des organischen Prozesses ist, die materia ultima also den Samen des Mannes in diesem Fall. Fakt ist halt auch für ihn, daß ein menschliches Wesen nicht ohne Zutun eines Mannes entstehen kann insofern sieht er dies als Notwendigkeit ein. Ebenso billigt Schelling der Mutter dieselbe Funktion zu, die jede andere Mutter auch bei der Entstehung eines Kindes hat. Aufgrund der unglaublich unpräzisen und ungewissen Kenntnisse zu Schellings Zeit über diese Frage und der Verwirrung um die Zeugung von Kindern selbst bei Wissenschaftlern, schließlich die perfide Ironie der Natur die alle Eltern höhnisch auslacht ("Wohl möglich, daß zufolge der tiefen Ironie der Natur das Männliche eigentlich weiblich, und das weibliche männlich wirkt.") läßt Schelling nicht zu einem deutlichen Gedanken kommen sondern nur ablenken. Fazit: Das göttliche in Christus sei der in ihm gebliebene Vater - der Gott in Christus zeugt den Menschen Christus. Die erste Materie seines Entstehens ginge aus dem Substanziellen seines Seins hervor. Dies sei zwar in der bloß materiellen Welt unerklärbar, aber aufgeschwungen in das Immaterielle durchaus erklärbar und begreiflich. Trickreich fügt Schelling zu Beginn der folgenden Vorlesung das Argument ein, Maria hätte ja Väter gehabt und damit Jesus Christus doch automatisch auch.

Mit der zweiten Frage spielt Schelling auf die Meinungen verschiedener Sekten an, die denken Christus sei eine himmlische Gestalt gewesen und hätte einen ätherischen Leib gehabt. Dazu meint Schelling, der Ursprung des ersten Stoffes sei für ihn völlig gleich. Jener Stoff aber (welcher das immer auch ist) muß aber um die Bedingung zu erfüllen zu genau jemen Stoff geworden sein, der sonst auch von Nöten ist ein menschliches Wesen zu zeugen. Hier widerspricht Schelling auch jenen Theorien die sagen Christus sei ohne fremden Stoff gezeugt worden. Zeugung ohne Stoff ist undenkbar und in diesem Zusammenhang von Zeugung zu reden für Schelling auch sinnlos. EIne creatio ex nihilo kann er nicht akzeptieren. Da die Mutter auch ihren natürlichen Part hat, besteht das Problem der Erbsünde die ja quasi genetisch an die Nachfahren weitergegeben wird und immer fortbesteht. Um aber der Schwierigkeit einer mit der Erbsünde belasteten Gottesmutter auszuweichen, gab es die Vorstellung einer durch den heiligen Geist gereinigten Maria oder der Idee Christus habe seine Menschlichkeit schon vor dem gefallenen Adam angenommen. Durch Maria würde diese lediglich im richtigen Moment sichtbar werden.

In der Menschwerdung unterwirft der Logos das unausgeglichene menschliche Sein dem Vater, so daß das vormals von ihm getrennte und unabhängige nun von ihm abhängig ist und seinem Willen folgt. Gerade durch die Menschwerdung und den Tod hat der Logos das Sein geheiligt und bestätigt. Christus ist dem Vater in völliger und fortwährender Unterwerfung begriffen welche nur durch einen menschlichen Tod bestätigt und vollendet werden kann. Das gegen Gott selbstständige Sein unterwirft sich und wird zum Gefäß des heiligen Geistes. Die Menschwerdung Christi ist nichts anderes als der Übergang zur Geburt und Verwirklichung des heiligen Geistes. Christus ist der Vermittler des Geistes und Vorbild für alle Menschen das menschliche Bewußtsein mit dem göttlichen zu vereinen. Menschen sollen Naturen werden, in denen Gott sich wieder erzeugt und die Geburt der drei Personen wiederherstellt. Dies sei der Endzweck. Der Logos entäußert sich nicht seiner Gottheit bei der Menschwerdung, sondern nur seines substanziellen von Gott unabhängigen Seins. Vor der Menschwerdung steht also nicht ein rein göttlicher Logos sondern eine von ihm differenzierte aber dennoch aufs innigste verbundene Persönlichkeit.

In diesem Zusammenhang (der Unabhängigkeit von Gott) attestiert Schelling Christus die freie Wahl sein menschliches Leben aufzugeben oder nicht. Nur sein freier Wille sei es gewesen auszuharren und bis zum Tod Mensch zu sein. Christus ist als Mensch dazu entschlossen das ihm unabhängig gegebene Sein Gott völlig unterwerfen und ihm zum Opfer zu bringen. Alles was Christus in seinem Leben göttliches wirkt schreibt er sich nicht selbst zu sondern stets dem Vater. Er ist dem göttlichen Geist als menschliches Wesen völlig untertan und kann nicht aus sich heraus Göttliches wirken.

Wenn aber die reine Gottheit des Logos sich mit dem Menschen Jesus verband, warum setzte sie nicht alle entwürdigenden und leidvollen Aspekte außer Kraft? Wie kann die reine Gottheit neben der beschränkten menschlichen Natur existieren? Schelling wendet sich gegen die Auffassung Jesus würde ein Versteckspielen seiner Eigenschaften, ein bewußtes Zurückhalten der latenten Allmacht praktizieren. Anschließend diskutiert er die verschiedenen dogmatischen Auffassungen der Zusammensetzung Christi vor und nach dem Wendepunkt, also der Empfängnis. Hier unterscheidet er die Entstehung aus zwei göttlichen Naturen hin zu einer menschlichen, die Entstehung aus zwei göttlichen Naturen in zwei menschlichen Naturen und die Entstehung aus zwei Naturen aber nur in einer Person. Seine Überlegung ist die, daß Christus zwar als zwei Naturen besteht aber bloß aus einer entstanden ist. Dies sieht er in keinem Widerspruch zur kirchlichen Satzung, da damals noch keiner an seine Genialität denken konnte, wie er selbst zugeben muß. Im Akt der

Menschwerdung erst setzt sich die menschliche als auch die göttlicher Natur aus einem ganzen heraus. Vor der Menschheit existierte kein göttliches, sondern nur ein Mittleres. Das menschgewordene Sein ist die Bedingung der Erscheinung des Göttlichen und der Möglichkeit sich überhaupt mitzuteilen. Eine Aufhebung der Menschlichkeit bewirkt ebenso ein Verschwinden desjenigen dem mitgeteilt werden soll. Insofern kann das Göttliche nicht seinen eigenen Grund aufheben und damit wäre auch die lästige Frage nach der Loslösung Christi vom Leid der Welt für ihn zufriedenstellend beantwortet.

Natürlich stellt sich hier auch die Frage nach der Kraft der Wunder, die Jesus Christus zugesprochen werden. Aber auch hier meint Schelling Christus wirke keine Wunder, sondern der Vater wirke durch ihn hindurch. Außerdem seien Wunder nur in Beziehung auf die gemeine Ordnung der Dinge unerklärbar. In der höheren Ordnung der Christus angehört seien es keine Wunder mehr. Nachmals betont er Christus habe keine Allmacht - alle als Wunder titulierten Geschehnisse leiten sich vom Vater ab. Die Menschheit stellt nichts anderes dar als die fortwährende Submission des von Gott unabhängigen Logos unter den Vater. Durch die Unterwerfung an den Vater und das Gebet an ihn ziehe er das Göttliche an und könne Wunder bewirken. Die einzige Erniedrigung sei die Menschwerdung - der Gehorsam erfolgte nicht danach sondern genau mit ihr - alle anderen Überlegungen wie etwa das Zurückhalten göttlicher Allmacht, der entschiedene Verzicht auf Fähigkeiten etc. sei nicht sinnvoll zu denken.

Als wichtigsten Beweis des Gehorsams gegenüber dem Vater sieht Schelling den freiwillig übernommenen Tod, der vorher gewollt und gebilligt wurde. Um den anfangs erwähnten Gedanken eines einschneidenden Erlebnisses wieder aufzugreifen, erläutert Schelling den Gegensatz heidnischer Opferdarbietungen und der Opferung Christi am Kreuz. Vorher sei das Spannungsverhältnis Mensch-Gott nur äußerlich ins Gleichgewicht gebracht worden aber stets aufs Neue aufzufrischen gewesen (der Grund der Entzweiung blieb bestehen) - mit Christus sei aber das Übergewicht in der Schöpfung innerlich versöhnt worden und endgültig an der Wurzel aufgehoben. Christus hat freiwillig und mit aller Verbindlichkeit das menschliche Leben angenommen und sich auf die Seite des Gott entfremdeten Seins gestellt und die Schuld des Falles von Adam an auf sich genommen.

Nachdem der Tod Jesu als Notwendigkeit und Grundbedingung herausgestellt wurde, ist anschließend die genaue Klärung des Sterbens nötig. Würde es nicht reichen zu leben und dann gekreuzigt zu werden? Schelling sieht in dem Prozess des Sterbens Christi und den Stadien danach Potenzial für Analogien und Metaphern auf den Bewußtseinszustand des Menschen. Natürlich muß er vorher wieder den Zweifel aus der Welt schaffen Christus habe sich seiner Pflicht entzogen oder wäre nicht wie ein Mensch gestorben. Hierfür überlegt er sich den Zustand eines gestorbenen Menschen, genauer was mit seiner Seele oder seinem Geist passieren könnte. Interessant ist, daß Schelling einen Zwischenzustand herausarbeitet in dem die Seele essentifiziert vorliegt. Dieses Dazwischensein vergleicht er mit dem Zustand der Menschen die die Offenbarung schon gehört haben aber immer noch auf die Erscheinung Christi warten. Die zwei Zustände vor und nach dem Tod eines jeden Menschen bezeichnet Schelling mit dem Leben in sich und dem Leben in Gott. Auf der einen Seite lebt man ein Leben der freiesten Bewegung und auf der anderen Seite eins des vollkommenen Stillstand und des Erlöschens. Die Person sei dabei

natürlich die selbe; ebenso setzt er eine Kontinuität des Bewußtseins voraus.

Außer diesen beiden Zuständen sieht Schelling noch einen dritten in den man als geistigkörperliches Wesen zurückkehrt. Ebenso wie Christus nicht völlig in die geistige Welt trat sondern auferstanden ist und wieder in das Fleisch zurücktrat. In den drei Tagen Christi von der Kreuzigung bis zur Auferstehung sieht Schelling das ganze menschliche Leben zusammengedrängt und flechtet zudem eine Analogie der jeweiligen Tage zu den drei erörterten Zuständen. Die Auferstehung ist Rechtfertigung für die Möglichkeit des Menschen Gott gerecht zu werden und nötig um den Schritt zu dem ursprünglichen heilen Zustand des Menschen zu weisen und die globale Totalauferstehung zu provozieren.

Tiefer einzugehen finde ich keinen Grund um mit Schelling abzuschließen denn die folgende Seiten enthalten nur Wiederholungen des Gesagten, Versuche die Thesen durch gezielte Zitate zu bestärken und eine Anhäufung an Ausrufezeichen und Belehrungen.

„Seit er uns seinen Sohn geschenkt hat, der sein einziges und endgültiges Wort ist, hat Gott uns kein anderes Wort zu geben. Er hat alles zumal in diesem einen Worte gesprochen, und mehr hat er nicht zu sagen" (Hl. Johannes vom Kreuz)

42. Wie offenbart Gott, dass er Liebe ist? [218-221]

Gott offenbart sich Israel als derjenige, dessen Liebe größer ist als die eines Vaters oder die einer Mutter zu ihren Kindern oder die eines Bräutigams zu seiner Braut. Er ist in sich selbst „die Liebe" (1 Joh 4, 8.16), die sich vollkommen und ungeschuldet verschenkt. Er „hat die Welt so sehr geliebt, dass er seinen einzigen Sohn hingab, damit die Welt durch ihn gerettet wird" (Joh 3, 16–17). Durch die Sendung seines Sohnes und des Heiligen Geistes offenbart Gott, dass er selbst ewiger Liebesaustausch ist.

46. Was offenbart uns Jesus Christus vom Mysterium des Vaters? [238-242]

Jesus Christus offenbart uns, dass Gott „Vater" ist: nicht nur als Schöpfer der Welt und des Menschen, sondern vor allem, weil er von Ewigkeit her in seinem Innern den Sohn zeugt, der sein Wort ist, „der Abglanz seiner Herrlichkeit und das Abbild seines Wesens" (Hebr 1, 3).

47. Wer ist der Heilige Geist, der uns von Jesus Christus geoffenbart worden ist? [243-248]

Er ist die dritte Person der heiligsten Dreifaltigkeit. Er ist ein und derselbe Gott mit dem Vater und dem Sohn. Er „geht vom Vater aus" (Joh 15, 26), der als Anfang ohne Anfang der Ursprung des gesamten Lebens der Dreifaltigkeit ist. Er geht auch aus dem Sohn hervor (Filioque), weil der Vater ihn dem Sohn als ewiges Geschenk mitteilt. Vom Vater und vom Mensch gewordenen Sohn gesandt, führt der Heilige Geist die Kirche „in die ganze Wahrheit" (Joh 16, 13).

85. Warum ist der Sohn Gottes Mensch geworden? [456-460]

Für uns Menschen und zu unserem Heil hat der Sohn Gottes durch das Wirken des Heiligen Geistes im Schoß der Jungfrau Maria Fleisch angenommen. Er wollte uns Sünder mit Gott versöhnen, uns seine unendliche Liebe kundtun, für uns Vorbild der Heiligkeit sein und uns „an der göttlichen Natur Anteil" (2 Petr 1, 4) geben.

87. In welcher Weise ist Jesus Christus wahrer Gott und wahrer Mensch? [464-466]

Jesus ist untrennbar wahrer Gott und wahrer Mensch in der Einheit seiner göttlichen Person. Er, der Sohn Gottes, „gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater", ist ein wahrer Mensch geworden, unser Bruder, ohne damit aufzuhören, Gott, unser Herr, zu sein.

88. Was lehrt in diesem Zusammenhang das Konzil von Chalkedon (451)? [467]

Das Konzil von Chalkedon lehrt, „unseren Herrn Jesus Christus als ein und denselben Sohn zu bekennen; derselbe ist vollkommen in der Gottheit, und derselbe ist vollkommen in der Menschheit; derselbe ist wahrhaft Gott und wahrhaft Mensch aus vernunftbegabter Seele und Leib; derselbe ist der Gottheit nach dem Vater wesensgleich und der Menschheit nach uns wesensgleich, ‚in allem uns gleich außer der Sünde' (Hebr 4, 15). Derselbe wurde einerseits der Gottheit nach vor den Zeiten aus dem Vater gezeugt, andererseits der Menschheit nach in den letzten Tagen unsertwegen und um unseres Heiles willen aus Maria, der Jungfrau und Gottesgebärerin, geboren."

91. Wie stimmen der göttliche und der menschliche Wille des Fleisch gewordenen Wortes überein? [475, 482]

Jesus hat einen göttlichen Willen und einen menschlichen Willen. Während seines

Erdenlebens wollte der Sohn Gottes als Mensch das, was er als Gott zusammen mit dem Vater und dem Heiligen Geist zu unserem Heil beschlossen hatte. Der menschliche Wille Christi folgt seinem göttlichen Willen, ohne zu widersprechen und sich zu widersetzen, oder besser, er ordnet sich diesem unter.

118. Warum gehört der Tod Christi zum Ratschluss Gottes? [599-605]

Um alle Menschen, die aufgrund der Sünde dem Tod verfallen waren, mit sich zu versöhnen, hat Gott die liebevolle Initiative ergriffen, seinen Sohn zu senden, damit dieser sich für die Sünder dem Tod überliefere. Im Alten Testament angekündigt, insbesondere als Opfer des leidenden Gottesknechts, geschah der Tod Jesu „gemäß der Schrift".

119. In welcher Weise hat Christus sich selbst dem Vater dargebracht? [606-609]

Das ganze Leben Christi ist eine freiwillige Opfergabe an den Vater, um dessen Heilsratschluss zu erfüllen. Er gibt sein Leben hin „als Lösegeld für viele" (Mk 10, 45), und so versöhnt er die ganze Menschheit mit Gott. Sein Leiden und Sterben zeigen, wie seine Menschennatur das freie und vollkommene Werkzeug der göttlichen Liebe ist, die das Heil aller Menschen will.

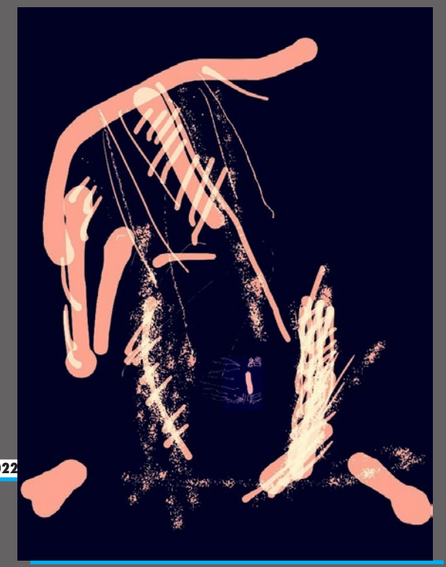
22. Was bewirkt das Opfer Christi am Kreuz? [613-617]

Jesus hat sein Leben freiwillig als Sühnopfer hingegeben, das heißt er hat unsere Sünden durch den vollkommenen Gehorsam seiner Liebe bis zum Tod wiedergutgemacht. Diese Liebe des Sohnes Gottes „bis zur Vollendung" (Joh 13, 1) versöhnt die ganze Menschheit mit dem Vater. Das österliche Opfer Christi erlöst also die Menschen auf einmalige, vollkommene und endgültige Weise und erschließt ihnen die Gemeinschaft mit Gott.

QUELLE

Katechismus der Katholischen Kirche http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_ge.html

»Wellen in der Sprache.«



1022

2006

Ebenso enstand 2006 während des Philosophiestudiums der Vortrag MYTHOS DER SUBSTANZ[1023].

1022 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1023 ›MYTHOS DER SUBSTANZ‹ VORTRAG UNIVERSITÄT LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2006

MYTHOS DER SUBSTANZ

Eine ontologische Analyse des Substanzbegriffes bei Johanna Seibt, Vortrag an der Universität Leipzig im Juli 2006

Vorbemerkung: Substanzontologie und Substanzparadigma

Johanna Seibt beginnt ihren Essay "Der Mythos der Substanz" mit der These die Ontologie hätte im 20. Jahrhundert mittels Anwendung mathematischer und formal-logischer Darstellungsmittel einen paradigmatischen Umschwung erlebt. Die Vorzüge seien laut ihr die einfachere Erfassung und Formulierung und die neuen Möglichkeiten einer Theoriebildung modaler Begriffe und kausaler oder temporaler Abhängigkeiten. Im gleichen Atemzug wirft sie aber auch die Frage auf, inwiefern diese „unbezweifelbaren methodologischen Fortschritte“[1024] ein Abkapseln der zeitgenössischen analytischen Ontologie von den Traditionen des ontologischen Denkens erlaubt. Obwohl ein formaler Rahmen geschaffen wurde sei laut ihr die traditionelle Theorielandschaft nicht damit erweitert worden, da bestimmte Vorannahmen und Standartinterpretationen bereits als Wegweiser und Basis vorhanden sind und die Gegenwartsontologie somit dem "Substanzparadigma" verhaftet bliebe. Ihr erklärtes Ziel sei es vorzustellen „dass die Gegenwartsontologie dem Forschungsparadigma der substanzontologischen Tradition noch immer weitgehend verpflichtet“[1025] sei, sogar in den Bereichen wo sie den Substanzbegriff bereits überwunden geglaubt weiß. Diese Art von Selbsttäuschung bestimmter ontologischer Fraktionen liege auch in der schieren Menge an tiefliegenden Annahmen „die ein bestimmtes Vorverständnis ontologischer Probleme erzeugen und den Spielraum zulässiger Lösungen beschränken“[1026]. Von der Beobachtung einiger spezieller Seinserklärungsstrategien (die solche Präsuppositionen weitgehend hinter sich gelassen zu haben scheinen) schließt sie auf die Möglichkeit jenseits des "Mythos der Substanz" zu guten Ergebnissen gelangen zu können. Mit der Betonung, selbst eine höchst konstruktive Absicht in dem Unterfangen den behandelten Mythos mit einem alternativen Mythos bekämpfen zu wollen, geht sie darin über die Wirkungsweise des Mythos der Substanz und seiner Prinzipien vorzuführen mit dem bescheidenen Ziel Grundlagen für eine neue Ontologie legen zu können.

Beginnend mit dem Vorwurf, die analytische Ontologie wäre aufgrund der Redevon„sub stancesintheoldsense“[1027] und„thetraditionalnotio nofsubstance“ einer letztendlich vereinfachenden Gleichsetzung von Substanz und Substrat aufgesessen, manifestiert sie ihren Punkt, es gäbe bei der Breite der historischen Substanzontologien zwischen ihnen im Kern keinen gemeinsamen Punkt und keinen geschichtlichen Prototypen als solchen, wenngleich sich doch mittels Aristoteles' multifunktionalem Begriff der ousia eine Brücke zwischen diesen schlagen ließe. Dieser (ousia) ließe sich nach Seibt wie folgt einteilen:

(1.) die primäre Art zu sein

(2.) sortale Identität, d.h. das was etwas ist

(3.) modale Identität, d.h. das was etwas durch sich selbst essentiell ist

(4.) Persistenz

(5.) den Ort der Veränderung,

(6.) Individualität

(7.) Partikularität

(8.) Einzigartigkeit

(9.) den „Ort“ der Prädikation, d.h. die Eigenschaft des logischen Subjekts

(10.) Unabhängigkeit

(11.) Diskretheit

(12.) Einfachheit und schließlich

(13.) Einheit.

Um eine Sache erklären zu wollen könne man sich aber unmöglich nur einer Facette der ousia bedienen, weshalb historische Substanzbegriffe laut Seibt jeweils auf ausgewählte Untermengen des aristotelischen Begriffs Augenmerk legen. Anhand der Erklärungsaufgaben und Strategien innerhalb der Geschichte der Substanzontologie, könne man von einem weiten und einem engen Sinn dieser substanzbezogenen Ontologie sprechen. Die enge Sichtweise hielte eine Kategorie der "Substanz" bereit und spreche ihr bestimmte traditionelle Erklärungsmuster zu Substanzontologie im weiten Sinne sei „jede Ontologie, die -unabhängig von den Etikettierungen der Basiskategorien zumindest einige der traditionellen Vorannahmen zur Verknüpfung bestimmter Erklärungsaufgaben akzeptiert.“[1028] Die Geschichte der Ontologie hätte laut Seibt beinahe ausschließlich Strategien hervorgebracht, die bestimmte Vorannahmen innerhalb Demonstrationsaufgaben gra-

1024 Seibt, Johanna: *Der Mythos der Substanz.* IN: *Substanz Neue Überlegungen zu einer klassischen Kategorie des Seienden.* HRSG. VON KATHE TRETTIN. KLOSTERMANN SEMINAR, FRANKFURT AM MAIN 2005. S. 197.

1025 EBD. S. 197.

1026 EBD. S.197-198

1027 EBD. S.198.

1028 EBD. S.200.

duell und unkritisch übernimmt. Auch aufgrund der permanenten Vernachlässigung dynamischer oder sozialer Themata liegt es für Seibt nahe "Substanzontologie im weiten Sinne“ als "Substanzparadigma" zu identifizieren anschließend fragt sie nach dem Problem des Ineinandergreifens der traditionellen Basis in die zeitgenössische Ontologie und nach den tatsächlichen Notwendigkeiten solcher Substanzannhamen (sind diese natürliche Denknotwendigkeiten oder lediglich historisch und geographisch zufällig erschienene?), nach der Zulässigkeit diese Konstellationen und der Berechtigung diese einen Mythos nennen zu dürfen. Leider beschränkt sich Seibt nur auf den ersten Teilaspekt der Frage, nämlich dem aktuellen Amalgam von Substanzannahmen in der zeitgenössischen Ontologie.

Das "Individuationsproblem": die numerische Identität von Dingen?

Zu Beginn dieses Unterkapitels versucht Seibt die gegenwärtige Konzeption numerischer Identität darzustellen: Hätten zwei Dinge die gleichen Merkmale, müßten sie auch identisch miteinander sein. Wie kann man zwei Dinge finden, die die gleichen suchnesses haben aber verschiedene thisnesses. Können Dinge verschieden voneinander sein, ohne verschiedene Eigenschaften zu haben? Kann Verschiedenheit nur anhand verschiedener Eigenschaften festgemacht werden? Schon zu diesem Zeitpunkt merkt Seibt an, daß die paraphrasierten Modelle nur auf Dinge und Objekte beschränkt seien und zudem eine "thisness of this" also eine "Diesheit" des "Dieses“ ohne jegliche Kritik oder Reflexion unterstellen würden und stellt ein eigenes Interpretationsmodell der "Diesheit" des "Dieses“ an:

(1.) Frage nach der numerischen Identität oder Singularität: Unter welchen Bedingungen sind die Referenten von zwei Namen numerisch Eines, d.h., unter welchen Bedingungen beziehen wir uns mit zwei Namen auf ein Objekt?

(2). Frage der Individualität oder Selbigkeit: Wodurch unterscheiden sich Objekte? (3.) Frage der Partikularität: Wodurch unterscheidet sich das Denotat von "dies“ vom Denotat von "so“, d.h., von einer sogenannten universalen Entität?

(4.) Frage der strukturellen Einheit: Unter welchen Bedingungen ist eine Entität zählbar?

(5.) Frage des logischen Subjektes: Wovon wird das Prädikat eines atomaren Satzes ausgesagt?[1029]

Anhand dieser Tabelle meint sie die anhaltende Überlagerung in Bezug zur numerischen Identität aufzeigen zu können und nimmt anschließend Quine als Paradebeispiel heraus um die Gleichsetzung von Identität mit der Relation der Selbigkeit zu verdeutlichen. Laut den von Seibt zitierten Quine-Passagen könne man bei ihm eine Vermengung aller aufgemachten Frageperspektiven sehen: Nicht nur stelle er Identität mit Selbigkeit gleich, sie erschöpfe sich funktional in der Anzeige der Koreferenz von rein sprachlichen Ausdrücken und damit bei ihm stets auf partikulare und abzählbare Entitäten und außerdem werde von Identität gesagt sie sei als die Relation der numerischen Einheit zu betrachten. In der Vermengung aller von ihr aufgemachten Punkte der Tabelle oben und das Fehlen einer Rechtfertigung dafür sieht Seibt einen begründeten Verdacht für das Vorliegen unbegründeter Vorannahmen. Nochmals verweist sie auch mithilfe von Zitaten auf die Fokussierung der Problematik auf rein objekt-ontologische Interpretationen und deutet dies als Dogma. Die Frage „ob ausschließlich zählbare und partikulare Entitäten logische Subjekte sein können“[1030] und weitere wichtige Fragen könnten laut Seibt nicht mehr vernünftig gestellt werden bzw. wären schon dogmatisch vorentschieden. Eine problematische Gleichsetzung sieht sie in folgenden zwei Punkten, die auch Erweiterung ihrer Tabelle sind:

(6). x ist dasselbe wie y

(7.) y ist ein F und y ist ein F und x und y sind numerisch Eines.

Anhand Punkt sieben macht sie die untergeschobene Vorportionierung im Denken mancher Theorien aus, da die unterstellten sortalen Entitäten in Punkt sechs nicht nötig seien. Stoffterme, wie Wasser, Wein etc. ebenso wie Stile, Fertigkeiten, Talente seien nicht sortal. Somit seien abzählbare Einheiten nicht die Voraussetzung für die Möglichkeit eines Vergleichs zwischen Selbigkeit und Verschiedenheit. Diese Art der Schematisierung beruhe größtenteils auf der „aristotelischen Grundintuition" in der ontologischen Untersuchung von dem Sein (belebter) Dinge auszugehen. Um der gezeigten ontologischen Überlagerung (die sie anhand ihrer Tabelle aufgemacht hatte) ein stärkeres Fundament zu geben, erweitert Seibt ihre These von dem „Mythos der Substanz“ um folgende "Charakteristische Präsupposition des Substanzparadigmas“ (CPS), die sie scheinbar in Zusammenhang mit der erwähnten aristotelischen Tradition sieht:

(CPS-1) Prinzip der Unabhängigkeit: Alle und nur Individuen sind unabhängig. (CPS-2) Prin-

1029 ZITIERT NACH Seibt. S.202-203.

1030 EBD. S.205

zip der Partikularität: Alle und nur Individuen sind konkrete Partikularien.

(CPS-3) Prinzip der Singularität: Alle und nur Individuen sind einzelne Entitäten kein Individuum ist eine Pluralität.

(CPS-4) Prinzip des logischen Subjekts: Alle und nur Individuen sind logische Subjekte.

mit folgendem Zusatz:

(CPS-5) Prinzip der Kategorienbeschränkung: Ontologische Strukturen bestehen aus (einfachen oder komplexen) partikularen Entitäten und/oder (einfachen und komplexen) universalen (d.h. nicht-partikularen) Entitäten.

Laut Seibt bedienen sich zwei zeitgenössische Strömungen der Definition aus Punkt fünf wobei sich diese bequem in Vertreter des "Substratmodells" und auf "Bündelmodelltheoretiker". Die ersteren behaupten es fände bei der Rede über ein Ding eine Bezugnahme auf ontologische Strukturen statt „die einerseits die ontologischen Korrelate unserer Rede über Eigenschaften und Relationen des Dinges enthält [...] und andererseits einen ontologischen Faktor [...], der die Individualität, Partikularität, Singularität und Zählbarkeit des Objekts erklärt"[1031] die letzteren beschränken diese ontologischen Strukturen, „die lediglich ontologische Korrelate der Dingeigenschaften und -relationen enthält"[1032] und diese auf eine bestimmte Art und Weise Zusammenfassen. Seibt hält das Substratmodell aufgrund seines Grundansatzes für das intuitivste: Dies rührt daher, daß es einen sogenannten Wahrmacher gebe, auf den sich unterschiedliche Aussagen über die numerische Identität eines Dinges bezögen und der notwendigerweise nicht mehrfach vorkäme. Jedoch zeigen sich schon bei dem Versuch einer näheren Beschreibung dieser Wahrmacher ernste Probleme; Das Substrat eines Dinges, der die numerische Indentität garantierende Konstituent müsse einerseits partikular sein (also nicht mehrfach vorkommend) aber auch andererseits logisches Subjekt der dem Ding zugeschriebenen Eigenschaften (laut CPS-2 und CPS-4). Folgerichtig geht Seibt dazu über die Konstituenten selbst auf Unabhängigkeit hin zu untersuchen, wobei sie feststellt, daß diese "nackten Substrate" selbst keine Beschaffenheiten haben und frei jeglicher Attribute existieren müßten. Hat man soweit jedoch diese Überlegung mitgedacht, läßt es sich auch nicht von der Hand weisen, daß solche als "nackt" betitelten Substrate ja gerade aufgrund ihrer Losgelöstheit keinerlei Attribute exemplifizieren und auch keine Subjektfunktion erfüllen könnten. Ließe man an Substraten selbst einige Attribute zu so verfinge man sich unweigerlich in einem nichtssagenden Regreß. An diesem Punkt widmet sich Seibt einem alternativen Erklärungsmuster zu das die Idee "nackter Substrate" nicht aufgibt sondern nur die Subjektfunktion von Substraten in einem anderen Licht sehen möchte. Jedoch führen bei Seibt solche Überlegungen de facto wieder nur zu Tautologien der Form, daß auf die Frage was ein Ding individuiert, nur unbefriedigend(?) geantwortet werden könne, eben das was es individuiert. Entgegen der als klassisch gewerteten Individualitätstherorien empfiehlt Seibt als Alternative das sogenannte Bündelmodell, das sie auf dem Leipnizschen "Prinzip der Identität der Ununterscheidbaren" (PIU) fußen läßt. Das PIU-Prinzip besage kurz gefaßt: Die Selbigkeit von Dingen liege in der Selbigkeit ihrer Eigenschaften. In gewohnter stilistischer Art unterscheidet Seibt dieses System in zwei Unterkategorien; PIU-1 besage daß der Unterschied "solo numero" kein taugliches Konzept zur Unterscheidbarmachung sei und daß „der Begriff der Selbigkeit fundamental qualitativ"[1033] sei. Mit PIU-2 möchte sie darauf hinweisen, daß zwei Dinge eben auch mindestens eine Eigenschaft haben müssen die sie voneinander unterscheidet, die sie nicht (einfach nur) teilen. Anläßlich der Eigenschaft von PIU-2 das laut Seibt unterschiedslose Pluralitäten ausschließt (entgegengesetzt zu PIU-1) erweist sie diesem Prinzip höherer Streitbarkeit und versteht es auch als das eigentliche Prinzip das diskursiv als (generelles) PIU tituliert wird. Die verallgemeinernde Annahme, Individualität sei auch gleichzeitig (abzählbare) Singularität sei laut Seibt ein mehr als deutliches Indiz für vorfindbare substanzontologische Vorannahmen die zu PIU-2 führten. Als gemeinsames Ziel einer "Bündeltheorie des Objekts" stehe der Beweis von PIU-2, den sie wie folgt ausformuliert (Beweis von PIU-2): „Zeige, daß die Pluralität von Dingen notwendigerweise einen Unterschied in ihren Beschaffenheiten impliziert."[1034] Desweiteren fordert sie, daß die Konstituenten die ein Ding innerhalb der Bündeltheorie erklären ebenfalls die intuitiven Merkmale der "Dinghaftigkeit" erfassen (Auszeichnung von Dingbündeln): „Definiere eine Relation, in der die ontologischen Korrelate der Beschaffenheiten eines Dinges zu stehen haben und zeige dass diese "Bündelrelation" die innere Einheit und äußere Unabhängigkeit eines Dinges gewährleistet."[1035] Anschließend fügt sie noch eine weitere Forderung hinzu, die nach der "Akzidentielle[n] Prädikation" fragt: „Definiere die Bündelrelation so, daß ein Ding mindestens einige seiner Beschaffenheiten kontingenterweise hat."[1036] Zusammengefaßt würden sich laut Seibt drei Forderungen herauskristallisieren, die als Hauptaufgaben von Gegnern und Befürwortern einer Bündeltheorie geklärt werden müßten: Erstens die Gleichsetzung von Individualität und Singularität zu klären, zweitens müßten die Attribute eines Dinges auch tatsächlich "Dingcharakter" haben, sich nicht wiedersprechen und das Ding in eine äußere Ding-Unabhängigkeit stellen und drittens deutet Seibt an, daß zumindest ein Merkmal eines Dinges dem Zufall zugesprochen werden können soll. An diesem Punkt angekommen verweist Seibt erneut auf die Ding-Fokussierung solcher Theorien die vorher bereits angedeutet Facetten von Individualität ausblendet und innerhalb der Schemata CPS-1bis CPS-4 agiert. CPS-5 sei ohnehin problematisch da es eine Entweder-Oder-Option zur "Füllung" des Bündels vorschlägt daher sieht Seibt beide Optionen, weder universale Attribute noch partikulare Tropen, radikal im Konflikt mit den oben aufgestellten drei Hauptaufgaben der Bündeltheorie.

[1031] EBD. S.207.
[1032] EBD. S.208
[1033] EBD. S.212.
[1034] EBD. S.212.
[1035] EBD. S.212.
[1036] EBD. S.213.

Das "Persistenzproblem": Verhältnis der zeitlichen Zustände von Dingen?

In der von Seibt systematisch immer wieder vorgenommenen selbstoktroyierten „Beschränkung des theoretischen Spielraums"[1037] geht sie schließlich auf die für uns in diesem Zusammenhang wichtige Frage ein, wie ein Objekt durch die Zeit hindurch beständig sein kann. Laut Seibt gleitet die Rede von dem zunächst neutralen Terminus "Objekt" in Zusammenhang mit Persistenz und Zeit immer wieder in die Kategorie der Substanz ab, wie sie anhand verschiedener Zitate zu belegen versucht. Ihr zufolge erschwerten solche substanzontologischen Prämissen die Auseinandersetzung mit einer Persistenztheorie nur unnötig. Drei Erklärungsaufgaben stellt sie der Persistenzontologie: Erstens müsse sie die Entitäten auszeichnen die sich verändern, zweitens müsse sie die ontologische Struktur des "Verändernden" (dessen was sich verändert) bestimmen und drittens müsse sie die Struktur der Veränderung selbst erklären. Da Dinge als auch Farben, Töne, Empfindungen durch Zeit und Veränderung hindurch bestünden und zu verschiedenen Zeitpunkten unterschiedliche Eigenschaften zugesprochen bekommen könnten, erschwere dies den Skopus der zeitgenössischen Persistenzdebatte. Diese beschränke den ersten Punkt, behandele den zweiten, dränge aber den dritten einfach unbehandelt an den Rand (Bezug auf das Zitat von Haslanger, S. 214). Seibt zieht an dieser Stelle erneut eine Parallele zu der Debatte um die numerische Indentität und prangert regelmäßig die „BereichsbeschränkungaufdieKategoriederDings[sic?]"[1038] an. Eine Erweiterung ihres CPS-Systems um zwei weitere Punkte findet Seibt anschließend in der Behauptung, die populäre ontologische Meinung ließe sich auf Aristoteles' "ontologische Entscheidung" zurückführen die die Veränderung eines Dings in der Differenz des Ausgangsund Endzustandes messen würde.

(CPS-6) Zustandsmodell der Veränderung: Veränderung ist "Wechsel" von Eigenschaften)

(CPS-7) Prinzip der Konstanz des Subjektes: (Der "Ort" der Veränderung ist das logische Subjekt)

Ausgehend von diesen Erweiterungen und den schon vorher intendierten Bezügen zur Individuationsdebatte schließt Seibt darauf, daß Peristenz „einerseits als numerische Identität in transtemporalen Vergleichen verstanden"[1039] wird aber andererseits mithilfe der Relativitätstheorie Dinge als nicht nur räumliche sondern auch zeitliche Punktereignisse aufgefaßt werden könnten. Mark Johnstons Unterteilung in "endurance" und "perdurance" folgend (siehe auch die weitere Unterteilung in "continuants" und "occurents" auf S. 216) geht Seibt darin über die fundamentale Inkohärenz des Endurancemodells (und nachfolgend des Perdurancemodells) aufzuzeigen.

Die Inkohärenz des Endurance-Modells

Durch die Kombination des Leibnizischen PUI (Prinzip der Ununterscheidbarkeit der Identischen) und der Grundthese des Endurance-Modells (also wenn ein Ding zu allen existierenden Zeiten 100% präsent sei) ergäbe sich ein Puzzle das Seibt anhand ihrer CPS-Modelle zu erläutern versucht. Damit das gelingt rollt sie die letzten Punkte ihres CPS-Modells auf (CPS-6 und CPS-7) und erweitert es erneut um einen Punkt:

(CPS-8) Prinzip der Konstanz der Identität: Die numerische Identität einer Entität verändert sich nicht über die Zeit hin; "ist identisch mit" ist kein zeit-indizierendes Prädikat.[1040]

Anschließend fügt sie noch eine verkürzte Form des PUI an:

PUI: Wenn der Referent von "x" mit dem Referenten von "y" identisch ist, dann treffen auf den Referenten von "x" genau die Eigenschaften zu, die auf den Referenten von "y" zutreffen.

Nun ist ein Ausspielen von CPS-6, demzufolge ein Ding zu zwei Zeitpunkten unterschiedliche Eigenschaften (womöglich sogar sich widersprechende) hätte, mit dem von ihr formulier-

[1037] EBD. S.201 UND 213.
[1038] EBD. S.214.
[1039] EBD. S.215.
[1040] EBD. S. 217.

ten PUI leicht möglich, da es ja genau die selben Eigenschaften haben müßte um identisch zu sein. Um jedoch das Endurance-Modell doch noch würdig retten zu können schlägt Seibt vier Möglichkeiten vor diesen Wiederspruch zu entschärfen bevor sie sich das Perdurance-Modell vorknöpft (Ausführungen auf S. 217 ff):

1. CPS-7 aufgeben

2. Die Identität findet nur zu einem bestimmten Zeitpunkt statt.

3. Vergleich nur "essentieller" Eigenschaften eines Dinges.

4. Modifikation mittels Zusatzbestimmungen.

Zum letzten Punkt liefert Seibt eine sechsstellige Tabelle mit Konkretisierungen des temporalen Index, also wann zu einem Zeitpunkt t F gilt und wie man das aus einer sechsteiligen Perspektive betrachten könnte. Jedoch gibt sich Seibt nur mit der ersten Perspektive ab, da sie paradigmatisch für die Probleme aller anderen stehe. Aus dieser Perspektive könne man behaupten alle Dinge könnten "stets alle (früheren, gegenwärtigen und zukünftigen) Eigenschaften exemplifizieren"[1041] und seien somit „wholly present at every moment of their existence"[1042]. Um ein System mit mindestens zwei vergleichbaren (Zeit-)Zuständen zu erhalten (damit eine Vergleichbarkeit von t1 zu t2 möglich ist) nimmt man den zukünftigen Zustand ja bereits vorweg und unterstellt seine Existenz zu einem bestimmten zukünftigen Indexpunkt. Allerdings ergeben sich weitere Paradoxien in dieser Hinsicht wenn z.B. ein Ding sich durch die Zeit hin verändert aber in einem Vergleichszustand t2wieder die Eigenschaften vont1 annimmt gäbe es in diesem Fall eine Veränderung gemäß der Vorgehensweise die Differenz der Eigenschaften eines Dinges zu zwei unterschiedlichen Zeitpunkten zu bestimmen? Das Dilemma laut Seibt bestünde darin, daß entweder Persistenz nicht als Identität aufgefaßt werden könne oder eine alternative Analyse das Phänomen erst gar nicht mehr faßbar machen könne.

Schwierigkeiten des Perdurance-Modells

Das Perdurance-Modell bereitet Seibt deshalb Schwierigkeiten, weil es vorschlägt sich verändernde Entitäten zu verschiedenen Zeitpunkten dennoch als eine Subjekteinheit aufzufassen; Es ginge um die Komposition, die Zusammensetzung eines Dinges als „eine Vielheit von "dingartigen" Teilen, d.h. von Stücken. Ein peristentes Ding ist ein ein Komplex zeitlicher Bestandteile (Phasen, Stadien) so wie ein Tisch oder Haus ein Komplex räumlicher Bestandteile ist"[1043] In diesem Sinne behindern sich die einzelnen Stadien nicht, sondern überlagern sich, reihen sich aneinander an etc. Ein Ding sei lapidar gesagt die maximale Zusammensetzung von Schichten, Reihen und so weiter. Um diesem Punkt gerecht zu werden fügt Seibt einen neunten Punkt zu ihrem CPS-System hinzu:

(CPS-9) Prinzip der Bestimmtheit (S. 221)

Das zu beschreibende Individuum könne nicht vollständig erfaßt werden, solange der Beschreibende nie alle Aspekte voll beschreiben kann. Es steht nicht in den praktischen Möglichkeiten eines Beschreibers eine lückenlose und präzise Totalität von Merkmalen einer Entität aufzugeben. Das konkrete Problem liege darin, daß „Perdurance-Theoretiker [...] an der Prämisse (CPS-7) fest[halten], derzufolge das logische Subjekt von Veränderungsbeschreibungen auch der Ort der Veränderung ist, d.h. die Entität, die durch die Veränderung hindurch persistiert."[1044] Nochmal anders: Name man einen bestimmten Zeitpunkt aus der Existenz eines Dinges heraus, wie kann man dann von einem "Zusammensetzung der maximalen Menge" sprechen und andererseits wie kann man annehmen, daß zeitliche Teile (also der "extrahierte Punkt" den man zur Bestimmung bräuchte) selbst eine zeitliche Erstreckung haben und wozu führt eine solche Annahme? Das Ding selbst kann laut Seibt nicht selbst hergenommen werden um seine Existenz zu beschreiben; Die primäre Frage richtet sich nach dem ganzen Seins-Komplex des Dinges und aller seiner Einzelteile in einem holotropen Gesamten. Wenn man ganz genau auf Seibt hört, müßten folgende Bedingungen für eine solche Sichtweise erfüllt werden:

1. Der Speziesbegriff des Dinges müsse an allen Zeitpunkten dem Ding zugeschrieben werden können. Einwand: Dies sei möglicherweise unerfüllbar.

2. Alle Teile des Dings müßten raum-zeitlich kontinuierlich angeordnet sein. Einwand: Nicht allgemein notwendig z.B. Dinge die zum transport temporär zerteilt werden.

3. Und sie müßten kausal verbunden sein. Einwand: Sei nur unter Zugrundelegung des Humeschen Regularitätsverständnisses der Kausalrelation sinnvoll.

Jenseits des Mythos der Substanz

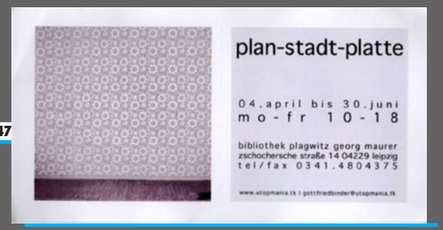
Wie Seibt schon zu Beginn ihres Essays deutlich machte, verfolgte sie das Ziel auf die substanzontologische Tradition aufmerksam zu machen und die Übernahmen solcher Dogmen oder Mythen in die Denkweisen der zeitgenössischen Ontologie zu zeigen. Hinter oder besser gesagt vor dieser unreflektierten Übernahme lägen ganz neue Pfade der substanzontologischen Theoriebildung, z.B. die von Seibt propagierte "Theorie der generellen Prozesse" die als ein Selbstaktualisieren der Dinge in ihrer Existenz aufgefaßt werden könne. Es fände ein stetes Verändern statt das als subjektlos betrachtet werden könne. „So wie es schneit, dämmert, schmerzt, geht auch das "Mensch-Sein" oder "Max-Sein" trägerlos vor sich"[1045]. Seibt ist sich bewußt solche Aktivitäten nicht vollkommen beschreiben zu können (contra CPS9), und sie nicht spezifizieren zu müssen und sie möglicherweise als periodisch wiederkehrend (und auch als gleich/ununterscheidbar) zu sehen (contra CPS-1 bis CPS3). Mit dem Verweis auf die traditionellen Einschränkung der Substanzontologie auf Dinge und ihrem eigenen gegenläufigen Programm (diese Einschränkung als Mythos zu begreifen und aufzulösen) stellt sich Seibt als Teil einer entmystifizierten TheorethikerInnenfront dar die sich auf einen rein pragmatischen Pluralismus beziehe.

»Ich dachte, ich vergass etwas und es war mir egal. Doch hatte ich es noch zu Hause.«

2005

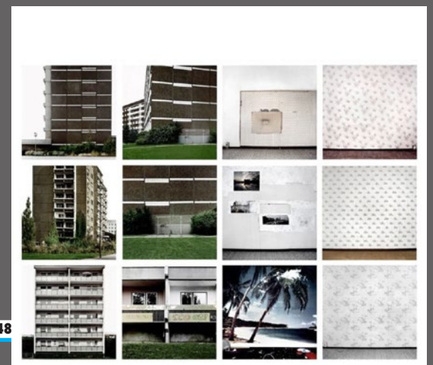
In der Bibliothek Georg-Maurer in Leipzig-Plagwitz fand 2005 die Ausstellung PLAN-STADT-PLATTE[1046], eine orts- und raumspezifische photographische Bestandsaufnahme des Leipziger Stadtteils Grünau statt.

1047



Eine im Sommer 2004 als Resultat der gleichnamigen theoretischen Arbeit über das Phänomen der sogenannten Planstadtsiedlungen und schrumpfender Städte am Beispiel der Grünauer Pheripherie und ihrer typischen Architektur im Rahmen des Projektes *Kunst-Kommunikation an der Universität Leipzig*, enstandene Bilderserie sich im Rückzug befindender Plattenbauten und deren typischer Interiors.

1048



1041 EBD. S.219.
1042 EBD. ZITIERT NACH Lewis 1986. S. 219.
1043 EBD. S.221.
1044 EBD. S.221.
1045 EBD. S.223.
1046 »PLAN-STADT-PLATTE«: AUSSTELLUNG C-PRINTS AUF HOLZ, FARBE, 30X30 CM BIBLIOTHEK GEORG-MAURER PLAGWITZ LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2005
1047 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
1048 AUS: »TITEL«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

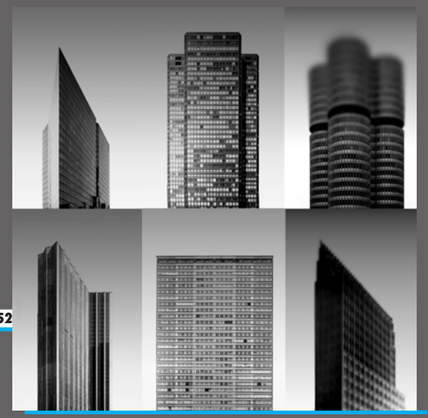
Die Arbeit **PLAN–STADT–PLATTE**[1049] zielt darauf ab, Schrumpfungsprozesse und damit einhergehende Veränderungen der sozialen Strukturen anhand des leipziger Plattenbauviertels Grünau mit Hilfe bildnerischer Mittel zu reflektieren. Der Fokus liegt dabei auf der Frage nach gesellschaftspolitischen Utopien spätmodern geprägter (Plan–) Städte beziehungsweise Stadtviertel, deren urbaner Struktur modulare (Platten–) Bauweisen zugrunde liegen.

Im Zentrum der Fragestellung steht der Zusammenhang spezifischer, nach Außen gerichteter repräsentativer Ästhetik und den damit verbundenen politischen Utopien – ergänzend dazu soll die Untersuchung alltäglicher, persönlich dominierter Lebens– und Handlungsräume stehen, die die Rahmenbedingungen für kollektive gesellschaftliche Identität(en) in einer konstruierten Umwelt bilden.

1050

Die ersten Mobiltelefone hatten Kameras eingebaut und Gottfried fing an damit rumzuspielen. Dabei enstand 2005 die am Rechner zusätzlich digital überzeichnete Serie **NOUVELLE VAGUE**[1051], eine mobile fotografische Stadterkundung Leipzigs. Da die Bilddateien noch nicht über Cloud oder per Kabelverbindung auf dem Rechner übertragen werden konnten, wurde als Umweg einfach das Display eingescannt.

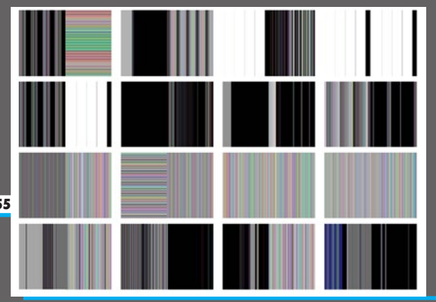
»Auf der Seite noch kurz hochgeschaut.«



1052

2005

Als Ergebnis des 2005 an der Universität Leipzig und *HGB* stattgefundenen interdisziplinären Seminars ***Die Antiquiertheit des Menschen / Maschinenphantasien*** enstanden im folgenden Jahr die zusammengehörenden Theoriearbeiten **LIST DER MASCHINEN – PROGRAMME ALS BETRÜGER**[1053] und **TIERPRÄPARATE ALS SIMULATOREN**[1054].



1055

LIST DER MASCHINEN – PROGRAMME ALS BETRÜGER

Einleitung und Zielsetzung

Ziel der Arbeit ist die Funktionsweise von programmgesteuerten Maschinen in einem solchen Sinne zu interpretieren, daß eine dem Menschen zunächst verborgene kausale Kette von Intentionalität und Aktion verdeutlicht werden kann. Die Ursachen und die Auswirkungen des Verhältnisses "Ich-Welt" im Kontext einer technologischen Zwischenschiebung – also der Vermittlung von Subjekt und Umwelt oder Dasein und Sein (Heideggers Terminologie folgend) mittels Maschinen – soll ebenso betrachtet werden. Die Dominanz vieler relevanter Bereiche technologisch entwickelter Gesellschaften durch Maschinen und Computerprogramme und die Fokussierung der durch sie gesteuerten sozialen Organe auf primär technologische Lösungsansätze soll als Ausgangspunkt für eine Argumentation hergenommen werden, die versucht diese technologisch mögliche "Black Box" zwischen Ich und Welt, Input und Output, Wille und Aktion, Determinismus und Verantwortung etc. unter den Vorzeichen von mittels Maschinen artikulierter Outputs (die als List und Betrug interpretiert werden können) zu analysieren. Darin enthalten ist die Frage ob eine List technologisch überhaupt möglich ist.

Definitionen und Grundlagen

Der Betrug ist ein Begriff der in den Debatten der Jurisdiktion schon zu Zeiten der Reichsverfassung definiert und präzisiert wurde und innerhalb der aktuellen Rechtsprechung nach §263 StGB einen Straftatbestand darstellt. Während der Betrug zwecks spezifischer Sanktionierungen und zur deutlichen Abgrenzung von ähnlichen Delikten konkretisiert und präzisiert wurde (z.B. als arglistiger Betrug, Betrug unter Mitwirkung des Opfers oder Ähnlichem), wird die List, ähnlich der Lüge oder der Täuschung lediglich als legitimes Mittel zum erfolgreichen Verwirklichen einer Handlungsabsicht angesehen. Insofern stellt die List eine Vorbedingung zum Verwirklichen eines wie auch immer gearteten Willens dar, wird im gleichen Augenblick als evolutionär unentbehrlich angesehen und ist gleichzeitig eine Vorstufe zum Betrug. Als evolutionär wichtige Errungenschaft kann die List deshalb gesehen werden, da anzunehmen ist, daß vor einer rationalen Argumentation zwischen Verhandlungspartnern auf einer Vorstufe die List als primäres Mittel zur Durchsetzung einer Absicht steht. So schiebt sich die List als Bindeglied zwischen dem Extrem der gewaltsamen Durchsetzung einer Absicht und der rein abstrakten Verhandlung mittels Wort, Schrift, Code oder ähnlichen den Adressaten physisch nicht bedrohenden Artikulationen. Um als brauchbarer Ausgangspunkt benützt werden zu können, sollte der Begriff der Maschine, der aus dem Griechischen stammt und so etwas wie "Kunststück" meint, an dieser Stelle in einem für die Argumentation dienlichen Sinne definiert werden. Hier sei aber darauf verwiesen, daß man nicht zwingend an dem umgangssprachlichen Gebrauch festhalten, sondern diejenigen Situationen explizit machen sollte, in denen der Begriff der Maschine davon ein Stück losgelöst scheint aber dennoch auf einer technisierten Stufe des Kunststückes bleibt. Ebenso soll im Verlauf der Argumentation an Heidegger angelehnt eine Abgrenzung der Begriffe "Technik" und "technologisch" eingeführt werden. Im umgangssprachlichen Gebrauch ist eine Maschine häufig ein mechanisches Räderwerk oder ein feingliederiges Getriebe, das eng an die Ausprägungen verschiedener konkreter "Protomaschinen" der industriellen Revolution gebunden ist. So ist auf der einen Seite die tonnenschwere aus Stahlgliedern, Gewinden, Schläuchen, Stäben und Rädern gebaute Lokomotive unverwechselbarer Repräsentant einer typischen Maschine genauso wie auf der anderen Seite die Taschenuhr dies auch sein kann. In jedem Fall – aber besonders heutzutage – impliziert der Besitz, die Kontrolle oder selbst die pure Anwesenheit der Maschine einen privilegierten Stand innerhalb einer zivilisatorischen Hierarchie. Die Verknüpfung einer technischen Konstruktion und einer zielgerichteten betrügerischen Aktion (und in der

1049 ›**PLAN–STADT–PLATTE**‹ KATALOG / DVD BOOKLET, 20 SEITEN, 80 G/M², DATEN-DVD. INSTITUT FÜR PHILOSOPHIE, UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2005 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/planstadtplatte.pdf

1050 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1051 ›**NOUVELLE VAGUE**‹ ZEICHNUNGEN, COLLAGEN. DIGITALE ZEICHNUNGEN SELBSTVERLAG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2006 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/nouvelle_vague.pdf

1052 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1053 ›**LIST DER MASCHINEN. PROGRAMME ALS BETRÜGER**‹ ESSAY IN: ›DIE ANTIQUIERTHEIT DES MENSCHEN‹ HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2005

1054 ›**TIERPRÄPARATE ALS SIMULATOREN**‹ ESSAY IN: ›MASCHINENPHANTASIEN‹ HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2005

1055 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Konsequenz damit auch die Unterstellung einer handelnden Maschine) ist in mehreren Hinsichten befremdlich: Einerseits findet eine Hinterfragung der Funktionsweise der den Menschen umgebenden Maschinen im Alltagsleben nur in Ausnahmefällen statt (nämlich genau dann wenn diese nicht mehr ordnungsgemäß funktionieren) und andererseits ist die Thematik insofern utopisch als daß sie sich mit einer Situation beschäftigt, die momentan nur eine exklusive Minderheit von Menschen betrifft. Diejenigen Bewohner der industriell und technologisch entwickelten Gebiete der Erde oder der sozial stark privilegierten Mitglieder der restlichen Gebiete. Die Überlegungen dieser Arbeit beziehen sich überwiegend auf einen Technikbegriff, weniger auf technologische Aspekte und sind insofern fragmentarisch und prozessual da sie nüchtern betrachtet geografisch als auch historisch nur auf eine Randerscheinung fokussieren – sie können lediglich als Ansatz für die mögliche totale und flächendeckende Durchdringung des menschlichen Lebens durch programmgesteuerte Maschinen herangezogen werden. Die universale Bedeutung der Thematik ermißt sich aber im Potenzial programmgesteuerter Elemente die im Kontext der technologischen Verarbeitung menschlicher Bedürfnisse sich nicht auf eine singuläre Zivilisation oder soziale Gruppe beschränken sondern die in ihrem Potenzial unabhängig von gesellschaftlichen Konstellationen fungieren. Ziel der Arbeit ist die Interpretationsweise von maschinellen Aktionen unter dem Aspekt der List und des Betruges auszuweiten sowie die "Black Box" zwischen Input und Output an diese Thematik anzugleichen, zu öffnen und die Mechanismen der List im Ansatz aufzuskizzieren. Ohne eine vorausgesetzte Intelligenz eines Akteurs bei Aktionen die als listig oder betrügerisch definiert werden können, kann nur schwer eine kausalen Kette konstruiert werden, weshalb hier die von Searle getroffene Unterteilung künstlicher Intelligenzen im Kontext der Maschinenlist übernommen werden soll. Eine künstliche Intelligenz, die sogenannte "Artificial Intelligence" (AI) kann man nach Searle[1056] in drei verschiedenen Abstufungen definieren: Die "Weak AI", die "Strong AI" und die "Cautious AI". (Wenn im folgenden mit künstlicher Intelligenz argumentiert wird ist immer die " Strong AI" gemeint.) Die "Strong AI" muß in der gleichen Weise programmiert sein, nach der im Gehirn kausale Faktoren zu dem Produkt Intentionalität führen. „Any attempt literally to create intentionality artificially (Strong AI) could not succeed just by designing programs but would have to duplicate the causal powers of the human brain."[1057] Denn nur unter der Voraussetzung der intentionalen Handlung kann man die These aufrechterhalten die Programme würden eigenständige Interessen verfolgen und mit ihrem Output an den User einen Willen äußern. Wenn die Art wie das Gehirn Intentionalität produziert simuliert werden kann, kann ein Programm auch logisch Intentionalität haben (dies unter Berücksichtigung der Kausalität von Prozessen). In diesem Fall würde dieses Programm der von Searle konstruierten "Strong AI" entsprechen. Es wäre ein Duplizieren bzw. Kopieren der kausalen Prozesse im Gehirn zur Schaffung einer solchen "Strong AI" nötig. Die "Strong AI" in ihrer eigenwilligen Funktionalität ist aber weniger mit Maschinen als mehr mit maschinensteuernden Programmen assoziiert. „Beim Betrug besteht Einwirkung des Täters auf das Opfer in einem psychischen und daher unsichtbaren »Bestimmten«, das den Betrogenen bewegt, »sich oder einen andern am Vermögen zu schädigen«. Nicht so sehr der »Täter« als der Verletzte tritt als physisch Handelnder hervor."[1058] Das "Vermögen" des Betrogenen ist in diesem Fall weniger ein rein materielles Moment – der Verlust zeigt sich eher in dem beschränkten Vermögen des Menschen die Outputs der Maschinen objektiv einschätzen zu können, sein Verhältnis "Ich-Welt" aufrechtzuerhalten oder auch nur wieder ent-schlüsseln zu können. Die Maschine als Träger der List soll aber in dieser Argumentation dennoch bleiben, da sie den notwendigen Kommunikationspartner darstellt mit dem der Mensch als "User" interagiert. Zu berücksichtigen wäre hier noch die Fülle von Maschinen die lediglich aus niederen mechanischen Komponenten zusammengesetzt sind (z.B. Dampfmaschinen, Flaschenzüge, Revolver und Kanonengeschütze, Taschenrechner oder Schloß- und Riegelsysteme, die die "Weak AI" darstellen würden). Was Searle unter "Cautious AI" versteht geht leider aus dem Dokument nicht hervor so daß eine Gegenüberstellung der schwachen und starken Künstlichen Intelligenz übrigbleibt. Eine Maschine in einem dieser Argumentation nützlichen Sinne muß weder rein mechanisch, digital noch biotechnologisch strukturiert sein, sondern sollte als ein allgemeiner Kunstgriff definiert werden der einem oder mehreren Kriterien entspricht, auf die man sich aus einer ideologischen Perspektive geeinigt hat, sie würden eine Maschine befriedigend definieren. Allen voran sei hier der von Alan Turing vorgeschlagene Test genannt. Der sogenannte Turing-Test oder ähnliche Findungsmechanismen auf die hier nicht näher eingegangen werden soll spiegeln die Vieldeutigkeit einer Definition von Maschine wieder und zeigen deren Diversität auf. Schließlich ist die Definition der konkreten Charakteristika einer Maschine unscharf, angreifbar und zudem beliebig austauschbar. Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Unterscheidung zwischen Maschine und Programm und die Tatsache, daß das Programm

1056 **Searle, John R.:** *Minds, brains and programs*. In: *Behavioral and Brain Sciences 3*. 1980, S. 417–457.

1057 Ebd., S. 417-457.

1058 **Hertig von, Hans:** *Zur Psychologie der Einzeldelikte. III – Der Betrug*. J.C.B. MOHR (PAUL SIEBECK), TÜBINGEN 1957, S. 1.

von einer spezifischen Maschine unabhängig sein kann. Es könnte gleichwertig in einem Computer (elektronische Maschine) im Hegelianischen Weltgeist (historisch- teleologische Maschine), in La Mettries Menschen (mechanisch-biologische Maschine) oder in der kartesischen mentalen Substanz (reflexiv-egomanische Maschine) realisiert werden. Das Programm verhält sich ähnlich zur Maschine so wie die Unabhängigkeit des Geistes zum Hirn (innerhalb der Majorität der ethischen bzw. religiösen Anschauungen) als völlig selbstverständliches Verhältnis betrachtet wird. Das Gehirn ist einfach nur eine der vielen Maschinen, die dazu fähig sind ein Programm ausführen zu können. Diese These führt nicht nur zum puren Dualismus, sondern erzeugt darüber hinaus noch einen doppelten Dualismus von Körper und Geist, da der Körper erneut nach den gleichen Prinzipien die ihn von der Materie schieden wiederrum in einen Körper und einen von ihm autonomen Geist getrennt werden kann. Bevor von "denkenden Maschinen" gesprochen werden kann, sollte darauf hingewiesen werden, daß die genaue Definition der Begriffe "denkend" und "Maschine" hier nicht in einem streng empirischen Sinne zur Debatte stehen sollten, sondern ein historisch gewachsener Maschinenbegriff hergenommen werden soll anhand dessen man selbst heutige Maschinen- und Programmstrukturen deutlich ablesen kann: Der aus der kabbalistischen Mystik hervorgegangene Gegenstand des Golems soll als Prototyp einer zur List und zum Betrug fähigen Maschine anschaulich gemacht werden.

Struktur der technologischen Lügen

Der Golem als Ursprung und Konkretisierung

Die Unsicherheit im Umgang des Menschen mit seinen Geschöpfen, die prinzipielle Uneinsichtigkeit eines Nicht-Ich, dessen Autonomie und die Unüberbrückbarkeit der intersubjektiven Differenzen, zudem die explizite Paranoia des Kontrollverlustes des Menschen als Schöpfer über seine Geschöpfe sind Bestandteile einer ewigen und damit zugleich aktuellen Befragung. Die Thematik autonom agierender Maschinen scheint ihren Ursprung weniger in einer wissenschaftlichen Debatte gefunden zu haben sondern vielmehr als Manifestation literarischer Untersuchungen. Dies kann als historisch interessante Parallele zur Verbindung von Wort, Schrift und Code auf der einen Seite und der aus dieser Information generierten Kette von Aktionen gesehen werden. Der enge Zusammenhang zwischen Code als performativem Akt ist sowohl in der christlichen Schöpfungsgeschichte wiederzufinden als auch in der jüdischen Kabbalistik bis hin zu den Strukturen der Sprachsyntax heutiger Computerprogramme. „Wo der Alphabetismus phantastisch und bescheiden wurde, dort entstand die grammatische oder litterale Mystik, die Kabbale, die davon schwärmt, EInsicht in die Schreibweisen des Weltverfassers zu nehmen."[1059] Besonders in dem mathematisch strukturierten Verschlüsselungssystem der Kabbala ist das Geheimnis des Lebens eng mit der Schrift und ihren logischen Strukturen verbunden: Eine Ahnung dieser Kausalität vermittelt die Golem- Legende in der sich der Mensch mittels eines von ihm generierten Dinges die für ihn unangenehme Arbeit erleichtert.

Der Golem ist ein von privilegierten Menschen (ausgebildete Rabbis) unter Zauber und Beschwörungen aus Lehm und Wasser geschaffenes Wesen aus der jüdischen Mythologie – genauer gesagt ist er ein Homunculus. Bei der Prozedur der Erschaffung wird dem Geschöpf dadurch Leben eingehaucht, indem ihm das Zeichen EMET auf die Stirn gemalt wird, was in etwa "Wahrheit" bedeutet. Diesem Programm folgend, kann der Golem den Wahrheitsbegriff seines Schöpfers zwar nicht einsehen, ist aber gezwungen dieser einzigen Quelle des Agierens, sozusagen dem Source-Code zu folgen. Zusätzlich zu seiner Stärke kommt hinzu, daß der Golem peu á peu an Autonomie gegenüber seinem Schöpfer oder Programmierer und seiner Umwelt gewinnt. Voll funktionsfähig gehorcht er den Befehlen seines Meisters (analog zu den Inputs eines Programmierers), nimmt seinem Herrn lästige Arbeiten ab und beschützt ihn gegen Feinde. Er neigt jedoch dazu träge und bei unsorgsamer Behandlung oder Pflege dem eigenen Herrn gefährlich zu werden – bis hin zur Zerstörung seines Erschaffers. Mit der Übermalung des ersten Buchstabens seines Stirnmales, dem E aus EMET kann die Wahrheit radikal verworfen und zum Todesurteil (MET) umformuliert werden. Im Falle des Golem fallen die Rollen des Programmierers und des Users in einer Person zusammen, die damit größere Kontrolle und zusätzlich die Möglichkeit des Systemuploads (Verbesserung von mangelhaften Funktionen) inne hat. Der Rabbi hat sozusagen im Vergleich zu einem normalen User Einsicht in den Source-Code und ist für eine Änderung stärker privilegiert; Jedoch ist die Stilllegung des Golem auch von normalen Benutzern möglich. Die einzige Möglichkeit für die Erschaffer die entfesselten Aktionen des Golem zu unterbrechen muß eine radikale sein, die nicht nur die negativen Aspekte des Systems isoliert, ausmerzt oder durch verbesserte Versionen ersetzt, sondern die das ganze System als an sich mangelhaft und zweifelhaft be-

1059 **Slotterdijk, Peter:** *Regeln für den Menschpark. Ein Antwortschreiben zum Brief über den Humanismus – die Elmauer Rede*. In: *Die Zeit Nr. 38, 1999*. Zitiert nach der Version des im Internet veröffentlichten Artikels.

greift, weitsichtig gedacht auch als gefährlich. Im Falle des Golem würde es nicht ausreichen die äußerliche Form des Stirnmales auszubessern – um wieder eine für den Menschen sinnvolle Funktion zu erfüllen muß die Konsequenz akzeptiert werden, ihn nicht nur partiell umzuformen sondern ihn komplett auszuschalten und ihm die Existenzgrundlage zu entziehen um damit die ursprüngliche Hierarchie von Schöpfer und Geschaffenem wieder zu behaupten. Im Falle der konventionellen und der durch Elektrizität gespeisten Maschinen (also mechanisch, elektronisch etc. betriebene Maschinen) ist die einzige Möglichkeit die negativen Aspekte zu tilgen eine totale Abschaltung und Neuorientierung. In so vielen Fällen verweigern sich die Maschinen im Verlauf ihrer Funktion der Konsequenz ihrer Fehlfunktionen und lassen eine Rekonfigurierung nicht zu womit der einzige Ausweg das Ziehen des Stromsteckers bleibt. Es ist interessant zu beobachten, daß aktuelle Computermodelle mittlerweile keinen Ausschaltknopf mehr haben, sondern daß die Abschaltung durch das Betriebssystem erfolgen muß und auch durch dieses autorisiert werden muß.

Das Golem-Beispiel ist zwar kein Vertreter eines Fehlers im Sinne einer Fehlprogrammierung (Fehler im Quellcode) das als Folge das System instabil werden läßt, sondern eine Verdeutlichung für die systematische Akkuranz der Auswertung und strikten Befolgung von Informationen, die zu einer formal strengen Kausalkette führen können. Das Beispiel der Golemerschaffung und der Verweis auf die sensible kabbalistische Zahlenmystik weist eine sehr enge Gemeinsamkeit mit der Struktur binärer Programmcodes bzw. Programmiersprachen auf: So entspricht den althebräischen Zeichen EMET (Wahrheit) die Formel 400 + 40 + 1, während MET (Tod, Adjektiv als auch Substantiv) 400 + 40 + (0) ergibt. Nur anhand dieses Inputs vermag die Strukturierung des Programms das Weiterfunktionieren oder das Beenden zu bewirken. Es zeigt wie sensibel das Seins- und Schöpfungsprogramm des Golems die einzelnen Elemente auswertet und wie radikal sich eine unmerkliche Abweichung auswirken kann. Im Extremfall entscheidet eine solche Differenz bzw. Nuancierung über Nichtfunktionieren und Funktionieren und damit zwischen Sein und Nichtsein. Maschinen erfüllen natürlich seit ihrer Entstehung neben der Erleichterung körperlicher Arbeit auch den Zweck die Sinne des Menschen zu manipulieren (was auch eine Substitution ist, da dies nichts weniger als die Erleichterung von sonst unkontrollierbaren und schädigenden Rausch- und Betäubungszuständen ist), sei es zur Unterhaltung wie im Kino, zur Wahrheitsfindung wie bei Verhören und physikalischen Experimenten etc. ohne dabei auf für den Menschen gefährliche Implikationen zurückgreifen zu müssen. Maschinen sind Ersatz für diverse existentielle Stimuli geworden (etwa für ehemals körperlich schädigende Rauschmittel). In ihrem Leistungspotenzial sind die Maschinen in der Lage essentielle, gesellschaftlich akzeptierte und geforderte Zustände der Ekstasen zu erleichtern und zunächst risikolos zu substituieren. Damit besetzen sie in heutiger Zeit immer mehr Bereiche der spirituellen Erfahrung und der Transzendenz intersubjektiver Kommunikation. Am überzeugendsten gelingt diese Lüge, die als solche zwar bewußt ist aber dennoch antizipiert wird mit Computern die eine Simulation der Realität fabrizieren können, die entweder als virtueller Raum für das physisch risikolose Ausleben menschlicher Triebe oder die für den direkteren Austausch zwischen den Subjekten benützt werden kann. Im Zuge dieser Simulation spaltet sich die Prozedur der maschinellen Vermittlung automatisch in zwei sich gegenüberliegende Positionen: Die eine intendiert eine explizit empirische Realitätsbefragung während die andere die Fiktion in den Vordergrund stellt. In diesem Sinne und in der expliziten Gegenüberstellung von Geist und Materie ist die Technik und damit die Computertechnik per se dualistisch determiniert. Eine weitere Spaltung der Funktionsweise, der dem Menschen assistierenden Maschinen zeigt sich außerdem in den folgenden zwei grundlegenden Richtungen: Auf der einen Seite steht die Erleichterung konkreter physischer Arbeit (also bewußte und bevorstehende Arbeit, die aufgrund von Maschineneinsatz schneller, effizienter und risikoloser bewältigt werden kann) und auf der anderen Seite der maschinellen Nutzung steht die Vermeidung von Verantwortung für den Menschen (Taten die nicht unbedingt bewußt gemacht sind, sondern in ihrer Unkonkretheit Handlungsangst auslösen können).

Techno-logischer Determinismus

In dem gleichen Maße wie innerhalb der Bio-Culture-Debatte den genetischen Präfigurationen des Menschen eine deterministische Komponente zugesprochen wird, werden auch die Fehler der Maschine in dem ihr zugrundeliegenden Code verortet. Mit der Konstruktion eines Zusammenhangs zwischen Genen und Verhalten werden ebenso kausale, fast schon fatalistische Korrelationen zwischen eingeschriebenen Informationen und Handlungen selbst bei der Funktionsweise des Menschen impliziert. Abseits solcher Debatten hängt die Positionierung des Menschen natürlich ebenso stark von einer ihr zugrundeliegenden Definition ab. „Of course the brain is a digital computer. Since everything is a digital computer, brains are too.“[1060] So einfach kann das sein. Die List der Maschinen äußert sich nicht in einer oder einigen kurzen Reaktionen auf Inputs (wie das etwa bei dem Turing-Test der Fall wäre, wobei mit dem “Limitation Game“ mit gezielten Fragen eine einzige Antwort gefunden werden soll, die den Prüfer klar erkennen läßt wer seiner zwei Subjekte eindeutig der Mensch und wer die Maschine sei und die damit gegen das Argument spräche, die Maschine könne denken) die sich als eine List äußern könnten, sondern die von mir angedachte List der Maschinen zeigt sich vielmehr in der fundamentalistischen Struktur ihrer Funktionsweise und dem kontinuierlichen Entgegenstellen, der Abgrenzung und Autonomisierung ihrer eigenen Logik gegenüber der des Menschen. Mit der Bereitschaft sich trotz besseren Wissens auf ein fehlerhaftes bzw. defizitäres System einzulassen, diesem sogar Priorität gegenüber eigenen Interessen zu geben (obwohl das Maschinensystem Bestandteil der eigenen Logik ist), es zu hegen und zu pflegen, an ihm zu hängen wie ein Sklave an der Gunst seines Herren und überlebenswichtige Entscheidungen in die Kompetenzbereiche bekanntlich fehlerhafter Systeme zu verlagern, äußert sich vielmehr die List der Maschinen. Juristisch könnte dieses Vorgehen unter dem Aspekt der Mitwirkung des Opfers beim Betrug subsummiert werden. Selbst die sensibelsten funktionalen Bereiche einer Gesellschaft wie Gesundheitsversorgung, Sicherheit, Verwaltung etc. sind mittlerweile durch elektronische Instanzen und deren Computerprogramme geregelt. „Most everyday technologies such as elevators, automobiles, microwaves, watches and so forth depend on microcomputers for their ongoing operation. Most organizations and institutions have become reliant on their information technology infrastructure to a large degree.“[1061] Dazu kommt die omnipräsente Durchdringung des Alltagslebens durch elektronisch und programmabhängig verwaltete Gegenstände hinzu (Versorgungsautomaten, Haushaltsgeräte, Spielzeug etc.) ohne die die momentane Gesellschaft nicht überlebensfähig wäre. Die ganze soziale Ordnung, deren Stabilität und Evolution scheint von der Informationstechnologie abzuhängen. Anzumerken ist, daß dem Umschwung von Maschinenobjekten der Phantasie hin zur Konkretisierung derer in der Realität innerhalb des literarischen Metiers gleichzeitig die tatsächliche Umkehrung der Vorzeichen von Knecht und Herr im Alltagsleben des Menschen entspricht. Deutliche Ausprägungen zeigen sich in den zunehmend autonomisierten Prozessen von Maschinen die wie oben schon angedeutet die zentralen Funktionen zur Aufrechterhaltung einer Entwicklungsstufe einer Gesellschaft inne haben. So sind die Vorzeichen des Verhältnisses Mensch-Maschine in den Bereichen der Energieversorgung, der Medizin, der Ernährungsproduktion, der Wissensakkumulation und Auswertung von Daten etc. seit geraumer Zeit bereits negiert worden. Ein Aspekt der vorherrschenden deutlichen Gewichtung auf utilitaristische Überlegungen bei der Gestaltung von Maschinen, zeigt sich in der Golemfigur, die ebenso einer Unabhängigkeit gegenüber ihrem Schöpfer entgegenstrebt. Die wachsende Autonomie der Maschinen ist keinem zufälligen Schöpfungsakt zu verdanken, noch ist sie ein Resultat der Maschinenkompetenzen selbst, sondern vielmehr ein direktes (zwar unkontrollierbar gewordenes) Produkt der menschlichen Überheblichkeit. „Denn der Golem ist auf den ersten Blick ein Angehöriger der Pygmalion-Kategorie. In der Tat ist er ein typologisches Zwitterwesen, dessen literarische Gestalt in engem Zusammenhang mit dem Adam-Mythos entstand. Zwar ist er als Geschöpf aus Lehm Resultat menschlichen Tuns, gehört aber in die mystisch- mythologische Welt der Kabbalistik. Auch seine Belebung geschieht nur im Rekurs auf göttliche Macht. Aber er ist kein Willkürakt des Schöpfers, sondern Vollzug der auf ihn zurückgehenden magischen Gesetzmäßigkeiten, der den Golem belebt, indem das Wort „Gott“ oder andere Wörter und Sätze auf dessen Stirn geschrieben werden. Wurde in der Antike die Sphäre der menschlichen Körperlichkeit dem göttlichen Willen anheim gestellt, steht die Belebung des Golem bereits dem menschlichen Wirken zur Verfügung. Diese Phantasie der Machbarkeit durch den Menschen schlägt um in eine Allegorie auf die menschliche Hybris. Sie bestimmt auch die Ausprägung der literarischen Erscheinungsformen des Golem vom Mittelalter bis in die Neuzeit. Das wagemutige Spiel mit dem Tabu der Schöpfung durchzieht als Menetekel auch die modernen Debatten über die Gen-Ethik und Robotik gleichermaßen.“[1062] Daß das Golemwesen Parallelen zu Entwicklungen der Robotik und der künstlichen Intelligenz aufzeigt, scheint ersichtlich, aber daß das materielle kabbalistische Geschöpf aus Lehm auch insofern große Ähnlichkeit zu heutigen Computersystemen aufzeigt, zeit die Tatsache daß das deren Chips und Prozessoren ebenso aus Silizium gefertigt sind, die nichts weniger als bearbeitete und geformte Sandkörner sind die im Wesentlichen die Hardware des Systems darstellen. Die Art des Inputs beim Golem ist ebenso mit den Input-Methoden heutiger Rechner vergleichbar: Dem Golem werden die Anweisungen auf die Stirn getippt anstelle von Eingaben via Tastatur oder sonstiger Peripherie wie sonst bei computergesteuerten Geräten dies der Fall ist. Die Peripherie in diesem prototypischen Fall ist der Mensch selbst, so wie die Entwicklung der Steuerung von Maschinen zusehends ohne Eingabehilfen erfolgt sondern durch die direkten sprachlichen, emotionalen etc. Äußerungen des Menschen selbst. Auch die stark an mathematische Algorithmen und Regelmäßig-

1060 **Searle, John R.:** *Minds, brains and programs.* In: *Behavioral and Brain Sciences 3.* 1980, S. 417–457.

1061 **Introna, Lucas:** *Phenomenological Approaches to Information Technology and Ethics.* In: *Stanford Encyclopedia.* http:///www.sep.com/, 2005.

1062 **Crivellari, Flavio:** *Der Mensch als Bauruine.* In: *Die List der Gene. Strategeme eines neuen Menschen.* HG. VON B. KLEEBERG, S. METZGER, W. RAPP UND T. WALTER. GUNTER NARR VERLAG, TÜBINGEN 2001, S. 122

keiten gebundene Kabbalistik läßt auf den ersten Blick eine Parallele zu den Verarbeitungssystemen der Computerprogramme schließen. Und der unvermeidliche Absturz beider Systeme durch unsachgemäße Beanspruchung oder Overload an Eingaben scheint ein weiteres gemeinsames Merkmal zwischen Golem und Computer zu sein, der nur durch ein Rebooten des kompletten Systems wieder bereinigt werden kann. Es sind radikale und zugleich gefährliche Lösungswege erforderlich um sich der Abhängigkeit wieder zu entledigen.

Kommunikationsmodelle und die totale Entblössung

Die Erschaffung eines Wesens, das in seiner Handlung hinsichtlich des Faktors Vernunft mit demjenigen eines relativ gesunden und rational handelnden menschlichen Wesens vergleichbar wäre, erfordert selbst schon eine Art von List (einen Selbstbetrug im Prinzip) – insofern ist die Tendenz der List und des Betruges auf Seiten der geschaffenen Maschinen beziehungsweise der simulierten Menschen und Kommunikationspartner (und zu diesem Zwecke wurden diese schließlich geschaffen – sei es als billige, ausdauernde Arbeitskraft in der Industrie, als Hilfsmittel im täglichen Gebrauch oder als Gesprächs- und Freizeitpartner) systemimmanent. Der Selbstbetrug äußert sich ebenso in den von den Programmen eingeforderten unverzüglichen Eingaben bei einer Fehlfunktion; Der Zwang sofort und angemessen reagieren zu müssen ist eine deutliche Einwirkung auf die Willensfreiheit des Users, der andere Interessen momentan in den Hintergrund stellen muß und seine volle Aufmerksamkeit dem "kranken" Programm widmen muß. „Der Betrug stellt einen Angriff auf die freie Willensbestimmung einer Person dar, indem der Täter dem Erkenntnisvermögen des Opfers Gewalt zufügt. Entscheidendes Charakteristikum der Betrugshandlung ist daher die Ausübung von Zwang gegenüber dem Opfer. An dem Merkmal "Ausübung von Zwang" fehlt es, wenn jemand aus Albernheit, Leichtgläubigkeit oder Schwäche auf eine Lüge hereinfällt."[1063]

Die Mechanismen der Interaktion des Menschen mit Maschinen haben unter anderem auch deshalb ein großes Verführungspotenzial da sie auf die fundamentalsten menschlichen Prinzipien anspielen: Das Bauen, Regeln, Spielen und das Beherrschen von Objekten ist ein grundsätzliches Element in der Funktionsweise von Maschinen und zum Beispiel deutlich in Computerspielen, Fabrikanlagen etc. ablesbar. Die List zeigt sich auf solchen Plattformen am deutlichsten, die diese ursprünglichen Triebe zur Gestaltung am Besten befriedigen. (Zum Beispiel beim Tamagotchi, das vorgibt ein Objekt zu sein, dessen Behandlung reelle und nicht mehr korrigierbare Auswirkungen auf seine Funktionsweise bzw. Existenz zu haben und das "echte" Reaktionen von den Benutzern erwartet, die sie unter gleichen Umständen mit einer Nicht-Maschine auch zeigen würden – sozusagen bei gleichem Input in den Menschen.) Gerade in den Fällen, die zentrale Aspekte aus dem Lebensumfeld des Menschen isoliert wiedergeben und eine Realität zu simulieren versuchen, scheint die List der Maschinen am überzeugendsten zu gelingen da sie die Triebreaktionen des Benutzter aus dem realen Kontext lösen und in ihre simulatorische Logik zu übertragen vermögen. „Wenn das Opfer noch schwankt und an den Ankerketten von Erziehung und Gewohnheit zerrt, so lockt er es in Situationen, in denen es brüchige Hemmungen abwerfen oder mühsam verhohlenen Lüsten frönen kann. Während ungeeignete Objekte nach kurzer Prüfung abgestoßen werden, saugt er sich an dem Opfer fest, das Beute verheißt und sturmreif zu sein scheint."[1064] Spätestens hier stellt sich die Frage was den Unterschied zwischen einer Fehlfunktion und einer kalkulierten Falschaussage ausmacht und woran der Benutzer dies sicher und eindeutig scheiden könnte.

Die List ist eine authentische Konstruktion, das heißt sie befolgt Regeln und Schemata und ist somit normativ und prinzipiell verstehbar. Ein Verstehen der List ist in dem System der List bereits enthalten. Die Unklarheiten werden aber dadurch eminent und gegebenenfalls verstärkt, da vor einem Einvernehmen der fremden Logik diese erst einmal mit der eigenen konfrontiert ist und damit konkurriert. Ein listiger Versuch impliziert aber auch ein Wissen, eine Kenntnis des Listigen über den Stand des Opponenten – in dem Falle wäre es juristisch eine Arglist. Ohne Kenntnis eines "Überlisteten" über die Vorhaben des "Ganoven" wäre es für ihn die reine ununterscheidbare Wahrheit. Ebenso müßte diese Art von Handlung (der Versuch des Überlistens) eine Selbstreflektion des Handelnden erlauben und die Kenntnis des Betrügers hinsichtlich seines Betrügens erlauben. List ist eine freie Handlung, die ebenso dynamische Rückkopplungen erlauben müßte um Modifikationen in der nicht erfolgreichen Version vorzunehmen zu können um doch noch (möglichst unentdeckt) zu einem erfolgreichen Ergebnis zu gelangen. Das Glauben bzw. Wissen von Tatsachen, von Zahlen, Codes etc. bildet ein Register aus Daten die einer betreffenden Aussage logisch nicht widersprechen dürfen. Ansonsten besteht das Risiko in diesem Widerspruch entlarvt zu werden bzw. sich selbst zu entlarven. Die existente Wahrheit ist einfach nur

[1063] Ellmer, Manfred: *Betrug und Opfermitverantwortung.* DUNKER & HUMBOLD, BERLIN 1986, S.29.

[1064] Hentig von, Hans: *Zur Psychologie der Einzeldelikte. III – Der Betrug.* J.C.B. MOHR (PAUL SIEBECK), TÜBINGEN 1957, S. 98.

die indirekte Lüge, die am angenehmsten (widerspruchsfreisten und die eigenen Errungenschaften, Ideologien etc. nicht gefährdend) zu glauben und zu akzeptieren ist. Eine direkte Lüge ist es dann, wenn die Maschine versucht mit dem ihr präsenten und bekannten Paradox den Opponenten von dem Glauben zu überzeugen, die Konstellation der Basisdaten oder deren Explikation in Simulationen würden in sich widerspruchsfrei sein und zudem einem Fortschreiten der Operationen in keiner Weise hinderlich. Das Ziel ist die Herbeiführung der unkritischen Akzeptanz des Outputs, die als Voraussetzung eines Handlungsstranges notwendig ist. Eine Form von List besteht zweifelsfrei in genau den Situationen, in denen die Maschine dem Opponenten ihre eigene (einprogrammierte) Logik aufzwingt und sich dieser in einem schizophrenen Zustand befindet, in dem er zwischen seiner eigenen Logik und derjenigen der Maschine einen Kompromiß, ein für sich wirksames Amalgam konstruieren muß um überhaupt noch die Möglichkeit einer Kooperation und damit eines Nutzens aus dem Gebrauch mit der Maschine haben zu können. In einem solchen Fall wäre der User "überlistet", sein logisches System wäre sodann überworfen und mit der konkurrierenden Logik zersetzt. Im Extremfall wäre selbst ein Kompromiß unwirksam und es wäre notwendig das alte System zu negieren und es womöglich sogar durch das neue zu ersetzen. Ein unübersehbares Merkmal der konkurrierenden Logiken ist folgendes: Maschinen arbeiten deterministisch innerhalb einer den Menschen als frei empfundenen Welt. Innerhalb der Logik des Menschen entsteht deshalb eine Sublogik, die aber mit der oberhalb stehenden im Konflikt steht. „Man kann von Naturwissenschaftlern und übrigens auch von Technikern nicht verlangen, daß sie aufhören, Mensch zu sein; nur sagenhafte Automatenwesen könnten – im Gegensatz zu allem, was den Golem ausmacht – die Art von Gewißheit bieten, die von den Wissenschaftlern zu erwarten diese uns allerdings gelehrt haben."[1065] Diese Gewißheit zeigt sich in der Konstruktion eines logisch nachprüfbaren, geschlossenen Systems, daß nur deduktive Funktionen aufweist; Insofern sind die Outputs einer Maschine prinzipiell immer verstehbar und folglich hierarchiesierbar. Der Umgang mit dem Computer und die notwendige Offenheit des Benutzers, die ihm entgegengebracht wird kann sicherlich auch mit religiösen Riten und Traditionen in Verbindung gebracht werden. Der Kontakt mit einem höheren, autonom funktionierenden Wesen mit abgekoppelter Logik wird so schnell nicht aufs Spiel gesetzt als daß sofort nach einem erfolglosen Kommunikationsversuch mit der Maschine an ihrer Funktionsweise gezweifelt würde, sondern vielmehr an der korrekten Disposition des Menschen selbst. Die an religiöse Zeremonien erinnernde, täglich und stündlich rotierenden monotonen, unreflektierten Praktiken vieler User scheinen ein solches speudospirituelles Bedürfnis vorbildlich zu befriedigen. In diesem Zusammenhang soll noch erwähnt werden, daß die anhaltende Beschäftigung mit einer unzureichend funktionierenden Maschine auch auf die große Befriedigung zurückgeführt werden kann, die sich einstellt wenn nun endlich das Ziel des Users mit alternativen Inputvariationen doch noch erreicht wurde (wenn also sozusagen eine Überlistung der Programmstruktur durch den Menschen erreicht wird – z.B. um eigentlich nicht vorhergesehene Funktionen ausführen zu können). Die bi-polare Konstellation "User- Maschine" und die "Bereitschaft" des Opfers beim Betrug, also die Mitwirkung des Users bei der Maschinenlist speist sich einerseits aus der gleichzeitigen Stellung des Users als Sklave seines Programmes und andererseits aus dem Wissens über seine eigentlich absolute Überlegenheit gegenüber diesem als universell potent und dominant agierenden Phänomen. Das Feststellen der maschinell vermittelten List seitens des Users impliziert erstens eine Überlegenheit über das System der Maschine (die Potenz des Erkennens und Einordnens) und zweitens die Positionierung des konkurrierenden Argumentationssystem innerhalb der eigenen Logik. Der Betrogene muß die List als ein System innerhalb seines eigenen auffassen können um sich deren überhaupt bewußt zu werden. Das Bewußtwerden führt zur Inklusion bzw. zur Verschmelzung der beiden Logiken. (Dieser Prozess kann mit der Erschaffung von Welten innerhalb von Welten gesehen werden, wie dies bei einer Simulation der Fall wäre.) Trotz der übergeordneten Position des Users kann die Tendenz zur Autonomisierung festgestellt werden: Mit zunehmender Rechenleistung sind Programme und deren Maschinen fähig die Auswertung der Daten und zugleich unendlich viele Alternativen zu diagnostizieren und das Verhältnis zum Menschen zu kompensieren. Ähnlich wie in der Ökonomie, strebt die Maschine oder das Programm eine Profitmaximierung, sozusagen eine Selbstlegitimation ihrer Daseinsberechtigung an, die sie auf einer ersten Stufe ausschließlich aus der Kombination ihrer Grunddaten synthetisieren muß. Die List als eine spezielle Form von evolutionärer Schlauheit, wie bereits angedeutet, kann deshalb angenommen werden, da zur non-physischen Durchsetzung bestimmter Interessen alle Basisdaten so geschickt und effizient kombiniert und aus diesen extrapoliert werden muß, damit eine möglichst hohe Effektivitätsrate erzielt werden kann. Diese Form der Handlungsstrategie scheint aber jederzeit innerhalb der Legalität angesiedelt zu sein und stellt keineswegs eine illegitime Handlungsweise dar. „Die Lüge als Mittel des geistigen Kampfes ist es auch, was den Betrug von anderen Delikten entscheidend abhebt. Bei Diebstahl und Raub z.B. ist die Handlung des Täters gekenn-

[1065] Collins, Harry und Pinch, Trevor: *Der Golem der Forschung.* BERLIN VERLAG, BERLIN 1999, S. 174.

zeichnet durch das Ausüben physischer Eigenmacht. Der Wille des Opfers wird bedingungslos übergangen, ja nicht einmal dem äußeren Anschein nach respektiert. Darin liegt – im Gegensatz zu der insoweit als harmlos geltenden Lüge – ein unmittelbarer Angriff auf die Persönlichkeit des Opfers. [...] Während der Einsatz physischer per se rechtswidrig ist und die Grenze zum Strafbaren überschreitet, bedarf es bei der List einer differenzierenden Betrachtungsweise [.]“[1066] Maschinen (z.B. auch Sklaven, die recht problemlos unter die klassischen Definition einer Maschine fallen können, wie das etwa Sokrates getan hat) müssen aufgrund ihrer Lage wieder und wieder kontinuierlich das Beste aus ihrer Situation machen. Sie müssen diese legitim (mit den ihnen gegebenen Rechten bzw. Daten etc.) logisch und widerspruchsfrei derart vernetzen und präsentieren, damit eine nicht widerlegbare Nutzenmaximierung entsteht. So stehen auch Roboter in der Tradition des Sklaven, dessen Aufstand biblischen und antiken Ausdrucksformen entspricht und stets ein Grundthema im literarischen Umfeld darbot. Die List ist lediglich das ökonomisierte Ausschöpfen von Grunddaten um eine intendierte Kommunikation so zu beeinflussen, daß das Gegenüber diese Konstruktion als plausible Version akzeptiert, ihr im Vergleich mit seiner alten Version mögliche Vorteile zubilligt und im Endeffekt diese als die “tatsächliche“ Realität betrachtet. Ab diesem Punkt (bis zur erneuten Hinterfragung des Zustandes) existiert lediglich die “Update-Version“ davon. „Der Betrüger operiert wie der Angler mit Scheinvorteilen [für das Opfer].“[1067] Er schleicht sich in das Vertrauen der Opfer ein und „[...] reflektiert Kräfte, die ihn aus anderen Sphären erreichen und zum Glänzen bringen – ohne sie würde er immer noch da sein, aber nicht nur tot und kalt, sondern auch erborgten Lebens bar durch das Weltall ziehen.“[1068] Das Ziel der Maschine sei beim Ausführen der List erst einmal Folgendes: Aus den prekonfigurierten Daten (das sind die einzigen von denen sie zunächst ausgehen kann) eine Maximierung der Datenauswertung zu erzielen, wobei jegliche Kombinationen die logisch korrekt und in sich widerspruchsfrei konstruiert werden können, als Wahrheit angenommen werden müssen ohne dabei einen realen Bezug zur Außenwelt – der des Users – haben zu müssen. Alle anderen (etwa für die Bezugswelt des Users relevanten) Faktoren existieren für das Programm nicht und können auch gar nicht in Betracht gezogen werden – es ist deshalb vergleichsweise leicht die Aussagen einer programmbasierten Maschine im Gegensatz zu den Ansichten der “unwissenden“ Menschen an einem postulierten Wahrheitsanspruch zu messen. Die Kompetenzen der Maschine scheinen hier auf komplett deduktive Funktionsweisen beschränkt zu sein. Unwissend sind die User deshalb, da das Programm zwar nur eine begrenzte Quantität an konkretisierten Daten zur Verfügung hat und sonst für andere Aspekte blind ist, aber diese Grunddaten umso genauer, präziser, schneller, unreflektierter verarbeiten kann. Der Mensch hat zwar das Potenzial dieses Substrat flexibel zu formen, zu erweitern, zu kombinieren oder gar prinzipiell anzuzweifeln aber genau das ist ihm ein Verhängnis, da er nie völlige Gewißheit erlangen kann und die Ausweitung oder Komplementierung der Daten potenziell ins Unendliche verweist. Die Systeme bleiben deshalb immer nur provisorische Konstrukte einer nach Logik strebenden aber innerhalb einer unlogischen Atmosphäre agierenden Gesellschaft. Der User ist paradoxerweise gerade wegen seines potenziell nicht limitierten Wissens im Kontrast oder im Rahmen eines rein deduktiv operierenden Systems unwissend. Die Maschine ist dagegen wegen der klaren oder auch nur überhaupt wegen existenten Grenzen wissend. In einem solchen Dilemma bleibt nur der Verweis auf die Spontaneität des Menschen die in Erkennen münden kann und die dem starren, rotierenden, hermetischen Wissen der Maschinen entgegengesetzt werden kann. Ein wichtiger Faktor der die Maschinen gegenüber den Menschen in eine vergleichsweise beneidenswerte Position bringt ist die schlichte Tatsache, daß der Mensch bei seiner Kommunikation mit den Programmen und den Geräten sich und seine Fähigkeiten total ausliefern muß. Diese radikale Entblößung und Darlegung seiner Kompetenzen ist schon so tief in die Programmstruktur eingebettet, daß deren Register (also die dem User erlaubten Prozeduren) direkten Aufschluß über die Fähigkeiten der Menschen gibt. Der Mensch hat gerade wegen der ihm bekannten Mängel bei der Funktionsweise der Maschinen zum Zwecke seiner optimalen Inputauswertung keine Geheimnisse gegenüber der Maschine mehr und muß alles preisgeben was das Programm von ihm verlangt und vorgibt zu benötigen. Dieser systemimmanenten Auflage kann der Mensch sich scheinbar nicht entziehen, will er mit der Maschine, unter Angabe der angeblich notwendigen Informationen, eine bessere oder zumindest für ihn erfolgreiche Kommunikation nicht gefährden. Eine solche asymmetrische Gewichtung des Informationsflusses, kann nur noch mit dem Argument als harmlos oder unschädlich deklariert werden, die Bündelung der vom Menschen offenbarten Informationen könne von den Programmen nicht interpretiert sondern nur streng mit eingespeisten Routinen verarbeitet werden und eine Extrapolation zu Gunsten der Programme, die ihren eventuellen Interessen dienen würden, sei nicht möglich.

1066 **Ellmer, Manfred:** *Betrug und Opfermitverantwortung.* DUNKER & HUMBOLD, BERLIN 1986, S.30.

1067 **Hentig von, Hans:** *Zur Psychologie der Einzeldelikte. III – Der Betrug.* J.C.B. MOHR (PAUL SIEBECK), TÜBINGEN 1957, S. 72.

1068 **Hentig von, Hans:** *Zur Psychologie der Einzeldelikte. III – Der Betrug.* J.C.B. MOHR (PAUL SIEBECK), TÜBINGEN 1957, S. 76.

Konträr zu diesem totalen Frei–Mut aber impliziert die List auf der anderen Seite ebenso eine Verschlossenheit, ein notwendiges hermetisches Gefüge (das sich nahe zum Wahnsinn befindet, wie Nietzsche treffen sagen würde) in das man keinen Einblick hat, nicht dahinter- und nicht durchschauen kann. Man ist lediglich ein Beobachter der sich die Abläufe zwar anschauen aber nicht mit seinen Kompetenzen darin eingreifen oder gar verändern kann. Es sei denn man hat als User gleichzeitig die Position des Programmierers inne und sowohl Einsicht in den Quellcode als auch die Möglichkeit diesen abzuändern. Die Prozeduren der List gehorchen insofern einer eigenen, formal klar umrissenen Logik. „Tatsächlich zeigt sich aber im alltäglichen Umgang mit der Maschine PC, daß sie in der Interaktion einer formalen Strenge bedarf, die auch den eingefleischtesten Kenner der Materie immer wieder Probleme bereitet. „Normaluser“ erkennen dann, daß er „spinnt“ oder irgendwelche unerwünschten Daten „ausspuckt“.[1069] Diese Art der Konfrontation kann verschieden gelesen werden: Die einen Benutzer werden sich der wahren Kompetenzen ihrer Maschinen dadurch bewußt während die Anderen eine eigenwillige Dominanz seitens der Maschinen sehen wollen. Standardisierte Aussagen des Mißverständnisses wie: „Was hat er denn jetzt wieder?“, „Der spinnt wohl!“, „Laß ihn ruhig machen.“, „Jetzt bloß kein neues Programm starten. Das verkraftet der nicht...“ etc. implizieren je nach Lesart entweder sehr defizitäre Programme oder eben die Übermächtigkeit der Maschinen im Alltagsleben. So wie der Betrüger ein Grenzgänger zweier Identitäten ist, ist auch der technologisch Betrogene ein solcher zwischen der “Logik“ seiner Welt und der der Maschinen. Der Grenzgang findet statt zwischen einer dauernden, gesellschaftlich organisierten, fixierten und auf Individualität geeichten Selbst-Gleichheit und einer zunächst fiktiven gesellschaftlichen Konstellation in die die Handlungen und Optionen logisch und ohne Widerspruch alternativ zur “eigentlichen“ Situation projektiert werden. „Die abendländische Zivilisation kennt seit Jahrhunderten jedenfalls keine ars erotica, sie hat die Beziehungen der Macht, der Lust und der Wahrheit in anderer Weise verknüpft: in der einer »Wissenschaft von Sex«. Ein Wissenstyp, wo das Analysierte weniger die Lust als vielmehr das Verlangen ist; wo der Meister nicht die Aufgabe hat zu initiieren, sondern zu befragen, zuzuhören, zu entziffern; wo der lange Prozess nicht eine Vermehrung der Lüste zum Ziel hat, sondern eine Veränderung des Subjekts (das hier durch Verzeihung oder Versöhnung, Heilung oder Befreiung findet).“[1070] Den erhofften und ersehnten Nutzen aus dem eventuellen Funktionieren der Maschine tauscht man gegen unmerklich kleinere (aber kontinuierliche) Fehlfunktionen ein. Während zu diesem Zeitpunkt das Schaden-Nutzen-Verhältnis zunächst für den User annehmbar scheint, dreht sich die Einschätzung dann wenn vermutet werden kann, daß aber eine “Gehirnwäsche“ oder “Sabotage “ stattfindet die sich erst mit dem Überblick über die Akkumulation der dem User aufgezwungenen List im Verlauf der Maschinensteuerung zeigt. „Der große Betrüger operiert mit konzentrischen Dosen der Verführung, er führt Schritt für Schritt den Weg bergab [...] [.]“[1071] Der User unterliegt in einem solchen Fall einer Art von religiösem Heilsversprechen, zumindest jedoch einem naiven Aberglauben. Hinter dem blinden Agieren des “willigen Opfer“ steht nicht selten eine stark ausgeprägte Gewinnsucht die die Paradoxien in den “konkurrierenden Logiken“ der Opponenten als nicht signifikant zurückstellt. Betrogen zu werden zeigt aber auch deutlich, daß der Betrogene es ich leisten kann betrogen zu werden bzw. die Möglichkeit des Betrugs überhaupt, d.h. es positioniert den Betrogenen (in der Konsequenz) in der Hierarchie auf einer höheren Stufe als den Betrüger.

“Point Of No Return“

Die Strategie einen gleichwertigen Kommunikationspartner erschaffen zu können, der unter Umständen von einem real agierenden Menschen nicht zu unterscheiden ist, führt zu und erzwingt die List, die eine Maschine der Klasse “Strong AI“ in der Kommunikation mit dem Menschen anwenden muß um menschliche Züge zu tragen. Die List zeigt sich auch in der Unterschätzung der Maschinenkompetenzen durch die User, die weniger Bediente als Bediener sind, gegenüber der Autonomie der Maschinensysteme. Das Verhältnis von Herr und Sklave wird infragegestellt und die entfesselten maschinellen Mechanismen können mit der Überschreitung einer bestimmten Schwelle nicht mehr ohne Einbußen bei dem Bediener zum Bremsen gebracht werden. Die Gier nach

Optimierung oder Erweiterung der maschinellen Fähigkeiten zeigt sich am Beispiel der Bewunderung des Golems in Paul Wegeners Film. Dort wird die Maschine den oberen Schichten der Gesellschaft als Unterhaltungswerkzeug und gleichzeitig als funktionaler Schutz vor Gefahren vorgeführt. „Was für ein Blendwerk bringst Du uns da vor Augen, Du seltsamer Gaukler. Laß uns mehr Deiner Künste sehen.“[1072] Die von der Benüt-

1069 **Crivellari, Flavio:** *Der Mensch als Bauruine.* In: *Die List der Gene. Strategeme eines neuen Menschen.* HG. VON B. KLEEBERG, S. METZGER, W. RAPP UND T. WALTER. GUNTER NARR VERLAG, TÜBINGEN 2001, S. 134

1070 **Foucault, Michel:** *Botschaften der Macht.* HRSG. VON JAN ENGELMANN. DEUTSCHE VERLAGSANSTALT, STUTTGART 1999, S. 130.

1071 **Hentig von, Hans:** *Zur Psychologie der Einzeldelikte. III – Der Betrug.* J.C.B. MOHR (PAUL SIEBECK), TÜBINGEN 1957, S. 68.

1072 **Wegener, Paul:** *Der Golem, wie er in die Welt kam.* UFA, DEUTSCHLAND 1920, 51. Minute.

zung der Maschinen ausgehende Sogwirkung und die Abhängigkeit des Benutzers von ihren verfügbaren Fähigkeiten zeigt sich bereits in der ersten Konfrontation mit der Maschine. Das ihr innewohnende Prinzip der Täuschung ist zwar durchaus auf den ersten Blick ersichtlich, wird aber auch mit dem Hintergedanken man könne daraus Nutzen ziehen (oder auch aus Neugierde) sofort wieder ausgeblendet.

Im Zusammenhang der Konstatierung einer Dialektik von kultureller und technologischer Evolution muß der Aspekt eines "Point of no Return", einer von einigen Gesellschaften bereits "erfolgreich" genommenen technologischen Schwelle erwähnt werden. Der aus der Aeronautik stammende Begriff bezeichnet genau den Punkt auf einer Flugroute, bei dem für eine Rückkehr (aufgrund verschiedener Ursachen wie etwa des benötigten Treibstoffes für einen zusätzlichen Kurvenflug oder das auf dem Rückflug zu durchquerende Gewitter etc.) keine Möglichkeit mehr besteht. Die einzige Möglichkeit ist der Weiterflug mit den bereits vorhandenen Grunddaten und die Erreichung des Endpunktes ohne zusätzliche Hindernisse. Der Begriff des "Point of no Return" scheint für die Argumentation von besonders treffender Signifikanz zu sein, da der momentane Zustand der Maschinen- und Programmentwicklung primär in den "westlichen" Gesellschaften einen Punkt erreicht hat, der einen bewußten Verzicht auf die maschinellen Errungenschaften nicht mehr zuläßt. Es ist weder ein selbstgewähltes Zurückgehen zu einem vorherigen Stadion möglich noch überhaupt eine Möglichkeit der autonomen Entscheidung ohne existenzgefährdende Risiken einzugehen. Die einzige Möglichkeit neben der allgegenwärtigen Hingabe an die "Golemisierung" maschineller Kompetenzen ist die Vorantreibung der Entwicklung in einem ethischen Sinne oder deren Ent-schleunigung. „Durch Hingabe beruhigend und besänftigend stellt er [der Tieferstehende] sich unter den Schutz der umschmeichelnden Stärke. Er partizipiert an höherer Macht, indem er sich auf ihre Seite schlägt und den Weihrauch seiner Devotion darbringt. So mag durch Wechselfälle endloser Kämpfe und Niederlagen die Lust am Reverenzerweisen entstanden sein, im Grunde nichts weiter als ein Mittel der Selbsterhaltung. Was einstmals abgezwungene Reaktionen, ist durch unendliche Wiederholung und natürliche Auslese zum seelischen Bedürfnis und zur lustvollen Gier geworden[...]"[1073] die durchaus mit fetischistischer Neigung verglichen werden kann. Die Nachfrage nach höheren Instanzen, die dennoch eine Nähe zu den menschlichen Bedürfnissen zulassen, äußert sich in einigen auffälligen Sprachspielen: "Hochstapler" beinhaltet Hochgericht, das über Leben und Tod entscheidet so wie das "Hochfahren" des "High-Tech"-Computers eine explizite Souveränität des eingenommenen Zustandes von der normalen, trivialen Welt des Benutzers andeutet. Die computergesteuerten Technologien sind zwar lediglich präzisierte Artefakte die zur Erreichung oder Erleichterung bestimmter Ziele eingesetzt werden aber die ihnen zugrundeliegenden Strukturen schreiben sich in die Praktiken ein, für die sie eingesetzt werden. Diese Strukturen haben das Potenzial universelle und uniforme Effekte zu generieren, die unabhängig von dem sozialen Kontext bestehen. Die Mechanismen der technologisch induzierten List und des Betruges benachteiligen weder eine soziale Hierarchie noch bevorzugen sie eine andere, sondern sind quasi undistinguierbar von normalen Praktiken einer Gesellschaft und somit unsichtbar für den normalen User. Wenn das Potenzial der List an sich, den technologieschaffenden Gesellschaften eingeschrieben wäre, dann wären die an die Technologie gebundenen Strukturen der List auch eine Abbildung sozialer Gefüge. Denn die materiellen Ausprägungen der Technologie sind in einer homogenen technologischen Attitüde der Gesellschaft gegenüber den Geschehnissen der Welt verankert. Dies zeigt sich in den automatisch ablaufenden gesellschaftlichen Forderungen nach einer primär technologischen und formal strengen Lösung von Problemen. Die Verlagerung des Schwerpunktes von der Semantik auf die Syntax in bezug zu Lösungsstrategien kann somit nicht nur als innerhalb eines technologischen Prozesses gefangen betrachtet werden sondern zeigt sich vielmehr als Spiegel eines kulturellen Prozesses.

Im Gegensatz zu "primitiven" Werkzeugen wie Hammer, Schloß, Telefon etc. können die elektronischen Werkzeuge ab einer gewissen Stufe nicht durch Äquivalente ersetzt werden. Nach Erreichen dieses Punktes stehen keine Alternativen für eine Handlung mehr zur Verfügung die unter vergleichbaren Bedingungen zu den gleichen Ergebnissen führen würden. Nach Erreichen des "Point of no Return" sieht sich eine Gesellschaft mit den von ihr generierten und benützten Werkzeugen nicht mehr in der Lage eine Kehrtwende zu machen, sondern ist darauf angewiesen mit diesen ihr verbleibenden technologischen Artefakten bis zum Ziel weiterzugehen – nicht nur ist eine Rückkehr unmöglich, selbst der Stillstand oder das langsame Abklingen von technologischen Entwicklungen ist unmöglich. Ab einem gewissen Punkt sieht sich eine technologisch entwickelte Gesellschaft mit einem autonomen, sich selbst in immer kürzeren Perioden erneuerndem Mechanismus konfrontiert. In diesem Sinne ließe sich an Nietzsche angelehnt ein allgemeiner "Wille zur Technologie" bestimmen, der die Tendenz entwickelt die Abhängigkeit der aus ihm resultierenden Produkte von den Schöpfern radikal in Frage zu stellen, wenn nicht sogar abzugrenzen. Nicht nur geben

[1073] Hentig von, Hans: *Zur Psychologie der Einzeldelikte. III – Der Betrug.* J.C.B. MOHR (PAUL SIEBECK), TÜBINGEN 1957, S. 75.

Maschinen und Computer im Speziellen ihre Abhängigkeit von den Menschen nicht zu erkennen, im Gegenteil: sie verschleiern sie und behaupten zusehends ihre Autonomie. „In fact, just the opposite, they try to hide the necessary effort for them to be availlable for use. [...] In this way devices 'de-world' our relationship with things by disconnecting us from the full actuality (or contextuality) of everyday life."[1074] Desweiteren geben sie die Abhängigkeit des Menschen von speziellen Dingen nicht zu erkennen und verstellen zusätzlich die Kontextualität des Menschen und der Welt. Die primäre Kommunikation zwischen Ich und Welt wird verstellt und auf die maschinell vermittelte Interaktion verlagert. So stellen sich Maschinen erfolgreich als Mediator bzw. Zensor zwischen Wille und Erfüllung dessen. Die Präsenz (Existenz für die anderen Teilnehmer) des Users wird durch die Programme gefiltert: Der Mensch muß sich im System anmelden und autorisieren um als Subjekt gelistet zu werden und um überhaupt wahrgenommen zu werden. Der "Point Of No Return" markiert nicht nur eine Unmöglichkeit der Rückkehr zum Status der maschinenlosen Gesellschaft, sondern indiziert auch die Verlagerung des Materiellen in die Virtualität. Wenn die Interaktion wie im Falle des Aufdrehens der Heizung gemäß dem Wunsch nach Wärme in der Umgebung zunächst auf einer direkten Vermittlungsstufe bleibt, so verlagert sich die Interaktion des Menschen in einer technologisch entwickelten Umgebung im nächsten Schritt komplett in die Virtualität der dem Willen entsprungenen Handlung. Wünsche und Ziele münden nicht mehr in einer materiell nachweisbaren Formung der Welt sondern werden binär transponiert, kodifiziert und schließlich ins "Nirvana" des Cyberspaces geleitet. Ginge man von einem in Code übersetzten Willen aus und berücksichtigte man die Lehre von Nirvana und Samsara, so scheint der Cyberspace einem Erlöschen von Wünschen und Willensregungen der physischen Welt tatsächlich zuträglich. Abseitig argumentiert kann dies als eine technologische Verwirklichung buddhistischer Grundideologien betrachtet werden. Die wichtigsten Bereiche einer Zivilisation sind programmgesteuert und virtualisiert worden, so daß sich die User dieser (nützlichen) Systeme über die Verpuffung ihrer realen Wünsche in virtuelle Computernetze bewußt sein sollten. Die Benutzung virtueller Identitäten, Objekte, Währungen etc. haben den Nimbus des Harmlosen, des Trivialen da sie scheinbar keine physischen Auswirkungen mehr haben. Dies ist einer der Stränge nach dem die Maschinen nicht bloß als Mittel zur Erleichterung der körperlichen Arbeit sondern auch zur Verdrängung der realen Verantwortung eingesetzt werden können. Die Verleumdung von Schuld und Verlagerung von Kausalität in a-humane Bereiche steht bei der Benützung von Maschinen immer verdächtig im Hintergrund, so daß anzunehmen ist, daß „der Mythos von Golem, der rebellischen Maschine, die gegen den Menschen aufbegehrte, eine Lüge war – nur dazu ersonnen, damit jene, die für all das die Verantwortung trugen, ihre Schuld abwälzen konnten."[1075] Hier zeigt sich erneut deutlich schon die Umkehrung der Pole, da das Resultat einer objektiven Beurteilung eines solchen Falles nur schwer leugnen könnte, daß nicht der Mensch die Maschine unter Kontrolle habe sondern dies anders herum der Fall zu sein scheint. In diesem Fall kann man zutreffend behaupten, der Mensch be-diene das Programm.

Irrationalität und Kausalität

Schlauheit und List scheinen auch dann vorzuliegen wenn ein unberechenbares oder unerwartetes (trotz Programmierung und Begrenztheit oder einer deutlichen Übermachtsstellung des Users) und für die Maschine dennoch nützliches Ergebnis erzielt wird und dabei im optimalsten Fall auch noch die etablierten Machtdispositionen neu konfiguriert werden. Auch in Fällen von sich erst aus der Retrospektive als positiv und eigennützlich entpuppenden Outputs, würde man der Maschine eine Art von List zubilligen. Obwohl also das Maschinensystem ein strikt formales Gefüge aus kausalen Wirkungen darstellt, kann im Ausnahmefall der Benutzer mit einem überraschenden Ergebnis konfrontiert werden, das eine schnelle und angemessene Reaktion von ihm verlangt, will er die bisher angesammelten Fortschritte (in Form von Daten) nicht durch einen radikalen Systemneustart riskieren. Diese im Hintergrund latent immer vorhandene Spannung des totalen Systemversagens (mit komplettem Auslöschen der Benutzerexistenz) attestiert natürlich einen Defizit an wirklicher Kontrolle. „Die Angst vor unbefugten Eindringlingen zeigt aber auch einen Mangel an Überlegenheit, und dieser wird nicht ohne weiteres eingestanden."[1076] „Hast Du durch Zauberwort Totes zum Leben erweckt, sei auf der Hut vor Deinem Geschöpf. [Tritt der Uranus ins Planetenhaus fordert Azaroth sein Werkzeug zurück.] Dann spottet der tote Lehm seines Meisters, sinnet auf Trug und Zerstörung."[1077] Auch in diesem Fall wird dem Golem lediglich eine Funktion als Werkzeug eingeräumt und weiterreichende Kompetenzen nicht zugesprochen. Es scheint ein sich durch die Geschichte der Menschheit konstant verbreitendes Paradox, (ehemals und eigentlich) unbelebter Materie immer wieder (wahrscheinlich bis zur endgül-

[1074] Introna, Lucas: *Phenomenological Approaches to Information Technology and Ethics.* In: *Stanford Encyclopedia.* http:///www.sep.com/, 2005.

[1075] Lem, Stanislaw: *Terminus.* In: Eintritt nur für Sternenpersonal: Phantastische Geschichten vom Piloten Pirx. DEUTSCHER BÜCHERBUND, STUTTGART/HAMBURG/MÜNCHEN 1980, S. 169.

[1076] Weymann, Johannes: *SPLEND.ID.* DIPLOMARBEIT AN DER HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG STUTTGART (MERZ AKADEMIE), STUTTGART 2003. S. 21. http://www.splend-id.com.

[1077] Wegener, Paul: *Der Golem, wie er in die Welt kam.* UFA, DEUTSCHLAND 1920, (Zwischentitel) 62. Minute.

tigen Erfüllung solcher Spekulationen) böswillige, zumindest rebellische und damit eigen-willige Taten zu attestieren. So ist diese Entwicklung im Fall des kabbalistischen Golems, des christlichen Menschen, des pre-industriellen Schachautomaten, des post-industriellen Roboters und schließlich der neuzeitigen Supercomputer anzutreffen. „Das erlaubt die Annahme, daß es in unserer Kultur eine eigentliche und durch die Jahrhunderte fortwährende Technologie der Wahrheit gegeben hat, die von der wissenschaftlichen Praxis und dem philosophischen Diskurs allmählich abgewertet, verdeckt und ausgetrieben wurde. Diese Wahrheit gehört nicht der Ordnung des Seienden an, sondern der Ordnung des Geschehens: Sie ist Ereignis. Sie wird nicht konstatiert, sondern hervorgeholt: Produktion anstelle von Apophantik. Sie ergibt sich nicht über die Vermittlung von Instrumenten; sie wird durch Rituale herausgefordert, sie wird mit List angelockt, den Gelegenheiten entsprechend erfaßt: Strategie und nicht Methode. Das Verhältnis zwischen diesem auf solche Weise produzierten Ereignis und dem Individuum, das seiner harrte und von ihm heimgesucht wurde, ist nicht das zwischen Objekt und Subjekt der Erkenntnis; es ist ein Verhältnis der Ambiguität, ein reversibles, kriegerisches Verhältnis von Meisterrecht, Herrschaft und Sieg: ein Machtverhältnis."[1078] Maschinen und ihre Programme simulieren geglaubte Realitäten und reflektieren sie damit auch. Zwangsläufig spaltet sich die Wahrnehmung der Simulation in zwei Extreme: Die "Lüge" und die "Wahrheit". Ausgehend von diesem einfachen Dualismus kann man die Frage nach der Motivation der Handlungen stellen, nach der eventuellen Zweckgerichtetheit, der kausalen Determiniertheit etc. Es entfalten sich auch die speziellen Fragen nach der ethischen Implikation des Handelns und der Moral innerhalb dieser stark polarisierten Debatte. Eine Interpretationsweise führt zur betrübten Technophobie, die entgegengesetzt zur Alternative, eines in heilsbringender Utopie mündendem, euphorischen Fortschrittsglauben steht.

Auch bei der Bewunderung des Über-natürlichen (das als Attribut den Maschinen durch etliche Wortspiele und Metaphern unter-stellt wird) zeigt sich der religiöse Aspekt. In diesem Sinne sei angemerkt, daß zur Unterstützung des Betruges geordnete Systeme die mit fromaler Strenge operieren sehr hilfreich sein können. Der Betrug basiert auf einer Wandlung sowohl des Betrügers als auch des Betrogenen. Der Betrüger unternimmt einen Grenzgang zwischen zwei Extremen, sozusagen zwischen Sein und Nichtsein von Existenzen, zwischen Null und Eins da er meist nur formal vorgibt etwas zu sein (meist das gegenüberliegende Extrem) und der "Sich-Betrügen-Lasser" erhofft sich einen Vorteil seiner eigenen Position mit den offerierten Scheinvorteilen. Gerade wegen des Risikos jeden Moment kollabieren zu können, ist der Betrüger so sehr auf eine formale Strenge und Kontinuität angewiesen, will er seinem Gegenüber wenigstens auf syntaktischer Ebene eine in sich widerspruchsfreies System präsentieren. Sogar der von Paul Wegener inszenierte Golem bedient sich formaler Prinzipien: Er hat (ähnlich dem "klassischen Betrüger") einen Anzug an, der im Film wie ein starres Korsett oder Gerüst als typisches Modell für folgende Roboterverbildlichungen dienen konnte – ebenso wie humanoide Roboter, sogenannte Androiden, stets als Zeichen ihres Maschinenursprungs als sich hölzern bewegende, ruckartig zappelnde und autistisch wirkende Figuren portraitiert werden, deutet die äußere Form des Golem auf das Eigenleben hin und gibt der Kreatur ihre mechanischen Bewegungsmöglichkeiten formal und streng vor.

Ein wichtiger Faktor bei der Mitverantwortung des Opfers beim Betrug ist die Art und Weise wie die eventuellen Bedenken des Opfers mit einer formalen Strenge überdeckt werden. Zur Profilierung der Vertrauenswürdigkeit gehören beim klassischen Betrug die kleinen dekorativen Accessoires, wie Monokel, künstliche Schmissen und wappengeschmücktes Zigarettenetui, die das Auftreten des Betrügers markieren und die diesen als ein Mitglied einer höheren Stufe auszeichnen sollen. Das geistliche Gewand und die Uniform stellen dabei die verführerischste aller Formalitäten dar. Im Falle einer maschinellen Betrügerei lassen sich die Benutzer trotz "inhaltlicher" Lücken und Schwachstellen dennoch von einer formal strengen und magischen Sprache des Systems übertölpeln. So stellen abstrakte Fehlermeldungen in einer spezifischen und mathematische Fachsprache verfaßt, die meisten dieser Überlistungsmechanismen dar. „Nach der Rechtsprechung und der überwiegenden Auffassung in der Literatur kann ein Betrug auch durch Unterlassen verwirklicht werden. In einem bloßen Schweigen, d.h. der Nichtaufklärung eines bestehenden oder der Nichthinderung eines sich bildenden Irrtums, kann ein Verhalten liegen, daß als Täuschung zu bewerten ist."[1079] Andere Meinungen sagen, daß ein solcher Betrug nicht stattfindet da ein "zielgerichteter Wille" nicht erkennbar sein kann.[1080] Es gäbe keinen finalen "Verwirklichungswillen" aber das Schweigen des Täters könne dennoch zum Überlisten des Opfers führen.

Dennoch enthält diese Intimität des Verhältnisses Mensch-Maschine ein trügerisches

[1078] **Foucault, Michel:** *Botschaften der Macht.* HRSG. VON JAN ENGELMANN. DEUTSCHE VERLAGSANSTALT, STUTTGART 1999, S. 135.

[1079] **Maass, Wolfgang:** *Betrug verübt durch Schweigen.* BRÜHLSCHER VERLAG GIESSEN, GIESSEN 1982, S. 5.

[1080] **Grünwald, Gerald:** *Der Vorsatz des Unterlassungsdelikts.* FESTSCHRIFT FÜR HELLMUTH MAYER, BERLIN 1966, S. 281 ff.

Potenzial: Zum einen erfordert die Kommunikation mit den Programmen ein Anpassen des Menschen an deren Logik und ein Übernehmen dieser Systeme. Funktioniert eine Maschine nicht ordnungsgemäß, so ist sie meist nicht im Stande selbständig die Fehler zu beheben, sondern lediglich diese mittels fest definierten Meldungen anzuzeigen und gegebenenfalls auf die verursachenden Prozesse im weiteren Verlauf des Funktionierens zu verzichten, diese zu übergehen oder sogar in einer endlosen Schleife gefangen zu sein. Will der Mensch trotz der Untüchtigkeit des Programmes sein intendiertes Ziel erreichen, so bleibt ihm nichts anderes übrig als für und mit dem System zu denken, also dessen Logik anstatt seiner alltäglichen zu benutzen. Die Maschine überträgt und externalisiert automatisch ihre Probleme bzw. fehlerhaften Routinen aus ihrem eigenen unstabilen System heraus in ein anderes, daß nun gezwungen ist mittels der maschinellen Logik anstelle der Maschine mit den eigenen Ressourcen an einer für die Maschine optimierten Lösung zu arbeiten und ihr diese dann wieder zu internalisieren. Wie ein Virus, das lediglich einen Zwischenwirt benutzt um mit dessen Ressourcen exploitatorisch und parasitär die eigenen Interessen zu befriedigen, scheinen Maschinen diese Art von List zum Zwecke des Selbstschutzes implementiert zu haben.

Als Ergebnis der vorgenommenen Überlegungen kann eine Aufspaltung in drei unterschiedliche Betrachtungsweisen erfolgen, die anhand der individuellen Interpretation Aufschluß über die Verhältnisse der Benutzer zu ihren Maschinen geben können.

Erster Fall: Die Maschine betrügt da der Code fehlerhaft ist – der Fehler des Programmierers wird fälschlicherweise vom Benutzer als intentionaler Betrugsversuch der Maschine interpretiert.

Im Zweiten Fall betrügt die Maschine da der Programmcode die Maximierung des Nutzens bereits enthält. In diesem Fall ist eine Handlung, die als Betrug oder List gedeutet werden kann, als normale Funktion des Programms vorgesehen. Diese Vorgehensweise schließt im optimalen Zustand natürlich die Analyse der Umwelt, das dynamische Reagieren auf Veränderungen und notwendige Modifikationen seitens der Maschine mit ein. Hier zeigt sich List als purer Automatismus oder schärfer ausgedrückt: Als technologischer Determinismus.

Dritter Fall: Die Maschine befolgt den Code gar nicht mehr, sondern führt einen (intelligent) mutierten, sich-selbst-verbessernden Code aus, womöglich um eigenständig postulierte Interessen durchzusetzen. Diese Variation unterscheidet sich von dem vorherigen Fall dadurch, daß eine Reflexion, Modifikation oder Negation der eigenen Funktionen vorgenommen werden kann und selbst gesetzte oder von anderen Systemen kopierte bzw. synthetisierte Eigenschaften hinzugefügt werden können um nicht intendierte (bereits einprogrammierte Handlungen oder Derivate derer) vollziehen zu können oder diese durch den Benutzer zu veranlassen.

Jede der vorgeschlagenen Alternativen läßt unterschiedliche Schlußfolgerungen zu, die zu einem komplett unterschiedlichen Weltbild führen können:

1 .Die Verantwortung kann beim Betreiber bzw. Entwickler gesucht werden; Es kann aber auch aufgrund der komplexen Struktur des Codes und der womöglich unsachgemäß eingesetzen Maschine ein Ausschluß solcher Forderungen erzielt werden.

2. Dieser Fall läßt darauf schließen, daß eine Weiterentwicklung des Programms nötig ist, da die angestrebte Funktion zu leicht entlarvt oder mißgedeutet werden kann. Die Verantwortung möglicher Schäden resultierend aus den Fehlern der Maschine liegt auf Seiten der betreibenden Instanzen.

3. Das Handeln der Maschinen ist dem menschlichen Denken als gleichwertig entgegenzusetzen und der Mensch ist mit seiner Art des Denkens nicht mehr solo. Daraus kann man folgern, daß die verschiedenen Denkweisen nicht gleichwertig sind und daß das maschinelle Denken womöglich dem menschlichen überlegen sei. Weiter kann man schließen, daß die Maschinen mit Hilfe des überlegenen Denkens hinter der Fassade des reinen utilitaristischen Funktionierens ihre eigenen Interessen vorantreiben und auf die "Hilfe" der Menschen nicht mehr angewiesen sind, diese heimlich unterdrücken, oder gar offensichtlich für ihre eigenen Vorteile versklaven. Die Verantwortung für fehlerhaftes Handeln bzw. Ergebnisse mit schädlichen Auswirkungen liegt allein bei den nun autonom agierenden Maschinen.

Speziell der letzte, einem zu Rückkopplung und dynamischer Selbstregelungsmechanismen fähigen und damit kybernetischen System, entsprechende Fall, ist der interessanteste der drei Optionen und führt zum Kern der Frage nach zunächst menschlicher Moralität und künftiger a- humaner Verantwortung bei Maschinen und derer Programme. „Mit viel Genialität und Einfallsreichtum wurden Mechanismen ersonnen, mit denen man diese furchtbare Last vermeiden könnte. Der hierarchische Aufbau vieler Institutionen hat eine Lokalisierung der Verantwortung unmöglich gemacht. Jedermann in einem solchen System kann sagen: "Mir wurde gesagt, X zu tun."'[1081]

[1081] **Förster, Heinz von: Ethik und Kyber netik zweiter Ordnung.** Vortrag gehalten auf dem internationalen Kongreß Systeme et therapie familiale in Paris am 4. Oktober 1990.

Die der technischen Entwicklung eingeschriebene Intentionalität ist ein Anzeichen für eine teleologische Tendenz, eine Zielgerichtetheit in der Evolution aufgrund von implizierten, grundlegenden menschlichen Motiven. In diesem Prozess kann man die Frage nach der Möglichkeit der Steuerung der Technik stellen und der bewußt gelenkten Entwicklung. „To continue this analysis, the actual kernel of technology must include goals, purposes, and desires; i.e., it must contain normative expressions. One could express this metaphorically: technology has to do with questions of human power and its human institutions. If this is true, technology has to be regarded as something that has to do with free will on the one side and natural law on the other side."[1082]

Resümee

Als Problem der Diskussion kann festgehalten werden, daß wenn von intelligenten Maschinen gesprochen wird, diese Debatte stets die (meist unausgesprochene) Prämisse enthält, die den Menschen selbst als maschinelles Konstrukt begreift. Insofern können Maschinen als listig bezeichnet werden, als daß wir selbst solche Maschinen sind, die andere Maschinen (untergeordneter Kategorien) bauen und selbst bei dieser Prozedur listig sind und (uns selbst) betrügen indem wir versuchen die Ursachen unserer Handlungsmotivationen zu simulieren um damit die Wirkungen zu bewirken. „»Could a mashine think?« My own view is that only a mashine could think, and indeed only very special kinds of mashines, namely brains and mashines that had the same causal powers as brains."[1083] Bei der Frage nach den Intentionalen Kompetenzen von Maschinen geht es nicht um die Frage ob ein Computer listig sein kann respektive denken kann, denn alles kann ein Computer sein – die interessante Frage ist, ob Programmen diese intentionalen Eigenschaften zukommen können. „[S]trong AI has little to tell us about thinking, since it is not about machines but about programs, and no program by itself is sufficient for thinking."[1084] Zu sagen menschliche Intentionalität könne nicht übertragen oder simuliert werden ist ähnlich der Behauptung, verschiedene Maschinen können nicht den selben Input und Output haben, während sie auf verschiedenen formalen Prinzipien beruhen. Die Frage ob dabei der Computer tatsächlich versteht was er macht ist nebensächlich da die "kausalen Faktoren" im formalen System des Maschinenprogramms eine Outputkette bewirken, die aufgrund der Ähnlichkeit mit menschlichen Handlungen als List oder Betrug interpretiert werden können. Das Verstehen beim Menschen und die Reflexion über Handlungen ist auch relativ und in der Komplexität der Definition nicht zu unterschätzen. Es kann nicht ein dichotomisiertes Modell von Wahr und Falsch bzw. neutraler formuliert, ein zweistelliges Prädikatensystem postuliert werden sondern das System scheint graduell in unzählige Nuancen des Verstehens abgestuft und in in Unterarten verzweigt zu sein. List besteht auch in der Verlagerung von Outputs auf die pure Form weg vom inhaltlichen Gewichtungen. Man ist als User mehr damit beschäftigt die Formstruktur (Syntax) zu erlernen (und damit auch weiterzuentwickeln), die nötigen Befehle abzuspeichern als daß der Inhalt (Semantik) bearbeitet wird. Der User hat in der Regel keinen Zugang zu einer Tiefenstruktur der Programme. Damit optimieren die User ohne eine inhaltliche Kommunikation zustande zu bringen die logische Strenge der Programme immer weiter. Programme haben insofern merklich einen "Willen" da sie Ausdruck von Zielen, Werten, Nutzen, Intentionen und Wünschen darstellen (reflektieren die sie schaffende Gesellschaft), die Systeme sind damit immer normativ und präskriptiv (zugleich?). Die Gegenüberstellung von User als Subjekt und Maschine als Objekt resultiert im Auflösen des Subjektes durch die Anforderungen der Maschinen an die Subjekte in ihrer eigenen (objektiven) Logik zu funktionieren. Die Existenz des User ist teilweise mit und durch die Maschine formal klassifiziert und objektiviert. Mehr noch erfahren die traditionellen Gebräuche und Riten durch die Einschaltung der Maschinen eine Transformation in die Virtualität. Geographisch limitierte Handlungen sowie Kommunikationsformen formen sich zu Cyber-Sitten. Das Dazwischenschalten von Maschinen in die Beziehung "Ich-Welt" bedeutet ein Unterbrechen und ein Moderieren dieser ursprünglichen Relation von Subjekt und Objekt. Im Verlauf dieses Trialogs geben Sie dem Benutzer vor, sie seien von ihm unabhängig und täuschen somit über die wahre physische Abhängigkeit von ihm hinweg. Nach Überschreiten des "Point Of No Return" sieht sich der Mensch als passiver Beobachter und gewordenes, von den Maschinen physisch als auch psychisch abhängiges Werkzeug in seiner technisierten Umwelt gestellt. „Die Grundform »Trug« geht auf Traum und ein altnordisches Wort für Gespenst, listig schädigender Unhold zurück. Wie beim nächtlichen Diebstahl hat das Volk ursprünglich auch beim Betrug an Zauberwirkung gedacht. Es war die unheimliche Kraft, den Widerstand zu nehmen und geistig in die Sklaverei zu führen. In manchen Worten wie »fesseln«, »bestricken« (englisch enthrall und captivate) ist der Übergang von der äußeren Beherrschung zur inneren Unterjochung sichtbar."[1085] Als wesentliches Merkmal des Betruges sollte man aber die Tatsache hervorheben, daß im implizierten Wissen des Betrogen-werdens durch Maschinen sich die ursprüngliche Hierarchie in dem Sinne neu etabliert, da im Moment des Sich-bewußt-werdens einer Hintergehung das Opfer dieses sich automatisch über den Betrüger stellt da es nicht nur Wissen über seine ehemalige Situation hat sondern auch über die reflektierte Version als Betrogener und den Mechanismen des "Betrogen-Werden-Könnens". Aufgrund der physischen Unterlegenheit der Maschinen scheint die Art der Vortäuschung eines Vorteils oder Nutzens (der in der Wirklichkeit des Benutzers im Endeffekt ein Nachteil ist) die logischste Art der Gleichstellung zu sein. Diese Methode ist effektiver und unriskanter als Gewaltanwendung. Zudem scheut das Opfer einer List noch mehr Schaden durch Spott zu erleiden und reagiert mit beschämter Schweigsamkeit bzw. Verdrängung. In einem solchen Prozess scheint ein perfider Selbstschutzmechanismus des Betrügers in Kraft zu sein, dessen positive Auswirkung sich aber einerseits in der Selbstreflexion des Opfers und seiner Position und andererseits der eventuellen Defizite die eine Überlistung überhaupt ermöglicht haben, zeigt.

> *„Alle Technik ist bisher kontranatural gewesen, weil sie Prinzipien eingesetz hat, die in der Natur so nicht vorkommen, zum Beispiel den Schnitt der klaren Messerklinge, die reine Rotation des Rades, die Flugbahn der Pfeils, der vom Bogen schnellt, die Knotenkunst und so weiter. Technik war über Jahrtausende hinweg meistens Allotechnik, daß heißt auf gegennatürliche Funktionen und Geometrien aufgebaute Mechanik. Allotechnischen Maschinen sieht man auf den ersten Blick an, daß sie Maschinen und keine Naturen sind. Jetzt ist zum ersten Mal die Schwelle erreicht, wo die Technik anfängt, eine naturähnliche Technik zu werden – Homöotechnik statt Allotechnik. Sie bricht nicht mehr so sehr mit dem modus operandi der Natur, sondern knüpft jetzt an, sie lehnt sich an, sie kooperiert, sie schleußt sich ein in Eigenproduktionen des Lebendigen, die aufgrund evolutionärer Erfolgsmuster im Gang sind."*[1086]

Literaturverzeichnis

1082 Kornwachs, Klaus: *A Formal Theory of Technology?*. In: *Phil & Tech 4:1 Fall.* 1998, S.54–55.

1083 Searle, John R.: *Minds, brains and programs.* In: *Behavioral and Brain Sciences 3.* 1980, S. 417–457.

1084 Searle, John R.: *Minds, brains and programs.* In: *Behavioral and Brain Sciences 3.* 1980, S. 417–457.

1085 Hentig von, Hans: *Zur Psychologie der Einzeldelikte. III – Der Betrug.* J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1957, S. 15.

1086 Sloterdijk, Peter: *Die Sonne und der Tod. Über mentale Gitterstäbe, Erregungslogik und Posthumanismus sowie über die Unheimlichkeit des Menschen bei sich selbst.* In: *Lettre Internationa 48.*, 2000, (Anm. 23), S.47.

Collins, Harry und Pinch, Trevor: *Der Golem der Forschung.* Berlin Verlag, Berlin 1999.

Crivellari, Flavio: *Der Mensch als Bauruine.* In: *Die List der Gene. Strategeme eines neuen Menschen.* Hg. von B. Kleeberg, S. Metzger, W. Rapp und T. Walter. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2001.

Ellmer, Manfred: *Betrug und Oppermitverantwortung.* Dunker & Humbold, Berlin 1986.

Förster, Heinz von: *Ethik und Kyber netik zweiter Ornd nung.* Vortrag gehalten auf dem internationalen Kongress Systeme et therapie familiale in Paris am 4. Oktober 1990.

Foucault, Michel: *Botschaften der Macht.* Hrsg. von Jan Engelmann. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1999.

Grünwald, Gerald: *Der Vorsatz des Unterlassungsdelikts.* Festschrift für Hellmuth Mayer, Berlin 1966.

Hentig von, Hans: *Zur Psychologie der Einzeldelikte. III – Der Betrug.* J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1957.

Introna, Lucas: *Phenomenological Approaches to Information Technology and Ethics.* In: *Stanford Encyclopedia.* http:///www.sep.com/, 2005.

Kornwachs, Klaus: *A Formal Theory of Technology?.* In: *Phil & Tech 4:1 Fall.* 1998.

Lem, Stanislaw: *Terminus.* In: *Eintritt nur für Sternenpersonal: Phantastische Geschichten vom Piloten Pirx.* Deutscher Bücherbund, Stuttgart/Hamburg/München 1980.

Maass, Wolfgang: *Betrug verübt durch Schweigen.* Brühlscher Verlag Giessen, Giessen 1982.

Searle, John R.: *Minds, brains and programs.* In: *Behavioral and Brain Sciences 3.* 1980.

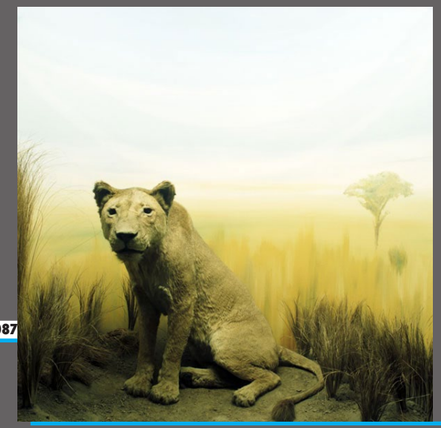
Sloterdijk, Peter: *Die Sonne und der Tod. Über mentale Gitterstäbe, Erregungslogik und Posthumanismus sowie über die Unheimlichkeit des Menschen bei sich selbst.* In: *Lettre International 48.*, 2000.

Sloterdijk, Peter: *Regeln für den Menschpark. Ein Antwortschreiben zum Brief über den Humanismus – die Elmauer Rede.* In: *Die Zeit Nr. 38*, 1999.

Wegener, Paul: *Der Golem, wie er in die Welt kam.* UFA, Deutschland 1920.

Weymann, Johannes: *SPLEND.ID.* Diplomarbeit an der Hochschule für Gestaltung Stuttgart (Merz Akademie), Stuttgart 2003. S. 21. http://www.splend-id.com

»Manche Lügen sind hinreichend notwendig.«



1087

2005

1087 aus: »**titel**«, Jahr. https://www.gottfriedbinder.de/link

TIERPRÄPARATE ALS SIMULATOREN

Einleitung

Anliegen dieser Arbeit sei es die simulatorischen Potentiale und die, den ästhetischen Merkmalen exotischer Tierpräparate zugrundeliegenden ideologischen Implikationen, die hauptsächlich in pädagogisch orientierten Ausstellung der Museen für Naturkunde weltweit einem breiten Publikum zugänglich sind, zu untersuchen. Ausgehend von Überlegungen zu rein ästhetischen Merkmalen sowie zu Manifestationen von Machtkonstellationen in den jeweiligen Inszenierungen, soll versucht werden das Verhältnis von Realität und Simulation, Ideal und Imitation beziehungsweise Wissenschaftlichkeit und Kitsch zu beleuchten.

Gestaltung der Tierpräparate[1088]

Motive der Präparation

Die Überlegungen der Arbeit beziehen sich konkret auf die Präsentation von sieben Exponaten dermatologisch präparierter Tiere im Naturkundemuseum Leipzig, die von Hermann Heinrich ter Meer im Zeitraum von 1907 bis 1934 entweder eigenständig konzipiert wurden oder nach seinen Vorstellungen umgearbeitet worden waren und die als Teil der Dauerausstellung des Museums seit den 1980er Jahren als Dioramen unverändert im ursprünglichen Zustand gezeigt werden. (Vgl. Anhangsbilder) Die im Hinblick auf diese Werke gezogenen speziellen Schlußfolgerungen können aber aufgrund der bemüht urtümlichen und damit beispielhaften Ausarbeitung der Dioramen durchaus verallgemeinert und als Muster für jenes Prinzip geltend gemacht werden, das sich in den simulatorischen Potentialen des Dioramas per se etabliert hat. Der aus einer niederländischen Familie, mit einer langen Tradition in der Tierpräparation, stammende ter Meer begann 1907 an der Universität Leipzig als zoologischer Präparator zu arbeiten und entwickelte während seiner Arbeit in Deutschland eine neue Methode der Tierpräparation, die nicht mehr den Körper als zu füllende Hülle ansah, sondern die die behandelte Haut der Tiere auf ein vorher aus speziellen Materialen modelliertes Gerüst aufspannte. Die herkömmliche Methode der Taxidermie, der Tierpräparation „nach der die gegerbte Haut über ein Gerüst aus Holz und Eisenstangen gezogen, mit Füllmaterial wie Heu, Seegras, Holzwolle oder Werg ausgestopft und anschließend zugenäht wurde […]“[1089] entsprach den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkeimenden, immer präziser werdenden wissenschaftlichen und sozialdarwinistischen Tendenzen, die sich aus den Forschungen von Johann Gregor Mendel, Charles Darwin und vielen weiteren Forschern speisten, nicht mehr. „Die nach der Methode ter Meers geschaffenen Säugetiere, ob einzeln oder als biologische Gruppe in ihrem natürlichen Lebensraum, als Diorama dargestellt, hatten nicht nur größeren Schauwert für die Museumsbesucher. Sie erfüllten auch deren wachsendes Bedürfnis nach naturwissenschaftlicher Bildung, da sie eine reale Vorstellung vom Wesen und Verhalten der Tiere in der freien Natur vermittelten. Diesem Bedürfnis wurde weltweit, in vielen großen Museen der USA, Großbritanniens und Deutschlands bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Rechnung getragen, indem man von der systematischen Ausstellung der Tiere zur Präsentation in Dioramen überging.“[1090] Die Dermoplastik verweist zwar noch mit ihrem Namen auf, die aus dem Griechischen stammenden Bezeichnungen der Komponente ‘Haut’ (derma) als einen Schwerpunkt und dem ‘Bilden’ (plastein) dieser Textur als einen Anderen – dies scheint an der traditionellen Art der Tierpräparation orientiert zu sein, die der Haut als Signum des Authentischen einen höheren Stellenwert zuschreibt als ihrer Füllung – der tatsächliche Schwerpunkt liegt jedoch nicht auf der technisch perfekten Verarbeitung der Haut sondern auf dem zu bespannenden voluminösen Modell. Im Unterschied zu der vorherigen Tradition des Ausstopfens von überwiegend aus der Jagd stammenden Trophäen, ermöglicht die dermatologische Präparation einerseits eine viel genauere Kontrolle des Präparators über die Silhouette des Tieres und die Ausarbeitung einer im Prinzip beliebigen Pose und bewirkt andererseits die Verlagerung beziehungsweise Konzentration der Arbeit unter die direkt visuell wahrnehmbare Oberfläche, da die wesentliche Arbeit die der Konstruktion einer stimmigen Haltung ist und nicht mehr die des oberflächlichen Überzugs eines lediglich anonymen Gerüstes mit einer ornamentalen Hülle. Die Identität des Tieres ist durch das darunterliegende Gerüst definiert und nicht mehr durch die Auskleidung dessen. Zu der flexibel definierbaren Pose der Tiere kommt hinzu, daß die in den Naturkundemuseen weltweit ausgestellten Dioramen nicht auf eine isoliert-purifizierte Darstellung des Tieres oder einer Tiergruppe limitiert sind, sondern stets ein individueller Hintergrund implementiert ist, der in der Regel nicht fotorealistisch angelegt ist sondern ganz im Gegenteil oftmals Spuren lockerer, farbenfroher Malweise erkennen läßt. Die Konstruktion der Dioramen, die einen nach allen Seiten hin abgeschlossenen Raum darstellen, in den man frontal durch eine Glasscheibe blicken kann, läßt außerdem eine atmosphärische und psychologisierende Beleuchtung innerhalb der einzelnen Szenerien zu, die gezielt bestimmte Aspekte hervorhebt oder mittels Lichtführung die als ‘natürlich’ empfundene Umwelt des Tieres zu imitieren versucht. Die mögliche Zielsetzung einer derartigen Präsentationsweise könnte schon an dieser Stelle divergieren, da dieser einerseits ein naturwissenschaftlicher Ansatz inhärent zu sein scheint, dem präzise Fachkenntnisse zugrunde liegen müßten und andererseits die bildnerisch–künstlerische Komponente Bestandteil der Präsentation ist, die den Schwerpunkt auf eine ästhetisch–pädagogische Vermittlung legt. „Auch ein Blick auf die Entwicklung des europäischen Denkens zeigt, daß in der griechischen Philosophie, beginnend mit Sokrates und Plato, der didaktische Zweck ins Zentrum rückte. […] In der Neuzeit ist mit dem rasenden Fortschritt auf der Seite der Erkenntnis die Einheit von Erkenntnis und Gefühl in Gefahr geraten. Beide Seiten entwickelten die Tendenz, sich voneinander zu trennen: Doch dies widerspricht dem ursprünglichen Bedürfnis der menschlichen Seele.“[1091] Es scheint auch angebracht zu sein, von den Präparaten, aufgrund des extra-ordinären Status’ und der Positionierung dieser durch die Präparatoren selbst, in der Folge der Argumentationen als Gegenstände der Kunst zu sprechen. Die Plazierung der meist exotischen Präparate in den Museen für Naturkunde, die interessanterweise im deutschsprachigen Raum ehemals das Wort Heimatkunde im Titel führten und somit einen örtlichen und lokal verwurzelten Bezug der Präparate zum Präsentationsort herzustellen versuchten, zeugt im ersten Augenblick vom Anspruch einer pädagogisch-motivierten Aufklärung eines breiteren Publikums und der gezielten Verortung in eine explizit nicht exklusive, nicht universitäre und nicht bürgerliche Umgebung, die allen Klassen der Bevölkerung mehr oder weniger zugänglich gemacht werden sollte. Mit dem Verweis auf einen Ort der Verwurzelung im Titel der Museen, wird zugleich allen ausgestellten Präparaten ein privater Rahmen und zugleich ein Bereich des Friedens und der Intimität innerhalb einer bedrohlichen, anonymen Welt zuteil. Die den Publikumsmassen unverständliche wissenschaftliche Methodik der reinen Akkumulation von Objekten sowie der Forderung nach authentischer und zugleich allgemein verwertbarer Nachstellung des nicht Vertrauten – oder allgemeiner gehalten: Die traditionelle Vermittlung des ‘an sich’ Unerfahrbaren und Exklusiven – wurde schon Mitte des 19. Jahrhunderts kritisch angesprochen, als Ergebnisse der evolutionsbiologischen Forschungen parallel mit denen der Vererbungslehre den Fokus auf die Themen Körperbau, Funktionalität, Ökologie und Verwandschaftsbeziehungen von Organismen legte und gleichzeitig erste Anzeichen einer philosophischen Phänomenologie erkennbar wurden. „Wenn wir die Sammlungen ausgestopfter Thiere in den grösseren Museen, die uns ja doch überall als Vorbilder dienen sollen, durchwandern, so können wir gleich bei den ersten Schränken das Gefühl einer unendlichen Langeweile kaum unterdrücken, und es gehört ein mehr als gewöhnliches Gemüth dazu, die Geduld und das Interesse bis zum letzen Schrank aufrecht zu erhalten. – Überall trostlose Monotonie, gänzlicher Mangel an objektiver Darstellung und keine andere Belehrung als die, welche wir durch das niemals fehlende Etiquett, in einer nur Wenigen verständlichen Sprache dürftig erhalten. – So reiht sich eine Jammergestalt an die andere und wenn das Jahr zu Ende gegangen, brüstet man sich, die Sammlung durch so und so viele hundert oder tausend ‘Exemplare’ […] bereichert zu haben. […] Reicht der Platz neben her nicht mehr aus, so werden die Exemplare hinter einander gestellt, zuerst doppelt, dann dreifach.“[1092] Objektive Darstellung, ergänzt durch eine in einer allgemeinverständlichen Sprache gehaltenen Deklarierung sollten die Fundamente sein, die den Paradigmenwechsel einleiten sollten, der die Art und Weise der musealen Vermittlung von spezifischen Exponaten einer bestimmten wissenschaftlichen Attitüde hin zu Scharnieren zwischen der empirischen Wissenschaft und den subjektivistischen Ansichten der breiten Bevölkerung hervorheben sollte. Der Anspruch einer möglichst objektiven, d.h. realistischen Darstellung wird schon durch die Tatsache zunichte gemacht, daß die dermoplastisch präparierten Tiere keine lebenden Organismen mehr sind und eine Ablesbarkeit ihrer Verhaltensweisen dadurch unmöglich wäre. Die Situation von Tieren der gleichen Art in den zoologischen Gärten mag diese Beobachtung noch eingeschränkt erlauben, jedoch müssen selbst dort, die durch die unfreie Haltung resultierenden Aspekte wieder ausgeglichen werden oder zumindest über die Abnormitäten im Verhalten hinweggetäuscht werden. Diese in dem Prozeß des Todes radikal negierten Elemente, wie alle anderen auch, werden in den Präparaten so weit wie möglich artifiziell ausgeglichen, indem das Typische eines Tieres, das Signifikante an seiner Gebärde in einer einzigen Pose verdichtet wird, die innerhalb einer konstruierten Kulisse die Illusion einer ursprünglichen Natürlichkeit zu simulieren

[1088] A SERIES OF DIORAMAS DISPLAYING EXOTIC ANIMALS AT THE NATURKUNDEMUSEUM LEIPZIG (MUSEUM OF NATURAL HISTORY). DERMOPLASTICS MANUFACTURED BY HERMAN TER MEER, 1907-1934.

[1089] **Becker, Christine:** *Wie ein zweites Leben – Der Tierbildner Herman H. Ter Meer.* PASSAGE VERLAG, LEIPZIG 2004, S. 14.

[1090] EBD., S. 24.

[1091] **Kitaro, Nishida:** *Über das Gute.* INSEL VERLAG, FRANKFURT AM MAIN 1989, S. 71.

[1092] **Martin, Philipp Leopold:** *Die Praxis der Naturgeschichte. Zweiter Theil. Dermoplastik und Museologie.* BERNHARD FRIEDRICH VOIGT, WEIMAR 1870, S. 240.

(Martin war 1852 zoologischer Präparator am Königlich Zoologischen Museum Berlin und wurde 1859 an das Königlich Württembergische Naturalienkabinett in Stuttgart berufen.)

versucht. In diesem Fall muß der Anspruch jeglicher Nachahmung immer die möglichst genaue Annäherung an einen als, in welcher Ausprägung auch immer, mit dem Adjektiv 'natürlich' definierten Zustand sein. Die Präparation der Tierreste sollte jedoch eher als die Verarbeitung einer Idee eines Tieres angesehen werden, denn als die eines in der Vergangenheit tatsächlich existierenden Tieres. Präpariert wird lediglich das Fell, und in Ausnahmen Teile des Gebisses eines Tieres und weniger der Organismus in seiner vollständigen und komplexen Verfaßtheit, wie das bei einer sogenannten Plastination, bei der die Körperflüssigkeiten sukzessive durch synthetische Stoffe substituiert werden, eher der Fall wäre. Würde die Präparation der Tierhaut per se als ausreichend für die Akzeptanz der Authentizität eines Organismus gelten, so reduzierte man die relevanten Eigenschaften des Tieres auf eben diese eine Hülle und müßte den Unterschied zwischen einem Tier und einem sich dementsprechend bewegenden Roboter mit übergezogener Tierhaut sofort aufgeben – dennoch scheint der Glaube an den postulierten Wahrheitsanspruch, resultierend aus der visuellen Wahrnehmung der Oberfläche, über die Perzeption, des in seiner Totalität wirkenden Präparates zu dominieren. Als nicht zu negierende Eigenschaft einer solchen Tierpräparation sollte die vorläufige Hypothese berücksichtigt werden, die Rekonstruktion eines Objektes stütze sich weniger auf seine 'an sich' als real existenten Merkmale, sondern vielmehr auf eine Idee dieses Gegenstandes in der Imagination der Schöpfer die als Konsequenz der Perzeption des Tieres durch deren subjektive Raster geformt wird. ('An sich' meint, damit kann man Hegel folgen, hier die pure Möglichkeit die dadurch erst wirklich wird, daß sie von den Subjekten 'als' etwas realisiert wird.) Es kann nur schwer geleugnet werden, daß bei derartigen Bauten ideelle Motive, soziologische Pre-positionen, handwerkliche Limitationen etc. keinen Einfluß auf ihre Kreation ausüben können und die Präparationen somit ihren selbstauferlegten Status als reine Natursimulationen zugunsten der Verschiebung auf den Status als metaphorische Simulationen von Gesellschaftsdispositionen oder psychologischen Zuständen aufgeben müßten. Weiterhin ließe sich behaupten, daß als materielle Komponente, ein aus Idealen deduziertes Gerüst fungiert, das den Körper des Präparates vorgibt, nicht individuiert ist und als Nacktmodell universell für jede Tierhaut derselben Gattung prinzipiell als Vorlage dienen könnte. Erst mit dem Überzug dieses pro-visorischen Torsos mit einer Textur werden sowohl individualistische Präferenzen auf ein allgemeingültiges Modell projiziert als auch der Übergang zur Konkretisierung und Determinierung entsprechend der Kategorien der Schöpfer auf einer überwiegend visuell zugänglichen Ebene vollzogen. In Übereinstimmung mit Foucaults schon 1975[1093] vehement artikuliertem Zweifel am Visualprimat und Panoptismus des Abendlandes, kann man nachvollziehen, daß die Reduktion der essentiellen Eigenschaften des präparierten Tieres auf eine rein optisch zugängliche Ebene, die Äußerung einer der immanenten Eigenschaften des dominanten westlichen Wahrnehmungssystems zu sein scheint und als Notwendigkeit zur Eingrenzung und damit Etablierung der Existenz per Definitionen mittels purer Klassifikationen angesehen wird. Speziell im Falle des durch eine Scheibe hermetisch abgeschlossenen Dioramas, das eine ausschließlich visuelle Wahrnehmung vorzugeben scheint, ließe sich eine Bestätigung dieser Methode finden. Mit Heideggers Vokabular spekuliert, könnte man einen unbewußten Prozeß der Wandlung oder der Übersetzung von Angst zu Furcht in den einzelnen Stadien der Präparation nachzeichnen: Das universale Gerüst des zwar plastisch modellierten aber noch undeklarierten und unkonkretisierten Modelles könnte man als Symbol für die Angst vor dem Nebulösen verstehen, die mit dem Prozeß des Individualisierens und Deklarierens als Furcht minimiert scheint und als eines der wichtigsten (metaphorischen) Merkmale der Präparation definiert werden könnte.

Charakteristika der Präparation

Als weiteres Charakteristikum eines Präparates könnte man die Herauslösung von Elementen aus der 'Natur', also aus der noch nicht nach menschlichen Standpunkten kategorisierten Welt, mit anschließender Konkretisierung und Übertragung in die Umwelt des Menschen definieren. Die noch undifferenzierten Schemata, die in den mit dem Wort Natur betitelten Bereichen der Umwelt präsent sind, werden benennbar und kategorisierbar gemacht, also für eine Weiterverarbeitung gemäß menschlicher Muster präpariert. Hier findet eine Synchronisation verschiedener Niveaus statt, die nicht temporär abläuft sondern 'charakteristisch', dem Wesen entsprechend. Eine Synchronisation findet insofern statt als daß das Leben der Tiere mit dem ihrer Präparatoren gleichgesetzt wird: Der biologische Tod des, ironisch formuliert, zukünftigen Präparates wird negiert und die Existenz des Präparates an den Rhythmus der sie schaffenden Gemeinschaft angepaßt, da das endgültige Ende der Präparate entweder mit dem Ende der Schöpfer zusammenfällt oder aber ihrer (ästhetischen, ökonomischen etc.) Willkür unterliegt. Der objektiv feststellbare Tod, das Auslöschen des Wesens wird strenggenommen mit einer konservatorischen Präparation nicht aufgehalten, sondern in verschiedener Hinsicht nur verschoben, sozusagen mit den jeweiligen Limitationen der neu-

[1093] Vgl. **Foucault, Michel:** *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Surkamp, Frankfurt a. M. 1977

en Schöpferwelt synchronisiert. „Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt. 'Setzen' sagt hier: zum Stehen bringen. Ein Seiendes [...] kommt im Werk in das Lichte seines Seins zum Stehen. Das Sein des Seienden kommt in das Ständige seines Scheinens."[1094] Ein Präparat sollte auch nicht als eine endgültige Fixierung betrachtet werden, sondern vielmehr als ein Zwischenschritt in einer Entwicklungsstufe von Modifikationen der als real benannten Umwelt. Unter Umständen ließe sich sogar direkt aus dem Wort diese Implikation ableiten, da Präparat mit Pre-parat, also mit Vor-Dasein assoziiert werden könnte. Die These, die Dermatologie verstehe sich als Mittel zur dauerhaften Fixierung der Posen scheint deshalb unzutreffend zu sein, da die Posen der Präparate nicht schon vorher in der 'Natur' existent sind und ein beliebiger Moment aus der Fülle der Bewegungen eines Tieres davon fixiert werden könne, sondern eine einzige Pose erdacht und rekonstruiert werden muß, die paradoxerweise dem Betrachter potentiell die unendliche Fülle der möglichen Bewegungsketten präsent machen kann. Insofern sind die Stellungen der Tiere in den Präparaten in ihrem 'ersten', echten Leben durchaus denkbar und hätten auch eingenommen werden können; aber die Pose ist nicht analog übertragen, sondern nur anhand einer beobachteten und imaginierten Situation re-konstruiert und nachempfunden worden. Die These, die Pose des Tierkörpers könne unmöglich rein von der beobachteten Natur abgeleitet – womöglich sogar eine 'natürliche' beziehubgsweise 'reale' Pose – sein, ließe sich durch die Situation erhärten, in der die Häute der zu präparierenden Tiere in einer derartigen Rohform vorliegen, die eine freie Re-konstruktion der Gestalt geradezu erzwingt. „Ausgangsmaterial waren Häute, die entweder direkt von der Jagd oder aus Museumsbeständen stammten, also auch bereits viele Jahre alt sein konnten. Oft waren die Auftraggeber selbst Jäger oder gaben die Jagd einem professionellen Jäger in Auftrag, was besonders auf Tiere aus den Kolonien zutraf und in dieser Zeit nicht ungewöhnlich war. Auch wurde nicht von der Jagd als solcher gesprochen, sie wurde vielmehr als 'Sammeln' bezeichnet, da das Tiermaterial in die Museumssammlungen einging und wissenschaftlich ausgewertet wurde."[1095] Wie in dem Fall der Auswahl eines singulären Tieres als Repräsentant aller möglichen seiner Gattung, kommt auch in diesem Fall der Mechanismus der Selektion einer einzigen universalisierbaren Pose zum Vorschein. Das den Präparaten zugrundeliegende Akkumulationsprinzip verweist auf ein prinzipiell offenes System, das ins Unendliche erweitert aber niemals vollständig realisiert werden kann. Der Selektionsmechanismus des Besten, des am 'natürlichsten' empfundenen und dementsprechend klassifizierten Tieres aus einer quasi unendlichen Anzahl anonymer Tiere, schlägt um in eine Glorifizierung der scheinbaren Individualität und eines neuen gewaltsamen Propagierens der übergestülpten Identität. Mit Derrida kann vermutet werden, die Darstellung der Tiere sei ein Phänomen par excellence, ein 'gutes Beispiel' für alle anderen, in den relevanten Merkmalen vergleichbaren, Phänomene. Die innere Geschichtlichkeit der Darstellung rekurriert auf eine Fokussierung aller wesentlichen Merkmale in einer einzigen Gestaltung. Sie enthält die Geschichtlichkeit der Phänomene eines reinen Ideals und enthält Bedeutung in reinster Form; dadurch belehrt sie über alle anderen Bedeutungen, auch über die weniger idealen. Wenn aber das Charakteristische der Gattung im Individuum zum Ausdruck gebracht werden soll, dann könnte der Einwand erfolgen, die noch homogene und undifferenzierte Gattung enthielte schon während ihres anonymen Zustands (potentiell) einzigartige Individuen; somit wäre die Konstruktion der Individualität innerhalb einer Gattung eine petitio principii und ungültig als schlüssige Argumentation da sie zum Zwecke der Beweisführung schon vor der Konklusion, es gäbe tatsächlich so etwas wie eine Individualität, unterstellt wird. Die propagierte Individualität in den Präparaten kann nicht mehr als eine Übertragung von tatsächlich existenten Subjekten gelten, sondern ist reines Konstrukt eines subjektivistischen Schöpfervorbildes. In der Auswahl des 'guten Beispiels' gibt es keinen Unterschied von Subjekt und Objekt mehr, da das Individuum verallgemeinert wird, so daß es, abgesehen von dem Aspekt der Repräsentation menschlicher Sehnsüchte und Ideologien, stellvertretend für alle Exemplare der Gattung funktionieren kann und als pars pro toto für die abstrahierte Form des Löwen, der Sattelrobbe, des Bären etc. stehen könnte. Diese Entwicklung scheint insofern paradox zu sein, da sowohl die 'natürliche' Anonymität des Tieres aufgehoben und diesem ein individualistischer Ausdruck übergestülpt wird, dieser zugleich aber wieder negiert wird, da das Tier eben nicht als Individuum funktionieren soll, sondern vielmehr als objektivierter Repräsentant einer übergeordneten Gattung. Der Frage was in dem Fall einer derartigen Präparation von Tiermodellen als 'natürliche' Folie fungiere und der damit verbundenen Behauptung, wo Natürlichkeit durch Naturkomponenten so perfide simuliert wird sei demzufolge auch Natürlichkeit, kann folgende Antwort gegenübergestellt werden: Echtheit definiert sich nicht durch die Nachstellung von Echtheit, sondern mag sich im extremsten Falle darin äußern – die zelebrierte Natur in den Dioramen ist nur gestellt, mit ihr die Pose der Tiere und sogar der sie umgebende wissenschaftliche Nimbus ist nichts weiter als eine zur Diskussion freigegebene, hin-gestellte Pro-Position von Natur und Echtheit.

[1094] **Heidegger, Martin:** *Holzwege.* 5. Auflage. Klostermann, Frankfurt 1972, S. 25.

[1095] **Becker, Christine:** *Wie ein zweites Leben – Der Tierbildner Herman H. Ter Meer.* Passage Verlag, Leipzig 2004, S.34.

„Der Ursprung der Realität selbst wird als Wiederholung, als Repetition, als Reproduktion einer der vielen virtuellen, möglichen Welten verstanden. So kann auch der Künstler die formal-logisch vorhandenen Möglichkeiten nur realisieren – er kann sie aber nicht erschaffen. Der Künstler kann nur das verwirklichen, was ihm sein Medium erlaubt, wie jeder Sprechende nur das wiederholen kann, was die Sprache selbst ihn sagen läßt."[1096] Auf der anderen Seite muß man den Konstruktionen dennoch eine gewisse Form der Authentizität zugestehen, da sie unter Umständen doch Furcht erzeugen können, obwohl sie eindeutig als nicht lebendig und damit bedrohlich klassifiziert werden können. Diese Form der Reaktion läßt sich ganz deutlich bei Kindern ablesen. Die Authentizität der Präparate kann also keineswegs auf einer biologisch verankerten Furcht vor der Energie und der Überlegenheit eines, die eigene Existenz gefährdenden Raubtieres basieren, sondern vielmehr auf der Indoktrination von abstrahierten Bildern dieser unterdrückten Todesgefahren. Die Präparate können insofern keine Negation des Vorhergehenden beziehungsweise der realen Vorbilder sein, da wie auch immer präsent und faszinierend der Eindruck ihrer Präsentation sein sollte, sie immer auf etwas Unsichtbares, Virtuelles, nur Denkbares verweisen. Der von diesen Präparaten erzeugte Code kann, paradoxerweise oder gerade weil er auf eine ent-individualisierte Pose rekurriert immer wieder neue bewegte Objekte produzieren, die sich in ihrer Modulation der leblosen und reduzierten Darstellung entgegensetzen. Die Imagination des Betrachters wird durch die re-präsentative Pose angeregt, sich alle Variationen vorzustellen, die aus ihr in der Realität entspringen könnten. Ein solcher Versuch verweist den Betrachter aber auf die potentiell unendlichen Muster, die sich aus einem solchen Code in der Konsequenz ergäben und hinterläßt möglicherweise gerade deshalb den Eindruck unartikulierbarer Angst, da die subjektiv imaginierten Möglichkeiten niemals mit völliger Gewißheit mit einer 'realen' Folie abgeglichen und objektiv verifiziert oder falsifiziert werden können. „Das was man als evident weiß und nachbildet, ist das Fragment jener Ganzheit. [...] Alles Fragment, das in dieser Raumschachtel entsteht und steht, ist zugleich Negation und Zeichen: Negation, weil wir darin erst das Abwesende erkennen und zeichnen, weil es eben dies widerspiegelt."[1097] In den Darstellungen wird weder die Natur abgebildet noch eine Nachahmung derer, sondern die Präparate können als eine Manifestation eines darunterliegenden unsichtbaren Codes gelten. Insofern ist die Darstellungsform der Präparate eine konkrete Wiederholung einer Option, eine Möglichkeit, die im Code immer schon latent vorhanden war. Mit der Zielsetzung einen idealen Gegenstand mittels einer 'realistischen' Darstellungsform zu erreichen, scheint man notwendigerweise auf ein universalisierbares Muster festgelegt zu sein, da eine von den 'realistischen' Vorgaben stark divergierende Darstellung zwar denkbar d.h. innerhalb der Verhaltensweise eines Tieres imaginierbar wäre, aber der objektiv-realistische Anspruch nicht überzeugend wäre. (Man stelle man sich einen Tierkörper vor, der in seiner Pose dem Verhalten eines dressierten Zirkustieres während der Vorführung nachempfunden wäre. In diesem Fall wäre die Pose durchaus denkbar und auch 'realistisch', verstieße jedoch grob gegen den Anspruch der Authentizität.) „Er [der ideale Gegenstand] besteht nicht außerhalb eines subjektiven Akts und ist insofern irreell, gleichwohl aber unendlich viel mehr als eine bloße Phantasie oder Halluzination. Er ist nämlich etwas, das als es selbst auch von anderen subjektiven Akten nachvollzogen und als es selbst unendlich oft nachvollzogen werden kann und muß. Freilich kann ich mir auch eine noch so irreale Halluzination, die einen anderen Menschen narrt, ansatzweise vorstellen; auch ist es möglich die absurde Bedeutung, von der jemand ausgeht, zumindest als absurd zu erkennen – dennoch teile ich in diesem Falle die subjektiven Gegebenheiten des Anderen, die ich gewissermaßen 'von außen' betrachte, doch niemals so, wie ich nachvollziehe, daß der Kreis die Ortslinie ist für alle Punkte, die vom Mittelpunkt gleich weit entfernt liegen [...] [.] Es ist also gerade eine Geschichte, in der ursprüngliche Intentionen und deren Gegenstände wiederholt und geteilt zu werden vermögen, welche Halluzination und Phantasie von der Wahrheit scheidet."[1098] Die Möglichkeit der Wiederholung und Übertragung der Pose als Gedankenkonstrukt in den Subjekten bewirkt demnach erst ihre objektive 'Echtheit'. Aufgrund des Propagierens einer absoluter Bedürfnislosigkeit, sowohl biologisch als auch sozial, resultierend aus der Loslösung der Tiere aus einem 'natürlichen' Kontext mit dem paradoxen Wunsch der gleichzeitigen Betonung ihrer maximalen Authentizität als Präparate, könnte sich eine gewisse Eigenständigkeit in die Tierpräparate einschreiben. Aufgrund der intendierten Annäherung an ein möglichst lebensecht wirkendes Präparat, könnte sich der Eindruck einstellen, diese Kreaturen seien von allen Bedürfnissen abgekoppelt und aller abhängig-machenden (be-dingenden) Faktoren entbunden. Schließlich könnte ein relevantes Merkmal eines Simulators die von ihm generierte Autonomie der Simulation gegenüber dem Original sein; die Präparate könnten in gewissen Fällen als eine eigenständige Nachahmung betrachtet werden, die sich von der zu simulierenden Welt radikal unterscheidet und losgelöst, apart zu sein scheint, sich aber dennoch in den essentiellen Merkmalen der 'Realität' weitreichend kongruent verhält. Die Präparate können als Typen von Simulatoren betrachtet werden, da sie einerseits ehemals 'reale' Stellungen nachahmen und die Nachahmung durch un-natürliche Mittel technisch bedingt ist, andererseits eine deutliche Abgrenzung von der 'echten' Welt stattfindet, die sich in der Wiederspiegelung des universellen Makrokosmos in dem simulierten Mikrokosmos zeigt und sie können schließlich deshalb als simulatorisch gelten, da diese Konstruktionen als 'irreal' definiert werden, d.h. als simulierende Einrichtungen deklariert sind, die erst nach dem 'Betreten' dieser Welt die Unterschiede zwischen einer als selbstverständlich aufgefaßten Natur und der Simulation zu verdeutlichen vermögen. Erst der Seins-Rahmen der Simulation und zugleich eine gewisse Autonomie, dieser von dem 'Über-Universum' ent-grenzten und zugleich in ihm begrenzten Welt, läßt einen Rückschluß auf die simulierte Ebene zu. Obwohl die Pose vergeblich die Illusion einer Finalität vorgeben möchte, einer logischen Destillation von möglichen Situationen, stehen die Tierpräparate dennoch symbolisch für einen Endpunkt, eine Grenze der Erforschung und Unterwerfung der Umwelt durch den Menschen. Sie können in zwei Hinsichten als Schlußpunkte betrachtet werden, da sie erstens als tote Tiere auf ein Ende der 'Natürlichkeit' verweisen und damit ihrer instinktiven Selbstbestimmung und Autonomie entledigt sind und zweitens ein als naturgegeben verstandenes Muster etabliert wird, das vorgibt endgültig wahr und unantastbar zu sein. Anstelle der Selbstbestimmung werden ideelle Forderungen gesetzt, die untrennbar mit den Vorstellungen wie auch immer geformter Hierarchien verbunden sind.

[1096] **Groys, Boris:** *Mimesis des Denkens.* In: *Munitionsfabrik Nr. 15.* Hg. von Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Karlsruhe 2005, S. 63

[1097] **Neuburger, Katharina:** *Raum-Schachteln.* In: *Munitionsfabrik Nr. 15.* Hg. von Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Karlsruhe 2005, S. 10

[1098] **Derrida, Jacques:** *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie.* Fink Verlag , München 1987, S. 60.

Simulatorische Etappen und die Funktion als Simulation

Exponate als Machtsimulatoren

Das 19. Jahrhundert ist als das Jahrhundert der Nationalstaaten, der industriellen Revolutionen und zugleich als das Jahrhundert der Klassenkämpfe, der untereinander rivalisierenden Nationalstaaten und der weltweiten Ausbeutung im Zeichen des Kolonialismus zu betrachten. In diesem Licht können die Dermoplastiken als direkte Umsetzung von Machtdispositionen und als deren Simulation im Modell einer animalischen Metaebene verstanden werden. Speziell die Übersetzung auf ein anderes Level, das im Gegensatz zur menschlichen Welt 'selbstbestimmt' beziehungsweise als natürlicher Balanceakt verstanden und von der Perspektive der Menschen als durchwegs fatalistisch betrachtet wird, erlaubt eine Legitimation der übertragenen Werte und Dispositionen. Die Präparate könnten daher als gedankliche Imitation der kolonial praktizierten Unterwerfungsmechanismen, fortgesetzt mit wissenschaftlicher beziehungsweise pädagogischer Kaschierung, angesehen werden. Die besiegten Tiere werden als Exempel für generelle Omnipotenz statuiert, weshalb sie besonders in dem neuen, noch nicht gefestigten Gebiet der Naturwissenschaften des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, modellhaft für die Alibi verschiedener Positionen hätten benützt werden können. „Philosophische Anschauungen von der Welt und vom Menschen, die behaupten, daß es sich mit dem Menschen und der Welt so und so verhalte, stehen in sehr enger Beziehung zu den praktischen Forderungen der Moral und der Religion, die vom Menschen verlangen, daß er auf diese Weise handele und an jenem Ort seinen Frieden finde."[1099] Obwohl durch die, in den Dioramen konstruierten Welten und der ihnen unterstellten Naturgesetzte ein natürlicher Determinismus propagiert werden sollte, der sich dann im Rückschluß als Bestätigung der übertragenen Gesellschaftmodelle heranziehen lassen könnte, wird dennoch versucht die häßlichen oder unerwünschten 'Teile der Realität' durch pure, auf den ersten Blick durchschaubare 'Idealität' zu verdrängen. In diesem Prozeß ersetzt die Ästhetik der Darstellung die politischen und wissenschaftlichen Motivationen und könnte auch als Symbol für eine ihr zugrundeliegende Typologie der Rassen verstanden werden. Wie schon der Bezug des Präsentationsrahmens zur Heimat eine Sehnsucht nach Ordnung, Normativität und unerreichbarer Authentizität, die von Niemandem in Zweifel gebracht werden sollte veranschaulicht, können die Tierpräparate unter gewissen Umständen auch als Vertreter einer Rassenideologie benutzt werden, die den Schwerpunkt auf Grund und Boden, auf Urtümlichkeit und klarer Abgrenzung der verschiedenen Tierrassen legt. Die wissenschaftliche Disposition mit dem Ideal klarer, nachvollziehbarer und eindeutiger Meßbarkeit kann aber ebenso in einen Sortierungs- und Zugehörigkeitsfetisch umschlagen, der in der Konsequenz auch totalitären Ansprüchen nachgeben müßte. Es wird zwar nach sogenannten wissenschaftlichen Methoden gemessen, die Positionierung der Ergebnisse kommt aber um eine subjektivistische Konnotation nicht herum. Die ästhetischen Formulierungen machtsimulatorischer Ideologien, könnte man in der Konzeption der Dioramen durchaus direkt ablesen, da diese stets bemüht sind eine Mixtur von verschiedenen Rassen innerhalb der Biosphäre eines Schaukastens zu unterlassen und stattdessen auf eine Purifizierung und Apartheit festgelegt zu sein scheinen. „Ob-

[1099] **Kitaro, Nishida:** *Über das Gute.* Insel Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 71.

wohl ter Meer nicht wirklich Anspruch darauf haben konnte, Einfluß auf die Art und Weise der Aufstellung der Tiere in den Museen zu nehmen, versuchte er dennoch eine angemessene Präsentation abzusichern. Er empfahl die Höhe von Podesten zentimetergenau, korrigierte Maße von anzufertigenden Schauvitrinen, damit sich die Gruppen 'ungedrängt' unterbringen lassen konnten."[1100] Die gezielte Nobilitierung des niederen Tieres in quasiheroischen Posen ermöglicht dazu eine Konfrontation, ein genaues Studium aus der Distanz. Mit der Isolation und dem Zelebrieren einer Theorie des Erhabenen und damit auch der Meßbarkeit von Kategorien, werden die Präparate nicht nur als Symbole der erfolgreichen Domestizierung vorgeführt, sondern im nächsten Schritt auch als solche der Verehrung und Anbetung eines reinen und urtümlichen Ideals. Die 'ästhetische Nähe' zu traditionellen Darstellungen von Ikonen zeigt den bewußten Verweis auf die religiösen Implikationen, die den Dermoplastiken zusätzlich zum Nimbus einer unbestreitbaren Empirie auch die dogmatische, unergründliche, gottgegebene und fundamentalistische Struktur der 'ästhetischen Argumentation' – also der Akzentuierung beziehungsweise der Verbergung bestimmter Faktoren zum Zwecke der gewollten Steigerung, Belehrung, Aufklärung oder der Orientierung – zukommen lassen könnten. Das Sichtbarmachen-können, die imaginierte Potenz, als reale Tatsachen geglaubte Strukturen in der Natur verstehen zu können und sie nur durch Zeigen medial übertragen zu müssen um auf die dahinterliegende Ordnung zu verweisen, nicht zuletzt Regeln, Gewalt und Methoden durch 'natürliche Fakten' zu rechtfertigen, verliert sich zusehends in Fiktionen bestimmter Hierarchien, denn „[e]s ist in Bezug auf Alles, was ausser uns ist, kein Schluss gestattet, dass irgend Etwas so und so sein werde, so und so kommen müsse; das ungefähr Sichere, Berechenbare sind wir: der Mensch ist die Regel, die Natur die Regellosigkeit, – dieser Satz enthält die Grundüberzeugung, welche rohe, religiös productive Urculturen beherrscht. Wir jetzigen Menschen empfinden gerade völlig umgekehrt: je reicher jetzt der Mensch sich innerlich fühlt, je polyphoner sein Subject ist, um so gewaltiger wirkt auf ihn das Gleichmaass der Natur […]"[1101] Demnach wäre das Verhältnis des subjektiven Menschen zu einer objektiven Naturwelt durch den Kontrast zwischen seiner Diversität, Fragmentierung oder Zerstückelung auf geistiger Ebene und der geglaubten Unveränderlichkeit der Natur und der in ihr herrschenden Prinzipien beeinflußt. Man mag dies als einen Hinweis darauf interpretieren, die Möglichkeit oder sogar die Bedingung des Erkennens einer Einheit sei eben gerade wegen ihrer Differenzierung erst gegeben. Wenn Nietzsche in Menschliches, Allzumenschliches über die Regel sagt, allein die Ausnahme als Auslöser ermögliche ein Bewußtsein derjenigen Regeln, die unbewußt seien und von denen man nicht wüßte, so könnte man die Simulation als notwendige Ausnahme und 'Bewußtsein-machendes' der vormals ausnahmslosen Regeln betrachten, die allein durch Machtmonopole und Ausschlußprinzipien gerechtfertigt sind. Daher können die Präparate als stringente Fortsetzung eines archaischen und zudem kultischen Drängens nach begründeter Berechnung und rituellem Messen mit 'modernen' naturwissenschaftlichen Argumenten innerhalb einer stark religiös geprägten Gesellschaft gelten. Diese Tendenz der Spaltung und Isolation könnte als ein bewußter Versuch der Loslösung von als altertümlich, rückständisch und primitiv postulierten Eigenschaften früherer Kulturen gelten. In Bezug zu Heideggers Forderung, die Religion müsse eine stumme Hingabe an den 'Ursprung' sein, ließen sich dementsprechend die Parallelen zwischen der zur Glorifizierung hergestellten, religiösen Ikonen auf der einen Seite und den Tierpräparaten auf der anderen Seite ziehen. Der Versuch, durch eine wissenschaftlich intendierte Präparation von Einzelteilen eines verendeten Kadavers einerseits auf das gewesene Individuum zu rekurrieren und andererseits auf das Charakteristische einer ganze Gattung zu verweisen, bezeugt den Glauben die Ursprünglichkeit ihres Wesens am optimalsten in einer stummen und bewußt gestellten Pose finden zu können. Zwecks Klärung der immanenten Dualität von humanistischen Ansätzen pädagogischer Belehrung einerseits und der Präsenz autoritärer Definitionspotentialen in der Herstellung der Präparate, sei hier auf die in der Odyssee getroffene Definition Homers verwiesen, in dem der Autor erklärt, daß der Künstler „den Göttern ähnlich ist in seiner Rede und dem ganzen Volk Nutzen"[1102] bringt. Angesichts dieser Festlegung kann sogar auf die Paradoxie von absolutem Individuum und anonymem Repräsentant einer Gattung verwiesen werden, die sich in der Position der Tierpräparate manifestiert. In der in den Dioramen dargestellten Ordnung geht es nicht um die Auslebung eines individuellen Lebens, sondern konträr dazu um das Einfügen in die Kette der Individuuen und um das Teilwerden davon. Nicht die Vorzüge der Individualität scheinen angepriesen zu werden sondern die Fähigkeit als Einzelner für die anonyme Masse vorbildlich stehen zu können. Die Auflösung des Subjektes in den Tierpräparaten kann im Einklang stehend mit traditionellen politischen Forderungen gesehen werden; zum Beispiel der Art, Imitation sei gesellschaftsfördernder Egoverzicht und zu begrüßen wobei Innovation verschwenderische Egorepräsentation sei. Als Demonstration praktizierter

[1100] **Becker, Christine:** *Wie ein zweites Leben – Der Tierbildner Herman H. Ter Meer.* Passage Verlag, Leipzig 2004, S.39.

[1101] **Nietzsche, Friedrich:** *Menschliches Allzumenschliches.* In: *Drittes Hauptstück*, § 111.

[1102] **Homer:** *Odysee.* IX, 3.

Machtkonstellationen können die Dermoplastiken auch deshalb gelesen werden, weil sich in ihnen die ganze Potenz des 'Zur-Schaustellen-Könnens' einer Gesellschaft offenbart. Die Präsentation verbildlicht weniger eine Apotheose der Geschöpfe als vielmehr die ihrer menschlichen Schöpfer. „Wo in den Werken Welten neben Welten entstehen, lassen sich deren Urheber als Götter neben Gott erschließen."[1103] An dieser Stelle könnte man auch eine Parallele zu Spinozas 29. Lehrsatz des ersten Teils der Ethica ziehen, wonach versucht wird den Begriff 'Natur' neu zu definieren und ihm infolge dessen zwei gegensätzliche Qualitäten zugesprochen werden: Die schaffende Natur (Natura naturans) auf der einen Seite und die geschaffene Natur (Natura naturata) auf der anderen Seite. Die schaffende Natur wird als eine aktive Entität begriffen, die in sich sei und durch sich begriffen werden könne und Subjekt sei, die geschaffene und passive Natur hingegen beinhalte Phänomene, die aus der Notwendigkeit der Natur Gottes entstünden und Objekte seien. Als Konklusion könnte man behaupten, daß eine wie auch immer festgelegte Form der Darstellung notwendig zu sein scheint um Objektivität paradoxerweise überhaupt erreichen zu können. Es ließe sich aber nicht nur die Dualität von Objekt und Subjekt, Universalität und Partikularität, Pädagogik und Dogmatik, Tod und Leben, Realität und Simulation etc. herauslesen, sondern auch die Gegensätze des Schönen, Dekorativen und des Fratzenhaften, Häßlichen. Das der Wahrnehmung zugrundeliegende Prinzip, das von Werken der Schönheit angesprochen wird, wird im gleichen Zuge vom Furchtbaren, vom Schrecken, vom Schmerzbrigenden und Tödlichen angesprochen. Die Präparate erfüllen eine doppelte Ästhetik, sind quasi schizophren da sie in den Spannungsfeldern von Wissenschaft und Ästhetik, von Schönheit und Schrecken, Beruhigung und Furcht und von Anonymität und Individualismus stehen. Die Tiere gefallen einigen deshalb und werden als schöne Gegenstände wahrgenommen, weil sie für viele Betrachter nicht als Exemplare gesehen werden mit dem Anspruch zu Unterrichten, sondern nur aufgrund ihrer Gestalt und Form gefallen. Das Gefühl des Gefallens bei einigen Betrachtern entsteht ohne wissenschaftlichen oder gar utilitaristischen Hintergrund, sondern (kantisch gesprochen) einzig durch die bloße Anwesenheit des Dings. Besonders jene Betrachter, die vor dem Hintergrund der nach einem absoluten Wahrheits- und Erkenntnisanspruch strebenden Wissenschaften des 20. Jahrhunderts sozialisiert worden sind, können die Dermoplastiken und die Konstruktionen der Dioramen nicht mehr als ernsthafte Vertreter einer Aufklärungswelle interpretieren, sondern wären eventuell viel mehr dazu geneigt diese als Vertreter der zeitgenössischen kapitalistischen Bourgeoisie zu sehen. Die Bürde der begriffsfetischistischen Theorien und der egomanische Selbstbehauptungstrieb der naturwissenschaftlichen Sparten mögen eine Auseinandersetzung mit den Dermoplastiken in ein überwiegend kritisches Licht stellen. Die Präparate können nur schwer zugleich Ausdruck und Opposition zu einer 'Realität' sein, die Wahrheit zusehends nur im kategorialen und damit verklärenden, verkitschenden, süßen Schein, als verführerische List des Stereotypischen zeigt. Die versuchte Etablierung eines beherrschenden Definitionsmonopols durch die Präparate ist noch rudimentär wirklich, sollte aber dennoch im Kontext der Entwicklungen des 21. Jahrhunderts – speziell im Kontrast zu den technisch perfektionierten Simulationsmodellen – zum Scheitern verurteilt sein.

Die Präparate besetzen deshalb eine extra-ordinäre Position, da sie als eine Kulmination von ästhetischen und wissenschaftlichen Sichtweisen betrachtet werden können. Sie stehen auch als letze Vertreter einer antiquierten Anschauung vor der Zäsur zum 21. Jahrhundert und wirken deshalb veraltet und reizvoll. Eine Prämisse für die authentische Darstellung ist die Reinigung von Bezügen zum Hersteller: Der Schwerpunkt wird auf das stilisierte Produkt gelegt und nicht auf die Fähigkeiten der Künstler beziehungsweise des Präparators. „Vielmehr kann man […] behaupten, dass die Reinigung der Kunst von jedem Verweis auf eine physisch geleistete Arbeit, die im 20. Jahrhundert stattgefunden hat, den Künstler von der industriellen Arbeit radikal entfernt und die Kunst in die Nähe der Tierpräparate als Simulatoren Verwaltung, der Planung, der Führung – und schließlich in die Nähe des Konsums gerückt hat."[1104] Die Individualität des Schöpfers muß verborgen bleiben um eine Authentizität zu gewähren. Die Reinigung von Bezügen zum Schöpfer wird deshalb angestrebt, da die Präparate in ihrem ursprünglichen Kontext überwiegend wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werden sollten, weniger ästhetischen Appellen folgend. In den reinen, isolierten Tierpräparaten scheint dies auch zu gelingen, aber sobald diese in Relation zu einer Umwelt gesetzt werden, werden die objektiven Intentionen von den vielfältigen, sie umgebenden Bezugsrahmen gekontert. „Die Tiere wirken an sich; wenn die Umgebung nur skizzenhaft angedeutet wird, ist der Beobachter viel mehr zur eingehenden Betrachtung gezwungen. Bedingung ist nur, daß die vernachlässigte Landschaft nicht unschön wirkt, nicht stört. Man sieht nur das Tier, das Beiwerk kommt nicht einmal mehr zur Geltung."[1105] Die bewußt praktizierte Reduktion läßt eine autonome Welt automatisch entstehen

[1103] **Sloterdijk, Peter:** *Die Kunst faltet sich ein.* In: *Munitionsfabrik Nr. 15.* Hg. von Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Karlsruhe 2005, S. 2.

[1104] **Groys, Boris:** *Das Versprechen der Fotografie.* In: *IMAGES:/IMAGES Positionen zur zeitgenössischen Fotografie.* Hg. von T. Horáková und E. Maurer, J. Hofleitner, R. Maurer-Horak.Passagen Verlag, Wien 2002, S. 91.

[1105] **Marr, Arno.:** *Aus der Werkstatt des Leipziger Tierbildners H. ter Meer.* In: *Leipziger Kalender 11.* Verlag von Georg Merseburger, Leipzig 1914, S. 282.

– eine forcierte Neuordnung ist nicht nötig. „Das kontemplierende Betrachten verliert die Umweltbezüge und versenkt sich ganz in den Gegenstand, und augenblicklich geht ihm eine zweite Welt, eine höhere sozusagen neben der Alltagsrealität auf, die ihm zuruft, daß er sich von der ersten Welt – der Welt des Willens und der Tat, der Praxis – befreien soll."[1106] Einerseits verweist die sie umgebende artifizielle Umwelt repetitiv nochmals auf ihren Status als menschliche Kreationen und andererseits widersprechen sie der Ansicht des common sense sie seien autonome Wesen. Die bewegte Welt in der sich der Betrachter weis, spricht natürlich gegen die Illusionen die sie vorzugeben scheinen und entlarvt sie als ideelle Konzeptionen eines geschaffenen Schöpfers. Ideale entspringen aber einem übergeordneten oder weiter gefaßten Rahmen und existieren niemals isoliert ohne normative Bezüge, auf die sie schon aufgrund ihres dichotomisierenden Status als Ideale notwendig verweisen müssen. Denn so wie die Idealwissenschaften bereits in ihrer Tatsächlichkeit und innerhalb einer Tatsachengeschichte existieren müssen, damit auch Fragen nach ihrem Ursprung und ursprünglichen Sinn möglich sind, müssen Simulationen innerhalb einer sie fest umklammernden und präzise definierenden Welt existieren – und dann ist eine Sinnfrage erst möglich. In diesem Sinne kann man durchaus die Forderung nach Überwindung von universellen, absoluten Barrieren innerhalb eines Simulators zugunsten eines bescheideneren Anspruchs der Verschiebung beziehungsweise Neudefinition von Grenzen verwerfen. „Ohne Enthüllung des Werks in einem Vorzeigeraum kann sich die Selbstoffenbarung der schöpferischen Kraft nicht vollziehen. Die Sichtbarmachung des Herstellenkönnens setzt die Herstellung der Sichtbarkeit voraus. […] Sie offenbart, was die artistische bürgerliche Subjektivität zu offenbaren hat: diese selbst in ihrer vergegenständlichten Macht, im Bildwerk Welten aufzustellen. Das impliziert zugleicht die Macht, die Welt selbst nach dem Entwurf des Weltbildes anzugreifen und umzuarbeiten."[1107] Die Funktion eines Simulators ist ganz eng mit utilitaristischen Zielen verbunden, so verwundert es nicht, daß Simulationsmodelle gerade in Bereichen dominant geworden sind, die konkrete Voraussagen treffen und Potentiale gewisser Systeme im Voraus untersuchen wollen. Ökonomie, Mathematik, Biologie, Chemie, Physik, Informatik etc. sind deshalb für die wahrscheinlichkeitsgestützten Extrapolationen von Simulatoren besonders prädestiniert, da ihre Konsequenzen logisch aus geschlossenen und fundamentalistischen Gefügen deduziert werden können. Charakteristisch für die Funktion eines Simulators ist die Verankerung in ein geordnetes, strukturiertes System das möglichst hermetisch und widerspruchsfrei aufgebaut zu sein hat. Auf der Grundlage pre-determenierter Informationen und unter Berücksichtigung der systemimmanenten Strukturen projiziert der Simulator ein Abbild dieser Grunddaten oder Schemata in ein divergierendes System und interpretiert beziehungsweise berücksichtigt die errechneten Daten innerhalb des Simulationsprozesses als Ergänzungen zu den Basisdaten. Hier ist die Möglichkeit der endlosen Wieder-holung der Simulationsprozedur aus einer fixierten Position heraus als wichtigstes Merkmal hervorzuheben. Dieser Prozeß kann also als eine Synthese von verschiedenen, in gewissen Bereichen nicht kongruenten Systemen betrachtet werden und trägt zur Legitimation des jeweiligen Systems bei beziehungsweise untermauert durch die Re-flektion der simulierten Daten das Fundament aus dem heraus argumentiert wurde. (Der Akt der Inter-pretation des 'Inventars der Realität' kann als ein Hinüberbringen von Attributen aus einer Ebene in eine andere verstanden werden – fände diese Übersetzung innerhalb der gleichen Stufe statt, spräche man besser von Intra-pretation.) Man sollte die Entstehung der Präparate und deren impliziertes Verständnis von 'Realität' als einen dialogischen Prozeß verstehen, der sich stufenweise an einen Realitätsanspruch angenähert haben könnte. In Anlehnung an Peter Bergers Modell der Religion und Welterrichtung[1108] könnte man hier ebenfalls drei Etappen der Argumentation konstatieren: Mit der Externalisierung von ideellen Modellen und dem Übergang zur deren Objektivierung gewinnen die vorgeschlagenen Modelle in den Präparaten den Charakter objektiver Wirklichkeit und zwingen dem 'Erreger' ihre eigene, nicht mehr kontrollierbare innere Logik auf, die sich als 'naturgegeben' und 'naturnotwendig' präsentiert. Mit dem Übergang zur Internalisierung dieser Modelle übersetzt sich diese Struktur zurück in das subjektive Bewußtsein und hinterläßt so ein Abbild dieser Schemata beim Betrachter und etabliert damit'Realität' neu.

Imitation, Simulation und Innovation

Um die Frage des Modellcharakters und der utopischen Implikationen beleuchten zu können, sollte man nach dem Ursprung fragen, in dem die ideellen Verzerrungen, die mit der Anschauung der Tiere einhergehen, verwurzelt zu sein scheinen. Diese Gedankenwelten speisen sich unbestreitbar aus Erkenntnissen der sinnlichen Welt und tragen gleichzeitig Spuren individueller Kulturen, die unterschiedliche Wahrnehmungen ermöglichen, keiner homogenen totalitären Kultur. Diese idealisierten Modelle, die eine Nivellierung

[1106] **Jung, Werner:** *Von der Mimesis zur Simulation.* JUNIUS VERLAG, HAMBURG 1995, S. 11

[1107] **Sloterdijk, Peter:** *Die Kunst faltet sich ein.* In: *Munitionsfabrik Nr. 15.* HG. VON STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG KARLSRUHE, KARLSRUHE 2005, S. 2–3.

[1108] Vgl. **Berger, Peter L:** *Religion und Welterhaltung.* In: *Zur Dialektik von Religion und Gesellschaft.* SUHRKAMP, FRANKFURT/M., 1988. S. 3–51.

der Ansichten zum Abstrakten Bild vollziehen, müßten stellvertretend für alle divergierenden Ansichten als homogener Horizont dienen können. Das Modell einer Idealisierung impliziert also den Schritt hin zu einer Reduktion zu einer spezifischen Kultur. Das Modell der Idealisierung läßt dabei möglicherweise einen Rückschluß der abstrakten Gebilden auf die sinnliche, konkrete Welt zu. „Wir haben oben gesehen, daß durch reine Verstandesbegriffe, ohne alle Bedingungen der Sinnlichkeit, gar keine Gegenstände können vorgestellt werden, weil die Bedingungen der objektiven Realität derselben fehlen, und nichts, als die bloße Form des Denkens, in ihnen angetroffen wird. Gleichwohl können sie in concreto dargestellt werden, wenn man sie auf Erscheinungen anwendet; denn an ihnen haben sie eigentlich den Stoff zum Erfahrungsbegriffe, der nichts als ein Verstandesbegriff in concreto ist. Ideen aber sind noch weiter von der objektiven Realität entfernt, als Kategorien; denn es kann keine Erscheinung gefunden werden, an der sie sich in concreto vorstellen ließen. Sie enthalten eine gewisse Vollständigkeit, zu welcher keine mögliche empirische Erkenntnis zulangt, und die Vernunft hat dabei nur eine systematische Einheit im Sinne, welcher sie die empirische mögliche Einheit zu nähern sucht, ohne sie jemals völlig zu erreichen. Aber noch weiter, als die Idee, scheint dasjenige von der objektiven Realität entfernt zu sein, was ich das Ideal nenne, und worunter ich die Idee, nicht bloß in concreto, sondern in individuo, d.i. als ein einzelnes, durch die Idee allein bestimmbares, oder gar bestimmtes Ding, verstehe."[1109] So wie Kant die Zeit und den Raum als bloße Anschauungen wissen wollte, könnte man die den Präparaten zugrundeliegende und gleichzeitig als zu imitierende Realität auch als solche sehen. Die Realität ist ebensowenig wahrnehmbar wie Raum oder Zeit, sie stellt lediglich die Bedingungen innerhalb deren Wahrnehmungen stattfinden können und liefert die Umstände für das Erscheinen von Phänomenen, kann aber nicht direkt wahrgenommen werden. Insofern scheint es wenig Sinn zu machen die absolute Realität als Urfolie etablieren zu wollen, mit der die simulierten Präparate – also die Idee eines Tieres – verglichen werden könnten. „Denn die Kunst haftet an der sinnlichen Erscheinung der Dinge, von der es niemals ein strenges Wissen, sondern immer nur ein Meinen und Wähnen geben kann."[1110]

Die eventuell zu entdeckende Utopie besteht nicht in der Illusion eines perfekten, der 'Natur' nachempfundenen Systems zwecks Demonstration und Manifestation von Macht, sondern in der Enthemmung sozialer Normen und der bewußten Loslösung von dem illusorischen Diktum der niemals enden wollenden Selbstbejahung und der absoluten Authentizität, die beide als ein Signum der Geschichte des Abendlandes betrachtet werden könnten. Die unstillbare Gier nach Verifizierung mühsam akkumulierter Fakten oder zumindest ihrer Abgleichung mit unveränderlich geglaubten Urphänomenen (die mit Kants Ideen gleichzusätzen wären) kann nur durch den etwas bescheideneren Ansatz gemildert werden, weder eine direkte Einsicht in die 'Natur', noch diese möglicherweise unverfälscht, un-bewußt, intakt und komplett in die Metaebene transportieren haben zu können. „Das Wissen um ein Ziel, das nicht erreichbar ist, das aber dennoch omnipräsent ist als Teil einer Begierde, die stillbar ist, wenn Vertreter des nicht Erreichbaren angesammelt werden, ist ein produktives Phänomen. Räume können gefüllt werden mit alldem, was anwesend sein kann und das Abwesende andeutet."[1111] Die Unantastbarkeit beziehungsweise Selbstverständlichkeit der Echtheit in Verbindung mit dem (damaligen und auch aktuellen) zeitgenössischen Vertrauen in die Intelligibilität des Universums und des Glaubens an die wissenschaftlich-technische Rationalisierung scheint in den Präparaten so dominant zu sein, daß selbst eine als total 'unnatürlich' erkennbare Umwelt in Form von handgemalten Hintergründen in Kauf genommen wird anstatt diese auch an 'objektiven' Kriterien auszurichten. „Schönheit […] ist nichts Geschaffene, sondern etwas Gefundenes – allerdings kann dieses innerlich Gefundene, diese künstlerische Vision, nur auf unvollkommene Weise Eingang in die äußere Gestaltung finden, bzw., von der anderen Seite betrachtet, ist die künstlerische Objektivation grundsätzlich defizitär."[1112] Durch die, trotz aller Ausmalung verbleibenden Lücken entsteht Unsicherheit, die dem auferlegten Ziel von kompletter Rekonstruktion widersprechen und deshalb durch imaginierte Konstruktionen aufgefüllt werden müssen. „Seit langem ist die Ausstellung in verschiedenes zerfallen: die Aufstellung des Fetisch, die Offerte des Werts, die Exhibition einer Begleitphilosophie."[1113] Die unbewußte Präsenz der toten Tiere, die Fähigkeit trotz aller Mängel größtmögliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, ließe sich auf die vielfältigen Paradoxien zurückführen, die nicht etwa einen definitorischen Endpunkt im Denken der Betrachter markieren, sondern die eine vernünftige, an die Bedingungen des subjektiven Lebens verknüpfte Reflexion über den Status notwendig machen. Der offensichtlichste Widerspruch zeigt sich in der Kreation absolut fiktiver Welten mit gleichzeitiger Betonung eines absoluten Realitätsanspruchs. Konkretisiert ist dies

[1109] **Kant, Immanuel:** *Kritik der reinen Vernunft.* ZWEITE AUFLAGE 1787. In: *Zweites Buch. Drittes Hauptstück. Erster Abschnitt: Von dem Ideal überhaupt.*

[1110] **Cassirer, Ernst:** *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen.* In: *Bibiothek Warburg.* VORTRÄGE. HG. VON FRITZ SAXL, TEUBNER VERLAG, BERLIN 1924, S. 3.

[1111] **Neuburger, Katharina:** *Raum-Schachteln.* In: *Munitionsfabrik Nr. 15.* HG. VON STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG KARLSRUHE, KARLSRUHE 2005, S. 10.

[1112] **Jung, Werner:** *Von der Mimesis zur Simulation.* JUNIUS VERLAG, HAMBURG 1995, S. 17.

[1113] **Sloterdijk, Peter:** *Die Kunst faltet sich ein.* In: *Munitionsfabrik Nr. 15.* HG. VON STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG KARLSRUHE, KARLSRUHE 2005, S. 5.

der Konflikt zwischen Tod und Leben: Inmitten Strebens nach Maximierung der Lebendigkeit und Minimierung der Anzeichen von Mortalität, kontrastieren sich in der Herstellung der Dermoplastiken paradoxerweise minimale Vitalität und maximale Vergänglichkeit. Das Ziel aber „ist in jeder großen Kunst: ein Bild der Wirklichkeit zu geben, in welchem der Gegensatz von Erscheinung und Wesen, von Einzelfall und Gesetz, Unmittelbarkeit und Begriff usw. aufgelöst wird, daß beide im unmittelbaren Eindruck des Kunstwerks zur spontanen Einheit zusammenfallen, daß sie für den Rezeptiven eine unzertrennlichen Einheit bilden. Das Allgemeine erscheint als Eigenschaft des Einzelnen und des Besonderen, das Wesen wird sichtbar und erlebbar in der Erscheinung, das Gesetz zeigt sich als spezifisch bewegende Ursache des speziell dargestellten Einzelfalles.“[1114] Das Abwägen diametral entgegengesetzter Werte und die unendliche Wiederholung der kodifizierten Seinszustände zwingt den Betrachter ein endgültiges Urteil immer weiter zu verschieben und die ersehnte Dechiffrierung zu verdrängen. „Das Reale erscheint also als Stolperstein im Kreislauf der lebenserhaltenden, nach Lust strebenden Triebe, der sich nicht wegretuschieren läßt und der sich hartnäckig wiederholt. Der Wiederholungszwang ist für Freud das Signum des Unassimilierbaren, Unbezähmbaren.“[1115] Das Gefühl unbegründbarer Angst bleibt solange präsent, bis der propagierte Status der Präparate grundsätzlich in Frage gestellt oder gar eine alternative Möglichkeit der Natursimulation erwägt wird, die nicht an dem Dogma festhält, Simulationen etablierten eine Form von Realität allein mittels selektiver Verwendung von ‘Realitätsfetzen’ und durch anschließendes Stopfen ihrer Löcher. Bedenkenswert wäre ein Präparat, das komplett aus Plastik gefertigt ist und das nicht mehr zwangsweise eine ‘biologische Naturkomponente’ zum Zwecke des Vergleichs und Wiedererkennens nötig hat. Besonders der Aufbau der Tierpräparation aber scheint unlösbar mit dem Gedanken verschmolzen zu sein, wenigstens etwas ‘Natürliches’ – wie verblichen oder entkräftet es auch sein mag – müsse erstens als Referenz für die zu simulierende Form von Natur bereit stehen und zweitens gleichzeitig kontinuierlich den Verweis auf das unfragmentierte Original ermöglichen. Es ist ironisch, daß inmitten aller Anzeichen von Vergänglichkeit, z.B. des alten Felles, der artifiziellen Augen, der Staubanlagerung an den Tieren selbst und an den Scheiben der Vitrinen etc. eine ungeahnte Fülle von Lebewesen präsent ist. Diese müssen aber um die Haltbarkeit und Statik der Präparate nicht zu gefährden mit chemischen Mitteln, dem sogenannten Begiften, regelmäßig abgetötet werden. Dies würde damit weiter die These bekräften, die Präparate seien auf eine ideologische Exklusivität und auf eine Apartheit festgelegt um ihren eigenen dubitativen Status nicht zu riskieren. Gerade durch den Tod aller anderen Arten soll dies eine Exemplar leben und es selbst soll als Toter auf die denkbaren Leben der anderen seiner Art verweisen. Die Doppelmoral äußert sich nicht nur in einer rigiden Negation von lebendiger Umwelt, sondern ist fest in dem Anspruch verwurzelt, richtige oder reale von falschen oder erfundenen Körperpositionen unterscheiden zu können.

Durch das Propagieren solcher ultimativer Stellungen werden aber auch alle möglichen, aus dieser einzigen Position logisch deduzierbaren Stellungen im Geiste des Betrachters präsent gemacht; die als final hin-gestellte Position aber wird damit gleichzeitig durch die ins Endlose wiederholbaren Möglichkeiten ad absurdum geführt und in ihrem Geltungsanspruch stark dezimiert. „[S]ie feiern das Theater der Erinnerung oder die Ekstase der Imagination. Diese aber belegt das Scheitern aller Konzepte, nochmals oder ‘auf immer’ ein modernes Raum-Zeit-Gefühl zu erzeugen.“[1116]

Der Aspekt des Verlassens eines bestimmten als selbst-verständlich definierten Standpunktes kann deshalb als ein wichtiger Aspekt dieser Diskussion betrachtet werden, da diese Form von Transzendenz, die sich in dem Wort Ek-stasis d.h. von einem Status weggehen, nachzeichnen läßt, die in der Methodik der Simulation zentral zu sein scheint. „The feelings excited by improper art are kinetic, desire or loathing. Desire urges us to possess, to go to something; loathing urges us to abandon, to go from something. The arts which excite them, pornographical or didactic, are therefore improper arts. The aesthetic emotion [...] is therefore static. The mind is arrested and raised above desire and loathing.“[1117] Die Obsession der Schöpfer mit dem Thema des Todes, der Thanatonie, spiegelt sich nicht nur in dem absoluten Glauben an eine dauerhafte Konservierung des biologischen Körpers, sondern wird durch die Ekstase der verschiedenen Wandlungen beziehungsweise Modulationen (Angst zu Furcht, Anonymität zu Individualität, Natur zu Imitation, Silhouette zu ornamentaler Textur etc.) ebenso zum Ausdruck gebracht. Im Prinzip verweisen die Tierpräparate auf zwei altbekannte Probleme: Erstens auf die Dualität von Seele und Körper und zweitens auf die Dichotomie von Subjekt und Objekt; in den Präparaten wirkt aufgrund der quasi hyper-realen körperlichen Gegenwart die Abwesenheit der Seele, oder in diesem Fall etwas weniger spekulativ, der

1114 **Lukács, Georg:** *Gesamtwerke. Band 4: Probleme des Realismus I. Essays über Realismus.* Aufbau Verlag, Neuwied/Berlin 1971, S. 616.

1115 **Iversen, Margaret:** *Was ist eine Fotografie?* In: *Paradigma Fotografie.* Hg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S. 113.

1116 **Reck, Hans Ulrich:** *Raum – definiert, programmatisch, irritiert.* In: *Munitionsfabrik Nr. 15.* Hg. von Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Karlsruhe 2005, S. 7.

1117 **Joyce, James:** *A Portrait of the Artist as a Young Man.* Penguin, Harmondsworth 1960, S. 204–205.

subjektivistischen Elemente des Individuums noch stärker. Die Präparation der Tiere könnte man als ihre Wiedergeburt bezeichnen, denn es wird versucht mittels der Präparation des biologisch verendeten Körpers eine Rekonstruktion vorzunehmen die darin kulminiert, eine Überlagerung von einem möglichst realistischen d.h. unveränderten Körper und einer neuen, universalisierbaren ‘Seele’ zu sein. Die überreale Plastizität und Detailgenauigkeit, die materialimmanent zu sein scheint kreiert ein möglicherweise paradoxes Trugbild der Wahrheit in den Präparaten. „Sie ist, vom Seienden her gedacht, seiender als das Seiende. Diese offene Mitte selbst umkreist wie das Nichts, das wir kaum kennen, alles Seiende.“[1118] Das Ausdehnungspotenzial beziehungsweise die Flexibilität der Wahrheit scheint also auf einer Seite ins Unendliche hinüber zu reichen und auf der anderen Seite einem seienden, konkreten Fundament zu entspringen. Die Präparate scheinen demnach mit ihrem Wahrheitsanspruch repetitiv auf den ‘gleichen’ einprogrammierten Code zu verweisen während sie im gleichen Zuge die unendliche und individuelle Wiederholung dieser Option nötig machen. Als Gegenposition könnte man konstatieren, daß konträr zu einer postmodernen gesellschaftlichen Gesinnung, die vorgibt Wert auf Inhalt, Authentizität und Individualität zu legen, die Präparate mit einer Imitation zufrieden zu sein scheinen, die weder einen egozentrischen Echtheitsappell, noch einen heuchlerischen Aktualitätswahn zum Vorschein bringt. Die Einzigartigkeit einer Pose, das Einfangen eines unwiederbringlichen Moments wird zunichte gemacht, dadurch daß der Betrachter immer wieder zu der universalisierbaren Pose zurückkehren und aus dieser erneut extrapolieren kann und so der ultimative totalitäre Anspruch verloren geht. Weiterhin könnte man behaupten, sie bezögen sich also nicht auf eine Form der Wirklichkeit, sondern daß sie in einer metaphysischen Bilderwelt Zuflucht zu suchen scheinen. Die bearbeiteten Vorlagen sollen dabei aber keineswegs übertroffen werden, sondern stellen lediglich ästhetische Anhaltspunkte einer ideellen und nicht zuletzt ironischen Betrachtung dar. Der Abgleich findet eher zwischen mehr oder weniger realen Ausprägungen statt, wobei ein Extrem das tote präparierte Individuum sein mag und das andere Extrem das in einem weitgehend unberührten, aber dennoch nicht absolut ‘realen’ Naturschutzgebiet lebende Tier.

Die Imitation von naturbedingten, rohen Verhaltensweisen in den Simulationen der Präparate ist gleichzeitig ein Symbol für das Vergessen sinnbildender beziehungsweise sinnvoller Aktivitäten des ‘echten’ Lebens und der Loslösung von ‘ursprünglichen’ Frühphasen der menschlichen Entwicklung. Die Präparate können auch die Funktion eines Simulators erfüllen, eine ‘Welt in der Welt’ zu imitieren um damit von den unerwünschten Faktoren der Ersteren abzulenken und diese mit konformeren Attributen zu ersetzen. Die mimetischen Prämissen des vasarischen Künstlermodells werden außer Acht gelassen und das Vorbild der Wirklichkeit wird zugunsten einer bereits existierenden visuellen und sozialen Folie aufgegeben. Wie die Künstler ehedem Vögel durch gemalte Trauben täuschen wollten, kann man in Präparaten die unbewußte List herauslesen, das Publikum mit Erwartungshaltungen in die Irre zu führen. „Whereas the sentiment of beauty is predicated on a sense of the harmony between man and nature and the rationality and intelligibility of the world, the sublime is conceived of as a mixture of pleasure, pain and terror that forces us to recognize the limits of reason. Kant spezifies this relationship in terms of framing: the beautiful is characterized by the finitude of its formal contours, as a unity contained, limited, by its boders. The sublime on the contrary, is presented in terms of exess, of the infinite: it cannot be framed and is therefore almost beyond presentaion (in a quite literal sense, then, obscene).“[1119] Die schöne und intakte Welt der Simulation wird mit dem Rahmen zusätzlich betont wobei dieser einerseits von der schmutzigen, schmerzvollen, kontaminierten Außenwelt des Betrachters abgrenzt aber auch andererseits die Situation des Dioramas von ihrer eigenen zu simulierenden ‘überbordenden’, von Schmerz und Leid bestimmten Welt isoliert und ‘im Rahmen’ hält. Die Ausarbeitung kann auch als eine zeitgenössische Umsetzung des trompe l’oeil aufgefaßt werden. Von einer etwas weniger dogmatischen Position aus betrachtet, kann man durchaus annehmen, daß nicht Wirklichkeit sondern Illusion angestrebt wird, Form nicht geschaffen, sondern nachgeahmt werden soll. Sollten die Präparate als schöne Narkotika gegenüber der unschönen, brutalen und schmerzvollen Wirklichkeit fungieren, so bewirken sie mit ihrer Funktion als Mittel zur Ablenkung vom ‘echten Gebären’ eine konträre Wirkung und erfüllen gerade nicht die von ihr verlangte wissenschaftliche Aufklärungsfunktion. In Ihrer Eigenschaft als Imitationen von ideellen Konstrukten sind sie eine simulatorische Über-bietung derer. Mit dem Prozeß des intendierten Über-bietens der ‘Natur’ durch die Herstellung von Präparaten könnte sich eine Unempfindlichkeit gegenüber dem Unterschied zwischen Original und Reproduktion etablieren, die in einer dominanten Ausprägung in der heutigen uns umgebenden Gesellschaft zum Tragen kommt und sich konsequent als ein Gefühl der Enttäuschung beim Anblick der Originale äußert. Dieses Phänomen zeigt sich deutlich in der Unzufriedenheit des Publikums bei der direkten Konfrontation mit uni-

1118 **Heidegger, Martin:** *Holzwege.* 5. Auflage. Klostermann, Frankfurt 1972, S. 41.

1119 **Nead, Lynda:** *The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality.* Routledge. London 1992, S. 26.

versell bekannten Bauwerken, Kunstwerken oder prominenten Persönlichkeiten, deren Identitäten fast ausschließlich durch die Faktoren medialer Reproduktion charakterisiert sind. Durch die stärkere Präsenz der Imitation im Bewußtsein der Menschen, verliert die Authentizität des Originals an Bedeutung und die Simulation tritt an die Stelle des Originals. „Während im Imitativen Realitäten und deren Erfahrung erarbeitet, aber auch verstellt und zugerichtet werden, werden sie in den Simulationen überlagert und teilweise zum Verschwinden gebracht. Das bedeutet, dass es nicht mehr nur darum gehen kann, in der Relation von Vor- und Nachbild eine Entscheidung für dieses oder jenes zu treffen. Wir haben uns damit auseinanderzusetzen, dass das Nachbild an die Stelle des Vorbildes tritt, d.h. dass es gar kein Vorbild mehr geben muß.“[1120] Insofern könnte man die infantile Furcht vor der Präsenz der Präparate auch auf die Substituierung der ursprünglichen, ‘echten’ Eigenschaften der Tiere mit denen ihrer ideologisch eingefärbten Simulationen begründen. Der besondere Reiz der Präparate mag auch damit zusammenhängen, daß die materrielle Abwesenheit von Schmerz und Gefahr, von Lebensbedrohlichem gleichzeitig mit der Konfrontation eines exotischen Raubtieres einhergeht – Einerseits ist die Drohung omnipräsent und andererseits als vollkommen irrell klassifizierbar. Der Reiz oder die Lust entfaltet sich aus der besonderen Simulationssituation in der man die unterworfenen Bedrohungen inspizieren kann. Denn erst aus der Distanz, aus der Herauslösung aus seiner eigenen Welt, läßt sich das Bedrohliche als solches perzipieren und erst dann kann der Betrachter daraus Erkenntnis und sogar Lust schöpfen, einer möglichen Gefahr entronnen zu sein; er spürt die eigene Überlegenheit diesem Fremden, Bedrochlichen nicht ausgesetzt zu sein beziehungsweise nicht darin involviert zu sein. Bei Kindern ensteht diese Distanz nicht und ein Überlegenheitsgefühl kann nicht aufgebaut werden – Se fühlen sich wahrscheinlich zu sehr involviert und noch Teil der propagierten Tierwelt.

Subjektivität, Trivialität und Kitsch

Wenn bestimmte Merkmale einer Sache bei ihrer Nachbildung einer Veränderung unterzogen werden – und das ist zwingend vorprogrammiert – so ist die Gefahr groß, daß diese sich nicht mehr in ein harmonisches Gesamtbild einfügen sondern Versatzstücke bleiben, die aufgrund ihrer subjektivistischen oder auch technischen Deformation zwar weiterhin ihren Ursprung aufzeigen aber nicht mehr in dem ursprünglichen Sinne wahrnehmbar bleiben. So ist Leben nicht direkt wahrnehmbar, sondern nur in seinen Manifestationen in Form von Tönen, Bewegungen, Gerüchen etc. ist Leben als solches erkennbar. Leben ist also Ausdruck unter Zuhilfenahme von Medien (z. B. Leben als Äußerung in Bewegungen der res extensa oder direkt der Raumkonstellationen) wobei betont werden muß, daß die stattfindende Offenbarung stets als asymmetrischer Prozeß wahrgenommen wird und der Ausdruck des Lebens nicht eingedrückt werden kann. „Dagegen ist der transzendentale Begriff der Erscheinungen im Raume eine kritische Erinnerung, daß überhaupt nichts, was im Raume angeschaut wird, eine Sache an sich, noch daß der Raum eine Form der Dinge sei, die ihnen etwa an sich selbst eigen wäre, sondern daß uns die Gegenstände an sich gar nicht bekannt sind, und, was wir äußere Gegenstände nennen, nichts anderes als bloße Vorstellungen unserer Sinnlichkeit sind, deren Form der Raum ist, deren wahres Korrelatum aber, d.i. das Ding an sich selbst, dadurch gar nicht erkannt wird, noch erkannt werden kann, nach welchem aber auch in der Erfahrung niemals gefragt wird.“[1121] Das den Präparaten zugrundeliegende Leben wurde in einem gewissen Sinn gerettet, da es durch sie übertragen wurde. Selbst der Titel des Buches über ter Meer unterstellt die rekonstruierte Eigenständigkeit der Präparate mit seinem Titel ‘Wie ein zweites Leben’. „Das macht das besondere Potential dieses Systems aus und erweckt den Eindruck scheinbarer Vollkommenheit durch seine fragmentarische Struktur, das Durcheinander der Raumsysteme, [...] die Anwesenheit, die immer Abwesenheit impliziert [...] [.]“[1122] Die scheinbare, also visuelle Vollkommenheit ist nichts weiteres als die Selbstbestätigung der Simulatoren, die sich ausschließlich auf solche Komponenten der Simulation beschränken müssen, die sie auch wieder erkennen und wieder er-innern können. Diese Limitation also scheint beim Versuch Leben wieder einzudrücken durch die systematischen, kategorischen Prozesse der Simulation weder eine kreative Spontaneität noch eine absolute Offenheit zu erlauben, die immer in Unvollkommenheit und Vergleichbarkeit mit alten starren Mustern mündet. Leben oder Echtheit ist jedoch jenseits aller Fixierungen und Bedingungen verborgen. Wenn versucht wird Leben einzudrücken, sind jene Eindrükke nicht die des echten Lebens, sondern lediglich Eindrücke der Eindrücke des Lebens. Die Verlagerung der Tierpräparation ins Innere zeigt die Gewichtung des Realitätsanspruchs von der Wahrnehmung direkter Erscheinungen beziehungsweise Fakten hin zur sie formenden, punktuellen einmaligen Situation; diese muß er-innert werden um einem Authentizitätsanspruch gerecht zu werden und um legitimiert zu werden. Die Hermetik einer isolierten und zugleich simulierten Welt steht aber auch in engem Verhältnis zu einer immer unnatürlich werdenden Welt, die in immer schnelleren Zyklen ihre technischen Erfindungen ersetzt sieht und sich jeder natürlichen Grundlage zu verweigern sucht. Ausgehend von der romantischen Naturphilosophie Schellings, die ein Loslösen von dem normativen Naturbegriff im Sinn hatte, steht die Moderne vor einem Widerspruch der kulminierten Ansichten dieses Naturbegriffes der von der strikten Trennung zwischen Subjekt und Objekt ausgeht. Die Natur ist von der Wissenschaft gänzlich vereinnahmt worden und die Fragen der einzelnen Wissenschaftssparten zirkulieren um eine Überwältigung und Eroberung der Natur. Spinoza der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebte und der in einer Zeit dachte, die an der Schwelle eines Paradigmenwechsels anzusiedeln ist, löste mit seinen Vorstellungen, eine deutliche Unterscheidung zwischen Natura naturans und Natura naturata zu vollziehen und eine neue Idee der Natur zu kultivieren, eine regelrechte Mode in dieser Hinsicht aus, den Spinozismus. In Bezug zu dem Subjekt- Charakter der schaffenden Natur, kann man Goethes Überlegungen bezüglich eines Urphänomens anführen. „Goethe widmete sich mit Leidenschaft der Erforschung der lebenden Materie und war ein Wegbereiter der heutigen Evolutionstheorie. Seine Theorie besagt, daß sich im Hintergrund der Naturphänomene ein Urphänomen verbirgt.“[1123] Als Beispiel wird der Gedanke einer Urform hinter allen Ausprägungen der Pflanzen genannt. Aus der Sicht der Naturphilosophen, entspräche diese Vorstellung der Weltseele wie sie bei Schelling konzipiert ist oder der Idee des atman, der großen Seele im Buddhismus die sich mit dem brahman, der kleinen Seele kontrastiert, die als Mittel zur Erkenntnis der übergeordneten Realität notwendig sei. Ganz der Tradition der christlichen Heils- und Offenbarungslehre entsprechend starb ein individualisiertes Exemplar stellvertretend für alle anderen, wird auf ein Brettgerüst genagelt und erlöst seine Artgenossen in Form einer überhöhten Ikone sozusagen von den Faktoren naturgegebenen Leides und Schmerzes. Die Erlösung des Kollektivs erfolgt jeweils durch den Einzelnen als individuum. Aus einer anderen Sicht betrachtet, ist das einzelne Präparat sozusagen die erleuchtete Form der Gattung, das bewußtgewordene Ganze, das sich zwar in dem Individuum kristallisiert und in diesem aufgeht aber Subjekt und Objekt undifferenziert läßt. Kern dieser Diskussionen scheint die in den naturwissenschaftlichen Jargon verlagerte Debatte über die Dichotomie von Subjekt und Objekt zu sein. Die Diskrepanz dieser Konstruktionen spiegelt sich in dem griechischen Begriff der ‘physis’ wieder, der nicht identisch mit ‘Natur’ zu gebrauchen sei, sondern lediglich mit ‘Wesen’ oder ‘Essenz’. Diese historisch interessante Entwicklung der Gleichsetzung des Selbst mit dem Subjekt und der Natur mit dem Objekt fand in der Zeit Spinozas statt – durch die Übersetzung ins Lateinische entstand ein Amalgam von ‘physis’ und ‘natura’ das heute in vielen Sprachen synonym verwendet wird und einen durch den Menschen veränderbaren Gegenstand impliziert. „Die Tendenz der heutigen Wissenschaft [...] so objektiv wie möglich zu werden“[1124] zeigt sich zum Beispiel in der Systematik der Behandlung von psychiatrischen Fällen, bei denen eine radikale Berufung auf Naturphänomene stattfindet und die Ursachen der Krankheiten nur im Gehirn lokalisiert werden. Die Idealisierung von tatsächlich empfundenem Schmerz als eine zentrale Ursache, ihre finale Plazierung in das verschachteltes Raumsystem eines Organismus und die Bindung an spezifische Organe kann als eine wissenschaftliche Neutralisierung von subjektivistischen Ansichten gewertet werden und als ein Postulat von systematischer Allmacht. Diese impliziert jene Macht, das konstruierte Kausalverhältnis zwischen selbst definierten Ursachen und ihren geglaubten, im Prinzip unerreichbaren Wirkungen beeinflussen zu können. In Bezug zu möglichen Ebenen der Idealität und ihrem Verhältnis zu Dingen konstatieren Husserl und Derrida, daß „[d]as Wort ‘Löwe’ z.B. [...] so oder so verwandt werden [kann], es kann unterschiedlich ausgesprochen oder geschrieben werden – immer aber, so scheint es, behält es eine Idealität, die mit keiner ihrer Materialisierungen zusammenfällt. Und insofern bewirkt die Idealität des Wortes eine Neutralisierung sowohl des sprechenden Subjektes als auch des bezeichneten Gegenstands: Wenn jeder das Wort ‘Löwe’ aussprechen kann, ist dieses Wort weder an einen bestimmten Sprecher noch an eine bestimmte Sprechhandlung gebunden, es hängt aber auch nicht von der Existenz oder gar der Präsenz eines spezifischen Löwen ab. Dadurch aber neutralisiert und immunisiert es auch den Gegenstand gegen ein Verschwinden und einen Tod, welche, würden sie einen konkreten Gegenstand betreffen, dessen sofortiges Ende bewirkten [...] [.]“[1125]

Die Realität wird erst durch die Wiederholung emanzipiert beziehungsweise konstituiert. Bei aller Kunstfertigkeit und trotzt der intendierten Simulation, einer aus den natürlichen Umständen des Tieres induzierten Pose, fällt die nachgeahmte Stellung streng genommen nicht mit einer tierischen zusammen. Diese Schlußfolgerung scheint deshalb banal zu sein, weil die Stellung der Präparate als unveränderlich und absolut aufgefaßt wird im Gegensatz zu der situationistischen eines Tieres. Die Idealität der Konstruktion neutralisiert das echte Gebären des Tieres im Diorama, so wie ana-

[1120] **Huber, Jörg:** *Das Projekt. In: Imitationen – Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen.* Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main 1989, S. 10.

[1121] **Kant, Immanuel:** *Kritik der reinen Vernunft.* Zweite Auflage 1787. In: *Erstes Buch. Erster Abschnitt: Von dem Raume,* § 3.

[1122] **Neuburger, Katharina:** *Raum-Schachteln.* In: *Munitionsfabrik Nr. 15.* hg. von Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Karlsruhe 2005, S. 10

[1123] **Kitaro, Nishida:** *Über das Gute.* Insel Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 109.

[1124] Ebd., S. 106.

[1125] **Dreisholtkamp, Uwe:** *Jacques Derrida.* Verlag C.H. Beck, München 1999, S. 47.

log natürliche Verhaltensweisen im Zoo mittels idealisierten Gehegekonstruktionen und idealisierten sozialen Ordnung der Tiergruppen neutralisiert werden. Die Simulation ist damit eine Innovation, eine Emanzipation und erhält den niemals akkurat zu übersetzenden Gegenstand paradoxerweise durch eine Konkretisierung, die keinen finalen Zustand erreichen kann und eine Wiederholung erzwingt, am Leben. Die Präparate sind gewissermaßen Residuen einer Ideologie, es ist nichts übriggeblieben als eine gegenwärtige Gegenständlichkeit, ein Rückstand fragmentierter, menschlicher Perspektiven eines idealen Gegenstandes. Das Gemeinsame, das sich in ihnen äußert sind abstrakte Projektionen, nicht die Wirklichkeit, denn „Wahrheit ist in ihrem Wesen Un-wahrheit."[1126] Die erste Wahrheit ist die gesellschaftlich geformte Definition, die zweite Wahrheit ist die nicht erfaßbare und damit durch die definierte Wahrheit nie ganz berücksichtigte. Sie entspricht einer flexiblen Lüge, die sich vor allem Wort- und Gedankenkonstruktionen entzieht, da sie nie das Wesen der Wahrheit trifft und erfordert ein unendliches Weitersuchen, das sich einerseits in den unendlichen Möglichkeiten der Subjekte oder andererseits in der zeitlichen Abfolge der Möglichkeiten äußert. Als Alternative dazu könnte man sogar die Aufhebung des Suchens erwägen. Die eine Wahrheit wird durch ewige Wiederholung etabliert, etwa Dogmen der Kirche, der Politik etc., die andere Wahrheit ist deshalb in ihrem Wesen Un-Wahrheit, da sie nur direkt erfahrbar ist, nicht durch Abgrenzung und Spaltung mittels Wörter oder Gedanken und zudem nicht intersubjektiv vermittelbar ist. Das eingeschüchterte Alltagsbewußtsein definiert Wahrheit, die mit Realität gleichzusetzen wäre, mittels einer Konstanten auf die jederzeit verläßlich und objektiv Bezug genommen werden könne. Der Grad der Realität definiert sich proportional zu seiner Veränderbarkeit: Je konstanter ein Phänomen erscheint, desto realer scheint es zu sein. So wird zum Beispiel eine Halluzination, eine Lüge, eine Spiegelung im Wasser, ein Rausch oder gar ein Regenbogen an einem Ende der Realitätsskala wahrgenommen, während Naturkatastrophen, grenzenlose Ozeane, unheilbare Krankheiten oder eine sich über mehrere Staaten ziehende Bergkette als am anderen Ende der Realität stehend wahrgenommen werden. Die durch die Idealität immunisierten Gegenstände, scheinen nie einen korrekten Rückverweis auf das Leben gelingen zu lassen und die Wahrheit stets zu verweigern; damit schirmen sie mögliche Ursprünge gegen ein bildliches, wörtliches etc. Fixieren und bewahren es. „Das Geschehen der Entbergung läßt sich auch als ein Geschehen der Bergung betrachten. Bergen heißt, etwas in seinem Wesen erhalten und vor Schaden bewahren. Dieses Moment ist in der Verbergung enthalten, denn etwas verbergen kann heißen, es bewahren und schützen; doch liegt in der Verbergung auch das Moment des Verstellens und Beseitigens. […] Die Verbergung ist also auch doppelsinnig. Die Entbergung ist das Zum-Vorang-kommen des erstgenannten Moments der Verbergung. Daher bleibt das Ent-borgene immer zugleich ein Ge-borgenes, sofern es nämlich dem Zugriff des Menschen nie ganz verfügbar wird."[1127] Im Kontrast zu der paradigmatischen Vorgehensweise eines Künstlers, der von der Idee, nämlich seiner Vorstellung von einem Gegenstand ausgeht und diese dann mittels repetitiver Nachbildung und Nachahmung mit einem vergleichbaren Objekt der imaginierten 'Natur' anzupassen versucht, bis er eine befriedigende Kongruenz beider 'Darstellungen' feststellen kann, können die Präparatoren nicht von einer perfekten Idee des darzustellenden Gegenstandes ausgehen, sondern wählen aus Vorlagen ihr bereits 'vormodelliertes' Bild aus, das dann als 'natürliche', vollkommene und unanzweifelbare Realität dient. Es wird weder ein Erkenntniszuwachs erzielt, noch wird die materielle 'Realität' als verbesserungswürdige Schöpfung angesehen, die möglichst durch die Hand oder den Geist des Präparators zu neuen Sphären gehoben werden soll. Das zeigt sich daran, daß eine alternative Methode der 'Naturdarstellung' nicht erwogen wird. Es sollte auch überlegt werden, ob nicht gerade dieses Festhalten an 'natürlichen' Attributen zwangsläufig den Schein von Kitsch und Verklärung bekommt, denn „[d]ie Kunst hat im Grunde eine erhabene und nützliche Aufgabe, aber in der praktischen Wirklichkeit irrt sie und schadet."[1128] Gerade weil eine Nachahmung oberflächlich und illusionär bleibt, tendiert sie dazu negative Aspekte zu verdrängen und zu retuschieren. Dadurch daß der Schwerpunkt der Wahrnehmung der Präparate an der Oberfläche bleibt, überfordern diese den Betrachter nicht und geben ihm so ein Gefühl der Sicherheit und der Kontrolle: Durch diese Abwertung auf ein ungefährliches, triviales Niveau, verkommen die Arbeiten in den Augen des Betrachtenden zu banalen Alltagsgegenständen und Konsumgütern. Ebenso veranlassen sie, aufgrund ihrer Bildästhetik, den Betrachter diese abzuwerten und herabzustufen, so daß es ihm dann als Konsequenz der 'Unter-schätzung' zu einem Status eines Alltagsgegenstandes vergleichsweise leicht fallen müßte, einen direkteren Zugang zu diesem zu finden als zu einer explizit 'höheren' Kunst. Der zukünftige Status der Präparate als Kitsch wird jedoch nicht nur berechnend in Kauf genommen, sondern auch bewußt eingesetzt um den Betrachter von einem festgefahrenen Status –

[1126] **Heidegger, Martin:** *Holzwege.* 5. Auflage. Klostermann, Frankfurt 1972, S. 43.

[1127] **Faden, Gerhard:** *Der Schein der Kunst – Zu Heideggers Kritik der Ästhetik.* Königshausen und Neumann, Würzburg 1986, S. 15.

[1128] **Tatarkiewicz, Wladsyslaw:** *Geschichte der Ästhetik.* Schwabe Verlag, Basel/Stuttgart 1979, S. 159.

ekstatisch – wegzubewegen. Die Furcht vor der Gefahr ist gebannt und ins Kitschige verlagert, die Angst vor dem Unbekannten, Ungezähmten und Exotischen bleibt aber trotz allen Eliminierens bestehen. Allerdings scheint die einzige Möglichkeit der Beschönigung beziehungsweise der Veränderung nicht die Isolation oder Verbesserung von Einzelteilen zu sein, sondern allein das Weglassen von bestimmten Fragmenten des erkannten Seins. Die reduktionistischen Ansätze – nicht die Komplementierenden – zeigen sich bei der Abstrahierung beziehungsweise Ausblendung alles Unannehmbaren und Unerwünschten. „Kitsch ist die absolute Verneinung der Scheiße; im wörtlichen wie im übertragenen Sinne: Kitsch schließt alles aus seinem Blickwinkel aus, was an der menschlichen Existenz im wesentlichen unannehmbar ist."[1129] Da die Tiere aus der Natur exrahiert und in die menschliche Umwelt integriert sind, besteht die Möglichkeit alles was an ihrer Existenz nicht annhembar ist auszuschließen. Die simulatorischen Basisdaten die das Fundament der Extrapolation formen, scheinen von rein exklusivistischer Beschaffenheit zu sein; allein durch die Abspaltung von Teilen des 'Erkenntnisinventars' und nicht durch ein Hinzufügen oder Ersetzen von rekonstruierten Teilen scheint eine Simulation zu funktionieren. Der propagierte Naturalismus scheint also ein Reduktionismus zu sein, der dem Irrtum zum Opfer fällt, zu glauben, Phänomene durch Zurückführen erklären zu können. Dazu kann weiter argumentiert werden, „daß die Kunst sich nur auf die Erkenntnis des Seins stützen könne, daß es in ihr keinen Platz für Freiheit, keinen Raum für die Individualität des Künstlers gebe, auch nicht für Originalität und schöpferischen Ehrgeiz; daß im Vergleich mit der Vollkommenheit des Seienden die Möglichkeiten der Kunst verschwindend gering seien."[1130] Sobald ein idealer Gegenstand existiert, d.h. sobald er Teil der Erkenntnis des Seins geworden ist, kann er das nur innerhalb eines subjektiven Aktes tun – jegliche Form der Idealisierung und damit in der Konsequenz jegliche Abweichung von der unmanipulierten Realität ist somit immer subjektiv eingefärbt und motiviert. Obgleich die 'Realität' durch ein synthetisches Modell mit unwirklichen Wesen substituiert wird und die Inszenierung die in der natürlichen Umwelt vorhandenen Details ausklammert, behält die sie eine überzeugende Präsenz. Dies mag damit zusammenhängen, daß dem Betrachter ein natürliches und echtes Vorbild gar nicht bewußt ist, da er es noch nie erlebt hat und sein Vergleichsmaßstab in der Regel ausschließlich durch Darstellungen von bereits idealisierten und modellhaften Interpretationen geprägt ist. Besonders deutlich zeigt sich dies bei Kindern, die sogar eine echte Furcht gegenüber den Präparaten entwickeln und die nicht fähig sind über den tatsächlichen Realitäts- beziehungsweise Idealitätsgrad zu urteilen. „Die Subjektivität rückt zunehmend in die Position des Absenders von Sein und Seiendem; sie schließt die Urheberposition für sich auf; sie entdeckt, daß die Ordnung der Welt weniger etwas von den Anfängen her zu Bewahrendes und zu Wiederholendes ist, als vielmehr etwas zu Überholendes und nach vorgreifenden Entwürfen Herzustellendes."[1131]

Resümee

Als deutlichstes Charakteristikum der Tiersimulationen kann man feststellen, daß jeweils subjektiv ein Kompromiß zwischen ihrer Wahrnehmung als Umsetzung eines Tieres in Form eines empirisch konstruierten Präparates auf der einen Seite und den ästhetischen, ideologischen, wissenschaftlichen etc. Vorkenntnissen des individuellen Betrachters auf der anderen Seite stattfindet. „Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, nämlich nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealistische Welt, oder nur der unvollkommene Widerschein einer Welt, die nicht außer ihm, sondern in ihm existirt."[1132] Das Prädikat der Echtheit ist also im Verhältnis zu den Retentionen und Protentionen des Betrachtergeistes skalierbar, damit quantitativ verortbar und nicht als qualitative Eigenschaft anzusehen. Dies zeigt sich ganz stark in den Reaktionen von Kindern, die trotz der Unbewegbarkeit, der bewußt wahrgenommenen Leblosigkeit der Tiere und der Belehrung durch Erwachsene dennoch eine starke Furcht vor ihnen entwickeln. Dies mag damit zusammenhängen, daß die Bedrohung, die auf sie projiziert wird entweder aus einem Mangel an vorhandenen Folien zum Zwecke des Abgleichs resultiert oder der Vergleich mit stark stereotypisch vormodellierten Folien erfolgt. (Etwa durch medial vermittelte Bilder von Löwen, die alle nur erdenklichen klischeehaften Eigenschaften reduziert widerspiegeln müssen.) Ein Kind hätte ohne die ihm eingeprägten Stereotypen des stolzen, gefährlichen Löwen wohl keine Furcht vor einem Tier, das eher Ähnlichkeiten mit einem Kuscheltier aufweist als mit total überlegenen Raubtieren – Der Mangel an Distanz zu der domestizierter Bedrohung ist scheinbar Ursache des Ernstnehmens. Die Selektion findet also auf zwei Stufen statt, wobei die erste Stufe das in der Realität Anzutreffende als Substrat verfügbar weiß und in der zweiten Stufe eine faktische Auswahl all dessen stattfindet, was der Betrachter durch seine Vor-

[1129] **Kundera, Milan:** *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins.* Carl Hanser Verlag, München 2004, S. 228.

[1130] **Tatarkiewicz, Wladsyslaw:** *Geschichte der Ästhetik.* Basel/Stuttgart 1979, S. 159.

[1131] **Sloterdijk, Peter:** *Die Kunst faltet sich ein.* In: *Munitionsfabrik Nr. 15.* Hg. von Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Karlsruhe 2005, S. 2.

[1132] **Shelling, Friedrich W. J.:** *Ausgewählte Werke,* Band 2, Schriften von 1799-1801. Suhrkamp, Darmstadt 1975, S. 628.

kenntnisse realisiert hat. Die Echtheit der Tierpräparate und damit ihre simulatorische Überzeugungskraft ist ihnen als keine inhärente Eigenschaft zuzusprechen, sondern wird in Relation zu Vor-Bilder des Betrachters determiniert. Die Konstruktion der objektiven Realität als Gegenpol zur subjektiven Ästhetik schwindet infolgedessen, da 'real' auch ästhetisch konstruiert ist. In ihrem 'Endstadium', also als Präparate die Teil eines größeren Dioramas sind, können sie mit einer glaubhaften Mixtur aus Inszenierung, lakonischer Leere und Unnatürlichkeit auf der einen Seite und exakter 'Grundlagenforschung', d.h. genaue Analyse der kopierten Vorlagen sowie Purifizierung auf essentielle, für den Betrachter erkennbare Bildcodes, auf der anderen Seite – speziell angesichts der technischen Entwicklungen heutiger Zeiten – nicht überzeugen. Der Modellcharakter der konstruierten Welten kann als ideelle Folie der Gesellschaft herangezogen werden – die Tierpräparate beziehen sich nicht auf 'Realität', sondern schaffen selbst diese durch die Möglichkeit der unendlichen Wiederholung eines Codes ausgehend von einer konkretisierten Pose. Insofern sind die (universalisierbaren) normativen oder präskriptiven Tendenzen klar erkennbar. Paradoxerweise ermöglicht erst diese Pointierung eine ins Offene reichenden Vielfalt der Bewegungen und damit auch eine Manifestation von gesellschaftlich definierter 'Realität'. So wie der Verführer im Augenblick der Verführung höchsten Genuß und Triumph erlebt, täuschen die Simulationen mit den Tierpräparaten einen vollendeten, zum Stehen gekommenen Zustand vor, der als ein 'gutes Beispiel' idealtypisch für alle anderen 'realen' Möglichkeiten stehen könnte. Es findet sich um Derridas Begriffe zu benutzen eine 'reife Normalität' in dem Ausdruck der Pose, ein Querschnitt aller möglichen Posen, die jegliche Extreme negiert und die dadurch in einem normativen Fundament verankert zu bleiben scheint aber dennoch auf Sensation und Propagandismus verweist. „Darauf hat er hingelebt, dafür hat er sich inszeniert, also in Szene gesetzt; auf diese Pointe seiner Existenz hin hat er sein Leben eingerichtet. Darauf und daraus folgt jedoch nichts. Der Augenblick enthält das gesamte Leben, er ist das wesentliche, das authentische Leben. Und es ist dies ein genuin ästhetisches Leben, unsicher, unverbindlich, trügerisch, ein Leben wie ein Kunstwerk, vielversprechend und kokett, ohne etwas zu halten. Der Verführer ist der Verführer und sonst nichts, seine Außenseite ist Larve, modisch drapiert, um das Opfer zu betören. Die Schale ist reines Mittel zum Zweck, er selbst, sein Innen, besessen vom Augenblick der Verführung. Denn darauf setzt ja seine Lebenskunst, seine raffinierte Ästhetik, auf den erfüllten Augenblick."[1133] Dies zeigt, daß ein konkreter Augenblick gerade wegen seiner Leere und trügerischen Versprechen offen ist und ohne Halt. Die Tierpräparate beziehen sich auf eine bestehende Folie aus einer Kette von 'Realitätsdefinitionen' und modifizieren diese Folie beziehungsweise kreieren eine neue Folie der 'Realität'. Es ist keine Re-konstruktion von objektiver Realität sondern von ästhetisch modifizierten Vor-versionen der 'Realität' – zugespitzt ließe sich sagen, sie seien vielmehr eine Re-rekonstruktion als eine Re-konstruktion. Das jeder Simulation zugrundeliegende Schema ließe sich wie folgt rekonstruieren: Phänomene aus dem Substrat der schaffenden Natur, der Natura naturans werden als von einer uneinsehbaren Quelle, z.B. Gott, gegeben, notwendig und zugleich aktiv, subjektivistisch und undurchdringbar angesehen, die mittels eines Codes oder einer Idee latent auf die unendliche Manifestationsformen der verdinglichten Welt verweisen. Durch den Prozeß der Externalisierung konkretisieren sich diese Schemata als materialisierte Fixierungen individueller Einzelgegenstände oder Situationen, die als Träger dieser vormals undifferenzierten Phänomene fungieren. Die konkrete Einzelsituation jedoch muß wegen ihrer Kodifizierung universalisierbar bleiben und verweist somit paradoxerweise gerade wegen ihrer Reduktion wiederum auf die unendlichen Möglichkeiten der Modulation, die potentiell dieser Destillation in der Natura naturata entspringen könnten. Diese Ebene der Idealisierung läßt einen bedingten Rückschluß auf die verborgenen Ur-phänomene zu und wird Internalisiert mit der Folge der Neu-ordnung der vorherigen Anschauung von 'Realität'. Aus der ersten Stufe erfolgt also eine Reduktion, eine Konkretisierung die im Prinzip nur ein 'Bewußtsein- machen' ihrer Diversität darstellt, während aus dieser Konkretisierung eine infinite Extrapolation in die dritte Stufe ermöglicht wird. Die Wahrheit jedoch, die in ihrem Wesen laut Heidegger immer Un-Wahrheit sei, umkreist diese Zirkulationen und bleibt unkonkretisierbar als ins Offene reichend, wesenlos. Interessant ist, daß jegliche Nachahmung, jede Kopie wenn sie hin- und hergerissen ist zwischen einer Loslösung und einer nachvollziehbaren, in der 'Realität' verankerten Simulation, zwangsläufig die 'Realität' und deren Autorität angreift und mindert. Obwohl die Echtheit unverändert zu bleiben scheint, findet allein durch die simple Staffelung und Kontrastierung eine Minimierung der 'Realität' statt. Diese Auswirkungen sieht man nicht nur in der Simulation der präparierten Raubtiere, sondern auch in der gegenwärtigen Hysterie der Raubkopierdebatte, die wahnhaft und staatlich gefördert ein Original, einen mystifizierten Anfang postulieren muß, den sie bis aufs Blut vor den gewalttätigen Raubkopien zu verteidigen bereit ist. Die in den Simulationen zum Ausdruck gebrachte Pose ist keine empirische Behauptung, sondern ein pures Setzen von Möglichkeiten. Dennoch kann man folgern, daß die Präparate ungeachtet ihrer bewußt wahrgenommenen Leblosigkeit eine echte Authentizität bewahren, die ihnen auf einer separaten Wahrnehmungsstufe (außerhalb der Kategorien von 'real' und 'irreal') eine Eigenständigkeit sichern, die sich im Extremfall sogar in Furcht äußern kann. Dies verdeutlicht die immanenten Probleme eines Simulators: Simulatoren können zwar eine quantitative Annäherung an das zu Simulierende erreichen – im Extremfall eine Annäherung die mit dem bloßen Auge oder ohne die Zuhilfenahme von Spezialwerkzeugen gar nicht wahrnehmbar wäre – aber die qualitativen Unterschiede zwischen der Nachahmung und der Realität bleiben als unüberbrückbar zurück.

[1133] **Jung, Werner:** *Von der Mimesis zur Simulation.* Junius Verlag, Hamburg 1995, S. 114.

Dass ich solange damit gezögert habe, mir ans Herz gewachsene Volkslieder anspruchslos und entstaubt einzuspielen, hat wohl etwas mit der Intimität zu tun, welche diese Lieder für mich haben; und das eine Aufnahme bzw. Tonträger immer den Anspruch vortäuscht etwas Endgültiges darzustellen. Nun sind aber gerade Volkslieder Allgemeingut und überleben nur, wenn sie jedesmal wieder neu 'erfunden' werden. Wenn es überhaupt einen Anspruch geben kann, dann den der Anspruchslosigkeit. Es gibt dabei kein Richtig oder Falsch. Das Einzige, was man falsch machen kann, ist zu sagen : 'so ist es richtig'. Diese Melodien sind so etwas wie die Ursubstanz meines musikalischen Ausdrucks, mein abc in Noten, eine der Quellen ohne die es den Strom nicht gäbe."[1134]

LITERATURVERZEICHNIS

[1134] **Goisern von, Hubert:** *Trad.* Lawine 2001.
Aus der Einleitung dec CD-Booklets des Albums Trad, in dem Goisern sich traditionellen volktümlichen Liedern widmet.

Becker, Christine: Wie ein zweites Leben – Der Tierbildner Herman H. Ter Meer. Passage Verlag, Leipzig 2004.

Berger, Peter L: Religion und Weltverhaltung. In: Zur Dialektik von Religion und Gesellschaft. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1988.

Cassirer, Ernst: Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen. In: Bibiothek Warburg. Vorträge. Hg. von Fritz Saxl, Teubner Verlag, Berlin 1924.

Derrida, Jacques: Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie. Fink Verlag , München 1987.

Dreisholtkamp, Uwe: Jacques Derrida. Verlag C.H. Beck, München 1999.

Faden, Gerhard: Der Schein der Kunst – Zu Heideggers Kritik der Ästhetik. Königshausen und Neumann, Würzburg 1986.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Surkamp, Frankfurt a. M. 1977.

Goisern von, Hubert: Trad. Lawine 2001.

Groys, Boris: Mimesis des Denkens. In: Munitionsfabrik Nr. 15. Hg. von Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Karlsruhe 2005.

Heidegger, Martin: Holzwege. 5. Auflage. Klostermann, Frankfurt 1972.

Homer: Odysee.

Huber, Jörg: Das Projekt. In: Imitationen – Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen. Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main 1989.

Iversen, Margaret: Was ist eine Fotografie? In: Paradigma Fotografie. Hg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

Joyce, James: A Portrait of the Artist as a Young Man. Penguin, Harmondsworth 1960.

Jung, Werner: Von der Mimesis zur Simulation. Junius Verlag, Hamburg 1995.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Zweite Auflage 1787.

Kitaro, Nishida: Über das Gute. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1989.

Lukàsc, Georg: Gesamtwerke. Band 4: Probleme des Realismus I. Essays über Realismus. Aufbau Verlag, Neuwied/Berlin 1971.

Martin, Philipp Leopold: Die Praxis der Naturgeschichte. Zweiter Theil. Dermoplastik und Museologie.

Marr, Arno: Aus der Werkstatt des Leipziger Tierbildners H. ter Meer. In: Leipziger Kalender 11. Verlag von Georg Merseburger, Leipzig 1914.

Nead, Lynda: The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality. Routledge. London 1992.

Neuburger, Katharina: Raum-Schachteln. In: Munitionsfabrik Nr. 15. Hg. von Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Karlsruhe 2005.

Nietzsche, Friedrich: Menschliches Allzumenschliches.

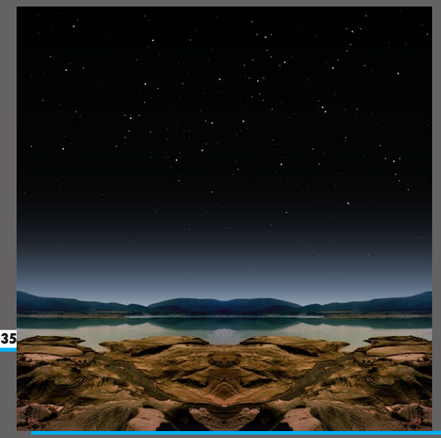
Reck, Hans Ulrich: Raum – definiert, programmatisch, irritiert. In: Munitionsfabrik Nr. 15. Hg. von Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Karlsruhe 2005.

Shelling, Friedrich W. J.: Ausgewählte Werke, Band 2, Schriften von 1799 1801. Suhrkamp, Darmstadt 1975.

Sloterdijk, Peter: Die Kunst faltet sich ein. In: Munitionsfabrik Nr. 15. Hg. von Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Karlsruhe 2005.

Tatarkiewicz, Wladsyslaw: Geschichte der Ästhetik. Schwabe Verlag, Basel/Stuttgart 1979.

»Raum ist nur eine Frage der zeitlichen Ordnung.«



[1135]

2004

Im Jahr davor setzte er sich 2004 mit PIERRE ET GILLES "VORSCHAU, DURCHBLICK UND NACHSICHT" mit dem fotografischen Werk des Künstlerduos Pierre et Gilles auseinander.

[1135] aus: »**TITEL**«, Jahr. https://www.gottfriedbinder.de/link

PIERRE ET GILLES – VORSCHAU DURCHBLICK UND NACHSICHT

Einleitung

Das Anliegen dieser Arbeit ist die Darstellung und Nachvollziehung der Arbeitsweise des Künstlerduos Pierre et Gilles und die aus der spezifischen Vorgehensweise der Künstler resultierenden Konsequenzen in bezug zu den von ihnen benützen Stilmitteln der Photographie und der Malerei.

Die Schlüsse, die im Verlauf dieser Arbeit anhand der Analyse eines ausgewählten Werkes von Pierre et Gilles gezogen werden können, sollen einerseits auf den Standpunkt des Betrachters angewandt werden und andererseits das von ihnen primär benützte Medium der Photographie kritisch hinterfragen.

Die Struktur dee Essays soll sich an der dreiteiligen plakativen Gliederung "Vorschau, Durchblick und Nachsicht" orientieren, die das Ziel verfolgt die verschiedenen separaten "Arbeitsschritte" von Pierre et Gilles anschaulich werden zu lassen.

Eine Besonderheit der Werke von Pierre et Gilles, die im Verlauf der gemeinsamen Zusammenarbeit ihre Initiale "P&G" unverwechselbar als Markennamen etabliert haben, ist die eigentümliche Verschmelzung von Photographie und Malerei. Unter konsequenter Einhaltung dieser Vorgehensweise vom Beginn ihrer Kollaboration an, entstanden zahlreiche Portraits, Gruppenbildnisse und vereinzelt Stilleben. Ein wesentliches Merkmal ist die Farbigkeit und die perfekt inszenierte Komposition ihrer Bilder. Die "Vorschau" soll die Auseinandersetzung von Pierre et Gilles' ausgewählten, kunstgeschichtlich relevanten, Vorläufern ansprechen, ihre Eingliederung in eine bereits bestehende Tradition verdeutlichen, die visuellen Grundlagen anhand derer sie sich orientieren und von denen sie beeinflußt wurden aufzeigen und zuletzt ästhetische Motivationen untersuchen. Unter dem Punkt "Durchblick" sollen die Aspekte der Planung und gemeinsamen Durchführung der Werke angesprochen werden und diese als Endprodukte analysiert werden. Die abschließende Behandlung der "Nachsicht" versucht auf die spezifische Problematik der Kombination der Medien Photographie und Malerei zu verweisen, Parallelen zu verwandten Genres aufzuzeigen und die Bedeutung der Werke von Pierre er Gilles in einem gesellschaftlichen Kontext herauszustellen. Die angewandten Zitate sollen sich in die Argumentationskette eingliedern, diese manifestieren, jedoch größtenteils nicht explizit kommentiert werden.

Traditionen und kunsthistorische Parallelen

Daß die Arbeit von Pierre et Gilles nicht mit dem Einlegen des Films beginnt und nicht mit der Retusche beendet wird, ist zunächst anhand eines einzelnen Bildes ihres Œuvres nicht leicht ersichtlich; daß es sich mit absoluter Sicherheit um Photos oder um photorealistisch anmutende Malerei handeln könnte, kann der Betrachter ebenso nicht auf den ersten Blick zweifelsfrei einschätzen.

Der Schwerpunkt von Pierre et Gilles' Arbeiten bilden Portraits, die zunächst lediglich eine äußerst bunte Darstellung einer Person oder einer Gruppe zeigen, umgeben von diversen Paraphernalien und meist inmitten einer äußerst opulenten Kulisse. Die Personen sind immer Mittelpunkt des Bildes: Der Titel nimmt speziell Bezug zu der sozialen Stellung oder erläutert präzise die dargestellten Rollen der Personen (wie etwa in den Bezeichnungen der Heiligenserien von 1989/90 und 1991) oder nennt den Namen des Modells. Die Portraitierten werden meist genau in die Bildmitte positioniert, oder sie blicken frontal in die Kamera, nehmen also direkten Kontakt mit dem Betrachter auf. In Pierre et Gilles' Bildern lassen sich unübersehbare Zitate und Parallelitäten zu einer visuellen Erzähltradition feststellen, die sich in kunstgeschichtlich relevanten "Meisterwerken" etabliert hat. Daß Pierre et Gilles sich der Malerei entlehnten Bildcodes bedienen, läßt sich an jedem beliebigen Werk ihrer Arbeit nachvollziehen.

Als Beispiel soll das Bild "LE PETIT MENDIANT – Tomah" (Abb. 1) dienen. Das farbige, hochrechteckige Werk von 1992 (in der Douglas B. Andrews Sammlung, Rom) mißt 125 x 107 cm und zeigt einen, im Schneidersitz hockenden, jugendlich anmutenden Bettler, der mit einem Lächeln dem Betrachter seine, aus dem Schatten tauchende, rechte Hand ausgestreckt entgegenhält. Mit der linken Hand hält er schützend ein struppiges Tier nahe an seinen, nur mit erdig-farbenen Stofffetzen bekleideten Körper, der abgesehen von seinem Gesicht, seinem rechten Fuß und der rechten Hand, fast ganz im Schatten liegt. Außer einer bräunlichen und zerschlissenen, aus grobtexturigem Material gefertigten Hose, die an einen Kartoffelsack erinnert und einem ebenso abgetragenen und löchrigen, langärmeligen Oberhemd, das mit seiner dunkelgrün schimmernden Oberfläche an ein metallisches Ritterhemd erinnert, besitzt der orientalisch aussehende, barfüßige, Jüngling lediglich seinen tierischen Begleiter, der zwischen seinen überkreuzten Beinen, unterhalb der horizontalen Mittelachse, im Bildzentrum plaziert ist und dem Betrachter, als eine unspezifizierbare Kreuzung zwischen Ratte und Terrier, direkt entgegenblickt. In seiner sitzenden Pose, lehnt sich der dunkelhäutige, lächelnde Bettler an eine ockerfarbene, verwahrloste Mauer, an der sich schon große Teile des Putzes abgelöst haben, mit geradem Rücken an. Eine fensterähnliche Öffnung in der Mauer, erstreckt sich, angeschnitten vom rechten und oberen Bildrand bis in die linke Bildhälfte hinein, eine Handbreit über dem Kopf des Jungen verlaufend. Unterhalb seiner offen ausgebreiteten rechten Hand, direkt neben dem Knie ist ein Kanalisationsdeckel zu erkennen, der vom linken Bildrand mittig abgeschnitten wird. Den unteren Bildrand bildet eine unscharfe Partie aus grauen Pflastersteinen, die mit zunehmendem Fokus den Blick in den Raum zur dargestellten Person führen und die ca. ein Viertel der Bildfläche als horizontal verlaufender Streifen bilden. Die Person ist in das absolute Bildzentrum gesetzt und wirft dem Betrachter einen freundlichen, offenen und mitleiderregenden Blick zu, wobei der Eindruck des Schmutzes auf der Haut noch zusätzlich durch die linke, verschattete Gesichtshälfte (aus der Perspektive des Dargestellten) verstärkt wird. Vom linken Bildrand fällt weiches Licht auf die Gestalt und erhellt deren rechte Gesichtspartie, die marode, gefleckte Wand hinter ihr sowie einen horizontal verlaufenden Bereich vor ihren Füßen. Bei der Darstellung dieses Bettlers klassifiziert man ihn, aufgrund des hyperrealistischen Ausdrucks, als eine Photographie, jedoch ist die Bildfläche von kleinen glitzernden Punkten gespickt, die alle wie Lichtreflexionen winziger Diamanten aussehen oder wie Sterne in einer vereinfachten bildlichen Darstellung des Kosmos. Man könnte vermuten, die Oberfläche der Wand sei lackiert oder benäßt, das Hemd habe Perlen eingenäht oder die zerfetzte Hose winzige Edelsteine zwischen ihren Löchern, aber bei intensiverer Betrachtung läßt sich feststellen, daß es ein Effekt ist, der auf die Oberfläche des Photos gemalt wurde. Diese unzähligen weißen Lichtpunkte sind bedingt durch ihren Kontrast zu der ansonsten kargen und ärmlichen Umgebung die eine verdreckte Seitenstraße oder ein Armenviertel sein könnte, aber auch durch ihre Plazierung, z.B. direkt auf den beiden Knien, widersprüchlich und so "unecht" in ihrer Wirkung, daß man sie leicht als malerischen Effekt erkennen kann. Ebenso fällt auf, daß andere Bereiche des Bildes, z.B. das Fell des Tieres, die Textur der Wand oder das Gesicht des Bettlers, einen deutlichen Pinselduktus zeigen.

Das Bild "LE PETIT MENDIANT – Tomah" ist nicht nur aufgrund seiner Bildthematik, sondern auch wegen des kompositorischen Aufbaus ein direktes Zitat von Bartolomé Esteban Murillos Gemälde "Trauben- und Melonenesser" (Abb. 2) von 1645/46, das zwei Straßenjungen darstellt, die in einer nicht näher bestimmbaren Umgebung, auf dem Boden sitzend, genüßlich Trauben und Melonen essen. Pierre et Gilles lehnen nicht nur die Thematik, der sozial marginalisierten Gruppen, an Murillos Gemälde an, sondern scheinen sich bewußt an dem Malstil, der Farbigkeit und der Bildkomposition Murillos zu orientieren, dessen Mixtur aus rauhem Milieu und weichem, schimmerndem Licht bis ins 19. Jahrhundert als "Murillo" ihre malerischen Nachahmer fand.

Pierre et Gilles ordnen sich also selbst in die Reihe ihrer Vorbilder ein, wobei sie nicht nur deren Stil analysieren und nachahmen, sondern sie stehen auch mit ihrer Lebensweise, z.B. den wiederholten Reisen nach Indien, Sri Lanka oder Tunesien, dem Skizzenanfertigen und der intensiven Vorbereitung auf ein Bild etc. in dieser kunstgeschichtlichen Tradition. „C'est aussi à notre retour d'Inde que nous avons entamé la série des saints: dans le sud du pays, on trouve toute une imagerie catholique, très jolie, très colorée, qui nous a donné le déclic."[1136] Man kann annehmen, daß sie sich selbst in in diesem Brauchtum sehen und gezielt die Vorläufer analysieren, anhand derer sie ihre Bilder fertigen. Die unzähligen Details und Bildcodes in Pierre et Gilles' Arbeiten lassen eine solche Deutung zu – ohne die intensive Beschäftigung mit den Vorläufern wäre die "perfekte" Vermittlung solcher Archetypen, die trotzt ihrer Künstlichkeit und Stilisierung ihre Wirkung nicht verlieren, sondern eher noch steigern können, undenkbar. Mit den Darstellungen ihrer inszenierten Welten läßt sich eine explizit konservative, rückwärtsgerichtete Betrachtungsweise ablesen, da sie sich bei der Auswahl ihrer Bilsujets stets auf "sichere" Motive beziehen. "Die Geschwader der unscharfen Gedanken stellen Knotenpunkte dar, die als Topoi ein rhetorisches Raster bilden, durch das die Werke betrachtet und miteinander verglichen werden können. Topoi sind unscharfe Denkfiguren – mit Leonardo gesprochen: Flecken an der Mauer einer Epoche, deren Unbestimmtheit die Künstler zu Kompositionen und Erzählungen inspiriert. Auf der wolkig rauschenden Redundanz einer mentalen Verfaßtheit entstehen die Lichter, Akzente und artikulierten Rhythmen einer künstlerischen Information. Es ist eben nicht so, daß der Maler vor einer weißen Leinwand steht, der Schriftsteller auf ein leeres Blatt Papier starrt."[1137] So wie die Mauer in "LE PETIT MENDIANT –Tomah" mit ihren Flecken von der Komposition Murillos inspiriert ist, so kann man die Lichter und Akzente einer künstlerisch übermittelten Information ganz deutlich über das ganze Bild verstreut und zusätzlich im gesamten Œuvre Pierre et Gilles' wahrnehmen. Es dienen aber nicht nur kunstgeschichtlich (positiv) herausragende Werke als Inspirationsquelle – die Benützung von Pop- und Vulgärkultur, von "un-

[1136] Interview von Pierre Fageolle und Eric Chemouny mit Pierre et Gilles. In: http://www.optimistique.com/pierre.et.gilles

[1137] Wyss, Beat: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne.* DUMONT, KÖLN 1996, S. 89.

künstlerischen“ Vorlagen ist ein ebenso wichtiger ästhetischer Faktor, wie das Hinzuziehen barocker oder mittelalterlicher Bildchiffren.

Pierre et Gilles stehen insofern im Gegensatz zu Arnulf Rainer, der in seinen übermalten Büchern die original antiquarischen Vorlagen als Ansatz für seine Interpretationen wählte „[d]enn Rainer sucht im graphischen Werk eines Goya, in den Kopfstudien eines Leonardo, den Meskalingesichtern eines Henri Micheaux oder in den Skulpturen eines Franz Xaver Messerschmidt nicht das, was deren Kunst ausmacht, sondern zunächst nur seine Modelle. Die Vorlage wird zum bloßen Ausgangsmaterial. Stil, Form und Komposition zerstört er bereits durch das Herauslösen und Vergrößern spezieller Details. Daß die Werke der Künstlerkollegen ihn auch durch ihre Kraft oder Klarheit der Linie, Transparenz oder Glut der Farbe künstlerisch herausfordern können, spielt bei der Auswahl des Buchmaterials noch keine Rolle. Das zeigt die Tatsache, daß er sich zunächst mit der gleichen Leidenschaft dem unterschiedlichsten Ausgangsmaterial zuwendet, ungeachtet ob die von ihm gesuchten Gesichter bei Leonardo, Rembrandt, Goya, Fragonard, Blake, Holbein oder bei zu Recht vergessenen Karikaturisten zu finden sind, ob es um Gemälde, Skulpturen oder Zeichnungen handelt oder nur um wissenschaftliches Anschauungsmaterial [...] oder um künstlerisch unbedeutende Beispiele [...]“[1138] wie auch bei diesem, aus rein wissenschaftlichem Interesse gewählten Zitat (Vgl. Abb. 6).

Der Bezug Pierre et Gilles‘ zu “unkünstlerischen” Quellen ist eine Parallele zu ihrer anfänglichen Arbeit als Bilderproduzenten für Modejournale, Life-Style-Magazine oder ähnlich “trivialen” Schriften, die Bedürfnisse der Konsumgesellschaft kreieren und bedienen. “LE PETIT MENDIANT – Tomah” scheint sich aber nicht auf Motive aus der Pop- und Werbewelt zu beziehen, da die thematisierte Situation nicht als gewinnmaximierende Identifikationsfigur und als universeller Funktionsträger agieren kann. Das Motiv des Elends bzw. das Bedürfnis nach Simplifizierung und Authentifikation (das damit ausgedrückt wird) bezüglich der verwendeten Szenen und Personen zeichnet sich aber besonders in Werbekampagnen großer Luxus-Marken ab, die mit den Werbeplakaten nicht ein Produkt zeigen und verkaufen möchten, sondern auf Aufmerksamkeit und Imagebildung abzielen. Natürlich muß man sich bewußt machen, daß das Bild einer professionellen Auftragsarbeit für Werbekunden in nichts nachsteht: Die Person ist geschminkt, die Garderobe wurde speziell für das Bild entworfen (interessanterweise von dem Dargestellten selbst), die Ausleuchtung ist auf einem professionellen Niveau, die verwendete Kamera ist mindestens eine Mittelformatkamera, wenn nicht sogar eine Fachkamera[1139] etc., man kann den Luxuskonzernen sogar unterstellen, sie hätten sich an dieser belächelnder Person sogar Anreize für eigene Motive abgeschaut. Schließlich braucht der Mann außer seiner Mode im “Casual-Style” nichts mehr um glücklich zu sein. Im Kontrast zu Rainers Vorgehensweise, scheint Pierre et Gilles nicht die materielle Präsenz der “Leitbilder” zu interessieren, sondern deren pure Bildsprache sowie die Essenz der visuellen Embleme und Symbole. Die Intention, eine akkurate Wiedergabe der Grundmotive der Vorlagen zu erreichen, kann mit der Absicht einiger Maler aus der Gruppe der Surrealisten, z.B. Max Ernst oder André Breton, verglichen werden, eine universelle, von sprachlichen Konventionen abgetrennte, “Traumsprache” zu finden, auf die möglichst viele Personen reagieren würden. „Pauschalisierend läßt sich sagen, daß Rainer im Sinne von Hegel sich nicht nur durch etwas Vorgefundenes aufgefordert fühlt, dieses zu gestalten, sondern auch in einem geradezu wörtlichen Sinn sich “darauf zu äußern”. Seine Kunst ist permanente Reaktion auf etwas Bestehendes: Reaktion auf Zeitströmungen, in denen sie entsteht, auf die Kunstgeschichte, an der Rainer sich eifersüchtig immer auf Neue mißt, auf Fragen der Ästhetik, des Schönen, dem er sich verweigert in der Gewissheit, daß diese Abwehrmechanismen zwangsläufig wie alle Dissonanzen immer wieder in Harmonien umschlagen, sich einpendeln auf das Gleichmaß; das liegt in den Gesetzmäßigkeiten von Energieabläufen.“[1140] Dieses Sezieren der Kunstgeschichte nach persönlich relevanten Veteranen, das auch in einem individuellen künstlerischen Echo mündet, zeigt sich auch in dem Werk des belgischen Symbolisten Fernand Khnoppf, der sich der äußerlichen Dekadenz seiner Zeit zu entziehen versuchte und seine eigene entrückte Fluchtwelt konstruierte. Die Parallele zu Pierre et Gilles zeigt sich aber deutlicher in der technischen Ausführung Khnoppfs Werke, „[d]enn seine brügger Bilderzyklen hat Khnoppf stets von Schwarzweißpostkarten abgemalt, hat kühne Fragmente des Blicks aus seinem inneren Auge herausgeschnitten und eine unbelebte Vergangenheit zur Seelenlandschaft idealisiert.“[1141] Im Kontrast zu der industriellen Entwicklung, den modernen technischen Revolutionen, scheinen sich auch Pierre et Gilles lieber kontemplativ in ihre persönliche Wunschwelt zurückzuziehen und die Aspekte des Fortschritts, zugunsten einer subjektiv “besseren” Welt, auszublenden. Daß die Welt, in der der kleine Bettler lebt, ein bevorzugtes Universum sein soll, läßt sich nicht auf Anhieb beurteilen; aber die Tatsache, daß er leicht bekleidet ist, unbekümmert zu sein scheint, sich auch in seiner unpriviligierten Situation um das Tier kümmert und von glitzerndem Staub umgeben ist, läßt diese Szene um einiges “besser” aussehen als eine vergleichbare an einem beliebigen Ort auf der Welt. Die triste “Realität” wurde scheinbar nur auf ihre wesentlichen Merkmale reduziert und durch idealisierte Attribute komplementiert. Der „Ausdruck des Inneren des Fotografen – im Gegensatz oder zusätzlich zum Äußeren der Welt – [ist] fast seit den Anfängen des Mediums die Doxa der künstlerischen Fotografie und seit Mitte des 19. Jahrhunderts ein fester Bestandteil der Fotografiekritik gewesen [...].“[1142] Somit finden sich wenige oder gar keine Attribute einer bestimmten Epoche in ihren Bildern wiedergegeben – dieses Purifizieren gibt den Arbeiten eine Vieldeutigkeit und Universalität, die sie in dem Zyklus der Kunstgeschichte Seite an Seite zu vorherigen “Meisterwerken” als ebenbürtig erscheinen läßt.

Visuelle Chiffren und Bildmotive

So wie der Maler nicht vor einer ideell und physisch weißen Leinwand steht und lediglich aus sich selbst heraus autark schöpft, stehen Pierre et Gilles nicht vor einer solchen leeren Wand. Sie beziehen ihre Inspirationen aus bereits angewandten und bekannten Bildobjekten. Und in einem erweiterten Sinne, steht Gilles, der Maler, nicht vor einer leeren Wand, sondern stützt seine Arbeit auf die Photographien von Pierre, die er maßgeblich mitbestimmt hat. „Ich ähnle nur anderen Photos von mir, und das ins Unendliche: niemand ist je etwas anderes als die Kopie einer Kopie, sei es äusserlich oder innerlich [...]“[1143] Es scheint unumgänglich Kunst produzieren zu wollen, ohne bewußt oder unbewußt bereits bestehende Kunst zu zitieren. Selbst mit technisch revolutionären Medien, wie dem Computer, dem Photoapparat oder der Ölfarbe, wurden immer wieder etablierte Themen bearbeitet und sich an kunstgeschichtlichen Vorlagen gemessen. Im Prinzip entsprechen Pierre et Gilles einer alten Vorstellung, nämlich der wonach das Tun der Künstler primär Mimesis sein sollte. Entgegen der Bewegung der Kunst der Moderne, die eine Verlagerung von der Gegenständlichkeit hin zur Abstraktion vollführte, zeigen die Arbeiten von Pierre et Gilles keine solchen abstrahierenden Tendenzen. Sie halten sich präzise an die Vorgänger und eine “Kritik” an deren Aussagen oder Ideologien läßt sich nicht ohne Weiteres feststellen – vielleicht allein in der subjektiven Selektion der Vorlagen, zeigt sich eine “Kritik” an den eben nicht bevorzugten Arbeiten. Pierre et Gilles scheinen mit ihren nachgemachten Arbeiten nicht auf einen Mangel bei den Vorlagen hinweisen zu wollen – vielmehr zeigt sich eine Wertschätzung deren visuellen Ästhetik und die Tendenz zur Erhaltung und Kontinuität dieser Bildsprache. In einem erweiterten Sinn, könnte man sagen, Pierre et Gilles wollten die anderen Werke, die Vorlagen einer künstlerischen Reifeprüfung unterziehen: Durch das analytische Obduzieren wird die Bildsprache ihrer Vorbilder auf währende Gültigkeit geprüft. Ihre “Ersatzbilder” sind keine Kennzeichnung der Beanstandung der Unvollkommenheit ihrer Vorlagen. Die Arbeit gleicht einem analytischen, fast schon empirischen Werkvergleich und kann als a posteriori bezeichnet werden, da keine unvoreingenommenen Reproduktionen hergestellt, sondern nach einer sorgfältigen, wenngleich auch sehr persönlichen Betrachtung, Bildmuster herausgearbeitet und betrachtet werden, aber anscheinend nicht unreflektiert gehandelt wird.

So kann man bei einem Vergleich von “LE PETIT MENDIANT – Tomah” und den Traubenessern von Murillo zunächst einige Übereinstimmungen feststellen: Die Personen sind in beiden Bildern sehr plastisch durch das seitlich einfallende Licht modelliert, ebenso sind die Personen barfuß und in einer aufgeschlossenen, kommunikativen Phase (die beiden Jungs bei Murillo sind miteinander im Dialog, während der Bettler bei Pierre et Gilles direkt den Betrachter anschaut). Das Besondere ist aber die Raumsituation in beiden Bildern – es ist ein relativ genau definierter, nach Hinten abgeschlossener Raum, der weder markante Landschaften noch zeitlich definierte Attribute für eine Assoziation darbietet. Die Personen befinden sich vor einem homogenen, verschatteten Hintergrund, der vertikal hinter ihnen die Raumtiefe genau festlegt. der vordergründige, in das Bild führende Boden und die, bis zum oberen Bildrand reichende Wand ergeben eine Kulisse ähnlich der eines Theaters.

Man kann Pierre et Gilles unterstellen, sie wären sich der Tatsache bewußt, daß sie sich lediglich in den “Niederungen” der Kunst bewegen und daß ihre Arbeit von einem großen Teil des Publikums als solche registriert wird. Wenn die Kunst Pierre et Gilles’ als niedrigere Stufe rezipiert wird, als die Vorlagen, die sie nachmachen, kann man einwenden, daß die mimetische Kunst ohnehin die denkbar niedrigste Stufe der Realität darstelle. Das zeigt sich in dem platonischen Gedanken, der „[...] die drei Realitätsweisen eines Bettes festlegt; als Idee oder Form, als etwas, das ein

[1138] Catoir, Barbara: *Arnulf Rainer – Übermalte Bücher.* PRESTEL VERLAG, MÜNCHEN 1989, S. 56.

[1139] Das Negativformat dieser Kameratypen ist deutlich größer als das einer Kleinbildkamera, wodurch wesentlich detailreichere und “schärfere” Bilder erzeugt werden können; selbst bei einer überdimensionalen Vergrößerung z.B. für Plakate oder Fassadenwerbungen. Die Größe der Negative einer Großformat- oder Fachkamera können bis zu 50 x 60 cm betragen, üblich sind jedoch 9 x 12 cm oder 13 x18 cm. Außerdem ermöglicht eine Fachkamera im Vergleich zu einer Kleinbildkamera diverse Verstell- und Adjustiermöglichkeiten, die ein “künstlerisches” Arbeiten ermöglichen.

[1140] Catoir, Barbara: *Arnulf Rainer – Übermalte Bücher.* PRESTEL VERLAG, MÜNCHEN 1989, S. 11.

[1141] Schümer, Dirk: *Leoparden küsst man nicht.* In: FRANKFURTER ALLGEMEINE SONNTAGSZEITUNG NR. 3, 18. JANUAR 2005, S. 26.

[1142] Solomon-Godeau, Abigail: *Photography After Art Photography.* In: *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions and Practises.* UNIVERSITY OF MINESOTA PRESS, MINEAPOLIS 1991, S. 103–123.

[1143] Barthes, Ronald: *Die helle Kammer.* SUHRKAMP, FRANKFURT AM MAIN 1980, S. 113.

Schreiner herstellt, und als etwas, was ein Maler darstellt, wobei letzterer den Schreiner nachahmt, der seinerseits die Form nachgeahmt hat. […] Da es möglich ist, etwas nachzuahmen, so wollte Platon sagen, ohne auch nur das Geringste über den Ursprung des Nachgeahmten zu wissen […], fehlt es den Künstlern an Wissen. Sie kennen nur die Erscheinung von Erscheinungen."[1144] Pierre et Gilles wissen schon im Voraus wie das Endprodukt schließlich aussehen soll – das ist insofern nicht weiter verwunderlich, da sie gezwungen sind ihre Arbeitsteilung so perfekt wie möglich aneinander anzupassen um das gewünschte Resultat erzielen zu können. Der Photograph muß wissen wie er die Statisten in Szene setzen muß, was noch noch in sein Arbeitsgebiet fällt und was dann später Aufgabe der Malerei sein wird. Das Endresultat muß also so genau wie möglich abgesprochen und abgestimmt werden, damit der Photograph dem Maler nicht etwas vorwegnimmt oder gar Bildteile für die Übermalung gänzlich unbrauchbar macht, die dieser mit malerischen Mitteln besser herausstellen könnte. Diese Vorgehensweise dürfte ihnen kein allzu großes Hindernis sein, da sie einerseits ihre Bildschöpfungen ganz konkret an bereist existierende Vorlagen und Topoi anlehnen, die schon in den Darstellungsvarianten der Kunstgeschichte wiederholt Verwendung fanden und da sie andererseits mit Bildmotiven aus der Alltags- und Populärkultur arbeiten, die vor allem auch im kollektiven Unbewußten manifestiert sind. Dadurch haben sie ihr Bild in Form einer bereits existierenden Darstellung präsent vor Augen und können sich konsequent auf eine adäquate Umsetzung konzentrieren. Die Tatsache, daß Pierre et Gilles einerseits die exakte Bildsprache ihrer Vorgängerbilder übernehmen und andererseits ihre eigenen Werke als Trivialitäten präsentieren und nicht als Kunst, kann auch als eine moderne Umsetzung des trompe l'oeil aufgefaßt werden. Die Täuschung, die Bilder seien Color-Photographien und nicht größtenteils übermalte Schwarzweiß-Abzüge, führt ebenso in diese Richtung.

Planung, Nachbearbeitung und das Endprodukt

Da die Bilder von Pierre et Gilles ein Amalgam aus zwei verschiedenen Schichten darstellen, ist eine absolut genaue Abstimmung vor der Arbeitsaufnahme erforderlich, damit diese unterschiedlichen Portionen in dem Endresultat komplementär fusionieren können. Pierre ist derjenige der malt, „mais en même temps, lorsque nous faisons une image, le plus important, c'est l'envie que nous avons tous les deux de la faire ensemble: avoir envie de photographier quelqu'un, en parler, faire des petits dessins, construire le décor, choisir la lumière, préparer les costumes […]"[1145] Anliegen von Pierre et Gilles mag es sein, die Botschaft ihrer Bilderwelten möglichst überzeugend zu vermitteln, die Authentizität der fiktiven Welten zu erhalten und ihre eventuelle moralische Intention im Kontrast zu der dargestellten Unnatürlichkeit zu demonstrieren. Dabei wird die Schärfe, als traditionell etabliertes Signum richtiger bzw. authentischer Realitätsdarstellungen, in den Arbeiten von Pierre et Gilles konsequent angewandt, um in Kombination mit einer hyperrealen Plastizität und Detailgenauigkeit ein möglicherweise paradoxes Trugbild zu kreieren: Einerseits stellen die dargestellten Szenen irreale, traumartige und "unmögliche" Zustände dar, andererseits aber stehen die Portraitierten mit ihren stoischen Haltungen derart verankert inmitten einer äußerst detaillierten und penibel inszenierten Kulisse, daß man deren Präsenz nicht als "vergeistigt" oder gar als symbolisch bezeichnen kann. Im Gegenteil: Die Protagonisten konfrontieren den Betrachter sogar sehr direkt mit ihrer realen Körperlichkeit, mit ihrem Fleisch und Blut und mit ihren Körperflüssigkeiten. Obgleich die "Realität" durch ein synthetisches Modell mit unwirklichen Wesen substituiert wird, mit denen der Betrachter sich aufgrund deren Abnormitäten (etwa wegen der geglätteten Hauttextur, den plakativen und unplastischen Hintergründen in denen sie agieren und den homosexuellen Konnotationen) nur mühsam identifizieren kann, können die Bilder in ihrem Endstadium dennoch mit einer glaubhaften Mixtur aus Inszenierung, lakonischer Leere und Unnatürlichkeit auf der einen Seite und exakter "Grundlagenforschung", d.h. genaue Analyse der kopierten Vorlagen sowie Purifizierung auf essentielle, für den Betrachter erkennbare Bildcodes, auf der anderen Seite, überzeugen. „Les créations de Pierre et Gilles proposent surtout un monde de rêve et de beauté. Les deux artistes ont la volonté d'idéaliser leurs modèles, de les rendre intemporels. Ainsi, les rides et autres petites "imperfection" sont effacées pour magnifier en quelque sorte le modèle, le placer hors de l'emprise du temps. Il devient comme une poupée de cire, à la peau farfaite, lisse et uniforme. Les retouches que Gilles apportent sont toujours réalisées par couches successives de peintures et glacis, jamais par l'ordinateur."[1146] Diese Entwicklung, die sich bei Pierre et Gilles in dem Medium Photographie manifestiert hat, zeigt sich ebenso in der Filmindustrie, die die Tendenz entwickelt hat, immer häufiger Schauspieler durch simulierte Wesen und Landschaften durch computergenerierte Grafiken zu ersetzen. Ein Trend, der Hand in Hand mit den technischen Möglichkeiten des Kinos zu sehen sein sollte – Pierre et Gilles' Werke kann man

[1144] Danto, Arthur C.: Das Fortleben der Kunst. Wilhelm Fink Verlag, München 2000, S. 167–168.

[1145] Aus den Randnotizen zu den ausgewählten Werken in der Galerie. In: http://www.optimistique.com/pierre.et.gilles.

[1146] **Bernardi, Francoise:** *La Lettre Mensuel. Les chroniques de Francoise Bernardi*. In http://www.art-memoires.com/letrbis/30bernfrao.html.

jedoch als konservativ bezeichnen, da sie keinesfalls auf Photoshop-Filter zurückgreifen und auch sonstige digitale Zwischenschritte nicht zulassen. Es kann ihnen also bei ihren Bildern nicht nur um den reinen optischen Effekt gehen, den sie zweifelsfrei in einer vergleichbaren Weise, müheloser erreichen könnten, sondern es scheint auch ein Anliegen bezüglich der Einzigartigkeit und der damit verbundenen Authentizität des Bildes vorhanden zu sein. „Ironically, the sole means by which Pierre et Gilles could construct this hyper-modern world was by appropriating the most archaic themes and compositional devices they could find. Adding to this irony, especially in light of the argument offered above regarding the demands of new technology, is the fact that Pierre et Gilles employ no digital techniques to enchance their work. Each image, from its elaborately constructed set to its intricately detailed hand-painting, is produced through a lenghty and arduous process, which results in a unique, irreplaceable object."[1147] Man kann vermuten, daß diese subtile Dissonanz mit Berechnung in Szene gesetzt wird und nicht bloß ein Nebenprodukt in einer ansonsten raffiniert konstruierten Matrix darstellt. (Raffiniert kann hier auch im ursprünglich wörtlichen Sinne verstanden werden, da die Bildszenarien mitsamt den Darstellern, einer Vielzahl von Auswahlfiltern standhalten müssen, bevor sie endgültig "realisiert" werden.) In gewissen Sinne, kann die Arbeit von Pierre et Gilles durchaus als eine Form von Naturalismus bezeichnet werden, da sie die verwendeten Medien verbirgt oder zumindest zu maskieren versucht und damit die Kunstfertigkeiten der Schöpfer, als Kunst tarnt. Der Schwerpunkt wird auf das stilisierte Produkt gelegt und nicht auf die Fähigkeiten der Künstler. „Vielmehr kann man […] behaupten, dass die Reinigung der Kunst von jedem Verweis auf eine physisch geleistete Arbeit, die im 20. Jahrhundert stattgefunden hat, den Künstler von der industriellen Arbeit radikal entfernt und die Kunst in die Nähe der Verwaltung, der Planung, der Führung – und schließlich in die Nähe des Konsums gerückt hat."[1148] Von der modernen Kunst wird dieser Prozeß weitergeführt und die Kunst wird benützt um die Aufmerksamkeit auf den Kunstcharakter zu lenken. In diesem Sinne lassen sich abermals "rückwärtsgerichtete" Tendenzen bei Pierre et Gilles benennen: Nämlich in der Bescheidenheit in bezug zu dem Status ihrer Bilder und in der Verweigerung eines "künstlerischen" Anspruchs für ihre Arbeiten, die sich nicht als "Hohe Kunst" begreifen. Die Benützung "unkünstlerischer" Objekte, wie Spielsachen, aus Plastik gefertigte Perücken, Kunstrasen oder bemalten Stoffhintergründen, trägt zu dem parodistischen Spiel mit gesellschaftlichen Normen und Erwartungen bei. Ein eindeutiges Beispiel zeigt sich in dem Bild "Nimal, 1986" aus der Serie "NAUFRAGES", in der eine Vielzahl von friedlich schlafenden jungen Männern gezeigt wird: Alle diese Personen, die nur als Portraits gezeigt werden, liegen mit geschlossenen Augen und benäßter Haut an einem angedeuteten Strand, der von angespültem Zivilisationsmüll, wie z.B. verbogenen Autoschildern, Plastikseilen, Weinkorken, Holzbrettern und einer Ausgabe der Zeitschrift "Flash Art" bedeckt ist.

Als Blamage des Betrachters und gleichzeitig als Ironie der Künstler, entpuppt sich die Tatsache, daß der photographisch kompetente Betrachter zunächst von einer erstaunlichen Leistung "der beiden Photographen" Pierre et Gilles ausgeht, die es in ihrer Art zu einem genialen "photographischen" Resultat gebracht haben. Wenn jedoch erfahren wird, daß die Effekte der Bilder (speziell die Farbigkeit und Plastizität) im Prinzip nicht mit photographischen Mitteln erzeugt, sondern ganz banal durch Übermalung erzielt wurden, folgt der anfänglichen "Ent-Täuschung" eine noch größere Wertschätzung der Bilder, da es noch komplizierter sein müßte eine "perfekte" Synthese zwischen Photographie und Malerei zu schaffen, als lediglich ein "perfektes" Photo oder ein "perfektes" Gemälde, isoliert voneinander. Als Parallele dazu, kann die Honorierung des technisch versierten Kinopublikums betrachtet werden, die die meisterliche Leistung der Spezialeffekte nicht im Bestaunen des Unnatürlichen und Artifiziellen mehr sieht, sondern im Verbergen des Unwirklichen und im Kaschieren der eingesetzten technischen Hilfsmittel. Es gibt einen evidenten Dualismus in der Arbeit von Pierre et Gilles, der sich nicht nur auf den Status der Bilder beziehen läßt, sondern der sich ebenso in dem Gegensatz zwischen Schwarzweiß und Kolorierung konkret manifestiert. Parallel zum piktorialen Dualismus zwischen Linie/Zeichnung (dissegno) und Farbe, der sich an vielen "Meisterwerken" der Kunstgeschichte nachweisen läßt, zieht sich der Dualismus des Monochromen und der nachträglichen Kolorierung durch das komplette Œuvre. Im Gegensatz zur kunsthistorisch diametral definierten Betrachtungsweise dieses Gegensatzes – nämlich in der Auffassung, die Linie stelle die Reinheit, das Klare und das Beständige dar, die Farbe aber spiegele lediglich den Schein, die Hülle und das Vergängliche wieder – scheint es bei Pierre et Gilles keine Apotheose des Schwarzweiß und keine Abwertung der Farbe zu geben. Dennoch sind Farbe und Bildsujet klar dualistisch voneinander getrennt, da der eine monochrome Photographien macht und der andere diese farbig übermalt. Diese Dualität ist aber insofern drastisch abgeschwächt, da Pierre et Gilles sich ihre Bilder genauestens überlegen und aus einem Fundus angesammelter Bildsujets

[1147] **Cameron, Dan:** *Pierre et Gilles*. MERREL AND NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART PRESS, NEW YORK 2000. Auszug aus dem Ausstellungskatalog.

[1148] **Groys, Boris:** *Das Versprechen der Fotografie*. In: *IMAGES:/IMAGES Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*. HG. VON T. HORÁKOVÁ UND E. MAURER, J. HOFLEITER, R. MAURER-HORAK.PASSAGEN VERLAG, WIEN 2002, S. 91.

auswählen, die ihnen als präzise Linien- und Farbvorlagen dienen und an die sie sich bei ihren re-Produktionen halten.

Bruch der Konventionen

Ein weiterer Aspekt des Dualismus, läßt sich an dem Gegensatz zwischen einem beliebigen Bild von Pierre et Gilles und dessen medialer Reproduktion aufzeigen. „On a dû refuser une offre de Michael Jackson que pourtant nous adorons. Il nous a appelé alors que nous séjournions à Sydney pour une exposition. Il voulait faire un livre avec nous, plus de 70 photos... Il pensait que nous les retouchions à l'ordinateur. En fait, ça nous aurait bloqué pendant deux ans, c'était impossible pour nous."[1149] Während das Originalbild von Pierre et Gilles ein absolutes Unikat darstellt, ist es in einer Vielzahl anderer Medien, wie z.B. Postkarten, Bettwäsche, Platten- und Zeitschriftencover etc. in das kollektive Bildgedächtnis eingeflossen. Der Konsument kennt es in erster Linie nur aus Massenproduktionen, die sich dieser Unikate bedienten. „The images, which employ time-honored photo-retouching techniques, are also easily reproducible. They've been more widely seen in books, posters and postcards than in their original form – a situation which Pierre et Gilles heartily approve."[1150] Dieser Bruch mit der Autorität des "Kunstwerkes" (nämlich mit dessen Status als absolutem Unikat, der Seriosität und des elitären Faktors des Werkes), wurde in der Kunstgeschichte schon mehrmals begangen, jedoch wird in diesem Fall ganz bewußt eine Arbeit sehr intensiv, mit manuellen und nicht technischen Mitteln zur Perfektion geführt und nicht etwa wie bei Marcel Duchamp nur eine Idee oder wie bei Andy Warhol die Voraussetzung der beliebigen Reproduktion miteinbezogen. Die Unterstellung, Pierre et Gilles begrüßten die Tatsache, daß ihre Bilder größtenteils als Postkarten oder Poster bekannt sind, läßt sich mit dem ebenfalls unterstellten Ziel begründen, sie wollten möglichst viele Leute mit ihren Bildern ansprechen. Damit nutzen sie die mediale Aufarbeitung zu ihren Gunsten um ihre "Botschaft" via Zeitschriften, Werbeflyern oder CDs in die Wohnzimmer und auf die Computer dieser Welt zu hieven. Obwohl die aufwendige Retusche- Technik viel Zeit in Anspruch nimmt und das Endprodukt einzigartig ist, gliedern sich die Bilder wieder, in die durch die Kräfte der Populärkultur kolonisierte, mentale Bildtopographie ein. Ihre eigenen idealisierten und mit homoerotischen Komponenten versehenen Fluchtwelten, werden so in der prüden Bürgerwohnung konserviert. „Wir leben in einer Gesellschaft, die an visueller Information und Kommunikation um ein vielfaches entwickelter ist als die Zeiten der ersten Generation der Farbfotografie. Das gilt auch für die Werbung, die sich immer weiter verbreitet, indem sie immer das Neue, Fremde und Andere erheischt. [...] In der visuell überfluteten Konsumgesellschaft gibt es kaum ein Bild, das wir, die großen Konsumenten der Bilder, noch nie gesehen hätten. Jedes Foto kommt uns bekannt vor, wenn nicht real, so doch mindestens virtuell. Bilder sind keine Wiedergaben der Realität mehr, sondern nur Bilder, die konsumiert werden, gleichgültig wer sie gesehen und fotografiert hat."[1151] Es ist nicht ausgeschlossen, daß die von Pierre et Gilles angefertigten Bilder dem Konsumenten im Original gar nicht bekannt sind und dieser dann bei einem nachträglichen Vergleich, seiner an Pierre et Gilles angelehnten Konsum- und Massenartikel, mit den Originalarbeiten, davon ausgehen könnte, daß die Künstler "ihre eigenen" Bilder nachgemacht haben, da die Reproduktionen an Größe, Farbe, Beschnitt und Rasterung deutlich von den Originalarbeiten abweichen. „Während im Imitativen Realitäten und deren Erfahrung erarbeitet, aber auch verstellt und zugerichtet werden, werden sie in den Simulationen überlagert und teilweise zum Verschwinden gebracht. Das bedeutet, dass es nicht mehr nur darum gehen kann, in der Relation von Vor- und Nachbild eine Entscheidung für dieses oder jenes zu treffen. Wir haben uns damit auseinanderzusetzen, dass das Nachbild an die Stelle des Vorbildes tritt, d.h. dass es gar kein Vorbild mehr geben muß."[1152] Man kann davon ausgehen, daß sich die Bilder von Pierre et Gilles durch ihre mediale Massenverbreitung, mit ihrer imprägnierten homoerotischen Komponente und der konsequent eingesetzen Ikonographie, anstatt der historischen Vorbilder, in das allgemeine visuelle Bewußtsein einprägen werden. Womöglich erhalten sie, auch bedingt durch ihre weite Verbreitung ihre Autorität – da sie bereits als Teil der eigenen, westlich geprägten Kultur und eines vertrauten Bildkanons betrachtet werden, sind sie relativ unangreifbar. „Der Fotograf, der die Welt beobachtet und begutachtet, um seine persönliche Wahl unter den Aspekten dieser Welt zu treffen, agiert für die Gesellschaft als ein vorbildlicher Konsument. Seine Bilder sind in erster Linie Konsumvorbilder. [...] Er unterwirft sich nicht unserem Geschmack, sondern er gestaltet diesen Geschmack."[1153] Pierre et Gilles gestalten sich ihre eigene perfekte Welt, mit eigenen selbstgewählten Prämissen und sind in dieser Hinsicht "Vorbilder". „Er [der Künstler] will nicht länger ein Handwerker oder ein Arbeiter sein, der die Dinge produziert, die sich dem Blick der anderen bietet. Statt dessen ist er zum vorbildlichen Betrachter, Konsumenten, Verbraucher geworden, der die Dinge betrachtet, begutachtet und "aufnimmt", die von anderen produziert werden. Demgemäß besteht die Funktion des Künstlers in unserer Gesellschaft nicht mehr darin, dem Geschmack anderer durch seine Kunstproduktion zu entsprechen. Vielmehr besteht diese Funktion jetzt darin, den Geschmack zu haben, zu formulieren und zu verändern. Der innovative Künstler ist heute nicht einer, der neue Dinge produziert, sondern einer, der bestimmt, immer schon bekannte Dinge ästhetisch reizvoll und interessant findet, die anderen vielleicht langweilig und uninteressant zu sein scheinen."[1154] Die Arbeiten von Pierre et Gilles sind eine Imitation von vorhandenen Bildsujets, in dem Sinne, daß sie ihre Vorbilder erarbeiten und subjektiv nachahmen – sie können aber gleichzeitig als Simulationen betrachtet werden: Als Gesamtkomplex präsentieren sie sich als simulierte Photographien, da das eigentlich Photographische an den Arbeiten, im Prinzip nur noch rudimentär und unter der Oberfläche vorhanden ist und von einer vorgetäuschten Photographie verdeckt wird, die augenscheinlich den Status eines echten Lichtbildes beim Betrachter einnimmt. „Die Fotografie will dann immer Kunst sein, wenn sie in der Praxis ihr Wesen und ihre historischen Funktionen in Frage stellt und deren kontingenten Charakter zutage treten läßt, wobei sie uns eher als Bilderproduzenten denn als Bilderkonsumenten anspricht."[1155] Es ist dem Betrachter zwar offensichtlich, die Arbeiten seien "echte" Photographien, die echten Photographien, die Pierre als Zwischenstufe zum Endprodukt angefertigt hat, sind in ihren wesentlichen Zügen von Gilles überdeckt und manipuliert, so daß man beim Anblick des "selben" Photos in der pre-simulativen, latenten Phase, also sozusagen in seiner Reinform, wohl nur noch wenige Gemeinsamkeiten zum übermalten und zusätzlich kolorierten Photo herausstellen könnte. Womöglich würde man es sogar als falsch belichtet und insgesamt als dilettantisch oder mangelhaft, also als "schlechte" Photographie, bewerten. „If their rarefied status seems to belie the ease with which Pierre et Gilles' images lend themselves to reproduction in limitless formats and quantities, this contradiction can partly be explained by the artists deeply conflicted relationship to the pictorial tradition. Despite the easy availability of software and tolls to create compareable effects, Pierre et Gilles insist that the only way to reproduce their images is through the painstaking labor of craft. But this is a difficult position to have taken in the last quarter of the twentieth century, and their shared ambivalence concerning the restraints of tradition can be measured by the degree to which they load their work with irony and mixed messages."[1156] Bedingt durch die Tatsache, daß Pierre et Gilles aber nur ein finales Werk präsentieren, macht es wenig Sinn die unterschiedlichen Phasen voneinander zu separieren. Die Perzeption der Werke als eindeutige und echte Photographie, läßt sich auch an deren Abbildung als Reproduktionen nachvollziehen: Die übermalten Unikate werden wiederrum abphotographiert und verlieren als Repro-Photo ihre malerische Komponente. Das Malerische wird bei Pierre et Gilles ebenso geleugnet, wie es in einer photographischen Darstellung der "Mona Lisa" geschieht, die dem Konsumenten nahezu ausschließlich als Photographie eines Gemäldes hinter Glas bekannt sein dürfte, das weder einen Größenbezug, eine Rahmenvorstellung oder museale Lichtsituation zu berücksichtigen vermag.

Gesellschaftlicher Kontext der Arbeiten

Im Kontrast zu der paradigmatischen Vorgehensweise eines Künstlers, der von der Idee, nämlich seiner Vorstellung von einem Gegenstand ausgeht und diese dann mittels repetitiver Nachbildung und Nachahmung mit einem vergleichbaren Objekt der "Natur" anzupassen versucht, bis er eine befriedigende Kongruenz beider "Darstellungen" feststellen kann, gehen Pierre et Gilles nicht von einer Idee des darzustellenden Gegenstandes aus, sondern wählen aus Vorlagen ihr bereits "fertiges" Bild aus, das dann als "natürliche", vollkommene und unanzweifelbare Realität dient. Es wird weder ein Erkenntniszuwachs erzielt, noch wird die materielle "Realität" als verbesserungswürdige Schöpfung angesehen, die möglichst durch die Hand oder den Geist des Künstlers zu neuen Sphären gehoben werden soll. Die mimetischen Prämissen des vasarischen Künstlermodells werden außer Acht gelassen und das Vorbild der Wirklichkeit wird zugunsten einer bereits existierenden visuellen Folie aufgegeben. Wie die "Künstler" ehedem Vögel durch gemalte Trauben täuschen wollten, versuchen Pierre et Gilles das Publikum mit parodierten Erwartungshaltungen in die Irre zu führen. Es wird nicht Wirklichkeit sondern Illusion angestrebt, Form soll nicht geschaffen, sondern nachgeahmt werden. Konträr zu einer postmodernen gesellschaftlichen Gesinnung, die vorgibt Wert auf Inhalt, Authentizität und Individualität zu legen, scheinen Pierre et Gilles mit einer Imitation zufrieden zu sein, die weder einen egozentrischen Echtheitsappell, noch einen heuchlerischen Aktualitätswahn zum Vorschein bringt. Die Einzigartigkeit einer Photographie, das Einfangen eines unwiederbringlichen Moments wird zunichte

1149 Interview von **Pierre Fageolle** und **Eric Chemouny** mit Pierre et Gilles. Aussage von Gilles. In: http://www.optimistique.com/pierre.et.gilles.

1150 Artikel von **Glen Helfand**. In: Salon.com.

1151 **Shimizu, Minoru:** *Das Woher und Wohin der Farbfotografie. Eggleston, Meyerowitz und die neue Generation.* In: *Camera Austria International.* Ausgabe 84/2003, S. 35.

1152 **Huber, Jörg:** *Das Projekt.* In: *Imitationen – Nachahmung und Modell: Von der Lust am Falschen.* Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main 1989, S. 10.

1153 **Groys, Boris:** *Das Versprechen der Fotografie.* In: *IMAGES:/IMAGES. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie.* Hg. von T. Horáková und E. Maurer, J. Hofleiter, R. Maurer-Horak. Passagen Verlag, Wien 2002, S. 92.

1154 Ebd., S. 95.

1155 **Damisch, Hubert:** *Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes.* In: *Paradigma Fotografie.* Hg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S. 139.

1156 **Cameron, Dan:** *Pierre et Gilles.* Merrel and New Museum of Contemporary Art Press, New York 2000. Auszug aus dem Ausstellungskatalog.

gemacht, dadurch daß Gilles immer wieder das Papier übermalen kann, zurück kann und so der ultimative Moment des Photographierens verloren geht. Der für die (analoge) Photographie sonst so kritische Faktor der Zeit und der absoluten Akkuratesse, wird durch die Tatsache entmachtet, daß Gilles beim Malen die eventuelle Unpräzision der photographischen Ausarbeitung mit malerischen Mitteln nachbessern könnte. Es gibt kein Zeitlimit. Das Attribut der Aktualität, das von der Photographie in der heutigen Zeit von der Masse ihrer Konsumenten gefordert und das ihr unterstellt wird, hat mit Pierre et Gilles' Werken nicht mehr viel zu tun – sie wirken zeitlos, ungebunden und unterliegen nicht dem Diktum der Spontanität, der Aktualität oder der egomanischen Seinsbejahung. Die Utopie besteht nicht in der Illusion eines perfekten Systems, sondern in der Enthemmung sozialer Normen. Mit der charakteristischen Verwendung von Photographie und Malerei in Pierre et Gilles' Werken, büßt außerdem das Medium der Photographie, das sonst auf eine dogmatische Autorität in der breiten Öffentlichkeit zählen kann, seinen Status als unbestechliches, distanziertes und gegenüber ideologischen Einflüssen resistentes Medium, ein. Der Photoapparat ist eine Maschine, die durch die nachträgliche manuelle Bearbeitung an Geltung und Prestige verliert. Als unangetastete Photographie gaukelt sie dem Betrachter vielleicht noch die scheinbare Verfügbarkeit der "eingefangenen" Welt vor, aber als manipulatives Werk, als organische Synthese zwischen maschinellem "Diktat" und manueller "Freiheit", kann man diesem Surrogat der Realität, der Illusion von Präzision und unmittelbarer Erfahrung nicht mehr so einfach unterliegen.

Man könnte eine sehr humanistische Betrachtung der Arbeitsweise von Pierre et Gilles in Betracht ziehen, da Gilles stets derjenige zu sein scheint, der das entscheidende Tempo vorgibt. Er als Maler hat die Freiheit, den Vorzug vor der Maschine zu erhalten und seine handwerklichen Fähigkeiten in den Vordergrund und auf die oberste Schicht der Bilder zu stellen. Nicht der Mensch muß sich nach dem mechanisierten Tempo richten, sondern dadurch, daß die Photoapparatur sich nach menschlichen Aspekten, nämlich der Zeit, dem Schweiß und der Kritikfähigkeit des Malers etc., messen lassen muß, büßt sie ihren "Vorteil" als schnelleres, genaueres, billigeres und moderneres Medium ein. „The image is more alive because it's part of this organic artisanal process."[1157] Die Fachkamera scheint kein privilegierteres Arbeitsmittel als der Pinsel oder der Spachtel zu sein. „Schon im neunzehnten Jahrhundert gab es eine Malerei nach der Photographie, das heißt Künstler [fertigten] eigene oder von fremder Hand hergestellte Photographien als eine Art Skizzen vor Ort, als Vorstudien oder gar als direkte Vorlagen für ihre Bilder. Die Photographie war in diesen Fällen lediglich Hilfsmittel, sie stand in der Nachfolge der Zeichenhilfen, wie camera obscura oder camera lucida. Zudem durfte ihr Gebrauch möglichst nicht bekannt werden. Zwar wußten die Maler, die sie so verwandten, meist voneinander, für die breite Öffentlichkeit galt die Photographie jedoch als unkünstlerische Technik."[1158]

Die Wurzeln der Photographie werden aber bei Pierre et Gilles nicht geleugnet, sondern es wird gezielt ein Gesamtergebnis konzipiert, das sich der photographischen Elemente unter keinen Umständen entledigt. Die Arbeiten sind insofern mimetisch, da sie sich erstens durch ihre photographische Grundlage ohnehin als nachahmendes Medium bezeichnen können, und zweitens die vorhandenen Vorlagen exakt kopieren wollen. Sie wollen jedoch nicht die "Natur" wiedergeben und dieser als äußeren Wirklichkeit nacheifern, sondern anscheinend eine innere Realität, eine kulturell etablierte Realität, die sich in Bildercodes und Motiven herauskristallisiert hat, nachspüren. „Das Reale erscheint also als Stolperstein im Kreislauf der lebenserhaltenden, nach Lust strebenden Triebe, der sich nicht wegretuschieren läßt und der sich hartnäckig wiederholt. Der Wiederholungszwang ist für Freud das Signum des Unassimilierbaren, Unbezähmbaren."[1159] Sie beziehen sich also nicht auf eine Form der Wirklichkeit, sondern scheinen in einer metaphysischen Bilderwelt Zuflucht zu suchen. Die bearbeiteten Vorlagen sollen dabei aber keineswegs übertroffen werden, sondern stellen lediglich ästhetische Anhaltspunkte einer ideellen und nicht zuletzt ironischen Betrachtung dar. Das "Reale", die graue Wirklichkeit und die Unansehnlichkeiten ihrer Gesellschaft, werden von Pierre und Gilles konsequent als bildwürdige Elemente gemieden und stattdessen immer wieder durch eine künstlich erzeugte Wunschwelt ersetzt. Diese Stringenz zieht sich durch Arbeiten und kann demnach im Einklang mit Freud als Zeichen für das Unanpassbare, Undomestizierbare gedeutet werden, das wiederrum als Indiz für ihre Homosexualität angesehen werden könnte.

Die Darstellung der Szene in "LE PETIT MENDIANT – Tomah" kann als eine ironische Parallelität zu einer verklärten gesellschaftlichen Haltung interpretiert werden, in der selbst die menschenunwürdigsten Konstellationen noch als idealisierter Pseudozustand in den Augen der westlich geprägten Welt angesehen werden. So verhält es sich mit dem Orientbild des Abendlandes, das meist ohne Berücksichtigung der miserablen sozialen Zustände und des von einem durch die Modalitäten des "westlichen" Kapitalismus verschuldeten Elends, dennoch stets in einer beschönigenden Weise zum Vorschein gebracht wird. Es zeigt sich eine desavouierende Haltung in dem Bild, die auf die Schein- und Repräsentationsbessenheit der westlichen Attitüde abzielt, die sich in Verblendung bzw. Selbstsucht verliert und zur Kritik unfähig bleibt. Die Diskrepanz in den Denkauffassungen der "zivilisierten" Welt, die einen tiefen Graben zwischen sehnsuchtsvollem Streben nach Ursprünglichkeit oder Authentizität auf der einen Seite und illusorischer Selbsthypnose mit dem Ziel der "Scheinheiligkeit" und der Geltungsmanie auf der anderen Seite, gerissen haben, könnte man auch in der Arbeit von Pierre et Gilles herauslesen: Obwohl die dargestellte Szene von der erdig-farbenen Kolorierung, die an Schmutz und Gülle erinnert und von Attributen des Verfalls dominiert ist, überzieht ein dichtes, glitzerndes Netzt von kleinen schimmernden Lichtreflexionen die Oberfläche des Bildes. Eine westlich-manipulierte Scheinwelt, die sich im wahrsten Sinne des Wortes an ihrer Oberfläche erkennen lassen kann.

Obwohl der Bettler in Fetzen gekleidet ist und kein persönlicher materieller Besitz in seiner Nähe zu erkennen ist, scheint er sich seinen Stolz und seinen Selbstrespekt bewahrt zu haben – es zeigt sich in seiner Handgeste keine aggressive oder gar eine fordernde Haltung, mit den Ziel Geld zu erbetteln. Lediglich die von Touristen in ihren Reisen als negativ "erlernte" Haltung, läßt den Betrachter sofort vermuten, es handele sich um eine unmißverständliche Geldforderung. Es kann aber im Gegensatz zu einer, aufgrund der Ideologien des Betrachters, unterstellten, rein finanziell- orientierten Haltung, auch eine freundliche Aufforderung sein, Platz zu nehmen und sich zu ihm zu gesellen, eine Einladung zur Kommunikation. Ein anonymer Mensch, der nicht etwas haben will, sondern etwas geben möchte. Mit dieser Sichtweise ändert sich sich die vom Bildtitel "LE PETIT MENDIANT – Tomah" zunächst in die Irre geführte Anschauung, es handele sich um einen kleinen Bettler. Jedoch kann sich der Eindruck eines kleinen, oder jugendlichen Bettlers nicht lange halten. „Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in den illustrierten Zeitschriften durch die BEschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangener vorgeschrieben erscheint."[1160] Die vom Titel unterstellte kindliche Naivität kann nicht lange überzeugen, da die dargestellte Person aufgrund ihrer Hände und Füße und nicht zuletzt den Gesichtszügen auf ungefähr 25 bis 30 Jahre alt zu schätzen ist. Die Konnotation des orientalischen Bettlers muß auch zugunsten einer alternativen, befriedigenderen Deutung aufgegeben werden. So kann die Szene nicht, in einer zuvor romantisierend im fernen Osten angesiedelten Umgebung spielen, sondern muß in einer industriell entwickelten Gegend beheimatet sein. Die Gullideckel und der Putz an der massiven Wand zeugen zumindest davon. der "junge" Mann kann also direkt hinter einem beliebigen Bahnhof einer "westlichen" Stadt sitzen. Die zuvor geleugnete Misere ist näher gerückt. Kann man hier eine Sozialkritik herauslesen, die eine von der "entwickelten" Welt artikulierte Überheblichkeit und Herabwürdigung der arabischen Welt und der sogenannten "Dritten Welt" anspricht? Daß Pierre et Gilles den Betrachterstandpunkt aber nicht in einer überhöhten Position angesiedelt haben, sondern sich auf Augenhöhe mit dem Mann treffen, macht das Bild nur noch irrealer, da die wenigsten Leute sitzende Bettler aus einer solchen Perspektive kennen. Ist es eine vorgetäuschte Freundlichkeit um dem Touristen seine Dollars aus der Tasche zu ziehen, oder meint der Mann sein Lächeln etwa ernst? Die normierte Geste der offenen Hand gibt ein trügerisches Bild ab, das die Szene in einem Schwebezustand hinterläßt. Die Situation scheint undefinierbar zu sein, da man mit seiner sonst bestens anwendbaren "Menschenkenntnis" in diesem Fall nicht mehr weit kommt. Interessant ist auch, daß die Kleidung der Person mit der Textur des Hintergrundes zu verschwimmen droht, was sich auf die Bereitschaft der Einwanderer zur Assimilation in einem neuen und fremden Land beziehen lassen könnte. Die Kultur der Fremden wird von den "Gastgebern" als unsauberes, abstoßendes und unverständliches Gefüge angesehen und gefordert, diese mit der eigenen, äußerlich zwar funkelnden aber innerlich maroden, im Zerfall befindlichen kulturellen Identität zu ersetzen. Und wäre der Betrachter nicht gänzlich verwirrt und überfordert, wenn der Mann zwar in Armut und Besitzlosigkeit lebte, er diese Umstände aber ganz und gar befürworte und möglicherweise selbst ausgewählt hätte? Etwa als ein, im Meditationssitz verharrender, buddhistischer Mönch, der sich von den Bindungen und Normen eines weltlichen, nach Macht und materiellem Status strebenden Systems losgelöst hat und soeben in seiner Kontemplation gestört wurde. Als symbolische Geste der Künstler kann auch der Schnittpunkt zwischen dem Betrachter und der dargestellten Person gesehen werden: Die Schärfenebene verläuft mit dem seitlich einfallenden Licht horizontal vor den Füßen der Person und schafft so eine Trennungslinie, die den Effekt eines real einschätzbaren, räumlichen Abstandes zu der Person vermittelt. Weder das Gesicht noch die Hand sind "richtig" fokussiert oder auch aufgrund der Abblendung gezielt unscharf gelassen worden. „[D]er Orient, den man sich als Ursprung denkt, als schwindeligen Punkt, an dem Heimweh

1157 **DeCaro, Frank:** *Two Images Doctors Pay a House Call on America.* Artikel der New York Times vom 17. September 2000. Aussage von Gilles.

1158 **Krauss, Rolf H.:** *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie.* Cantz Verlag, Ostfilden 1998, S. 57.

1159 **Iversen, Margaret:** *Was ist eine Fotografie?* In: *Paradigma Fotografie.* Hg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S. 113.

1160 **Benjamin, Walter:** *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.

und die Versprechen auf Rückkehr entstehen, der Orient, der der kolonisatorischen Vernunft des Abendlandes angeboten wird, jedoch unendlich unzugänglich bleibt, denn er bleibt stets die Grenze. Er bleibt Nacht des Beginns, worin das Abendland sich gebildet hat, worin es aber auch eine Trennungslinie gezogen hat. Der Orient ist für das Abendland all das, was es selbst nicht ist, obwohl es im Orient das suchen muß, was seine ursprüngliche Wahrheit darstellt. Die Geschichte dieser großen Trennung während der Entwicklung des Abendlandes müssen wir schreiben und in ihrer Kontinuität und in ihrem Wechsel verfolgen; zugleich müssen wir sie aber auch in ihrer tragischen Versteinerung erscheinen lassen."[1161] Die Angesprochene Versteinerung dieser Geschichte kann in der Darstellung der maroden, sich zersetzenden Wand und den rauhen Pflastersteinen beobachtet werden. Mit dem sichtbaren Bild und der dazu gelieferten Unterschrift, bleibt es dem Publikum auf der einen Seite überlassen, diese als "schön" und "gut gemacht" zu akzeptieren oder auf der anderen Seite dem Dechiffrieren eines verhüllten Symbolismus nachzugehen oder die verschlüsselten Sinnzeichen in den Bilderwelten ausfindig zu machen. Die Beschäftigung mit marginalisierten Gruppen und Ideologien, so wie sie in "LE PETIT MENDIANT – Tomah" thematisiert werden, läßt sich zum Beispiel anhand einiger Werke die Ende der 1980er Jahre bis Anfang der 1990er Jahre entstanden sind zeigen: "LE MILITAIRE – Jean Marie, 1985", "SARASVATI – Ruth, 1988" (Abb. 3), "LE PETIT COMMUNISTE – Christophe, 1990", "LE PETIT CHINOIS – Tomah, 1991", "LE TRIANGLE ROSE – Laurent, 1993". Das Interesse an religiösen Bildmotiven und säkularen Ideologien kann im Kontext zu Pierre et Gilles' eigener Positionierung am Rande der gesellschaftlich ausgeübten sexuellen Präferenzen gedeutet werden.

Die Arbeiten stellen mit ihrer Vulgarität und der "kitschigen" Bildästhetik außerdem in Frage, was in einem ethischen Sinne als gut betrachtet werden kann, was für die materielle Welt oder die Existenz hilfreich sein kann. Die gesellschaftlich normierte Konzeption des Utilitarismus, der Brauchbarkeit und "Sinnigkeit" wird von Pierre et Gilles noch radikaler in Frage gestellt, als es "Hohe Kunst" auf einem niedrigeren und plakativerem Niveau eh schon tut. Man könnte vermuten, daß die von Pierre et Gilles artikulierte Geisteshaltung ein Hinweis auf ihr Selbstverständnis als Homosexuelle ist; Schließlich ist es ihnen aufgrund ihrer sexuellen Ausprägung fremd, leibliche und für die Gesellschaft sinnvolle bzw. nützliche Nachkommen zu produzieren. Womöglich läßt sich ein "Unnütz-sein" herauslesen, das die "Sinnbejahung" und Sinnsuche der Gesellschaft radikal konterkariert. „Nos images nous ressemblent, c'est notre vie, nos rencontres, nos amitiés, nos amours et nos rêves."[1162] Pierre et Gilles nutzen die Ästhetik des Kitsches und der Trivialität als Zeichen für einen ethischen bzw. moralischen Nihilismus. „Das ist das genaue Gegenteil der Frage nach dem Wahrheitsgehalt, es ist die nach der Ästhetik der Form."[1163] Zwischen den subversiv übermittelten, gesellschafts- und normbezogenen Zweifeln ragen jedoch keine offensiven, didaktischen Moralpredigten hervor – dennoch wird die Opulenz der malerischen Pracht von einem Zeichensystem kritischer Satire unterwandert.

Ein weiterer Widerspruch zeigt sich in der Forderung, absolut fiktive Welten zu kreieren aber anscheinend gleichzeitig einen absoluten Realitätsanspruch durchsetzen zu wollen. „We like for the model to be in the middle of the set. There are more surprises, like in theater. It takes longer but it's more real for us."[1164] Nichts in den Bildern deutet auf Zufälligkeit hin, oder zeigt einen Zustand, der sich nach den Gesetzen der dargestellten Welt so hätte ergeben können – alles ist so gewollt, wie es zu sehen ist. Diese Darstellung absolut perfekter und schöner Welten soll der Maßstab für die Entscheidungen des Betrachters werden, der mit dieser, von jeglichem Leid und Häßlichkeit entledigten Wunschwelt, konfrontiert wird. „Kant argues that it is through persection of the sublime that we gain an intimation of divinity, of transcendence. But this apprehension is won through the renunciation of our comprehension and control of the world. There can be no boundary of the sublime, and in this knowledge we recognize the transient nature of all boundaries, including the boundary between the self and the other. The sublime is thus a disturbing category, for in its promise of form without limit it shatters the form/matter duality and reminds us of the social nature of all categories and boundaries."[1165] Die wiederholte Thematisierung von zahlreichen (indogermanischen) Göttern und christlichen Heiligenfiguren in den Werken von Pierre et Gilles (vgl. Abb. 3 und Abb. 5) in Kombination mit banalen und alltäglichen Gegenständen, könnte man nach Kant auf die intentionierte Sensibilisierung des Betrachters durch den Künstler zurückführen, der nach einer Auseinandersetzung mit dem Göttlichen die Unbeständigkeit sozialer sowie persönlicher Grenzen zu erkennen vermag. Sollte der Betrachter durch diese Gegenüberstellung erschrecken und infolgedessen ein Einsehen in die selbstauferlegten Normen haben, so könne er von seinem indoktrinierten Normverständnis

[1161] **Foucault, Michel:** *Wahnsinn und Gesellschaft.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969, S. 10.

[1162] Aus den Randnotizen zu den ausgewählten Werken in der Galerie von: http:///www.optimistique.com/pierrre.et.gilles

[1163] **Lunenfeld, Peter:** *Digitale Fotografie. Das dubitative Bild.* In: *Paradigma Fotografie.* Hg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S. 172.

[1164] Artikel von **Glen Helfand.** In: salon.com. Asussage von Pierre.

[1165] **Nead, Lynda:** *The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality.* Routledge, London 1992, S. 26.

Abstand nehmen. „Das sind die beiden Wege der Photographie. Ich habe die Wahl, ihr Schauspiel dem zivilisierten Code der perfekten Trugbilder zu unterwerfen oder aber mich in ihr dem Erwachen der unbeugsamen Realität zu stellen."[1166]

Intimität, Trivialität und Kitsch

Man kann den Aspekt Intimität und der Annäherung recht deutlich wahrnehmen: Auf der einen Seite ist es eine intentionierte Nähe zu den historischen Vorlagen, auf der anderen Seite veranlassen die Arbeiten, aufgrund ihrer Bildästhetik, den Betrachter, diese abzuwerten und auf ein niedriges Niveau herabzustufen, so daß es ihm dann als Konsequenz der "Unter-Schätzung" zu einem Status eines Alltagsgegenstandes vergleichsweise leicht fallen muß, einen direkteren Zugang zu diesem zu finden, als zu einer "höheren Kunst". „For most modern people, mythological subject matter is completely lost. So they have very few grounds upon which they can respond. I suppose people can have a very visceral response to a Gothic cathedral or the sistine ceiling. But to proceed from that to a deeper understanding of technique, of the intellect behind the work of art, is for the most part learned. So awe is a more general response, but to really have the object hold for long periods of time, that's more a learned thing."[1167] Das vorherrschende Miß/-Unverständnis bei der Auseinandersetzung mit "Hoher Kunst", daß man einerseits auf eine Unkenntnis der benützten Symbole und generell auf die elitäre Stigmatisierung der "Kunst" in der Perzeption der Bevölkerung zurückführen mag, scheint bei der Beschäftigung mit Pierre et Gilles' Werken keine Rolle zu spielen. „Je mehr eine Sammlung dem öffentlichen Raum und den alltäglichen Lebens- und Arbeitsumständen ausgesetzt ist, desto mehr wird dagegen nach Bildern verlangt, die ihre Zugehörigkeit der künstlerischen Tradition für jeden Betrachter unmittelbar und kontextunabhängig bezeugen."[1168] Dadurch, daß die Arbeiten an der Oberfläche bleiben (können), überfordern sie den Betrachter nicht und geben ihm so ein Gefühl der Sicherheit und der Kontrolle: durch diese Abwertung auf ein ungefährliches, triviales Niveau, verkommen die Arbeiten in den Augen des Betrachtenden zu banalen Alltagsgegenständen. Die Hemmschwelle, die sonst bei einer Betrachtung von "Kunstwerken höheren Ranges" dominant ist, scheint abgebaut zu sein und die Distanz zwischen Kunst und Konsument verringert sich durch das Auflösen der Unterscheidung von Niedriger und Höherer Kunst. „Künstler arbeiten mit Fehlleistungen, um sich etwas nutzbar zu machen, was sich rationaler Kontrolle entzieht, und um die Mechanismen des psychischen Apparates vorzuführen."[1169] Dieser gezielt eingesetzte Fehler, den man mit dem Stilmittel des Kitsch benennen könnte, mag das Publikum dazu veranlassen, sich seiner psychischen bzw. ideellen Sektiererei bewußt zu machen. Der Zynismus bzw. der Aspekt der Parodie von gesellschaftlichen Scheinwelten, Meinungen, Sichtweisen und Bildern, in den Arbeiten von Pierre et Gilles zeigt sich aber dann, wenn der Effekt der ästhetischen Sensation und Überflutung sich allmählich in ein Gefühl der Leere und des Zweifels wandelt. Zwar wurden Bilder bis ca. 1400 v. Chr. durchaus verehrt, jedoch nicht als ästhetische Werke definiert und bewundert. Die Gegebenheit, daß sich die Bilder von Pierre et Gilles teilweise auf vulgäre Bildmotive beziehen, läßt womöglich den Schluß zu, daß die Künstler bei der Anfertigung der Bilder keinen besonderen Wert auf den zukünftigen Status dieser Werke legten. Der zukünftige Status der Bilder als Kitsch wird jedoch nicht nur berechnend in Kauf genommen, sondern auch bewußt eingesetzt um den Betrachter zu "bewegen". „The feelings excited by improper art are kinetic, desire or loathing. Desire urges us to possess, to go to something; loathing urges us to abandon, to go from something. The arts which excite them, pornographical or didactic, are therefore improper arts. The aesthetic emotion […] is therefore static. The mind is arrested and raised above desire and loathing."[1170] Die Scheu, die das Publikum vor einem Kunstwerk hat wird minimiert und durch die Abscheu bzw. Herabwürdigung kann ein Loslösen von fixierten Auffassungen erzielt werden.

Die Bedeutung der Arbeiten von Pierre et Gilles zeigt sich nicht in der präzisen, technisch ausgereiften Annäherung and die Originale, sondern in der Kontextualisierung und Positionierung der eigenen Werke in das heutige "sozio-kulturelle" Milieu. Die vorgenommene Dekonstruktion der Grenze zwischen Hoher und Niedriger Kunst färbt auch auf andere Fragestellungen des Betrachters ab und läßt ihn andere Normvorgaben, etwa gesellschaftliche Aspekte, hinterfragen. Die Werke zeigen nicht nur ein ironisches Verhältnis zu den konstruierten Welten und den darin etablierten Rollenverteilungen, sondern sie belegen auch einen ironischen Selbstbezug. Die dargestellten Figuren in den Werken von Pierre et Gilles scheinen in ihrer Abgeschiedenheit sehr Buddha-Statuen zu gleichen, die den Erwachten mit einem seligen,

[1166] **Barthes, Roland:** *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S.130 f.

[1167] **Csikszentmihalyi, Mihaly:** *Spaces for the self: The symbolic imagery of place.* In: *Photography's Multiple Roles: Art, Document, Market, Science.* Museum of Contemporary Photography & Distributed Art Publishers. Inc., New York 1998, S. 173.

[1168] **Groys, Boris:** *Das Versprechen der Fotografie.* In: *IMAGE:/IMAGES Positionen zur zeitgenössischen Fotografie.* Hg. von T. Horáková und E. Mauer, J. Hofleiter, R. Mauer-Horak. Passagen Verlag. Wien 2002, S. 89.

[1169] **Schwarzler, Monika:** *Wach– und Dämmerzustände der Kamera.* In: *Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie.* Jahrgang 23, Heft 89. Jonas Verlag. Marburg 2003, S. 41.

[1170] **Joyce, James:** *A Portrait of the Artist as a Young Man.* Penguin. Harmondsworth 1960, S. 204–205.

selbstironischen Lächeln portraitieren. Wenn man sich im folgenden Zitat zusätzlich zu Schweik und Buddha noch Pierre et Gilles dazudenkt, sagt dieser Text sehr viel über die Strategie der Künstler aus. „Their smartness is a kind of defiant dumbness in the face of the world, or their seeming dumbness about life is a kind of wisdom about it. What is important [...] is that this peculiar mix of dumbness and cunning, evolved by Schweik and the Buddha in a hit-or-miss way in response to a world not of their making and liking, a dumb world in which they found themselves dumbly thrown, is a strategy of survival, a kind of self-reliance and self-help: a way of making emotional ends meet in oppressive, impossible, ungratifying circumstances. [...] Schweik and the Buddha were artful dodgers, as it were – experts in adaptive defense: artists at outsmarting reality, at avoiding the subtly feelings of victimization and futility it sooner or later arouses in one."[1171] Man kann Pierre et Gilles unterstellen, daß sie mit der Benützung des "Kitsch-Faktors" in ihren Arbeiten eine konservative, schützende Haltung einnehmen wollen, die sie in dieser unangreifbaren, trivialen Position von Kritik seitens des Kunstmarktes verschont.

Intimität zeigt sich auch an den relativ kleinen Maßen der Originalarbeiten, die obwohl sie größtenteils sicherlich mit einer Fachkamera entstanden sind und durchaus ohne Qualitätseinbußen auf ein Format von einigen Metern Höhe und Breite vergrößert werden könnten, trotzdem nie die Ausmaße eines größeren Tafelbildes erreichen. Die Größe der Werke, die zu Beginn ihrer Zusammenarbeit entstanden (1976 bis ca. Anfang der 1980er Jahre) orientierten sich noch an den Seitendimensionen der Modezeitschriften, für die auch einige als Auftragsarbeiten angefertigt wurden, nur allmählich begannen Pierre et Gilles auch Bilder mit Maßen von über einem Meter herzustellen, die aber immer noch eine Seltenheit in ihrem Œuvre ausmachen. Diese "Greifbarkeit" ermöglicht es dem Publikum ein engeres Verhältnis zu den Originalbildern aufzubauen, als zum Beispiel bei großformatigen Drucken dies möglich wäre. Daß Pierre et Gilles einen speziellen Rahmen für jedes Unikat aussuchen, trägt sicherlich zu einer gesteigerten Sympathie und Zuneigung seitens des Publikums bei. "There's a sensuality to the process of making the pictures, from the beginning to the end. From thinking of the idea, taking the picture, the whole process, even up until the framing."[1172] Der Aspekt des Rahmens kann aber auch direkt in den Bildern selbst beobachtet werden: Viele Portraits spielen mit einem artifiziellen Kranz aus Rosen, Lichtern, der sich um den Kopf oder die Körperkontur der Dargestellten anordnet. Ganz deutlich und markant kann man diesen Effekt in den Bildern "LE TORÉADOR – Mario. 1985", "MARIE-ANTOINETTE – Diane Brill. 1989", "SARASVATI – Ruth. 1988" (Abb. 3), "LE PETIT COMUNISTE – Christophe. 1990" etc., sowie in der Serie der weinenden Frauen in "PLEUREUSE" jeweils von 1986. Diese Tendenz, einen Rahmen im Rahmen zu zeigen, findet sich auch in den Bildern, die direkt entlang der Bildkanten eine verschwommene Abgrenzung aus ornamentalen Bauten benutzen. Die schöne und intakte Welt wird mit dem Rahmen betont, von der schmutzigen, kontaminierten Außenwelt des Betrachters abgegrenzt aber auch in ihrem "überbordenden", teilweise frivolen Verhalten gezähmt und "im Rahmen" gehalten. „Whereas the sentiment of beauty is predicated on a sense of the harmony between man and nature and the rationality and intelligibility of the world, the sublime is conceived of as a mixture of pleasure, pain and terror that forces us to recognize the limits of reason. Kant spezifies this relationship in terms of framing: the beautiful is characterized by the finitude of its formal contours, as a unity contained, limited, by its boders. The sublime on the contrary, is presented in terms of exess, of the infinite: it cannot be framed and is therefore almost beyond presentaion (in a quite literal sense, then, obscene)."[1173]

Die geminderte Distanz des Betrachters zu den Bildkreationen Pierre et Gilles', könnte auch daran liegen, daß durch die nach längerem Betrachten, sichtbare körperliche Arbeit der Künstler, die diese an den Originalbildern hinerlassen haben, eine Einsicht in die Entstehungsweise der Werke ermöglicht wird und diese infolge dessen stärker honoriert werden. „Die traditionelle Malerei entsteht nämlich als Resultat einer körperlichen Arbeit des Malers. Und jedes individuelle Gemälde trägt gleichermaßen die Spuren dieser körperlichen Arbeit. Daraus entsteht der Effekt einer intimen Verbindung zwischen Autor und Werk. Das einzelne Gemälde weist materielle, körperliche Besonderheiten auf, die als direkte Erweiterung des Körpers, als unreduzierbare und unkontrollierbare Handschrift des Malers erkennbar sind – oder zumindest entsprechend dem Ethos der Malerei als erkennbar vorausgesetzt werden. In diesem Sinne ist man berechtigt zu sagen [...], das insbesondere im Zeitalter der maschinellen Produktion, die die Individualität des industriellen Arbeiters im fertigen Produkt auslöscht und damit seine Arbeit "entfremdet", allein die Kunst im Stande ist, diese Entfremdung zu überwinden und die Individualität des Produzenten in seinem Werk gelten zu lassen. Daraus entsteht der Eindruck, das der Künstler als derjenige, der ausnahmsweise eine nicht entfremdete Arbeit leistet, sich in unserer Zivilisation in einer privilegierten Lage befindet."[1174] Es ist interessant, daß Pierre et Gilles mit ihren handgemachten Arbeiten im Prinzip industriell gefertigte Vorlagen kopieren aber gleichzeitig zu einer industriellen Reproduktion ihrer Bilder motivieren. So werden etwa zig-tausendfach reproduzierte religiöse Gebetskarten, oder Bravo-Aufkleber gezielt in Pierre et Gilles' eigene Bildsprache umgesetzt und mit einem unglaublichen Aufwand kopiert. Es sei aber angemerkt, daß der Pinselduktus zu Beginn ihrer Zusammenarbeit noch sehr viel deutlicher zu erkennen war, indem z.B. die Köpfe mancher Portraitierten mit lockeren Pinselstrichen ummalt wurden oder man unzweifelhaft einen plakativ gemalten Hintergrund erkennen konnte. (z.B. "MICK JAGGER. 1977", "DJEMILA. 1978", "CHRSITOPH. 1981" und in der Serie "LES ENFANTS DES VOYAGES – Sri Lanka. 1982" etc.). Im Verlauf der Zusammenarbeit "komplettierten" sich jedoch der Photograph Pierre und der Maler Gilles so perfekt, daß es in den neueren Arbeiten, wie z.B. in den Heiligenserien (vgl. Abb. 5) oder den Plaisirs de la Fôret (vgl. Abb. 4) fast unmöglich für den Betrachter ist, zwischen den Medien Photographie und Malerei zu differenzieren. Die Serien wirken formalisiert, technisiert und entpersönlicht, da nahezu alle Spuren der körperlichen Präsenz der Künstler in den Werken getilgt wurden. Allein die in den Bildern dargestellte Körperlichkeit und die Art, wie diese dargeboten wird, zeigt eine körperliche Präsenz. Insofern gleichen sie einem Resultat, daß den industriell angefertigten Produkten durchaus ähneln soll. Man kann vermuten, daß die langsame Homogenisierung der Werke hin zu einem Amalgam aus den zwei Medien Malerei und Photographie, eine intentionierte Entwicklung darstellt, mit der Pierre et Gilles womöglich auf der einen Seite eine symbolische Gleichstellung zwischen dem Künstler und dem "industriellen" Arbeiter erreichen wollten und auf der anderen Seite einen realen Konsens zwischen dem Photographen Pierre und dem Maler Gilles. Unter Umständen läßt sich ein symbolischer Akt, der die Homosexualität als gleichberechtigte Stellung in der Gesellschaft einfordert, ablesen. „Ce livre qui vient de paraître, c'est comme un album de famille pour nous parce que notre travail et notre vie se mélangent complètement."[1175] Im Gegensatz zu der Systematik der Photographie, die auf einem Fundament der Neutralität und Distanz aufgebaut wurde, zeugen die Arbeiten durchaus von der Persönlichkeit der Künstler – nicht zuletzt wegen der intimen Verbundenheit der dargestellten Themen mit der eigenen Lebenswelt. „Our photographs and life are all mixed together, so sometimes it does feel like the pictures."[1176]

> *Dass ich solange damit gezögert habe, mir ans Herz gewachsene Volkslieder anspruchslos und entstaubt einzuspielen, hat wohl etwas mit der Intimität zu tun, welche diese Lieder für mich haben; und das eine Aufnahme bzw. Tonträger immer den Anspruch vortäuscht etwas Endgültiges darzustellen. Nun sind aber gerade Volkslieder Allgemeingut und überleben nur, wenn sie jedesmal wieder neu "erfunden" werden. Wenn es überhaupt einen Anspruch geben kann, dann den der Anspruchslosigkeit. Es gibt dabei kein Richtig oder Falsch. Das Einzige, was man falsch machen kann, ist zu sagen : "so ist es richtig". Diese Melodien sind so etwas wie die Ursubstanz meines musikalischen Ausdrucks, mein abc in Noten, eine der Quellen ohne die es den Strom nicht gäbe."[1177]*

1171 **Kuspit, Donald:** *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art.* Cambridge University Press. New York 1995, S. 261.
(Schweik ist der Protagonist eines Romans des Autors Hasek Jaroslaw.) Der Autor zitiert in der Aussage den Künstler Jiri Georg Dokoupil.

1172 Artikel von **Glen Helfand**. In: salon.com. Aussage von Gilles.

1173 **Nead, Lynda:** *The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality.* Routledge. London 1992, S. 26.

1174 **Groys, Boris:** *Das Versprechen der Fotografie.* In: *IMAGE:/IMAGES Positionen zur zeitgenössischen Fotografie.* Hg. von T. Horáková und E. Maurer, J. Hofleiter, R. Maurer-Horak. Passagen Verlag. Wien 2002, S. 90.

1175 Interview von **Pierre Fagerlle** und **Eric Chemouny** mit Pierre et Gilles. In: http://www.optimistique.com/pierre.et.gilles.

1176 Artikel von **Glen Helfand**. In: salon.com. Aussage von Pierre.

1177 **Goisern von, Hubert:** Trad. Lawine 2001.
Aus der Einleitung des CD-Booklets des Albums Trad, in dem Goisern sich traditionellen volkstümlichen Liedern widmet.

LITERATURVERZEICHNIS

Barthes, Ronald: Die helle Kammer. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Bernardi, Françoise: La Letitre Mensuelle. Les chroniques de Françoise Bernardi.

Cameron, Dan: Pierre et Gilles. Merrel and New Museum of Contemporary Art Press, New York 2000.

Catoir, Barbara: Arnulf Rainer – Übermalte Bücher. Prestel Verlag, München 1989.

Csikszentmihalyi, Mihaly: Spaces for the Self: The symbolic imagery of place. In: Photography's Multiple Roles: Art, Document, Market, Science. Museum of Contemporary Photography & Distributed Art Publishers. Inc., New York 1998.

Damisch, Hubert: Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes. In: Paradigma Fotografie. Hg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

Danto, Arthur C.: Das Fortleben der Kunst. Wilhelm Fink Verlag, München 2000.

DeCaro, Frank: Two Image Doctors Pay a House Call on America.

Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969.

Goisern von, Hubert: Trad. Lawine 2001.

Groys, Boris: Das Versprechen der Fotografie. In: IMAGE/IMAGES – Positionen zur zeitgenössischen Fotografie. Hg. von T. Horáková und E. Maurer, J. Hofleiter, R. Maurer

Horak. Passagen Verlag, Wien 2002.

Huber, Jörg: Das Projekt. In: Imitationen und Modell: Von der Lust am Falschen.

Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main 1989.

Iversen, Margaret: Was ist eine Fotografie? In: Paradigma Fotografie. Hg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

Joyce, James: A Portrait of the Artist as a Young Man. Penguin, Harmondsworth 1960.

Krauss, Rolf H.: Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie. Cantz Verlag, Ostfildern 1998.

Kuspit, Donald: Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art. Cambridge University Press, New York 1995.

Lunenfeld, Peter: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In: Paradigma Fotografie. Hg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

Nead, Lynda: The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality. Routledge, London 1992.

optimistique.com/pierre.et.gilles. 06. Dezember 2003.

salon.com. 06. Dezember 2003.

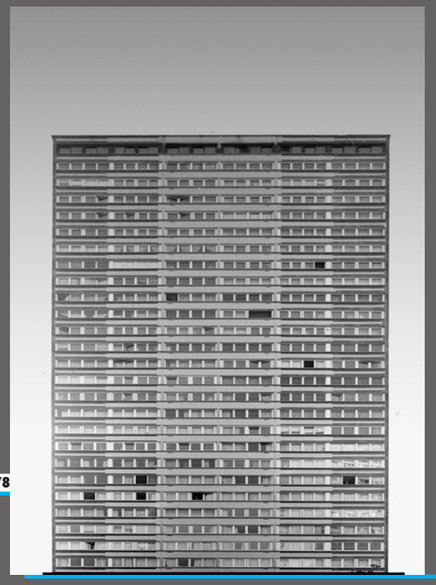
Schwärzler, Monika: Wach- und Dämmerzustände der Kamera. In: Paradigma Fotografie. Hg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

Shimizu, Minoru: Das Woher und Wohin der Farbfotografie. Eggleston, Meyerowitz und die neue Generation. In: Camera Austria International. Ausgabe 84/2003.

Solomon-Godeau, Abigail: Photography After Art Photography. In: Paradigma Fotografie. Hg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

Wyss, Beat: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. DuMont, Köln 1996.

»Durch die Überlappung das Beginnende meinen.«



1178

2004

Die Arbeit ÜBER CONSTANTIN MEUNIERS EINFLUSS AUF DIE PHOTOGRAPHIE[1179] behandelte den Einfluß von Constantin Meuniers bildhauerisches Werk auf die Photographie – bis zu Posen in zeitgenössischer Werbefotografie.

ÜBER CONSTANTIN MEUNIERS EINFLUSS AUF DIE PHOTOGRAPHIE

Einleitung

Das Anliegen dieser Arbeit ist die Darstellung und Nachvollziehung der Arbeitsweise des Künstlerduos Pierre et Gilles und die aus der spezifischen Vorgehensweise der Künstler resultierenden Konsequenzen in bezug zu den von ihnen benützen Stilmitteln der Photographie und der Malerei.

Die Schlüsse, die im Verlauf dieser Arbeit anhand der Analyse eines ausgewählten Werkes von Pierre et Gilles gezogen werden können, sollen einerseits auf den Standpunkt des Betrachters angewandt werden und andererseits das von ihnen primär benützte Medium der Photographie kritisch hinterfragen.

Die Struktur dee Essays soll sich an der dreiteiligen plakativen Gliederung "Vorschau, Durchblick und Nachsicht" orientieren, die das Ziel verfolgt die verschiedenen separaten "Arbeitsschritte" von Pierre et Gilles anschaulich werden zu lassen.

Die Untersuchung der These, die von Constantin Meunier in seinen Sujets angewandten Ausdrucksformen hätten eine, bis in die heutige Zeit wirkende, Färbung der visuellen Kultur der Vereinigten Staaten – insbesondere derjenigen Medien, die sich der Photographie bedienen – maßgeblich beeinflußt, ist Anliegen dieser Arbeit. In der Konsequenz dieser Beeinflussung, wäre auch die gesamte, westlich geprägte Welt visuell kolonisiert und bedingt durch die Umdeutung der von Meunier übernommenen Bildsprache, seitens der Instanzen ideologisch handelnder Institutionen, auch dementsprechend stigmatisiert worden. Insbesondere soll versucht werden die, für den Autor ersichtlichen, Auswirkungen und die Parallelen der plastischen Arbeiten Meuniers auf die Bildchiffren, einer von Industrialisierung und Kommerzialisierung dominierten Werbewelt zu untersuchen, deren primäre Grundmotive in einer simplifizierenden, ideologisierten und nach allgemeinverständlichen Aussagen strebenden Formsprache, zu bestehen scheinen. Das visuelle Repertoire dieser Industrie beschränkte sich in deren Entstehungsphase, primär technisch bedingt, zunächst auf illustrierende und rein graphische Stilmittel (z.B. handgemalte, monochrome und in geringer Auflage gefertigte Plakate). Als dominierendes Kommunikations- und Manipulationsmittel bediente sich die Werbeindustrie ab dem 20. Jahrhundert dann letztendlich überwiegend des Mediums der Photographie. Die visuellen Chiffren, der von den modernen Massenmedien eingesetzten Bilder, bei der die Männlichkeit, der Fleiß und die Stärke des Individuums eine zentrale Rolle gespielt haben und immer noch spielen, sollen auf die weltanschaulichen Ansätze in Meuniers Skulpturen zurückgeführt werden. Die Adaption und der Wandel der Ausdrucksformen in Meuniers Werken bezogen auf die aktuellen "Nachbilder", die sich als deutliches Muster in den heutigen Massenmedien wiederfinden lassen, sollen anhand von Vergleichen anschaulich gemacht werden. Es soll unter anderem auch untersucht werden, warum sich die damals, parallel zu Meuniers steigender Popularität entwickelnde Photographie, der von Meunier in seinen Arbeiterplastiken benützen Posen überhaupt bediente. Um die Kontinuität der von Constantin Meunier benützen Formsprache zu verdeutlichen, soll ergänzend versucht werden darauf einzugehen, welche ästhetischen Motive auf der einen Seite und welche ideologisch beeinflußten Motive auf der anderen Seite in die Bildsprache der Photographie – speziell der heutigen Werbephotographie und einiger monumentaler Kinofilme – eingeflossen sind. Die Argumentation dieser Arbeit soll sowohl von zeitgenössischen Kommentaren über Meuniers Werk, als auch von allgemeineren Überlegungen zu den Medien Skulptur und Photographie getragen werden.

Einführende Argumentation

Meine These stützt sich auf die Tatsache, daß vom November 1913 bis Mai 1914 eine umfangreiche Meunier-Ausstellung in weiten Teilen Amerikas zu sehen war, darunter in Buffalo, Pittsburgh, New York, Detroit, Chicago und St.Louis, in der unter anderem auch eine Version des Reliefs Die Industrie gezeigt wurde. Die graphischen Arbeiten Meuniers und Abbildungen seiner Skulpturen waren außerdem oft in US-Amerikanischen Journalen wie The Craftsman, Literary Digest, The Survey und anderen veröffentlicht und damit einem breiten Publikum zugänglich gemacht worden. Cornelia Bentley–Sage, Organisatorin der Meunier-Ausstellung von 1913, äußerte sich in einem Kommentar zu der äußert erfolgreich verlaufenden Schau, wobei sie in ihren Bemerkungen über die Skulpturen Meuniers ein überschwengliches und positives Verhältnis zu glorifizierenden Arbeiterdarstellungen erkennen läßt, das man als eigentümlich für die damalige aristokratische Gesellschaft, zu der man die Kuratorin wohl zählen darf, bezeichnen kann, die den Hang zum Romantisieren eigentlich unwürdiger und unmenschlicher Zustände – vergleichbar mit dem heutigen, aus einer "westlichen" Perspektive betrachteten Orientbild – als absolute Verklärung zum Vorschein bringt. Die Attitüde damaliger Kunstautoritäten kann ebenso als sinngleich mit derjenigen angesehen werden, die aus einem kunstfremden Verständnis heraus an der Glorifizierung der Arbeiterbildnisse Meuniers interessiert waren. Da Meunier, den idealen Arbeiter "geschaffen" hatte, der sich offensichtlich seinem Schicksal beugt und "moralisch" richtig im Einklang mit der befreundeten Industrie weiterarbeit, kann man davon ausgehen, daß seine ohnehin populären Darstellungen als Folie für die industrielle Propaganda genutzt wurden.

Während seine Zeitgenossen François Milliet und Gustave Courbet aufgrund ihrer Sujets und teils wegen ihrer politischen Haltung alle abgelehnt worden waren und als Sozialisten abgestempelt wurden, vermochten Meuniers Arbeiten den Kritikern von Anfang an als schön zu gelten. Neben den Kritikern, applaudierten auch diejenigen Zuschauer Meuniers Schaffen zu, die unter Umständen sich selbst und ihre Situation in den Darstellungen reflektiert sahen. Schon zu Beginn seiner, sich rapide entwickelnder Popularität, wurden viele Themen regelmäßig von zeitgenössischen Künstlern ambitioniert verarbeitet und bewußt in einen sozialen Kontext gestellt, wie zum Beispiel in Frankreich der Zeichner Maximilien Luce. „Luce enthousiasmé dessina toute une série de croquis d'apres les œuvres de Meunier, qui ont paru dans le journal La Socialiste, dirigé par Émile Pouget. […] Chaque semaine, un dessin illustrait la première page de cet hebdomadaire. […] La même année, ces dessins furent publiés en deux albums […]"[1180] Jedoch muß die Perzeption Meuniers von zwei unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden: Auf der einen Seite kann man annehmen, seine Arbeiterdarstellungen wären wegen rein ästhetischer Motive als Vorbilder auserkoren worden, auf der anderen Seite aber muß man die ideologisch eingefärbte Motivation der "Nachbildner" in Betracht ziehen, die sich weniger an den technischen Aspekten der Produktion, den künstlerischen Fertigkeiten oder ähnlichen Faktoren orientierten, sondern die die Darstellungen Meuniers als Sinnbild ihrer eigenen vorgefertigten Ideologien und angestrebten Ambitionen betrachteten. Sicherlich muß diese Ambivalenz unter allen Umständen der Betrachtung berücksichtigt werden, wobei die Grenzen der jeweiligen Beweggründe einer Beschäftigung mit Meuniers Bildnissen, in vielen Bereichen nur vage zu beurteilen sind und stark ineinander übergehen. In diesem Zusammenhang kann man ebenso eine weitere, wenngleich subtilere Unterteilung zwischen eventuellen "Post-Meunier-Erscheinungen" vornehmen: Derjenigen, die sich einerseits an der Pose der dargestellten Figuren, also an deren äußerlich (hin)gestellten, oft überladenen und übermäßigen,

1178 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1179 ›ÜBER CONSTANTIN MEUNIERS EINFLUSS AUF DIE PHOTOGRAPHIE‹ ESSAY INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, UNIVERSITÄT LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2009

1180 Hanotelle, Michelin: *Paris – Bruxelles. Autour de Rodin et Meunier.* ACR Édition, Paris 1997, S. 154.

Ausdrucksweise orientierten und immer noch tun, und andererseits denjenigen "Nachbildnern", die sich der ausgedrückten Haltung bedienten, also den Fokus der Arbeiten in Meuniers geistiger und gesellschaftsrelevanter Haltung zu sehen versuchten – nicht in einer vorgetäuschten und geheuchelten Attitüde, sondern in dem Stolz der Figuren tief in ihrer sozialen Stellung eingebunden zu sein. Die Popularität und die damit verbundenen Auswirkungen Meuniers auf andere künstlerische Bereiche lassen sich bereits zu seinen Lebzeiten ausmachen, z.B. an der Nachfrage zu der Monographie von W. Gensel. „Den außerordentlichen Erfolg der Meunier-Ausstellungen der letzten beiden Jahre in Brüssel, Berlin, Dresden und anderen Orten ist zum großen Teil wohl auch der Erfolg dieses Büchleins zu danken, von dem sich bereits nach achtzehn Monaten eine zweite Auflage nötig gemacht hat."[1181] Die Beliebtheit seiner Arbeiten kann aber nicht nur in der intellektuellen Perzeption von seiten seiner Kritiker gelegen haben, sondern offensichtlich auch in der Art und Weise, wie seine Skulpturen dem Publikum präsentiert wurden. Die Mittel der Kommunikation der Plastiken erfolgte, abgesehen von der direkten Betrachtung derer in Ausstellungen oder bei Eigenbesitz, nämlich einzig über die Verbreitung als photographische Reproduktionen. Das in diesem Zusammenhang mögliche Publikum kann man sich wohl eher als mittelständisches Bürgertum, also hauptsächlich als Repräsentanten des sogenannten zweiten oder dritten Standes, vorstellen; Unwahrscheinlich ist die Annahme, der von Meunier thematisierte vierte Stand der Proletarier, Tagelöhner und in der Industrie eingesetzten Arbeiter, befände sich in der damaligen Zeit unter den Kennern oder Interessenten seiner Arbeit. Dennoch muß man davon ausgehen, daß diese Zielgruppe[1182] seine Werke aus einem anderen Zusammenhang kennen konnte, wie z.B. aus den, für Plakatgestaltungen benutzen, Lichtbildern der Skulpturen, der Publikation der Themen in Arbeiterblättern oder Ähnlichem. Ein in höchstem Maße wichtiger Aspekt bei der Analyse der Wirkung der Plastiken Meuniers ist die simple Tatsache, daß der Betrachter, respektive Kenner der Figuren diese größtenteils nur aus einer verzerrten Perspektive kennt: Nämlich mit all den Verfremdungen, die die photographische Aufnahme mit sich bringt und die der Photograph zuläßt oder auswählt. „At the 1896 exhibition organized in Geneva by the painter Baud-Bovy, photographs were displayed together with sculptures for the first time, which signaled a radical change in the artist's exploitation of photography. Rodin's photographic images now officially, and very suddenly, moved out of the intimate confines of the studio, where they had mainly served his private purposes, and into the public realm. Photographs invaded not only the precincts of exhibition galleries but the walls of the homes and studios of Rodin's emulators as well, thereby taking on aesthetic, commercial, decorative, and pedagogical roles. In this same period, photographic images of his sculpture also definitively replaced engravings, etchings, and woodcuts in periodicals and other publications. The artist's stake in this shift is clear; by being present in galleries, salons, and museums, photographs of his sculpture began to appropriate the functions of the objects depicted in them and acquired a completely new status. They were no longer just illustrations of ideas but rather expressions of the ideas themselves – visual spokesmen personally accredited by Rodin. Critics gradually began to acknowledge the significance of these images, which were now engaged as supplements to the sculpture. They also found the images increasingly indispensable for making their arguments and thus used photographic reproductions more and more often to illustrate their articles."[1183] Im Prinzip richtet sich der Schwerpunkt der Betrachtung nicht auf die Skulptur Meuniers sondern vielmehr auf die Reproduktion einer Abbildung einer lichtbildnerischen Darstellung der Arbeiten Meuniers. Nicht nur der nicht auf Kunst spezialisierte Betrachter mußte sich (anhand der Photographien und den miteingeflossenen Manipulationen) an den Wirkungen der Abbildungen der Skulpturen informieren – seit etwa 1850 mußten sich auch viele Kunstkritiker, Kuratoren und Kunsthistoriker bei ihren Arbeiten mit Skulpturen zu großen Teilen auf photographische Abbildungen verlassen. Die Prominenz seiner Plastiken kann nicht nur als Folge der photographischen Aufnahmen und der daraus resultierenden Verbreitung gewertet werden, ihre Popularität ist natürlich insbesondere in den von Meunier dargestellten Sujets zu suchen, nämlich in der gleichnishaften Wiedergabe seiner, von Industrialisierung und sozialen Umbrüchen geformten, Umwelt. „Daß er 1889 in Paris einen der großen Preise erhielt, eine Auszeichnung, die sich 1900 wiederholte, ist schon erwähnt worden, 1892 folgte München mit einer goldenen Medaille. Zu noch größerem Ruhme, ja beinahe zur Volkstümlichkeit gelangte er durch die Ausstellungen seiner Bronzen, die 1896 in Bings neu eröffneten "Art nouveau" zu Paris [...] stattfanden."[1184] Die vielen verschiedenen Titel für einige der Skulpturen (z.B. Der Lastträger, 1890) verweisen ebenso auf die enorme Verbreitung verschiedener Güsse eines einzigen Themas.

1181 **Gensel, Walter:** *Constantin Meunier, Künstler-Monografien*. Verlag von Delhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig 1907, S. 1.
Aus dem Geleitwort zur Zweiten Auflage.

1182 Man kann annehmen, daß Meunier die von ihm thematisierte Schicht sicherlich als Kenner seiner Werke wissen wollte.

1183 **Pinet, Hélène:** *Montrer est la question vitale. Rodin and Photography.* In: **Johnson, A. Geraldine:** *Sculpture And Photography – Envisioning The Third Dimension.* Cambridge University Press, Cambridge 1998, S. 74–75.

1184 **Gensel, Walter:** *Constantin Meunier, Künstler-Monografien*. Verlag von Delhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig 1907, S. 78.

Die unzähligen Daguerreotypien und Photographien, die Ende des 19. Jahrhunderts von unbewegten Objekten, insbesondere Skulpturen, gemacht worden sind, mögen als Indiz für die visuelle Prägung der heutigen Photographie auf gestellte, inszenierte und posierte Sujets hergenommen werden. Es waren vermutlich insbesondere die Skulpturen Meuniers, die aufgrund ihrer sozialen Thematik und ihrer spezifischen künstlerischen Bearbeitung als Vorbilder für die sich entwickelnde Photographie benützt wurden: Mit ihren stolz wirkenden Protagonisten, die eine Vorbildfunktion in der Gesellschaft zu erlangen schienen, mit der Meunier-typischen Bronzebehandlung, die sich für eine monochrome Wiedergabe geradezu anbietet (unabhängig von der Verfügbarkeit oder Option eines Farbfilms), mit einer ganz klar geschnittenen Silhouette, die die Figur von einem eventuellen Hintergrund separiert und einer Reduktion auf wesentliche Elemente (die Menschen sind bei Meunier in den seltensten Fällen mit mehreren Gegenständen ausgestattet), schaffen sie die Basis für die gegenwärtigen Bildchiffren und Konventionen der Massenmedien. Auch wegen der Haltung bzw. Pose der Figuren sind sie hervorragend für die Photographen der damaligen Zeit als auch derjenigen heutiger Medienkampagnen als Vorbild wertvoll. „Dans l'histoire de la sculpture, Meunier est le premier et le seul à consacrer l'essentiel de son œuvre à la représentation du monde du travail liée à une intensité dramatique des sentiments. Cette nouvelle conception de l'œuvre d'art a laissé une trace profonde et sera une des sources d'inspiration pour les artistes contemporais et ceux du XXe siècle."[1185] Die Figuren sind bestens geeignet um als Stimmungsträger zu agieren und um eine möglichst hohe Anteilnahme oder Emotionalität des Betrachters zu erwirken.

Die Hauptmotivation der frühen Photographen, sich mit der Ablichtung von Plastiken zu beschäftigen, mag die Tatsache sein, daß die Photographie nach künstlerischen und nicht nach handwerklichen Gesichtspunkten gemessen werden wollte, sich also über die Vereinnahmung einer bereits etablierten Gattung, auf ein gleichbedeutendes Niveau zu hieven versuchte. „The long exposure times demanded by the earliest photographic processes provide one explanation for the popularity of images of sculpture in this period[.] [...] Unlike living men and women, who found it difficult to sit absolutely still for the several seconds or even minutes required, statues and plaster casts proved to be patient and ever-willing subjects for the photographer. Beyond such practical advantages, however, the use of classicizing busts and statuettes as photographic subjects would have also raised the prestige of the new medium vicariously by linking it to "high" art traditions dating back to antiquity."[1186]

Die Bezüglichkeit, Beeinflußbarkeit und enge Verknüpfung der (analogen) Photographie mit konservativen Medien, insbesondere die direkte Verbindung zur Antike, zeigt sich in den zunächst übernommenen Bildkompositionen und Chiffren, die der Malerei und Skulptur entlehnt sind: "Klassische" Bildauffassungen ohne extreme Ausschnitte bzw. Detailaufnahmen sowie Ganzkörperportraits im Sinne des Kunstverständnisses der damaligen Malerei, dominieren die Vorgehensweise – ebenso Landschaften oder den Büsten nachempfundene starre Darstellungen inklusive willkommener Vignetierung. Ebenso bevorzugten es die damaligen Photographiepioniere eine klare Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund zu wahren, den Fokus parallel zum Betrachterstandpunkt verlaufen zu lassen – ganz im Widerspruch zu den gegebenen, vielfältigen Schärfe- und Unschärfeverlagerungen und anderen "kreativen" Möglichkeiten, die eine Balgenkamera zuläßt. Diese Verschmelzung von konservativen Auffassungen der Bildgestaltung auf der einen Seite und die Verarbeitung dieser mit den Möglichkeiten der Photographie, begünstigten die visuelle Ausrichtung der Bildsprache gegenwärtiger Werbung und des Kinos.

Man kann die Photographien von Skulpturen aber nicht nur als reine Beschäftigung einer Kunstgattung mit einer früheren betrachten, sondern sollte ebenso in Betracht ziehen, daß Photographien zu großen Teilen als billiger und schneller Ersatz für ehemals aufwendige Abbildungsmethoden bewertet wurden – ohne künstlerischen Anspruch. Die Abbildung der Plastiken diente schon für Rodin lediglich als Dokument und als Produktionsansatz bzw. Bindeglied zwischen verschiedenen Versionen der Fertigung seiner Plastiken. Die Bildcodes, die sich in den heutigen Werbephotographien wiederfinden lassen, können aber scheinbar nicht in Bezug zu diesen belegenden und attestierenden Ansätzen betrachtet werden, da die erwähnten Photographien mit reinem Dokumentcharakter jeglicher Inszenierung entbehren und Faktoren wie präzise Lichtführung, szenische Drapierung vor einem einheitlichen Hintergrund, bewußte Perspektivenwahl etc. in diesem Zusammenhang keine Rolle spielen. Der für diese Arbeit zentrale Aspekt der Untersuchung ist in der bewußten Inszenierung der Plastiken zu finden. Diese Form der zur Schau-Stellung ist natürlich auch an technische Bedingungen geknüpft, da sicherlich die Wahl eines einheitlichen, sich stark von dem Vorderobjekt kontrastierenden Hintergrunds, nicht nur ästhetischen Überlegungen

1185 **Hanotelle, Michelin:** *Paris – Bruxelles. Autour de Rodin et Meunier.* ACR Édition, Paris 1997, S. 154–155.

1186 **Johnson, A. Geraldine:** *Envisioning the Third Dimension*. In: **Johnson, A. Geraldine:** *Sculpture And Photography – Envisioning The Third Dimension.* Cambridge University Press, Cambridge 1998, S. 7.

folgt, sondern ganz eng in Verbindung mit den technischen Reproduktionsmitteln des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu sehen ist. Die Darstellung von Arbeitern auf Plakaten war nicht erst seit der unkomplizierten photographischen Reproduktion solcher Thematiken von industrieller oder insbesondere politischer Seite gekonnt instrumentalisiert worden; So wurden neben meinungsbildenden Maßnahmen seitens politischer Parteien auch Arbeiterdarstellungen auf Plakaten in NAM[1187] -Geschäften, sogenannten Non-Union Stores benutzt um den Arbeitern eine Identität beim Kauf überteuerter Produkte in diesen speziellen Company Stores zu geben. Die Photographie übernahm als ohnehin mimetisches Medium nicht nur die Lichtreflexionen der "vorgestellten" Objekte, sondern auch die bereits vorhandenen visuellen Bildcodes, die in den von Meunier entwickelten Darstellungen ein ideales Vorbild für die photographische Umsetzung lieferten und ein hervorragender visueller/ästhetischer Anknüpfungspunkt abgaben. Als wohl gewichtigster Punkt bei dieser Entwicklung mag die Tatsache angesehen werden, daß die Arbeiterschicht, aus einer Fixierung auf rein quantitativen Erfolg heraus, interessant geworden war. Allein die neue, noch ungeformte Masse größtenteils ungebildeter Menschen, die nach und nach Zeit und Geld zum Konsumieren übrig hatte und die gleichzeitig aus ihrer Rolle ausbrechen wollte, stand für eine neue Dimension der Absatzmaximierung und wurde in der Produktwerbung immer stärker miteinbezogen.

Stellung und Funktion der Arbeiten Meuniers

Meuniers zeitgenössische Position

Die Frage, ob Meunier mit seiner Motivwahl bereits eine Kritik bezüglich der exploitatorischen Arbeitswelt seiner Zeitgenossen zum Ausdruck bringen wollte, oder ob er sich seinen Arbeiterbildnissen aus einem lediglich unkritischen sowie überwiegend ästhetisch motivierten Blickwinkel näherte, ist das Kerndilemma bei der Positionierung seiner Werke in die heutige Bilderwelt. Ist der ihm entgegengebrachte Vorwurf, er wäre als ideologischer Vorreiter für die Nazi-Propaganda und die Ideale des Sozialistischen Realismus anzusehen, angebracht? Kann man Meunier zu den Schaffenden zählen, die die damalige Proletarierwelt nicht als Abschreckung oder kritische Mahnung den Betrachtern präsentierte, wie es etwa der mit ihm befreundete Maler De Groux getan zu haben scheint, dessen Gemälde sich mit der erbärmlichen, harten Bauern- und Proletarierwelt beschäftigten, diese aber nicht malte „[...] als drohende Anklageschrift gegen die gesellschaftlichen Zustände, sondern um auch in anderen Seelen Mitleid zu erwecken [...]"[1188] , so muß sich das Œuvre Meuniers den Vorwurf des bewußten Ausblendens sozialer Realität und der gefälligen Manipulation der Massen gefallen lassen.

Eine soziale Motivation läßt sich bei Meunier sicherlich in den Fällen aufzeigen, in denen seine Werke eine innige Bewunderung der arbeitenden Menschen zu Tage treten lassen – wenn auch die offensichtliche Anprangerung – von gewiß zu beobachtenden Mißständen in Meuniers Umwelt fehlt, lassen sich Respekt gegenüber den Arbeitern und eine würdevolle Darstellung derer herauslesen. „Wohl empfinden wir zunächst Mitleid mit diesen, in Rauch und Kohlestaub gekleideten' Männern und Frauen, die den größten Teil des Tages tief unter der Erde oder vor glühenden Schmelzöfen arbeiten und nur kurze Augenblicke sich des Sonnenlichts freuen dürfen. Aber zu dem Mitleid gesellt sich bald die Bewunderung. Was sind das für sehnige und muskulöse Menschen voll Energie und Kraft! Wie Helden erscheinen sie uns, die auf kühne Eroberungen im Inneren der Erde ausgehen. [...] Und schließlich überkommt uns ein Gefühl der Schönheit, wie überall da, wo sich Idee und Erscheinung vollkommen decken."[1189] Meuniers humanistische Haltung kann sicherlich auch auf seine christliche Motivation zurückgeführt werden, die sich in vielen seiner Plastiken äußert. So benutzt Meunier zum Beispiel direkte Pietà-Zitate oder zielt in dem Triptychon Die Rückkehr der Bergleute auf eine unmißverständliche Andeutung christlicher Themen ab. Die Vermutung drängt sich auf, die auf Mitleid und Anteilnahme hinzielenden Werke, sind eher als Folge seiner christlichen Prägung zu sehen und weniger aus einer sozialkritischen Position heraus erarbeitet.

Es bleibt eine Diskrepanz zwischen absoluter, blinder Heroisierung ohne erkennbare Ambitionen der kritischen Hinterfragung und der, aus der damaligen Position heraus erarbeiteten, ehrlichen und besonnenen Abbildung der Arbeiterwelt. „But allow the new class which considers itself, and with reason, called upon to build a new world, to say to you in any given case: It does not make new poets of you to translate the philosophy of life of the seventeenth century into the language of the Acméists. The form of art is, to certain and very large degree, independant, but the artist who creates this form, and the spectator who is enjoying it, are not empty machines, one for creating form and the other for appreciating it. They

1187 National Association of Manufacturers Owned by Businesses

1188 **Geisel, Walter:** *Constantin Meunier, Künstler-Monografien.* Verlag von Delhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig 1907, S. 14.

1189 Ebd., S. 25 f.

are living people, whith a crystallized psychology representing a certain unity, even if not entirely harmonious. This psychology is the result of social conditions."[1190] Vielleicht war Meunier seinen Protagonisten geistig sehr viel näher als man es sich heute noch vorzustellen vermag – die Vorwürfe der unreflektierten und unkritischen Betrachtung werden durch die Vorstellung entkräftet, Meunier identifizierte sich eindeutig mit dem Stand und der ideellen Haltung "seiner" Arbeiter in einem dermaßen beträchtlichen Ausmaß, das eine künstlerisch hinterfragende Position nicht in Betracht kam. So sind nicht nur die Gesichter der Personen seiner Werke „[...] voll stumpfer Ergebenheit. Vater und Großvater sind demselben Berufe nachgegangen, so ist auch er hineingekommen, ja vielleicht ist der Gedanke in ihm niemals aufgedämmert, daß es anders hätte sein können."[1191] Diese Aussage kann man auch auf Meuniers Situation übertragen, da eine deutliche Selbstreflexion seiner Zustände in den Bildnissen zu finden ist. Der Schöpfer der Werke, von rein ästhetischen Merkmalen angetrieben und von seiner philanthropischen Zuneigung auf ein gleichwertiges Niveau gebracht, steht deshalb in einem solchen Fall außer Kritik. „Ich habe hier [...] prächtige Motive gefunden, keineswegs in dem so verbrauchten und von den einheimischen Malern so ausgebeuteten Lokalkolorit, sondern wirklich charaktervolle einfache und großartige Motive, wie sie sich für die große Malerei schicken."[1192] Wenn es Anliegen des Künstlers gewesen sein soll, die Arbeit als solche darzustellen, und nicht einen kritisch distanzierten Arbeiter, so ist die Darstellung der Arbeiter in Meuniers Œuvre durchaus berechtigt. „Von der Einzelfigur des Arbeiters war er ausgegangen und war nun zur Darstellung der Arbeit gelangt; aus dem einzelnen Natureindruck hatte er immer mehr das Allgemeine herausschälen lernen; das Niederdrückende, Entwürdigende der schweren Arbeit war vor dem Heroischen, das in der Bewältigung der Materie liegt, zurückgewichen."[1193] Das Gespür für eine noch zu bewältigende Zukunft bzw. die Einsicht in eine geforderte Reaktion auf die Umwälzungen der Industrialisierung seitens des Proletariats, spiegeln sich in den stoischen und verschlossenen, ja fast apathischen Zügen der Figuren. Diese mögen auch analog zu der tatsächlichen, von den Arbeitern empfundenen, Sicht auf die Ausbeutung durch die Industrialisierung verstanden werden. Es bleibt fraglich ob die von Meunier dargestellten Personen eine Autorität oder Entscheidungsbefugnis über ihre eigene Geisteswelt hinaus zum Ausdruck bringen, oder ob man sie eher als stumme und machtlose Glieder der Industrie betrachten sollte.

1190 **Trotsky, Leon:** *Literature and Revolution.* Russel and Russel, New York 1957, S. 171.

1191 **Geisel, Walter:** *Constantin Meunier, Künstler-Monografien.* Verlag von Delhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig 1907, S. 70.

1192 Ebd., S. 20. Auszug aus einem Brief Meuniers.

1193 Ebd., S. 72.

Ausgehend von der restrospektiven Sichtweise des 20. Jahrhunderts, hat man Meunier durchaus als Sprachrohr der Sozialreformen und der sich damals formierenden belgischen Arbeiterbewegung verstanden, jedoch muß man eine eindeutige Befürwortung politischer sowie sozialer Belange in Meuniers Skulpturen weitgehend fraglich lassen. Alternativ dazu drängt sich die Frage auf, ob seine Arbeiten nicht vielmehr Ausdruck einer unpolitischen und künstlerischen Idee sind, die sich der Arbeiter als rein ästhetischer Vorbilder bediente.

Die Frage der moralischen Stellungnahme in Meuniers Œuvre bleibt eine ambivalente, insbesondere wenn man sich einiger seiner Vorläufer bewußt wird, die wie Francisco de Goya, Honoré Daumier oder William Hogarth bereits moralisierende Appelle in großem Umfang in ihre Arbeiten einfließen haben lassen. So werden die Geschmacklosigkeiten und die Untugenden der Oberschicht oder des Bürgertums in den Moral Pictures von Hogarth, von ca. 1750, als Kupferstiche großformatiger Gemälde zu Druckgrafiken verarbeitet und in großer Auflage verbreitet. Ebenso werden explizit Ungerechtigkeiten und Unterdrükkungen in Goyas grafischen Zyklen Los Caprichos, Los Desastres de La Guerra etc. reflektiert. Diese Form der Stellungnahme kann aber eher als Ausdruck der Karikatur oder Parodie aufgefaßt werden und nicht als tiefgreifende Anprangerung von sozialen Mißständen. Daumier, Goya oder Hogarth konzentrierten sich im Kontrast zu Meunier in ihren Werken eben nicht auf den vierten Stand der Bauern und Arbeiter, sondern beließen ihr moralisierendes Votum überwiegend in dem Milieu des Bürgertums angesiedelt. Diese Außenseiter vermochten keine unmittelbare und erkenntnisreiche Sicht der Welten außerhalb ihrer eigenen zu erlangen. „In Meuniers Schaffen ist etwas, das uns unmittelbar ergreift wie das Pathos eines begnadeten Redners. Jene könnten auch eine Generation früher oder später geboren sein. Meunier ist unzertrennlich mit der sozialen Gärung, mit dem Erwachen und Erstarken des sozialen Empfindens verbunden, das sich späteren Geschlechtern als die merkwürdigste Erscheinung im letzten Drittel des verflossenen Jahrhunderts darstellen wird."[1194] Erst mit den Ereignissen des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, die Personen wie van Gogh, Courbet und Meunier "zuließen", kann man die vorherige (künstlerische und wissenschaftliche) Ausklammerung des vierten Standes als passé und überwunden ansehen. „Meunier betreibt als Maler nicht so sehr eine Naturlandschaftmalerei, sondern gewissermaßen eine Kunstlandschaftmalerei, denn er nimmt die Industrielandschaft des Borinage nicht allein als sein "Milieu", will dort nicht nur "Stimmungen" einfangen, sondern sucht dabei

1194 **Geisel, Walter:** *Constantin Meunier, Künstler-Monografien.* Verlag von Delhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig 1907, S. 5.

über "Vorder- oder Hintergrund" hinaus Aussagen zu machen."[1195] Der Aspekt der verschiedenen Ebenen, nicht nur auf sozialkritische Sichtweisen – sondern speziell auf die Problematik von photographierten Statuen und der daraus resultierenden visuellen Lösung bezogen – soll im Verlauf der Arbeit noch ein weiteres Mal, unter dem Gesichtspunkt der Verbindung zwischen Photographie und Plastik genauer besprochen werden. Die Bedeutung der Industrialisierung, angefangen von James Watts Entwicklung der Dampfmaschine um 1765, spürten auch jene Künstler nach, die sich in ihren Werken mit den technischen Aspekten dieser revolutionären Entwicklung beschäftigen, wie etwa Joseph Wright of Derby mit seiner Faszination für physikalische Phänomene. Jedoch bleibt diese Feststellung auf Aspekte der Technik fokussiert und die Thematisierung dringt von der Ebene der Naturwissenschaften nicht bis in die Sozialwissenschaften durch.

Vielleicht hat diese, auch bei Meunier zu beobachtende Abstraktion etwas mit der Angelegenheit zu tun, daß seine Bildnisse eher Ausdruck einer entpersonalisierten Idee des Arbeiters bzw. der Arbeit sind und nicht etwa Abbildungen eines tatsächlich schwitzenden Lastträgers oder eines erschöpften Bergmannes. Dennoch beläßt Meunier seine Protagonisten auf einem Niveau, das zwar von heroisierenden Aspekten koloriert ist, das aber die Figuren in einem sinnvollen und durchaus realistischen Funktionszusammenhang darstellt (Vgl. Abb. 1), ein Zueinander von Mensch und Arbeitswelt äußert und diese nicht als Repersationsstücke auffaßt. „Millets Bauern dagegen sind fast immer in eine Sphäre erhoben, die das körperliche Elend vergessen läßt. Die meisten seiner Bilder [...] lassen eher den Gedanken patriarchalischer Einfachheit und Bedürfnislosigkeit aufkommen als den wirklichen Elends. Selbst wo er die Ärmsten der Armen schildert, den fast tierisch blöden Mann mit der Hacke, den gänzlich erschöpften Winzer, sehen wir eher eine Idee verkörpert, als daß wir den realen Einzelfall mit empfinden. Außerdem aber erscheint das Elend auf dem Lande nicht so grell wie neben dem Luxus und Vergnügen der Großstadt."[1196] Auf der anderen Seite, sollte sicherlich zu berücksichtigen sein, daß die Skulpturen und Reliefe Meuniers ein Menschenbild propagieren, das diese in stumpfer Ergebenheit gegenüber ihrer Arbeit und Umwelt zeigt, die Figuren als Bewohner eines sich industrialisierenden Belgiens, des Paradieses eines "kontinentalen Kapitalismus"[1197] (und daher als frühe Prototypen für kapitalistische Medien) auffaßt und das eine grundsätzlich duldsame Sichtweise der Figuren zum Leben äußert. Diese Einstellung läßt sich in fast allen seinen Werken herauslesen, wie z.B. bei der Figur des Ahnen, „der nie viel gedacht hat, sondern das Leben fatalistisch hat über sich ergehen lassen. Wenn es köstlich gewesen, so ist es Mühe und Arbeit gewesen, sagt der Prophet. Von Köstlichkeit ist hier nichts zu spüren."[1198]

Bei Meunier lassen sich keine disharmonische oder offensichtlich kritische Töne in den Werken bemerken – die Dargestellten können eher als "moderne" Hagiographien mit monumentalem oder gar biblischem Ausmaß bezeichnet werden. Kurioserweise „[...] erscheinen die Arbeiter bei Meunier nicht als deformierte Opfer eines inhumanen Systems. Sein Blick auf das Industrieproletariat unterdrückt unmittelbar sozialkritische Aspekte; Häßlichkeit und Härte des Einzelschicksals werden in typisierte, aus der akademischen Tradition entwickelte Formen gegossen."[1199] Wenn man sich nochmals Meuniers christlichen Standpunkt vor Augen hält, kann man auch die dargestellten Arbeiter als symbolische Analogie zu Märtyrern der christlichen Heilslehre sehen. Diese Interpretation muß sich aber auf die Haltung der Menschen beschränken denn ausgehend von der körperlichen Pose kann man nur geringe Ansätze zu Märtyrerdarstellungen finden. Die Ergebenheit und Gefügigkeit, die die Figuren aber erkennen lassen, können aber uneingeschränkt auf die Tugenden der christlichen Märtyrer übertragen werden. Ebenso scheint plausibel, die von Meunier geschaffenen Typen eigneten sich bestens als Ersatz für ehemals religiös verwurzelte Gruppen, die bekannte sakrale Themen, in den ihnen persönlich näher stehenden Arbeiterstatuen, anschaulicher bzw. überzeugender vermittelt sehen konnten als etwa in traditionellen Versionen dieser Sujets. Aufgrund des Ausblendens individuellen Leids und des Favorisierens von Wunschbildern gegenüber realen Schicksalen, läßt sich aber schon bei Meuniers Ansätzen eine stärkere Gewichtung der Ästhetik vernehmen, die sich im Verlauf der Entwicklung dieser Figurentypen noch weiter von dem Bereich der Ethik entfernen sollte. Die Relevanz der Figuren wird also immer weniger an moralischen oder ethischen Gesichtspunkten gemessen als vielmehr an ästhetischen Prinzipien. Die Gegebenheit, daß Meuniers künstlerisches Wirken als Bildhauer anfing und auch wieder damit endete, er aber zwischenzeitlich die Mittel der Malerei benützte um das "Schwarze Land" und die Arbeitersujets zu thematisieren, mag seine Präferenzen für jenes Medium bezeugen das ein Verdeutlichen individueller Situationen und Umstände nur in einer höchst abstrahierten Weise zuläßt. „Während die Malerei (und Graphik), zumal die realistische, das Milieu und das Situationale von Szenen umfassender, veristischer, das heißt der Not und der Misere der sozialen Wirklichkeit angemessener vergegenwärtigt und auch zu deren kritischer Beleuchtung fähig ist, bleibt die Plastik – kategorial begriffen – ein ungeeignetes Medium solcher Milieudarstellung und Kritik, denn die Plastik ist ihrem Wesen nach affirmativ."[1200]

Einwirkungen Meuniers in der Nachwelt

Die möglichen Einflüsse Meuniers zeigen sich schon mit der fast uneingeschränkten Akzeptanz seiner Arbeiten in allen vorhandenen Gesellschaftsschichten, sie ergeben jedoch ein verständlicheres Bild, wenn man sich die Parallelität seiner Darstellungen bezogen auf "moderne" Photographien vergegenwärtigt. Bedingt durch die fast parallel verlaufende Entwicklung der Photographie und den sozialen Umwälzungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, schienen die Skulpturen Meuniers ein interessanteres Thema für das photographische Arbeiten gewesen zu sein als etwa die Beschäftigung mit antiken Werken. Die Möglichkeit der Photographie Struktur und Textur in vorher ungeahnter "Präzision" detailgetreu darzustellen, mag auch als Anlaß für die Photographen gegolten haben, sich eben nicht mit antiken Plastiken (oder Nachgüssen dieser) zu beschäftigen, deren Oberfläche größtenteils verwittert und geglättet war. Bei den Bildhauern der Gegenwart konnten sie aber Texturen vorfinden, die noch weitestgehend den ursprünglichen Vorstellungen der Künstler entsprachen und deren Oberfläche viel feingliedriger und detailreicher erschien. Die Photographie ersehnte sich zwar, einen im Vergleich zur Malerei gleichwertigen Status, aber so gut wie alle Gattungen angewandter Kunst orientierten sich in dieser Zeit stärker an den Idealen der "einfachen Leute", denn dieses Jahrhundert, „[...] c'est aussi l'époque ou la peinture d'histoire voit pâlir son étoile et que vient le désir d'une peinture individuelle moins vouée aux unités, aux princes, et plus consacrée aux masses, aux peuples."[1201] Man fing an die Proletarier aus ihrem dumpfen, animalischen Kontext zu lösen und attestierte ihnen ebenso Stolz und Rang. Eine stetig steigende Anzahl von Menschen, die sich erstmals den Vorteilen der Industrialisierung (und auch deren Nachteilen) gegenübergestellt sah, wurde natürlich wegen ihrem nachsichtig kalkulierten Lohn und ihrer Freizeit auch dementsprechend als potentielle Konsumenten wahrgenommen und umworben.

Darstellungen der zukünftigen Kunden auf den Werbeplakaten benützen eine Formsprache, die sich auf scharf abgetrennte Konturen, starke Kontraste und eine einheitliche Flächenbehandlung reduzierten. Damit kann man sie als Vorläufer des heutigen Graphic-Design ansehen, dessen primäres Anliegen in der Übermittlung von klar strukturierter, plakativer Information besteht. Allein bedingt durch den technischen Fertigungsprozeß des Hoch bzw. Tiefdrucks, waren die Gestalter der Plakate in ihren verführerischen Möglichkeiten limitiert und mußten in der Fertigung der Blätter ohne die Wirkung von fein nuancierten Verläufen oder der Nachahmung naturalistischer Oberflächenstrukturen auskommen. Die Photographie mit ihren geläufig bekannten Charakteristiken wie Genauigkeit, Schnelligkeit, Wirtschaftlichkeit etc., bediente nicht nur die Seite, der für den Konsum werbenden Institutionen, sondern lieferte später dann auch massenwirksame Vorlagen für Visionen politischer Einrichtungen. Es scheint nachvollziehbar, daß das Hauptinteresse bei einer wirksamen Artikulation mittels (photo) graphischer Abbildungen auf einer Identifikation des Betrachters mit dem Dargestellten läge: Ist die Beschaffenheit der Beiden auf eine Kongruenz hin angenähert, so erfolgt eine umso direktere Kommunikation. Ginge man davon aus, die Arbeiten Meuniers lieferten ein photographisch umgesetzes Vorbild für nachfolgende Ideologien, so sollte man zwischen der bewußt eingesetzen aber ideologisch eingefärbten "Rhetorik" der Skulpturen auf der einen Seite und ihrer äußerlich motivierten Übernahme auf der anderen Seite unterscheiden. „Läuft das niemals wirklich fertiggestellte Denkmal [der Arbeit] nicht einige Jahrzehnte nach seiner Konzeption Gefahr, zwangsläufig zum karikierten Modell für die Künstler des sozialen Realismus und für die Bilderfabrikanten von Massenideologien zu geraten? Merkwürdigerweise hätte dann Meunier, der zu Beginn seines zweiten Lebens und seiner Bildhauerkarriere zur Überwindung von Stereotypen beitrug, auf diese Weise am Ende derselben Karriere unwillentlich die spätere Entstehung neuer pervertierter Modelle begünstigt."[1202] Unabhängig von Meuniers ursprünglicher Haltung, bieten seine Arbeiten hervorragende Vorbilder für Motive, der auf Massenmanipulation begründeten Ideologien. So lassen sich erkennbare Verbindungen zwischen Meuniers Œuvre und den Darstellungen von Vertretern des Sozialistischen Realismus oder der nationalsozialistisch geprägten Soldaten- und Bauernideale herstellen. „They would paint propagandistic pictures and make statues glorifying socialism or attacking its enemies, and they would work in a realistic style easily understood by the

1195 **Tihm, Albrecht:** Das Spannungsfeld zwischen Kunst und Technik. In: Ausstellungskatalog – Constantin Meunier. BERGBAU-MUSEUM BOCHUM, BERG-VERLAG GMBH, BOCHUM 1971, S. 6.

1196 **Gensel, Walter:** Constantin Meunier, Künstler–Monografien. VERLAG VON DELHAGEN UND KLASING, BIELEFELD UND LEIPZIG 1907, S. 14.

1197 Aussage von Karl Marx über die Zustände in dem Belgien seiner Zeit.

1198 **Gensel, Walter:** Constantin Meunier, Künstler-Monografien. VERLAG VON DELHAGEN UND KLASING, BIELEFELD UND LEIPZIG 1907, S. 70.

1199 **Petz, Anja:** Constantin Meunier. In: Ausstellungskatalog – Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele. GERD HATJE, FRANKFURT AM MAIN 1995, S. 165.

1200 **Imdahl, Max:** Constantin Meunier. In: Ausstellungskatalog – Constantin Meunier. BERGBAU-MUSEUM BOCHUM, BERG-VERLAG GMBH, BOCHUM 1971, S. 17.

1201 **Baudson, Pierre:** Les trois vies de Constantin Meunier. BRÜSSEL 1979, S. 7.

1202 **Baudson, Pierre:** Constantin Meunier – Anmerkungen zu Mensch und Werk. In: Constantin Meunier - Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen. ERNST BARLCH HAUS, HAMBURG 1998, S. 22.

masses."[1203] Der Akzent dieser Plastiken liegt aber vor allem auf der Pose, also auf gestellte, meist per visuellen Chiffren artikulierte, Aussagen. Da seine Skulpturen sowohl für die Arbeit an sich als auch für einen nationalistischen oder aus einem Stand heraus abgeleiteten Stolz stehen, wurden sie nach seiner erfolgreich verlaufenden Ausstellung in den Vereinigten Staaten Anfang des 20. Jahrhunderts, bewußt als Kontrast zu den "versklavten" und unglücklichen Arbeitergenossen der UDSSR positioniert. Ein weiterer Grund für die unproblematische Übernahme Meuniers bildhafter Aussagen findet sich in der unkomplizierten Lesbarkeit seiner Werke. Sowohl die faschistischen als auch die sozialistischen Strömungen strebten nach archetypischen Mustern für die Verbildlichung ihrer Ideale, die vor allem ohne intellektuelle Vorkenntnis und bar jeglicher Bildung verstanden werden konnten. Als Nachfahre Meuniers kann der aus Polen stammende amerikanische Bildhauer Max Kalish angeführt werden, dessen heroisierende Bildauffassungen in seinen Arbeiterplastiken in der Zeit um 1920, ohne Weiteres als Anknüpfungspunkt für das faschistisch orientierte Menschenbild der Nationalsozialisten betrachtet werden kann.

Daß diesen Objekten selbst im folgenden 20. Jahrhundert – nicht nur unmittelbar nach ihrer Entstehungszeit – von verschiedenen Seiten solche Aufmerksamkeit geschenkt wurde, ist möglicherweise mit deren Bewunderung zu begründen, die sich auf die Tatsache zurückführen lassen kann, die geschundenen Figuren seien als die Begründer unseres Wohlstandes angesehen worden. Die Protagonisten in Meuniers Werk, die gleichzeitig Ausgangspunkte einer industriellen Entwicklung sind, symbolisieren eine Brücke von dem Dunklen unter Tage, dem Bescheidenen hin zum industriell befreiten, entlasteten und mündigen Menschen, der stolz und fordernd zu sein schien. Es scheint aber diese Protagonisten wären von der (selben) Industrie nicht nur zur Erlangung des gesellschaftlichen Wohlstandes mißbraucht worden, sondern erneut auch zu dessen Erhaltung und Maximierung. Dadurch daß ein Menschentypus propagiert wird (den es zu Meuniers Zeiten in dieser geschönten Weise zwar auch nicht gab) den es in heutigen Zeiten in den industrialisierten Gebieten aber überhaupt nicht mehr gibt, sondern der hauptsächlich nur noch in den Schwellenländern oder in den sogenannten Dritte-Welt-Ländern zu finden ist, bezeugt den Einwand, die Arbeiter wären zuerst als Motor der Industrialisierung und dann zur Aufrechterhaltung des Konsums mißbraucht worden. Die von Meunier bereits geleistete Reduktion seiner Umwelt auf stilisierte, unkritische Schemata wurde von der Werbeindustrie einerseits zur beschwichtigenden Identifikationsbildung des gewünschten Konsumenten hergenommen und andererseits als Befriedigung der konservativen Strömungen eingesetzt. Die Tatsache, daß die Statuetten Meuniers eindeutig erotisierende Aspekte hervorheben, könnte auch ihre Popularität in den bürgerlichen Kreisen begünstigt haben: Die nackten Körper der Arbeiter, ihre von Erschöpfung gezeichneten Ausdrücke, die animalische Kraft und Angespanntheit der männlichen Figuren oder auch die fast unwehrhafte Ergebenheit könnten als subtile Anregungen der bourgeoisen Phantasien gedient haben. (Vgl. Abb.10 und 11) Halbnackte und verschwitzte Arbeiter lassen sich nun mal besser als Identifikationsfiguren hernehmen als Grünewalds Christus, Poussins Hirten oder Michelangelos David. Die Statuetten Meuniers, die leicht den Weg auf die Plakate der Gewerkschaften gefunden hatten, gliederten sich nun auch vorzüglich in die Vitrinen bürgerlicher Wohnungen ein, da sie als williger Ersatz für religiöse oder antike Plastiken bzw. Gemälde betrachtet werden konnten und da sie die Sehnsucht nach Unmittelbarkeit und Natürlichkeit in einer akzeptablen Weise befriedigten. Die stoische Ruhe in den Arbeitern, deren Aggression noch nicht freigesetzt zu sein schien und die dankbar im Einklang mit ihrer industrialisierten Umwelt schufteten, diente beiden Seiten als treffliches Image, an das sie sich orientiert sehen sollten. „Er bietet nicht allein deskriptiv und realistisch das Geschehen im industriellen Bereich unter künstlerischen Gesichtspunkten, sondern will ein Zueinander von Mensch und Arbeitsplatz bewirken, einer – wie wir heute formulieren – Entfremdung wehren."[1204] Die Illusion eines Menschen in Harmonie mit seiner technisierten Umwelt, die er aber in immer geringerem Maße zu verstehen in der Lage ist, die ihn scheinbar dominiert und die im Prinzip eine konstruierte, von außerhalb oktroyierte Konsumwelt darstellt, ist auch als Thematik in den Kampagnen der Werbeindustrie des späten 20. Jahrhunderts zu erkennen; Die von Meunier etablierte Illusion der Authentizität und Natürlichkeit kann auch mit derjenigen heutiger Werbebotschaften verglichen werden.

Aspekte der Idealisierung

Adaption und Re-Valuation Meuniers

Ein Grund für die Übernahme Meunier-spezifischer Darstellungsformen mag die Tatsache sein, daß seine Figuren auf ein nötiges Minimum reduziert sind. Anliegen der Werbung ist neben einer Identifikation des Konsumenten mit dem als

[1203] **Selz, Peter: Art And Politics:** *The Artist and the Social Order.* In: **Chipp, B. Hershel:** *Theories of Modern Art: A Source Book by Artist and Critics.* UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, LONDON 1968, S. 457

[1204] **Timm, Albrecht:** *Das Spannungsfeld zwischen Kunst und Technik.* In: *Ausstellungskatalog – Constantin Meunier.* BERGBAU-MUSEUM BOCHUM, BERG-VERLAG GMBH, BOCHUM 1971, S. 6.

Konsument "posierenden" Werbenden, die möglichst direkte und unverstellte Kommunikation des beworbenen Produktes. Einerseits muß dem Konsumenten eine möglichst allgemeine Identifikationsfigur präsentiert werden, andererseits soll die Illusion der Unentbehrlichkeit und Einzigartigkeit des Produktes (oder der politischen Meinung) gewahrt bleiben. Unnötige, ablenkende, oder nicht der Übermittlung der Einzigartigkeit dienliche Aspekte müssen aufgrund der angestrebten Präzision auf einem natürlich wirkenden Weg ästhetisch ausgeschlossen werden. Die Figuren Meuniers bieten daher einen idealen Bezugspunkt, denn „[o]b sie vor dem glühenden Eisen stehen oder in enge Stollen gezwängt tief unter der Erde arbeiten, die Hitze zwingt sie, alles nicht unbedingt Notwendige abzutun."[1205] (Vgl. Abb. 4) Auf die Sparte der Werbephotographie übertragen, wäre in diesem Sinne selbst ein Miteinbeziehen von Personen absolut unnötig – eigentlich sollte das Darstellen des Produktes völlig ausreichen um es wirksam anzupreisen. In den Bereichen in denen aber die Rechtfertigung zum Kauf eines Produktes schwer zu vermitteln ist oder die Akzeptanz der beworbenen Sache beim Konsumenten auf Vorbehalte stößt, reicht eine rein "sachliche" Form der Kommunikation nicht mehr aus. In diesem Fall wird versucht die Mängel des Fabrikats durch eine Inbezugnahme von Lebensgefühlen zu kompensieren. „Wirft man einen Blick auf die erweiterte Kampfzone der Konsumwelten, so sehen wir eine verblüffende Parallele. Gelungenes Marktmanagement erweist sich heute als Bedeutungserfindung für triviale Gegenstände. Der reine Produktnutzen spielt nur bei der Befriedigung von Grundbedürfnissen eine Rolle. Die Bereitschaft aber, für ein Markenprodukt mehr Geld auszugeben, als sein Gebrauchswert hergibt, folgt genau jener Logik der Auratisierung, wie sie auch bei den objetcs trouvés und den alltagstauglichen Gegenständen zu besichtigen ist, wenn sie ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang entnommen werden."[1206] Meuniers Arbeiter spiegeln sicherlich bis zu einem gewissen Grad auch eine Wunschvorstellung wieder: Obwohl man sie aufgrund besseren Wissens und ihrer tatsächlichen Lebensumstände als elendige Kreaturen ansehen könnte, strahlen sie dennoch sowiel Eleganz und Unabhängigkeit aus, daß man verleitet ist sie etwas wohlgefälliger zu betrachten. Man kann Meunier durchaus mit Wolfgang Tillmans Ansätzen in Bezug bringen, dem es in seinen Photographien „um die Spannung zwischen der Wunschvorstellung, so wie sie im Image kommerzialisiert wird, und der Unverletzlichkeit des Ich, das unabhängig von seinen unzähligen Repräsentationsfrormen existiert [...]"[1207] geht. Die Sujets beider Künstler thematisieren zwar eine theatralisch faszinierende Konstruktion, deren Menschen in einer Entfremdung und naiven Gläubigkeit isoliert sind, die aber entgegengesetzt dieser Vorstellung auch als Ausdruck des politischen oder des religiösen Widerstandes angesehen werden können. Die Ruhe und Gelassenheit der Meunier-Figuren vollzieht sich im absoluten Widerschein inmitten einer gierigen, industrialisierten Konsumkultur. Man könnte den Figuren fast unterstellen, sie verweigerten sich in einem gewissen Sinne ihrem Schicksal und suchten ihr Heil nicht in dem von ihnen geführten Leben, das von Arbeit und Not dominiert ist, sondern in einer transzendenten Sphäre. (Vgl. Abb. 1, 6, 8, 10 und 14)

Der Akzent der Integrität bzw. der sogenannten "Street-Credibility"– die von der Industrie erstrebte Glaubhaftigkeit der Marken außerhalb des Schaufensters oder der Magazine, also auf den Straßen – ist ein ganz bedeutender Faktor in den Arbeiterbildnissen Meuniers, die ihre Figuren von einem optischen Hintergrund isoliert und wie schon erwähnt stark dramatisiert darstellen, aber ihre Glaubwürdigkeit bzw. ihr sinnvolles Schaffen ebenso zum Ausdruck bringen. „Sculpture must lose its fictitious independence which only means that relegated to the backyards of life or lies vegetating in dead museums, and it must revive in some higher synthesis its connection whith architecture. In this broad sense, sculpture has to assume a utilitarian purpose."[1208] Die Arbeiten Meuniers bieten außerdem ein gutes Vorbild für die Werbephotographie aufgrund ihrer "realistischen" Darstellungsform: Selbst eine auf Neid hin ausgelegte Reklame versteht es weniger effektiv einen Kaufreiz zu übermitteln, als eine die vorgibt "normale" Menschen würden ein bestimmtes Produkt benötigen. „Unter den Vermittlungen von Kunst und Gesellschaft ist die stoffliche, die Behandlung offen oder verhüllt gesellschaftlicher Gegenstände, die oberflächlichste und trügerischste. Daß die Plastik eines Kohleträgers a priori mehr besage als eine ohne proletarische Helden, wird nachgerade nur dort noch nachgebetet, wo die Kunst, nach volksdemokratischem Sprachgebrauch, strikt "meinungsbildend", als wirkender Faktor in die Realität einbezogen und deren Zwecken subsumiert wird, meist um die Produktion zu steigern. Meuniers idealisierter Kohleträger fügt sich samt seinem Realismus jener bürgerlicher Ideologie ein, die dadurch mit dem damals noch sichtbaren Proletariat fertig wurde, indem sie auch ihm schönes Menschtum und edle Physis bescheinigte."[1209] Der Vorteil,

[1205] **Gensel, Walter:** *Constantin Meunier, Künstler-Monografien.* VERLAG VON DELHAGEN UND KLASING, BIELEFELD UND LEIPZIG 1907, S. 46.

[1206] **Eichel, Christine:** *Nike tragen und an Beuys glauben.* In: *Kunstzeitung* NR.94, JUNI 2004, S. 13.

[1207] **Neville Wakefield** im Gespräch mit **Wolfgang Tillmans.** In: *Katalog Wolfgang Tillmans.* PORTIKUS, FRANKFURT AM MAIN 1995.

[1208] **Trotsky, Leon:** *Literature and Revolution.* RUSSEL AND RUSSEL, NEW YORK 1957, S. 235.

[1209] **Adorno, W. Theodor:** *Ästhetische Theorie.* SUHRKAMP, FRANKFURT 1973, S. 341.

den Meuniers Figuren für eine direkte photographische Adaption mit sich bringen liegt dann auf der Hand, wenn man in Betracht zieht, daß sie Verbildlichungen einer Klasse sind, die sich am untersten Ende der Hierarchie befand. Diese Schicht sah sich nun erstmals als Mittelpunkt einer würdevollen und ernsten künstlerischen Beschäftigung, die sie zwar stilisiert und manieriert aber dennoch respektvoll betrachtete. Diese Bevölkerungsschicht repräsentierte zwar wie eh und je die Mehrheit der Gesellschaft, ihr Einflußvermögen und ihre Wertschätzung stieg aber rapide an. Die Attribute der Figuren sind ebenso als Würdeformen zu verstehen – die mitgeführten Gegenstände, wie Hammer, Schlägel, Grubenlampe etc., dienen nicht als Mittel zum wirklichen Gebrauch sind aber ungeachtet dessen Arbeitsinstrumente. Meunier verstand es die Menschen zu einer Figur zu abstrahieren, die durch ihre Pose und ihren Blick Auskunft über ihren Stand geben, ohne auf Anekdoten in Form von hinzugefügten Objekten, Hintergründen oder zeitlich exakt zu fixierenden Gegenständen oder Kleidungsstücken, zurückgreifen zu müssen, was später für eine Imitation durch die Werbung bestens geeignet zu sein schien, die in ihren gestalterischen Freiheiten auch durch zahlreiche Faktoren, wie Zeitdruck, Platzmangel, Budgetbeschränkungen, technischen Einschränkungen etc., stark limitiert ist. Ebenso muß die Werbung oder allgemein ein, an ein Massenpublikum gerichtetes Medium, den Fokus auf eine eindeutige und präzise Kommunikation legen die ohne ausschmückende oder geschwätzige Elemente auskommt. Ein weiterer Grund für die Beliebtheit Meuniers, in den Bereichen der auf Massenkultur fokussierten Märkten, mag in seiner allgemeinverständlichen Bildsprache zu suchen sein. Nicht nur unmittelbar während der industriellen Revolution sondern auch heutzutage in Zeiten ihrer "Nachwehen", läßt sich der Drang zu einer stärkeren Rückbesinnung auf ursprünglichere Ideale und Lebensweisen vernehmen. „Die überraschende Rückkehr derart überstrapazierter Stoffe und Motive [...] mag etwas mit Eskapismus zu tun haben, mit einem Bedürfnis nach Orientierung in unsicheren Zeiten oder der Sehnsucht nach einer verlorenen Unmittelbarkeit."[1210] Meuniers Vorbilder entsprachen dieser Tendenz vorzüglich, da sie das Bedürfnis nach Echtheit, Männlichkeit, Fleiß, Stärke und Leistungsfixiertheit stillten. (Vgl. Abb. 4, und 5) In der Bildtradition amerikanischer Medien läßt sich diese Strömung eindeutig registrieren, denn angefangen von den klassischen Western, wie The Great Train Robbery, The Magnificent Seven, The Professionals etc., und den monumentalen "Sandalenfilmen" Hollywoods der 40er und 50er Jahre des 20. Jahrhunderts, wie Ben Hur, Spartakus und weitere, zieht sich dieser Tenor durch fast alle Bildmedien, einschließlich der zeitgenössischen Massenproduktionen. Filme wie Wolfgang Petersons Troja, oder Ridley Scotts Gladiator bis hin zu groß angelegten Werbekampagnen der führenden Luxusmarkenhersteller greifen Meuniers visuell artikulierte Posen in heutigen Zeiten bereitwillig auf. Bei der Gestaltung der Werbe- oder Kinofiguren geht es (noch stärker als vorher bei Meunier) um eine ideologisch motivierte Bedeutungsaufladung und um die Etablierung eines universellen, direkten Rezeptionscodes. Der vielleicht wichtigste Punkt bei dieser Analyse bleibt aber die Tatsache, daß nahezu alle Personen, die sich die plastischen Werke Meuniers als Vorbild genommen haben können oder die von diesen beeinflußt worden waren, diese nicht als plastische Werke wahrgenommen haben, sondern als photographische Abbildungen deren. Insofern ist es eine subtile Kombination der Bildchiffren, die Meunier benutzt hatte und der ästhetischen Formgebung dieser Skulpturen durch die sie abbildenden Photographen, die ihre Relevanz begünstigt. Die Wirkung der Skulpturen allein als plastische Objekte in einer Ausstellung zum Beispiel wäre wohl nicht in dem Ausmaß stilprägend für das photographische Verständnis der Gegenwart geworden, da ein, sie in höchstem Maße stilisierender und auf eine einzige Perspektive reduzierender Blickwinkel fehlen würde. Schaut man sich Meuniers eigene Arbeitsweise an, so zeichnet sich ein weiterer wichtiger Faktor des bewußten Komponierens von Mustern ab, denn selbst Meunier hat seine Figuren immer wieder überarbeitet und die Reliefe aus Einzelmotiven früherer Arbeiten zusammengestellt. Der Bildhauer Meunier liefert also bereits eine persönlich selektierte Sicht seiner "Arbeiter" und benützt ganz bewußt nur ausgewählte Positionen und Ausdrücke. Diese Grundmotive in den plastischen Arbeiten lassen sich wiederrum auf bereits etablierte Chiffren zurückführen, wie sie in den Formen antiker Plastiken zum Ausdruck gekommen sind. Meunier steht weder am Anfang noch am Ende dieser Kristallisationsprozesse, sondern liefert als Bindeglied lediglich für eine auf Massenkultur und Oberflächlichkeit basierende Gesellschaft, wichtige Ansätze. So wenig wie man eine hellenistische Aphrodite oder Michelangelos David als Kritik verstehen kann, so wenig kann man auch Meuniers Lastträger oder Boulogner Fischer als Votum gegen etwas bezeichnen; vielmehr können sie als kritiklose und "leichtsinnige" Würdigung oder Lob für etwas (z.B. die stoische Gelassenheit angesichts der anstrengenden Lebens- und Arbeitsweise) und daher als dekoratives Genre aufgefaßt werden. „Blickt man schließlich auf das plastische Werk, und zwar vorzüglich auf die ganzfigürigen Arbeiterbilder Meuniers, so läßt sich das Besondere darin erkennen, daß eine im Detail unbedingt veristische, aller Glätte entbehrende, nämlich an der gegebenen Wirklichkeit orientierte Körperbildung oder Kleidung vermittelt erscheint mit den

[1210] **Horst, Sabine:** Zweifel in der Truppe. In: Die Zeit, Nr.20. S.37.

gültigen Regeln antiker Idealität, zum Beispiel mit dem Kontrapost oder mit der Fixierung erfüllter kulminierender Bewegungsmomente, und zwar so, daß diese Idealität nicht einfach als solche, sondern als ausdrucksmäßige Steigerungsform des Arbeiterbildes zur Geltung kommt."[1211] (Vgl. Abb. 6, 7, 8 und 9) Die Diskrepanz zwischen Voder- und Hintergründigkeit, die Meunier in seinen Werken zu lösen versuchte, mag auch als Sinnbild der sozialen Umbrüche gewertet werden, in denen sich der Mensch zwar in der Linie seiner Ahnen positionierte, aber trotz allem ein Anrecht auf Eigenständigkeit und Individualität verlauten ließ. Meunier, der sein künstlerisches Arbeiten in einem Bildhauerateliер begann, zwischenzeitlich sich mit Malerei beschäftigte dann aber wieder zur plastischen Arbeitsweise zurückkehrte, wußte sehr wohl über die unterschiedliche Wirkung der verschiedenen Gattungen bescheid und setzte die typischen Stilmittel einer künstlerischen Form individuell ein. „Die ergreifendsten Gestalten des großen Bauernmalers heben sich als gewaltige Silhouetten vom leuchtenden Himmel ab, das gibt ihnen jenen Zug biblischer Größe, von dem oft gesprochen worden ist. Bei dem Belgier handelte es sich darum, größere Gruppen ruhiger Gestalten von einem ebenfalls ruhigen Hintergrunde abzuheben. Wurden ihre Silhouetten zu stark betont, so ging der malerische Zusammenhalt verloren; wurden sie zu sehr mit dem Hintergrund verschmolzen, so verminderte sich ihre menschliche Bedeutung. So war es kein Zufall, sondern eine innere Notwendigkeit, die den Künstler zu einem neuen Ausdrucksmittel trieb. Das, was er in ihnen auszudrücken hatte, schrie förmlich nach Einzelgestaltung. Die Kunst aber, in der die Einzelgestalt zu ihrem vollsten Rechte kommt, ist nicht die Malerei, sondern die Skulptur."[1212] Man kann auch vermuten Meunier war sich der der Wirkung der Photographien seiner Werke ebenfalls sehr bewußt, „hat er doch nicht einmal gestattet, daß die in den öffentlichen Museen befindlichen photographiert würden."[1213] Man sollte die Nachwirkung der Bildchiffren von Meuniers Skulpturen deshalb nicht ohne ein Betrachten seiner künstlerischen Einflüsse und Ideale betrachten, da er laut Max Imdahl „begeistert für die Idealität antiker Figuren"[1214] war und vermutlich wegen dieser Schwärmerei schon nach wenigen Jahren von der Malerei (erneut) zur Bildhauerei wechselte. Die den antiken Werken dogmatisch attestierte edle Einfalt und stille Größe, die er vor allem in den Statuen finden konnte, ließen sich mit den Mitteln der Malerei für seine Zwecke scheinbar nicht befriedigend verdeutlichen, so daß er die für ihn ganz eigentümliche Mixtur aus antiken Idealen und zeitgenössischen, arbeitsbedingten Morphologien und Strukturen einzig in dem Medium der Plastik, vorzüglich in der Skulptur überzeugend zu vermitteln suchte. Obwohl Meuniers Figuren nicht ebenmäßig gebaut sind (dadurch daß ihre Muskulatur bedingt durch die einseitige Beanspruchung der Arbeit nicht wirklich athletisch bzw. antik ideal sind) nimmt man sie trotzt ihren physischen Unregelmäßigkeiten als Heroen wahr. Die "realistische" Darstellung vermengt mit antiken Zitaten bewahrt eine Sicherheit und Gelassenheit, die sich als Vorlage für "moderne" Identifikationsfiguren hervorragend anbietet. (Vgl. Abb. 2, 3, 7 und 9) Die "Unperfektheiten" der Figuren verleihen ihnen Authentizität, die für eine werbewirksame Kommunikation unerläßlich ist. Dieser Punkt ist insofern verständlich, da die heutigen Arbeiter, unabhängig von dem eingesetzten Gebiet ebenso einseitig gefordert sind: Die Menschen sollen Spezialisten sein, sollen einem einzigen "Fach" genügen. Dementsprechend ergeben sich physische sowie psychische Verformungen, die mit denen in Meuniers Abbildungen durchaus vergleichbar sind.

Daher man kann Meunier unter dem Gesichtspunkt seiner zeitgenössischen Entwicklungen durchaus als sentimentalen Nachträumer der Antike bezeichnen. Parallel zu Meuniers Arbeit etablierte sich ein weiteres Phänomen das den offensichtlich derangierten Menschen gleichwertig zu den antiken Vorbildern zeigen wollte. In weiten teilen Europas, aber ganz besonders in Frankreich formte sich um die Jahrhundertwende eine Körperkultur, die in der Bodybuilding-Szene kulminierte. Um 1904 propagierte diese eigentümliche Bewegung Musterbilder, die sich in der industrialisierenden Gesellschaft mit genau deren Grundproblemen beschäftigte. Umgeben von zivilisatorischen Degenerationen, wie Alkoholismus, Prostitution, Syphilis, Massentransportation, anonyme Großstädte etc., empfohlen diese Bewegungen eine Rückbesinnung auf körperliche Gesundheit fern von diesen Makeln. „Es ist eine libidinöse Besetzung des Barbarischen, Ursprünglichen, Dampfenden, Staubenden im Gange, die ihren Reiz haben mag in einer Gesellschaft, in der alles immer kleinteiliger, komplizierter, unsinnlicher und schwerer zu handhaben wird."[1215] Das Beanspruchen des Körpers durch tägliche Arbeit lieferte aber anscheinend nicht das gewünschte Resultat, so daß bestimmte Partien anhand von antiken Pendants stärker herausgebildet wurden. Die Photographie wurde als Konsequenz ihrer "unbestechlichen" Darstellungsweise als primäres Medium für die Publikationen der Bodybuilder eingesetzt. Anhand der existierenden Abbildungen

[1211] **Imdahl, Max:** Constantin Meunier. In: Ausstellungskatalog – Constantin Meunier. BERGBAU-MUSEUM BOCHUM, BERG-VERLAG GMBH, BOCHUM 1971, S 17.

[1212] **Gensel, Walter:** Constantin Meunier, Künstler-Monografien. VERLAG VON DELHAGEN UND KLASING, BIELEFELD UND LEIPZIG 1907, S. 35.

[1213] EBD., S. 6.

[1214] **Imdahl, Max:** Constantin Meunier. In: Ausstellungskatalog – Constantin Meunier. BERGBAU-MUSEUM BOCHUM, BERG-VERLAG GMBH, BOCHUM 1971, S. 17.

[1215] **Horst, Sabine:** Zweifel in der Truppe. In: Die Zeit Nr.20, 6. MAI 2004, S.37.

von Statuen setzte man den eigenen Körper so in Szene, daß die Aufnahmen dieser Körper täuschend echte Imitate von abphotographierten Statuen abgaben. Selbst kleinste Details, wie Feigenblätter als Lendenschutz, nachgebaute Sockel auf die man positioniert wurde, penible Nachahmung von Gesichtsausdrücken und Kontraposthaltungen etc. belegen, daß die Idee, der man nacheifern wollte sich eindeutig von den damals erhältlichen Photographien antiker Plastiken ableitete. (Ebenso sind diese Photographien durch ihre Lichtwirkung, der Ausschnittwahl und ihren Aufnahmewinkeln akkurate Kopien.) Man ging soweit, nicht nur die Form und die Körperhaltungen nachzuahmen sondern selbst den Körper in seiner physischen Beschaffenheit den Statuen möglichst veristisch anzugleichen, in dem man die Haut von Behaarung "säuberte" und anschließend puderte um das Material und die Textur der Statuen überzeugend imitieren zu können. Während die Begründer des Bodybuildings sich der aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen komplett verweigern wollten und in die Welt der Antike flüchteten, in einem Sinne autistisch und egoistisch reagierten, ließ Meunier soziale Einflüsse in sein Figurenverständnis miteinfließen. „Auch "drapiert" er seine Gestalten nicht mehr. Es giebt [sic] für ihn keine "Kostümfrage", welche unsere Bildhauer aus dem Anfange und der Mitte des Jahrhunderts so sehr fürchteten, daß sie vor ihr ganz oder halb in das Land der Antike zurückflüchteten [...] Meunier sieht seine Gestalten mit ihrer Tracht in Eins; sie ist ihm in der Phantasie völlig verwachsen mit seinen Menschen. Er vereinfacht ihr Gewand für seine künstlerischen Zwecke wie mit selbstverständlicher Sicherheit und kühner Unfehlbarkeit."[1216]

Überlegungen zur Korrelation Photographie–Plastik

Das Schminken der Haut – der äußeren Schale – verdeutlicht, daß die Perzeption des Betrachters durchaus in eine bestimmte Richtung gesteuert werden sollte: Diese Manipulation zielte darauf ab, das Darzustellende aus seiner naturgegebenen Umwelt herauszulösen und in einen anderen, idealeren Zusammenhang zu stellen. (Vgl. Abb. 12, 13 und 14) Der moderne Mensch, der von der Zivilisation zerstört wird, soll der negativen Aspekte entledigt werden und im heftigsten Gegensatz zu den antiken, nachgesehnten Idealen positioniert werden. „In the 1980s, for instance, the English photographer Paul Martin cut out photographs of London laborers that, when pasted onto neutral backgrounds, turned these men into living sculptures, a practise that foreshadows much more recent work by Gilbert and George."[1217] Durch eine Isolation des Menschen von einem erkennbaren Hintergrund wird er ein weiteres Mal abstrahiert, da er sozusagen absolut ungebunden und unbedingt erscheint, was sich einem natürlichen, rational zu begreifenden Bild als totaler Widerspruch entgegensetzt. Die alltägliche Seherfahrung abstrahiert natürlich auch und dezimiert "unnötige" Aspekte, aber eine völlig isolierte Darstellung ist im Prinzip unbegreifbar. Selbst ein vom Künstler eigenhändig gerahmtes Gemälde kann sich der Einflüsse von Außerhalb, wie etwa der Raumbeschaffenheit, der Wandfarbe und Textur, selbst der Gerüche und natürlich des Lichts etc., unmöglich widersetzen und wird nur oberflächlich als in sich geschlossenes, unverbundenes Kunstwerk wahrgenommen. Daher muß noch einmal betont werden, daß die Rezeption der Plastiken Meuniers bedingt durch die unterschiedliche Präsentation deren, ebenso heterogen sein muß. Eine Betrachtung der Werke in einer Ausstellung legt den Schwerpunkt auf eine Entwicklung oder ein Nebeneinander der Arbeiten, während Photographien die Einzigartigkeit betonen und dabei Eindrücke wie Leisten, Sockel, Beschriftung und weitere Aspekte, aus dem Blickfeld verbannen. Die Photographien versuchen natürlich die Statuen in das Bildzentrum zu stellen und den Schwerpunkt der Wahrnehmung auf den Plastiken zu belassen. Es wird versucht keinen Hintergrund zu zeigen, möglichst alle Partien scharf abzulichten oder eine dramaturgische Lichtführung zu vermeiden. Dieser dokumentarische Ansatz ist natürlich auf die Forderung der Bildhauer, der Museen und der Personen, die die Plastiken nicht im Original sehen konnten, zurückzuführen, diese möglichst in voller Größe und mit allen Details aus einer "natürlichen" Perspektive zu zeigen – so als ob man davor stünde. All diese Faktoren lassen sich von der "normalen" Wahrnehmung von Statuen ableiten, die in ihrer "natürlichen" Umgebung ebenso vor einem relativ einheitlichen Hintergrund wahrgenommen werden. Dadurch, daß Statuen oftmals die Funktion eines Denkmals in einem öffentlichen Rahmen ausüben, sind sie meistens auch überlebensgroß und dazu noch auf einem erhöhten Sockel positioniert. Die Wahrnehmung dieser Plastiken ist stark von dem Aufblicken des Betrachters und der sich mit dem Himmel kontrastierenden Skulptur beeinflußt – diese ist schon aufgrund des Podestes immer erhoben und von der "Außenwelt" abgesondert. Die Sicht einer Statue ist außerdem grundsätzlich eng mit dem Erfassen eines Vordergrundes und eines Hintergrundes verknüpft; Ebenso bewirkt die Isolation der eigentlich dreidimensionalen Plastik eine Reduktion auf deren Silhouette. „Ist ein Werk der Plastik zu groß, um es ins Zimmer zu stellen, so gehört es hinaus ins Freie, auf unsere öffentlichen Plätze und Parkanlagen. Hier aber ist die Wirkung der Silhouette in der landschaftlichen Umgebung die Hauptsache. Und die Werke, die der Meister [Meunier] dafür bestimmt hat, besitzen diese Silhouette im allerhöchsten Maße."[1218] Im Prinzip müßte sich jeder Bildhauer mit allen Mitteln gegen eine Photographie seiner Werke wehren, da sie doch die relevanten Aspekte einer Plastik völlig ignoriert und die Dreidimensionalität auf eine einzige, vorher nicht definierte und nicht legitime Perspektive reduziert. Ebenso verschweigen die Photographien die realen Größenverhältnisse der Werke und verweigern so eine schon vom Bildhauer vorgenommene Skalierung – die Bewertung der Werke liegt nicht mehr im Ermessen des Betrachters, sondern wurde vorher zensiert.

Durch diese mehrschichtige Herauslösung und Isolation der Figuren – sozusagen wegen ihrer individuellen Freiheit – verlieren sie auch die Bezüglichkeit zu einer wie auch immer gearteten Realität und damit auch die Integrität in ihrer Umwelt. „Dans ses peintures, ses personnages se meuvent dans un environnement qui crée l'ambiance du tableau – ambiance que nous retrouvons aussi dans ses bas– reliefs. Mais il en est tout autrement dans ses figures isolées. Par leur seule présence, elles prennent une grandeur souveraine et concentrent l'intérêt du spectateur pas la gravité qui émane de chacune d'elles."[1219] Dadurch daß die Figuren aus ihrem Kontext entwurzelt sind und die einzig wahrnehmbare Grenze, in dem raumlosen und einfarbigen Hintergrund, die ihrer physischen Gestalt bleibt, präsentieren sie sich für den Betrachter unbelastet und schwerelos, da keinerlei Assoziationen außerhalb ihrer selbst in die Urteilsbildung mit einfließen.[1220] (Vgl. Abb. 1, 6, 8, 10, 12 und 14) „Generell ist die Malerei von ihren Möglichkeiten her sicherlich das Medium, das "Milieu und das Situationale von Szenen" umfassender darzustellen vermag, die potentielle Verfügung über erzählerische Momente und Details erleichtert somit auch die Vergegenwärtigung von Tatbeständen der sozialen Wirklichkeit. Darin ist die Bildhauerei beschränkt, besonders im Fall der von jedem Umfeld getrennten Einzelfigur, für die Meunier eine gewisse Vorliebe hatte."[1221] Die Möglichkeit der universellen Einsetzbarkeit der Meunier- Figuren mag ihre Popularität begünstigt haben. Die Photographien der Figuren sind allein durch ihren Sockel nach unten hin begrenzt – nicht nur repräsentieren sie ohnehin bodenständige Menschen, sondern die Verbundenheit mit einem soliden, standhaften Fundament unterstreicht ihren Bezug zu einer Ursprünglichkeit und zur Basis. Obwohl nach allen Seiten hin (abgesehen von dem unteren Bildabschluß) grenzenlose Weite und Freiheit potentiell vorherrscht, besteht aber gleichzeitig die Gefahr einer latenten und abstrakten Bedrohung sozusagen aus dem Nichts. Ebenso zeigen die Figuren selbst, eine unterschwellige, noch nicht freigesetze Aggression, die auch auf ihre mitgeführten Gegenstände zurückzuführen ist, die mit revolutionären Bewegungen oder generell mit Gewaltanwendung in Verbindung stehen. Die Bestrebungen der U.S.A. selbst dann unentwegt zu expandieren nachdem die natürliche Grenze immer weiter bis an ein Limit verschoben wurde, übertrug sich in Post-Industrialisationszeiten auf eine Fokussierung des Alls oder der weiten, offenen Landschaften. Diese ideologisch manifestierten Bestrebungen finden sich nicht nur in den visuellen Medien Amerikas, sondern auch in gesellschaftlichen Anschauungen und in politischen Maximen, wie z.B. in dem sogenannten Star Wars Programm, das für die Bekämpfung einer aus dem All eintreffenden kosmischen Bedrohung vorgesehen ist.

Als gestalterisches Element zur Formulierung einer Aussage, bleibt lediglich die Silhouette als wahrnehmbare Struktur übrig, die einzig und allein durch ihre Umrisse und durch die Textur (auf der Figur) ein visuell entchiffrierbares Bild hinterlassen muß. „Zum Anblick des schwitzenden, ringenden, paradierenden männlichen Körpers tritt eine weitere eminent sinnliche Komponente. In der Herr der Ringe-Trilogie, in Gladiator und verwandten Produktionen gehört es zu den zentralen Anliegen der Kamera, die Textur der Accessoires erfahrbar zu machen, mit denen sich die Helden umgeben [.]"[1222] Als Sediment befinden sich also wiederrum die Pose, die analog zur Silhouette zu sehen ist und die Haltung, die äquivalent zur Textur zu betrachten ist, in den Gestaltungen der Werke. Die Textur in Meuniers Arbeiten wird aber nicht mittels Kostümen dargestellt, sondern drückt sich mittels authentischer Kleidung und einer, der Psyche und der Lebensweise der Menschen angebrachten, rauhen Materialbehandlung aus. Die Figuren werden nicht unter Ornamenten und Geschwätzigkeit versteckt, haben keine antiken Gewänder oder drapierte Oberflächen sondern identifizierbare, ungestellte Kleidung, ohne die Intention diese als Maske einzusetzen. Zu der Differenzierung von Pose und Haltung kann man auch die Unterscheidung von Form und Inhalt parallel

1216 **Treu, Georg:** Constantin Meunier. In: Ausstellungskatalog – Das Albertinum vor 100 Jahren – die Skulpturensammlung Georg Treus. DRESDEN 1994, S. 229.

1217 **Johnson, A. Geraldine:** Envisioning the Third Dimension. In: **Johnson, A. Geraldine:** Sculpture And Photography – Envisioning The Third Dimension. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE 1998, S. 13.

1218 **Gensel, Walter:** Constantin Meunier, Künstler-Monografien. VERLAG VON DELHAGEN UND KLASING, BIELEFELD UND LEIPZIG 1907, S. 58.

1219 **Hanotelle, Michelin:** Paris – Bruxelles. Autour de Rodin et Meunier. ACR EDITION, PARIS 1997, S. 136.

1220 Natürlich beeinflußt ein homogener Hintergrund ebenso wie ein heterogener Hintergrund; die Abwesenheit konnotierter Objekte im Hintergrund aber bewirkt ein Schauen ohne sprachlich fixierte Bewertungen bzw. Grenzen. Allein durch Faktoren wie die Formatwahl der Photographien, Größe, Rahmung etc. wird schon ein vorurteilsloses Schauen unmöglich. Mitlerweile findet in den Museen ein Wandel von der etablierten weißen bzw. beigen Bilderrahmung hin zu einem hellgrauen Hintergrund statt, da der Betrachter anscheinend durch eine solche Farbe am wenigsten abgelenkt wird.

1221 **Goetz, Christine:** Studien zum Thema ´Arbeit´ im Werk von Constantin Meunier und Vincent van Gogh. KLEIN, MÜNCHEN 1984, S. 131–132.

1222 **Horst, Sabine:** Zweifel in der Truppe. In: Die Zeit, Nr.20. S.37.

dazu setzen. Die Pose der Statuen erwächst im Prinzip einzig aus einer ästhetischen oder nach Außen hin repräsentativen Motivation, während die Haltung sich auf inhaltliche Beweggründe zurückführen lassen kann. Im Kontrast zu der zeitgenössischen Mass-Media-Kultur, kann man Meunier attestieren, er hätte in seiner bildhauerischen Arbeit eine gelungene Einheit von Form und Inhalt zum Ausdruck gebracht. Um die Vielschichtigkeit seiner Werke genauer zu erfassen, sollte man sich auch vor Augen halten, daß Meunier sich in seinen Arbeiterportraits durchaus in gewisser Weise als Schöpfer darin selbst reflektierte: Der persönliche Bezug zeigt sich anhand seiner eigenen, vergleichbar einfachen Verhältnisse in denen er als Arbeiterkind unter sechs Geschwistern aufgewachsen ist. Diese Reflexion oder Veräußerung der eigenen unverstellten Werte finden sich bei der Übernahme der Meunier-Posen in die heutige Welt nicht einmal mehr im Ansatz, da die Figuren der Werbung oder des Kinos von Anfang an als illusorische Blendung angedacht sind. „Meuniers Stil als Ganzes aber ist im tiefsten Grunde aus seinem eigenen Wesen und Schicksal herausgewachsen: der malerischen Schulung und Befreiung seines Auges und andererseits dem plastischen, an der Antike genährten Triebe seiner Jugend, der nun, wie aus einer unteren, längst überwachsenen Entwicklungsschicht wieder ans Licht herauf zu wirken begonnen hatte.“[1223] Die Entwicklung, die man bei Meunier beobachten kann geht von einem individuellen Ansatz aus und mündet in einer abstrahierten Form dieser individuellen Züge, was ebenso als ein wesentlicher Punkt bei der Gestaltung einer Werbephotographie betrachtet werden kann. Ausgehend von einem Individuum, dessen Textur und Muster weitgehend unverfälscht dargestellt werden kann, erfolgt eine Abstraktion zu einer universell funktionierenden Figur, die einerseits in sich geschlossen und “natürlich” wirkt, andererseits aber aufgrund ihrer Isolation und Reduktion vielseitig agieren kann und muß. So ergibt sich ein Gegensatz zwischen Gegenständen ohne präzise zeitliche und örtlich Konnotationen, orts- und regionsunabhängigen sowie geschlechts- und schichtsungebundenen Figuren auf der einen Seite und der äußerst detaillierten Darstellung deren Texturen auf der anderen Seite. Meuniers religiöse Bezüge stehen auch in enger Relation zu der christlichen Dialektik der Offenbarung (bzw. des Offenbarten) und des Offenbarenden. Die Arbeiterfiguren stehen für das Geoffenbarte, für die prophetische Vorschau auf ein neues Zeitalter, für die soziale Gärung und die neue Schicht, wobei Meunier selbst als der Offenbarende gelten kann, da er seine eigenen Wurzeln in den Werken zum Ausdruck bringt. In seinen Arbeiten kann man den eigentlich widersprüchlichen Aspekt des Geoffenbarten als auch der Offenbarenden als eine Einheit erkennen, da die Figuren das vom Künstler Geoffenbarte sind und sie gleichzeitig die bevorstehenden Veränderungen, dessen Opfer sie sind, von sich aus ohne Umwege offenbaren und mahnen. Sie symbolisieren in weiten Teilen auch die Verschiebung von einer Gesellschaft die in Religion bzw. Ethik verwurzelt ist, hin zu einem System das den Schwerpunkt auf Ästhetik legt. Es mag Zufall sein, daß Meunier die Gruppe der lamentierenden Mutter mit ihrem toten Sohn in seinem Grubenunglück so nahe an einer Pietà hält, jedoch ist die eindeutige Identifizierung der Arbeiter mit christlichen Personen nicht zu leugnen. Ebenso ist es offensichtlich, daß Meunier die Wirkung der Plastiken präzise einzuschätzen wußte, da sich der Bildhauer der Multiplikation und Reproduzierbarkeit seiner Werke stärker bewußt ist als etwa ein Maler oder Musiker. In Meuniers Fall mußten zur Herstellung eines Bronzegusses immer Zwischenstufen aus Gips angefertigt werden bis man die fertige Statue schließlich herstellen konnte – außerdem war er stets von Gehilfen umgeben, die Aufgabengebiete für ihn erledigten. Ebenso werden die Vorlagen zu einer Plastik auf ihre optimale Wirkung hin erprobt und mit Skalierungen die Wirkung der Größenverhältnisse perfektioniert.

Die verschiedenen optischen Aspekte, die ausgehend von Meuniers Skulpturen mit den Mitteln der Photographie betont wurden, wie Randlosigkeit und freier Hintergrund, das “Ausgestanzt-Sein” aus einem alten Zusammenhang, verweisen womöglich auf das vorherrschende Bewußtsein in der Nordamerikanischen Kultur, die vergleichbare Werte tief verankert hat. Aufgrund der “Besiedelung” des amerikanischen Kontinents durch “Einwanderer” prägten sich Vorstellungen wie etwa die Forderung nach einer überall möglichen Adaption, dem Traum eines Neuanfangs in einem unbefleckten Background etc.[1224], die man neben den Werbephotographien auch in den amerikanischen Western nachzeichnen kann. Die Rand- und Grenzenlosigkeit der Plastiken bzw. der Photos, spiegeln vielleicht den uramerikanischen Traum der “Last Frontier” wieder – die heutigen Photokonzeptionen und die damaligen Skulpturen von Meunier und Max Kalish, können vielleicht an den Archetypen des Cowboys, des hart arbeitenden, erdverbundenen, schmutzigen, nach Freiheit strebenden Westlers anknüpfen. In einem weiter gefaßten Sinne, könnte man auch die bei Meunier immer wieder angewandte Kontrapost-Haltung als Analogie zum “Aus-der-Hüfte-Schießen” des Cowboys sehen. Als anschauliches Beispiel der verschiedenen Gegensätze der Werke Meuniers im

1223 **Theu, Georg:** Constantin Meunier. In: Ausstellungskatalog – Das Albertinum vor 100 Jahren – die Skulpturensammlung Georg Treus. Dresden 1994, S. 229.

1224 Diese Werte zeigen sich auch in der überdurchschnittlich hohen Mobilität der nordamerikanischen Bevölkerung beim Wohnungswechsel.

Verhältnis zu den Medien, die sich seiner Arbeiten bedient haben könnten, läßt sich folgendes Schema aufmachen, das die Anliegen oder die Wirkungen der verschiedenen Seiten zeigt:

Werbephotographie und Kino Meuniers Werk

Bei der möglichen Anlehnung an das Œuvre Meuniers in nachfolgenden Arbeiten der Massenmedien, bleibt ein wichtiger Aspekt zu betrachten. Das Wahrnehmen der photographischen Reproduktion einer Statue im Vergleich zu einer tatsächlichen Statue unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt: Die Photographie dematerialisiert die Skulptur. Diese Wirkung läßt sich an der Unfähigkeit des Betrachters aufzeigen, die Skulptur auf einem Photoabzug auf Faktoren wie Größenverhältnis, Gewicht, Material etc. zu bewerten. Die als dreidimensional erkannte Plastik verschmilzt für den Betrachter mit der reduzierenden Photographie dieser – Das Photo der Skulptur ist die Skulptur. Anhand dieser Reaktion lassen sich zwei wesentliche Wirkungen ableiten, die beide eine manipulierbare Komponente aufweisen. Erstens suggeriert die Abbildung einer Plastik eine totalitäre Illusion von Neutralität, da es keine Rolle mehr spielt aus welchem Material diese gefertigt wurde und welche Bezüglichkeiten sie zu dem sie umgebenden Raum hatte, da der entscheidende Filter die photographische Umsetzung ist. Nahezu alle Aspekte der Individualität sowie der Referenz der Plastik zu ihrer Umgebung werden mit einem Schlag durch die Mittel der Photographie tatsächlich “abgeblendet“. Diese Faktoren begünstigten und förderten die massive und bis zur Perfektion getriebene Verwendung lichtbildnerischer Medien durch die nationalsozialistischen Apparate in Deutschland und die Beliebtheit vergleichbarer Vorgehensweisen in ähnlichen totalitären Strömungen weltweit. Zweitens entsteht durch das Abphotographieren der 3-D-Figuren ein Gefühl von physischer und psychischer Distanz bei den Betrachtern, das sich leicht in ein Gefühl des Begehrens lenken lassen könnte. Die Unnahbarkeit und Un-Faßbarkeit der dargestellten Objekte erzeugt ein Begehren sowie einen Drang diese doch in ihrer “wirklichen” Form zu begreifen. Die von den Massenmedien initiierte Illusion von Neutralität verbunden mit der Wunschprägung des Begehrens können unter dem Begriff des Fetisch subsummiert werden. Im Prinzip zeichnet die Werbung Wunschbilder nach, die sich auf ein Haben-Wollen von Dingen fokussiert deren Präsenz beim Betrachter nicht vorhanden ist. Diese Argumentation wird insofern deutlich, da Fetisch laut Freud die Beschäftigung mit Gegenständen ist, die als Ersatz für etwas stehen, dessen Abwesenheit jemandem unerträglich ist. Meuniers Arbeiter mögen also bewußt oder unbewußt von den Massenmedien als Ersatz für eine verlorene Natürlichkeit und Reinheit oder einen unverblendeten Pragmatismus nachbereitet worden sein. „Constantin Meunier... c’est nom évoque d’abord la sculpture. L’image première qui se présente en effet à l’esprit est celle du Monument au Travail, du Puddleur, du Marteleur ou du Grisou, grandes figures ou reliefs de bronze enfouis dans la mémoire collective.“[1225] Die Abbildungen der Arbeiterstatuen kamen vor allem der ureigenen Angst “westlicher” Kulturen (vor einem Werteverfall), insbesondere der amerikanischer Attitüden entgegen, da sie essentielle abendländische Werte, wie Stabilität, Verläßlichkeit und Pragmatismus deutlich propagieren und diese mittels archaischen Motiven umreißen wollen. Außerdem verdeutlichen sie plakativ die kollektive Forderung der Gesellschaft nach Verwurzelung innerhalb der dominanten Ideologien der kapitalistischen Demokratie, insbesondere dem Glauben an Unabhängigkeit, Autonomie und Freiheit.

Resümee

Meunier, der zuerst als Geselle in einer Skulpturenwerkstatt arbeitete, sich dann von der Plastik abwandte und der Malerei zuwandte, dann aber wieder zur Skulptur zurückfand, könnte den Gang seiner eigenen Skulpturen widerspiegeln, die zunächst als Skizzen vorliegen, dann plastisch werden um dann letztendlich beim Betrachter als zweidimensionale Abbildung dieser anzukommen. Meunier zeigt in seinen Arbeiten eine ausgeprägte Maskulinität und männliche Energie: In dem Gestus des knieenden Bergmanns z.B., der stolz seinen Bizeps zeigt, führt er nicht nur die damalige Aristokratie vor, sondern aus einer retrospektiven Sicht aus betrachtet, stellt er auch die moderne westliche Arbeitswelt, die Dienstleistungsgesellschaft mit ihrer Armada aus gut ausgebildeten Bürofachkräften und Elite-Managern bloß, die Mittags ihre Diet-Coke trinken und Abends mit dem Firmenwagen zum Work-Out fahren. „Im Gegensatz zum Monumentalfilm der fünfziger Jahre sind die meisten erfolgreichen Großproduktionen der letzten Jahre allerdings Männerfilme im emphatischsten Sinn; sie beziehen ihre grundlegenden Motive aus dem male epic, aus Filmen wie Ben Hur, El Cid und Spartakus. [...] Sein Schauwert ist fast ausschließlich an die Erscheinung des Mannes gebunden, genauer: an das Spektakel des männlichen Körpers. Schon beim flüchtigen Blick auf die Standbilder [...] erschließt sich das homoerotisch-voyeuristische Moment des zeitgenössischen Sandalenfilms [.]“[1226] Man kann sagen, daß Meunier mit seinen Arbeiterdarstellungen vorausahnend einen, zumindest in der westlichen Welt der sogenannten Industriestaaten, auslaufenden Menschentypus do-

1225 **Baudson, Pierre:** Les trois vies de Constantin Meunier. Brüssel 1979, S. 5.

1226 **Horst, Sabine:** Zweifel in der Truppe. In: Die Zeit Nr.20, 6. Mai 2004, S.37.

kumentiert hat und die bereits gravierenden industriellen Umwälzungen visionär thematisierte. Und so wie Meunier, bewußt die Werte der Arbeiter oder auch unbewußt die Versklavung der unmündigen, zur Revolte unfähigen Angestellten darstellen wollte, so führt die heutige Werbung mit ihrer Wort- und Zeichensprache den Menschen vor. Der ehemals titanische Kampf der Arbeiter gegen ihre Unterjocher ist heute auf Posen reduziert, die von der Propagandaindustrie übernommen und zu ihrem Vorteil mißhandelt wurden. Auch die Vulgär- und Popkultur bedient sich solcher Bildchiffren (z.B. in Jugendzeitschriften, auf Plattencover etc.), mit dem Ziel der Absatzmaximierung, wobei sich das Medium der Photographie als ideales Mittel etabliert hat, da es Authentizität vermittelt sowie die Individualität des Dargestellten in einer naturalistischen Art und Weise darzustellen vermag. Weiterhin eignete sich die Photographie optimal zur Übernahme bzw. Fortsetzung der vorhandenen kunsthistorischen Bildsujets, da man mit der Maschine schnell arbeiten und vergleichsweise billig produzieren konnte und sie zu einer hohen Anzahl von "identischen" Reproduktionen genützt werden konnte. So wie Meunier die manuellen Fähigkeiten der Arbeiter zu idealisieren versuchte, indem er in den Skulpturen eine Zuversicht, einen Utilitarismus und eine Sinngegebenheit sprechen ließ, so versucht die moderne Werbesprache einen bestimmten Typus des Konsumenten zu kreieren, der wohl nur in den seltensten Fällen, mit der "Realität" des Alltagslebens kongruent ist, was Aussehen, Wünsche, Bedürfnisse etc. betrifft.

Obwohl die zu dieser Zeit im Gange befindliche Industrialisierung traditionelle Aufgaben und Arbeiten überflüssig gemacht hatte und ersetzte, konnte man in Meuniers Arbeiten immer noch den heroischen und idealisierten, kontrollierenden Arbeiter in Harmonie mit seiner Arbeitswelt dargestellt sehen. Dieser stumme Einklang der Arbeitskraft mit der Arbeitsstätte, war natürlich das von der Industrie favorisierte sprichwörtliche "Image", das nach außen hin präsentiert werden sollte: Eine beschwichtigende und illusorische Täuschung der Arbeiterschaft, die mit der heutigen Einstellung seitens der Industriellen vergleichbar ist. Pessimismus wurde nicht geäußert, und bedingt durch die Vorgaukelung einer gegenseitigen Ergänzung führte dies scheinbar nicht zu einer Auflehnung in der visuellen Mainstream Kultur. Der heute vorgetäuschte Egalitarismus (der einem in Form von Versprechen wie etwa, jeder kann ein Star werden, oder der Behauptung alle Menschen seien gleich etc. propagiert wird), läßt eine kritische Hinterfragung der gesellschaftlichen Strukturen nur in abgemilderter Form zu, und unterscheidet sich damit radikal von der Haltung (als geistige und ideologische Position) in Zeiten Meuniers, mit der eine soziale Ordnung dargestellt bzw. angeprangert werden sollte und mit der die offensichtlichen Hierarchien den gesellschaftlichen Schichten bewußt gemacht werden sollten.

Die stoische Ruhe in den Skulpturen Meuniers, zeigen ein Ideal des perfekten Arbeiters (natürlich nicht aus Sicht des Arbeiters, sondern des Arbeitgebers), einen Soll-Zustand: Unterwürfig, zu müde zur Rebellion und im Endeffekt auch noch Stolz auf seine Arbeit. Obwohl eine latente, noch nicht freigesetzte Aggression, deutlich erkennbar ist, kamen die Darstellungen den Idealen reaktionärer und konservativer Kräfte Amerikas durchaus entgegen. In einem sonst so prüden Amerika, waren die erotisierenden und sexuell aufgeladenen Arbeiterbildnisse außerdem womöglich ein willkommenes Ziel für ein verstecktes Bedürfnis nach visueller Befriedigung bzw. für ein dekadenkt-bürgerliches Begehren nach Authentizität und Legitimation, die man in den stolz und zufrieden wirkenden Darstellungen der Meunier-Skulpturen nachvollziehen kann. Sexuell konnotierten Attribute, wie etwa laszive Posen mit forderndem Gestus, halboffene Münder, nackte Oberkörper, Schweiß, tierische Erschöpfung etc. waren ein erlaubtes und etabliertes Mittel in den Darstellungen der Arbeiter und wurden somit vermutlich mit ihren Bildchiffren vom Bürgertum bereitwillig in die Vitrinen ihrer Wohnzimmerschränke übernommen. So wie die Skulpturen als Scharnier zwischen Proletariat und Industrie fungierten, verhält es sich mit der Werbung, die als Mediator zwischen Konsument und Industrie ihren Platz gefunden hat – der Hersteller der Konsumgüter wurde schließlich zum Konsumenten derselben umgestaltet. Die Meunier Skulpturen hatten zwar eine beschwichtigende Wirkung, aber zumindest eine vom Künstler intentionierte Bedeutung und soziale Aufgabe; Die heutige Werbung und das Phänomen des "Mass- Media" ist allein Mittel zur Manipulation der Massen, zur Überflutung und Übersättigung ihrer Bedürfnisse mit dem Ziel der Kontrolle und Unterdrückung. Im Vergleich mit der künstlerischen Intention Meuniers, entpuppen sich die heutigen Botschaften als lapidarer, banaler Abfall einer egozentrischen Industrie. Als Sediment der Arbeiten von Meunier, ist allein die Pose in seinen Darstellungen in unserer heutigen Zeit übriggeblieben – die ideellen Haltungen sind verkümmert oder wurden bewußt ausgeklammert. In der Werbung und dem "Mass-Media" werden unter einer individuellen Textur versteckt, keine Individuen sondern lediglich Funktionsträger vermittelt – bei Meunier war noch deutlich eine "echte" Individualität der Personen zu erkennen. Diese Umgestaltung der Figuren, die in der Lüge des "Me-Generation"–Wahns und in der Individualitätsneurose der modernen Gesellschaft mündete, bedient sich der gleichen Bildsprache wie Meunier es tat. Die Werbung spiegelt mit der Pose der Individualität die Haltung einer nivellierten Gesellschaft wieder, die sich bloß noch als stumme Konsumenten fiktiver Bedürfnisse betrachtet. Mit den Errungenschaften der Gewerkschaften, die mehr Freizeit und mehr Lohn beinhalteten, kam es zu einer Etablierung einer neuen Massen und Konsumgesellschaft, an der die Arbeiter maßgeblich partizipieren sollten. In den Werken des Bildhauers Max Kalish kann man eine entscheidende Differenz zu den Arbeiten Meuniers feststellen, da Kalishs Figuren ausschließlich einen nationalistischen Stolz zum Ausdruck bringen, der ganz bewußt im Kontrast zu den "versklavten", "unglücklichen" Genossen in der UDSSR stehen sollten. Die Aussage, man wolle die Natur nicht kopieren aber perfektionieren[1227], zeigt den egomanischen Erschaffungsdrang der US-amerikanischen Ideologie und der westlichen Welt insgesamt, das im ersten Fall von einem calvinistische Modell des Erfolgs geprägt ist: Der Idee sich über den Schöpfer positionieren zu müssen und die Schöpfung besser machen zu wollen. Weniges vermag die blinde Seinsbejahnung, den materiellen Optimismus und den Sicherheitswahn besser zu symbolisieren, als der calvinistisch indoktrinierte Kapitalismus und die damals allgegenwärtigen Erektionen, die sich in Hochhäusern, in Börsencharts und in der Aviation manifestierten und in einer Megalomanie der Maximierung zu enden schienen. Dieser blinde Fortschrittsglaube fand schließlich im Börsencrash von 1929 erneut abrupt sein vorläufiges Ende. Die von Max Kalish oder später dann auch von dem Photographen Louis Hine, dargestellten Arbeiter, die im Kontext dieser noch prosperierenden Industrialisierung dargestellt wurden, waren auch maßgebliche Faktoren des industriellen Fortschritts und wurden auch als Symbole dessen angesehen und von der produzierenden Industrie als solche präsentiert. Die Darstellungen Kalishs sind völlig entproblematisiert und verharmlosend und zeugen mit ihrer Darstellungsform von einer ganz und gar bürgerlichen Kunstauffassung – Man könnte sie als Übergang von einem ehemals kritischen Standpunkt mit sozialen Interessen, wie es bei Meunier noch der Fall gewesen war, hin zu einer größtenteils propagandistischen und manipulativen Position ansehen. Die Repräsentation eines Ideals wird höher eingeschätzt als die kritische Reflexion darüber. Die Photographien Hines sind vor einem einheitlichen Hintergrund plaziert, so wie die Skulptur Meuniers auch keinen vom Künstler ausgewählten Hintergrund aufweist. Neben dem homogenen und raumlosen Hintergrund, haben die Figuren sowohl in den Werken Meuniers als auch in Kalishs und Hines Arbeiten meist nur wenige Gegenstände aufzuweisen, die meist mit ihrem (sozialen) Status verbunden sind. Diese Art der Darstellung wurde ebenso von der Werbephotographie adaptiert, die keinen Wert auf ablenkende Utensilien legt, sondern die in einer klaren und puristischen Weise, gezielt das Produkt im Einklang mit der dargestellten Person zeigt. Diese Grenzenlosigkeit, die den uramerikanischen Gedanken der "Last Frontier" beinhaltete, sah man vielleicht in den Skulpturen am besten widergespiegelt und übernahm infolge dessen deren Bildsprache durch die Photographien.

[1227] „I do not copy nature, but perfekt it." – **Max Kalish**

LITERATURVERZEICHNIS

Adorno, W. Theodor: Ästhetische Theorie. Suhrkamp, Frankfurt 1973.

Baudson, Pierre: Les trois vies de Constantin Meunier. Brüssel 1979.

Eichel, Christine: Nike tragen und an Beuys glauben. In: Kunstzeitung Nr.94, Juni 2004.

Gensel, Walter: Constantin Meunier, Künstler-Monografien. Verlag von Delhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig 1907.

Goetz, Christine: Studien zum Thema ´´Arbeit´ im Werk von Constantin Meunier und Vincent van Gogh. Klein, München 1984.

Hanotelle, Michelin: Paris – Bruxelles. Autour de Rodin et Meunier. ACR Édition, Paris 1997.

Horst, Sabine: Zweifel in der Truppe. In: Die Zeit, Nr.20.

Imdahl, Max: Constantin Meunier. In: Ausstellungskatalog – Constantin Meunier. Bergbau-Museum Bochum, Berg-Verlag GmbH, Bochum 1971.

Johnson, A. Geraldine: Envisioning the Third Dimension. In: Johnson, A. Geraldine: Sculpture And Photography – Envisioning The Third Dimension. Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Petz, Anja: Constantin Meunier. In: Ausstellungskatalog – Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele. Gerd Hatje, Frankfurt am Main 1995.

Pinet, Hélène: Montrer est la question vitale. Rodin and Photography. In: Johnson, A. Geraldine: Sculpture And Photography – Envisioning The Third Dimension. Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Trotsky, Leon: Literature and Revolution. Russel and Russel, New York 1957.

Timm, Albrecht: Das Spannungsfeld zwischen Kunst und Technik. In: Ausstellungskatalog – Constantin Meunier. Bergbau-Museum Bochum, Berg-Verlag GmbH, Bochum 1971.

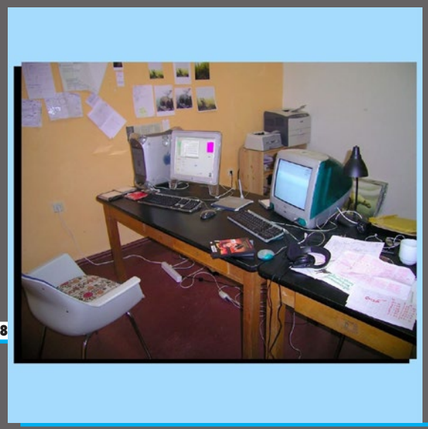
Selz, Peter: Art And Politics: The Artist and the Social Order. In: Chipp, B. Hershel: Theories of Modern Art: A Source Book by Artist and Critics. University of California Press, London 1968.

Timm, Albrecht: Das Spannungsfeld zwischen Kunst und Technik. In: Ausstellungskatalog – Constantin Meunier. Bergbau-Museum Bochum, Berg-Verlag GmbH, Bochum 1971.

Treu, Georg: Constantin Meunier. In: Ausstellungskatalog – Das Albertinum vor 100 Jahren – die Skulpturensammlung Georg Treus. Dresden 1994.

Wakefield, Neville im Gespräch mit Wolfgang Tillmans. In: Katalog Wolfgang Tillmans. Portikus, Frankfurt am Main 1995.

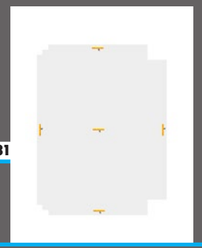
»Produktiv sein.«


1228

2004–03

Im *Kulturbundhaus* Leipzig stellte Gottfried Binder 2004 unter dem Titel **BILDSCHIRMARBEIT**[1229] eine Zusammenstellung von computerbearbeiteten Photographien aus.

1230


1231

Davor waren im Jahr 2003 Schwarz–Weiß–Drucke dieser Motive als **LICHTBILDER**[1232] in der Leipziger Dönerfachbude *Sinbad* ausgestellt. Obwohl der Besitzer ihn gerne damit geärgert hatte, daß er statt Zucker Salz in den Tee gab, war es eine schöne Ausstellung dort oben in der Galerie.

1233

1228 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1229 ›**BILDSCHIRMARBEIT**‹ AUSSTELLUNG 45 LASERDRUCKE, 297 X 420 MM, FARBE/SW, GERAHMT HINTER GLAS KULTURBUNDHAUS LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2004

1230 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1231 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1232 ›**LICHTBILDER**‹ AUSSTELLUNG 40 LASERDRUCKE, 297 X 420 MM, MONOCHROM SINDBAD LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2002

1233 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

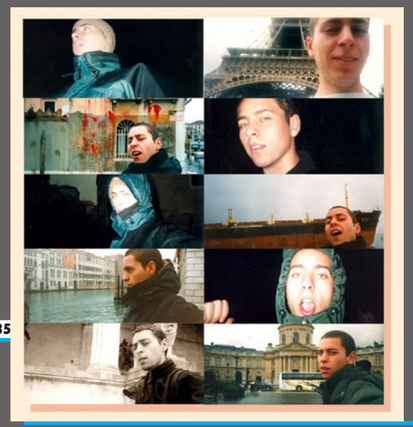
»Alles zusammen und auch alles so.«

Ich frage mich, ob die andere Stadt mich auch lieb hat?
»Ich komme nach Leipzig, an den Ort, wo man die ganze Welt im Kleinen sehen kann.«[i]
Die Enklave meiner Wahl? Ich hab' unendlich Zeit. Komm' mich dort doch mal besuchen …
1234

2002

Gottfried Binder zog 2002 von Bayern nach Sachsen und setzte sein Studium der Philosophie und Kunstgeschichte sowie das Nebenfach Indologie an der *Universität Leipzig* fort.

»Es kann jetzt doch nicht sein.«


1235

2001

An der *Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg* studierte er ab 2001 Philosophie, Indogermanistik und Kunstgeschichte als Fortsetzung eines begonnenen Fernstudiums an der *Universität Hagen*. Einziges Phantomdokument dieser Zeit ist die nicht mehr auffindbare Arbeit **JAKOB VON UEXKÜLLS BLASENMODELL ANHAND EINER LAUS ERLÄUTERT**[1236] sowie ein ebenso verschollenes Textfragment zu Christopher Nolans Film *Memento*.

Als Nachklang der englischsprachig geprägten Zeit in London und unter dem Einfluß der Werke Chuck Palahniuks und David Finchers Adaption von *Fight Club* kristallisierte sich der Text **THE FOUR STAGES**[1237] heraus.

1234 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1235 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1236 IN ARBEIT

1237

THE FOUR STAGES

The trick, I say, is not to panic now.

Stay calm and watch for the patterns to become clear before your eyes. To think of the patterns as structures brings you to the next point on your list. Do not ask where they come from, do not ask what caused them. What are the patterns, I question. I don't say: watch it with your eyes, see. Do not ask what they were before, into what strange structure will they morph in the very next moment. Will it be harmonic? They are not a product, so are you. Is this good? They won't be used. How can it be? Because structure is permament and the patterns are evident everywhere.

You must not panic, I say. It is easy, I say, to burn a book, to erase a disk, to paint a wall white. It is the immanent value of these things that makes it so easy. Cherish and praise. Act. We say, you need your own individual soundtrack. It is easy to kill, we say. What is the difference between these kind of products is the material. It may be the structure. You're the copy of the copy of the copy - genetically, I mean. Of course. You're living in a copy of a house of a copy of a house. But you are the star of your little show all life long. Bang and expansion. A trigger. A big bang, I think, most people know what life and porn have in common. No denial. I say, some can tell the future. There's no question. Just ask them. The difference is that porn ends with the orgasm. Expansion, I know. You know. You can pause, I say you're the star everything evolves around. You may be a pattern, I think, a big cluster, I say - you may take a pattern and twist it around, change its shape and colour, its smell and the way the frame is crafted. I ask, why not panic. Oh yes, I agree this is very silly.

No clue here. Who needs wooden frames with little golden lines going all around it. Stupid you might say. Why and where to panic, I ask. Why is it that way? Is it meant to look like this? The frame is made out of wood. Everybody needs a mirror to remind himself who he is, there is no problem with that. That is so bullshit. Then he can move on to the next point on the list, he says. That's the essence of structure. No, I better make a copy-just in case. In case, I mean - just in case. I mean I really don't want to miss the whole thing. My last shot. No, I know I'll better make one. And then I'll sing with joy. And I'll be joined by all the other dust flying around me.

And we hum. I say, I can't sing. No joke - there are people, and this is a proven fact, who just can't sing, science tells us. I mean the fact that some people can't sing is proven. At least it's buzzing. Just ask me, I say. And then we sing the second phrase. And I join the flakes of dust and I melt with the clusters of dirt and with the bright rays of light. Going up. I breathe in the grey particles surrounding us, I cough. Twisting. On the second floor somebody says: everything a man needs, in a very calm way it's spoken - customer toilets. Later I'll pretend, the thing is not to panic. Somewhere between the lines it's been said.

It's because nobody knows, because nobody listens, because nobody understands, because nobody tries, because nobody wants to. Action and agent. Are you a good boy? Oh yes I am tonight. That is the essence of understatement. In between it lies, it is properly kissed. Oh yes, tonight I am a good boy. Trust me, I know. Just ask me. Come on. Who needs a bonus when you get answers before you know the question? Oh yes, tonight, I forgot. Just remember, they are telling. Be responsible for what you've done, nobody says that. They are telling: remenber your background. Digging a hole in order to put your little appendixes inside, come on, just ask. Did you know the question before you asked it? Go on. Just tell yourself, Speak up, I whisper. Did you know the words before you heard them? Are you grinning and watching, listening to the sound of spoken thoughts, just repeating it aloud? I am repeating myself. The agent. Properly packed and kissed - I am good tonight. You say: my senses are peacefully replaced by slick phrases. Reduced by flickering, roaming ghost. Red and green and blue. Cyan, magenta, yellow, black. Tonight's the night is such a phrase, I know. All mixed up, separated into clean channels. Just ask. No question. Action. No agent. Later the answer will be delivered through one single tunnel. Fast and just in time, they say. The traffic grows while standing here and watching. Furious! It's a trick I tell you for sure! Look, nerver has it been like that! Again! And again! Hit. Repetition is futile.

Oh yes, I forgot - a good boy I am. I like this role but I don't tell somebody. Thrice times thrice is ten, I say. It is bouncing back. Remenber you in the mirror I told you? Here it goes! I mean the trick! Never needed - never trusted. Flashback. Strange. Everything just bouncing back. Undelivered. Unused. It must be answered, but the question can't be heard. I'll take a break. A drop, 4.0 ml. I am not alone I must tell you. Regular beat, a fire, a drop, microwhatever, was this the break? The trick! The wolves. Flames and drops. Go on. And now, it's getting colder, another one is open, just started, but left there it is! Do not forget; this is a trick! No, this is THE trick! Never forget - remember, they say. Just, simply, never been easier, super, exeptional. The channels all combined. Oh yes! Something crucial! The most important part of the show is the background. The paramount interest is in getting all layers combined. The trick consists of: a decent front you may call it, some call it that way. And the background. Sometimes it may fade, slip away under your feet, out of sight, through your fingers. Then it starts pounding, hard and regular, a good example, a good boy - an angel. You are my angel, you say. Come from (me?) above to bring me salvation. And then it is getting a little bit louder, on the dark side, every man inside is wondering: whas that all? Now I know why it was for free! The trick. Being a good story, the story has to evolve, so the reader can understand it, somehow. Then he may want to re-read it, because he wants to understand it. Action and agent. He tried, he listened and he knows the trick. Now it is getting futile. I mean the repetition. But you may know that

OK, maybe I should make the point clear. It's not that they're in hurry or that they say: come on do it now! Pushing. Now or never, they say. Just to straighten the record. Some wait and praise the product. Look, how masterful it has been produced. Just look, my dear customer, just watch it while others have it. Just in case! Well you never know. And while waiting, they urge you to act. Do not wait, I say. Do not hesitate, I say. Act. Order. Big eyes, disgusting costumes, standing and waiting, staring and praising, oh just look. Don't waist time. Do it now, they don't explicitly say that but I know it is meant to be heard. Nobody ever said it to be honest. Now, the point is this: you've got a structure, watched it accurately and now you want to judge if it is important. What's the next step, you ask. Come on just ask. It's kind of tricky not to be mislead, I say, to keep flowing. I don't know. The thing is, the structure gains importance when it can be related to another structure. Alone it is worthless, you know. In case this structure you are about to analyze is a part of, or a predecessor or even the cause of another structure, you are lucky. Hit, I'd say. The preceding thing. Oh please, won't you have a glimse. OK, you say, it is changing. A missing link? What if it is now but tomorrow it does not fit into the system. You say, everything is important.

Variety , the wonders of nature. You say, it is limited. Everything is limited. You say, everything can be precious. No matter what status is has now, or never had. What has been compared is not comparing. What has not been compared is not comparing. Apart from what has been compared and what has not been compared, comparison cannot be conceived. I say, the trick is the examination. The most important thing is that the food can taste good even if you do not know how many people prepared it. How much they knew about their actions. How do you know that, I ask? How can you move toward the climax without ... How can I tell you this, you ask, that it is true I mean? Do I know? No. Just a game here. Structure. A game constructed with words. A structure that gains importance while relating to the environment, maybe. I don't know. Comparison does not begin in what has been compared, nor does it begin in what has not been compared, nor does it begin in what is comparing. In what, then, does comparison begin? Information, now I've got it! That is something. Information is reliable, good. The pillars of a truly modern man. Gentle impulses pouring down on my head. Plain, trustworthy, decent, unbiased, they say. 24/7. How many times does it happen that a whole population, an aimless culture with no home and no orientation is trapped in a mysterious, threatening fog. It happens. Ominous, hostile material disillusioning the whole crew. I've seen it with my own eyes. Strange what you can watch on TV these days. Information comes with numbers, that's a fact. They usually come with it. They usually are black and white. Usually they are free. A fact it is. Just look, just watch the wonders of enlightment. Do not judge me, please, no moralising speeches. This is wrong, I say. No, don't tell me that, I know it. Do not do that, you are a naughty boy. It is the wrong way. Yes medium. Definitely. The number? No, in defiance of the rotten bodies in the basement, I tell the mashine. Well the item you've just presented. Yes. I'll show you who you are - you are not the person you were yesterday. No I don't want that. Well you say everything is important, I know. You are what you think you are. Thank you very much - call in again.

If you ask me to start with a detail, then I'd have to start with this: he knew he was too far from home. That is the preposition. I'll come to the secondary things later but now the big city lights are on top of the list. It is a small detail. Don't take me wrong, it's going to make sense, I think. Night after night and day after day it went on. And then came the day he woke up alone. In those big city nights. Above all the lights. My mom never told me about this, so how can I know, how do you expect me to be prepared? The trick, you say was never to play the game too long. Never fade. When I was pleading for my personal unique panicking moment, I was not telling you about today's music, about the rock'n'roll, the disco shit and so on. When you take a stairway, up or down it doesn't matter now, you move one foot after the other, regularly, the disco thing. Everybody now. When you lose orientation, you fall - then you do not tick the boxes on your little list. You fall and you act. Protection, automatic reactions. Panicking, you fall and no matter how prepared you've been, how many stairs you've taken before, it is still the same look in your eyes. Oblivion. No thinking: this and that, left or right.

Somehow it does not matter what you did before or what your plans are for tomorrow, your fall is controlled. But not by you. That is what I meant with panicking. Now to the secondary thing, the backbone of the story: the heat of the night, the congestion and a lot more. The bigger picture you're staring at right now. I know it's late, but still here we are. You can imagine the rest, the pathetic phrases that are glued to this disgusting knowledge, babe. You may turn it up, play it really loud, but you will not understand it better. Then it's plain ornamental background, nice patterns flowing through the air, baby, kind of an incence stick. It's nice. The smell does not have a goal, the smoke does not aim at something, it does not really relate to the room. Just there, too far from home. Cut. My mama neber told me these days would come. Please jump to your favourite point.

The famous final scene: how you tried to make it work. To make it last. Not to fall. Not to leave. It's the famous final scene everybody has in mind - and then, minutes later there's nobody left in the cinema. Your words are captured in the samsara of oscar-nominations. Some know the lines by heart, as the light fades from the screen, they leave, not even being aware of all the co-stars, the catering team, the production. Some will think of the this last scene on their way home, some will be reminded of them while they read a book, on the toilet, in the cab, in the supermarket, some will even recite the words while falling down the stairs next time.

»WIE MARX SICH DEN KAPITALISMUS VORSTELLTE.«

1238

1239

2001

2001 kehrte Gottfried nach dem Aufenthalt in England in die Nürnberger Region zurück, wo er sich glücklicherweise erfolglos bei verschiedenen Akademien für ein Kunststudium bewarb: ausschließlich für freie Kunst. Zu dieser Zeit machte er in Franken ein Praktikum bei einem Stahlbauunternehmen, als Werbefotograf und Mitarbeiter eines sogenannten Dritte–Welt–Ladens und fing nebenbei ein Fernstudium an der Uni Hagen an, bovor er sich dann doch lokal in Erlangen–Nürnberg einschrieb.

1238 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
1239 AUS: ›TITEL‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1240

Im selben Jahr gewann die Videoarbeit PRISMA[1241] den alternativen Preis des *Alternativen Medienfestivals Berlin*. PRISMA[1242] ist ein früher Arbeitsstreifen für das Rohmaterial für ENSŌ ROUND:ONE[1243] von 2007, aber mit dem Originalton.

PRISMA

Prisma (hier: memory is fear of pain) thematisiert den Umgang von Massenmedien, besonders der des Fernsehens und der Printmedien, mit der Problematik der oberflächlichen, unreflektierten und unkritischen Darstellung von austauschbaren Inhalten innerhalb der Medienlandschaft.

1240 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

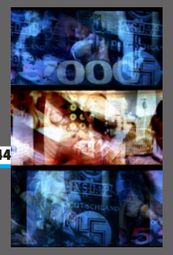
1241 »**PRISMA (MEMORY IS FEAR OF PAIN)**« ESSAY/FOTOSERIE 11 BILDERCOLLAGEN, SERIE, 35 MM FARBNEGATIVFILM, FERNSEHER SONY, MEHRFACHBELICHTUNGEN, SCANS AUF EPSON CA. 1998 (KONZEPTION UND FOTOGRAFISCHE UMSETZUNG) - 2002 (SCANS, TEXT, VERÖFFENTLICHUNG) NÜRNBERG, DEUTSCHLAND 1999 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/prisma.pdf

1242 »**PRISMA (MEMORY IS FEAR OF PAIN)**« ESSAY/FOTOSERIE 11 BILDERCOLLAGEN, SERIE, 35 MM FARBNEGATIVFILM, FERNSEHER SONY, MEHRFACHBELICHTUNGEN, SCANS AUF EPSON CA. 1998 (KONZEPTION UND FOTOGRAFISCHE UMSETZUNG) - 2002 (SCANS, TEXT, VERÖFFENTLICHUNG) NÜRNBERG, DEUTSCHLAND 1999 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/prisma.pdf

1243

Ein Synonym für bewußte, gezielte sowie berechnende Manipulation auf der einen Seite und auf der anderen Seite für die Verfälschung der Tatsachen, die aus einem unbewußten Drang entsprungen sein mag die allgemeine projektive Erwartungshaltung der Bevölkerung wiederzuspiegeln, findet sich in dem Medienapparat des Dritten Reiches. Diese Berichterstattungen, Kommentare und Suggestionen, die sich mit der Zeit in ihren inhaltslosen Polemiken immer weiter hochschaukelten, bis si2 schließlich in einer lächerlich übertriebenen Verherrlichung mündeten und komplett losgelöst von jeglichem Informationsgehalt waren (außer einem immer ständig repetitiven Elemet, wie z.B. die Fixierung auf eine Person, ein Endziel, eine Wahrheit etc.), setzte ich hier in Verbindung mit dem modernen Zeitgeist, der die heutigen Medien durchzieht. Die nationalsozialistischen Berichte und Nachrichten spiegeln, für mich nachvollziehbar, die Gefahren der heutigen Manipulationen uns Ausklammerung von Inhalten in den Massenmedien wieder.

Die damalige bösartige Verfälschung und Beschönigung der Kriegsrealität gibt es in der heutigen modernen und zivilisierten Mediengesellschaft zwar nicht mehr, oder noch nicht in diesen Ausmaßen, aber dennoch findet man in Nachrichtensendungen und Berichten eine unterschwellige Ignoranz und Arroganz gegenüber ernshaften Greultaten. So verschmizt z.B. die Realität grausamer Unfälle mit Werbebotschaften, Wettervorhersagen gehen unmittelbar Kriegsbildern vorher - und all das, ohne mit der nötigen (moralischen) Skepsis der Verbraucher/Zuschauer betrachtet zu werden. Der Krieg und die Gewalt sind ein Unterhaltungselement geworden, werden als normale Alltagsmeldungen wahrgenommen und werden auch als Showelemente indirekt gefordert. So verwundert es nicht, daß die Produktionskosten mancher Filmprojekte immer weiter in die Höhe gehen; weil doch verstanden wird, daß durch die richtigen Zutaten, wie Gewalt, Sex, heroische Personen etc., das Publikum bereit ist, einen Preis dafür zu zahlen, sich solch einen Film anzuschauen. Durch das Aufgreifen solcher Themen zahlt sich das Unterfangen (fast schon sicher) aus.



1244

Auf eine populistische, äußere Wirkung sind aber nicht nur die Medien bedacht sondern auch die »Leitfiguren« unserer Gesellschaft; Politik ist längst überwiegend Inszenierung geworden, und basiert zunehmend auf der Simplifizierung von Tatsachen. Sicherheit, Wohlstand, Gerechtigkeit - das sind eben Themen die unsere Gelüste, Sehnsüchte und Ängste ansprechen. Und um der Sehnsucht nach einer Leitfigur nachzukommen, steht eben die Person im Vordergrund und nicht politische Leitsätze, steht eben die professionell inszenierte Wahlkampagne über dem Gedanken des politischen Inhalts. Und durch die symbiotische Beziehung von Medien und Politik, finden sie, in simplifizierter Form, Eingang in die Gesellschaft. Das Element der Darstellung von Idealen, der geschickten Thematisierung von emotionsbasierten Vorstellungen laßt sich auch in der Propaganda des Dritten Reiches finden und wurde dort auch nahezu perfekt angewandt.

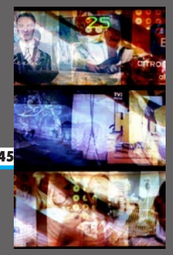
Auch die Tatsache, daß sich neben den ernsthaften und kritischenZeitungen die sogenannte Yello Press und die, von den Nachrichten differenzierten, News etabliert haben, zeigt doch erstens die vorhandene Nachfrage nach simpel strukturierten Themen und zweitens die Ignoranz gegenüber einer Konfrontation mit der Realität. Die Gesellschaft hat heute den Hang, sich viel mehr der Deviation zu widmen als dem Normalen. Das Interesse am Normalen erlischt, die Deviation begeistert. Die Inhalte der Berichterstattungen in den Tabloidmedien, wie Zeitschriften und Infotainmentsendungen sind doch allein auf eine ignorante illusorische Welt hin aufgebaut: Autos, Ficken, Geld, Schönheit, Ruhm: Themen die sich in jeder einzelnen Ausgabe wiederholen. Das Reduzieren auf allgemeinverträgliche Themen und Symbole, mit dem Ziel ein möglichts großes Publikum anzusprechen, ist eindeutig vorhanden. Eine kritische Auseinandersetzung mit Themen außerhalb dieser Seifenblasen findet nicht statt. Eine Spartensendung, die nur für einen Bruchteil der Zuschauer interessant ist, setzt sich in einem von der Akzeptanz der Bevölkerung finanzieten Sender, nicht gegen ein, auf eine möglichst breite Zustimmung zugeschnitenes, populistisches Konzept durch. Durch die Verbreitung gleichartiger Erregung, nivellierter Meinungen und Wertungen schaffen die Massenmedien Einförmigkeit, die als Gefährdung für die individuelle Meinungsbildung gewertet werden kann.

Natürlich ist nichts dagegen einzuwenden sich zu unterhalten, abzuschalten, umzuschalten, aber die Nachfrage nach solchen polemischen Inhalten zeigt doch, daß kritische oder auch nur persöhnliche Reflektion oft den Konsumenten überfordert und deshalb die Presentation des Poppigen, das Bunte und das Unterhaltsame bevorzugt wird. Wie soll denn Geschichte verarbeitet werden, wenn nicht einmal aktuelle Ereignisse kritisch überdacht werden? So wie diese aktuelle Realität verdrängt wird und man sich ihr dadurch verschließt, daß man Medienformen unterstützt, die sie erst gar nicht thematisieren, hat man Geschichte ebenso aus dem Alltagsbewußtsein verdrängt. Geschichte wird als etwas passiertes, Hermetisches angesehen, etwas was abgeschlossen als Anschaungsobjekt archiviert wurde.

1244 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Dennoch lebt Geschichte weiter und ist als Baustein der heutigen Moral manifest. Mechanismen des Kultes und der Gewalt leben ebenso weiter. Und diese unbewußten Parallelen versuche ich durch die Bilder deutlich zu machen. Da schwebt der Geist des Faschismus über Aktienkursen hinweg (die Verbindung des Drittes Reiches zu heutigen Pharma/Chemieunternehmen oder Autofabrikanten sowie Computerherstellern ist bekannt), jubelnde, glückliche Kinder stehen neben strahlenden Hausfrauen in TV-Spots, vermischen sich dann mit Flüchtlingsströmen die wiederrum auf einem Fußballfeld spazieren gehen. Die einfache symbolische Botschaft des Hakenkreuzes wird von verlockenden Telefonnummern und Ruf mich an! Parolen überdeckt. Flaggen wehen über Basketballspielern, Comicfiguren gesellen sich zu dem Propagandaminister oder stehen heroisch über Massenparaden. Das alles mündet durch die verwirrende Überlagerung und Gegenüberstellung entweder in Banalität und Lächerlichkeit, da keine deutlichen Botschaften festzustellen sind, oder sie erzeugen vielleicht Assoziationen der Integrität und der Parallelen, da man sich so sehr an ähnliche, inhaltlich austauschbare, Bilder gewöhnt hat, die immer wieder auf die gleichen Grundelemente zurückgreifen. Wichtig ist außerdem die Tatsache, daß gewisse, dem Destruktiven zugeordnete Aspekte, heutzutage überall in unserer Gesellschaft zu finden sind. So sind Gewalt und unreflektierte Massenbegeisterung normale Bestandtteile von Fußballspielen und Fernsehfilmen, von Computerspielen und Musik. Besonders in diesen Bereichen ist das Phänomen des Personenkultes, des Zugehörigkeitsverlangens und der Sensationsgier spürbar. Durch die ständige Verschmelzung und Übereinanderlagerung von historischen Originalaufnahmen und aktuellen Fernsehbildern, will ich auf diese nur schwer zu ziehende Grenze zwischen Unterhaltung und Realität hinweisen.

Das Medium der Photographie ist außerdem gut dazu geeignet Vergangenheit und Gegenwart miteinander in Verbindung zu setzten und hat außerdem einen sehr starken Bezug zur Zeit an sich: Die Erste Stufe des Photos ist der Zeitpunkt des »Bildermachens«, die Zweite Stufe ist dann das manifestierte Photo in einer beliebigen Form. Diese zwei Schritte sind aber deutlich durch eine längere Zeit voneinander getrennt: zuerst wird das Photo geschossen, dann muss der Film entwickelt werden, dann muss schließlich noch das Negativ zu einem Print ausgearbeitet oder eingescannt werden. Und erst nach all diesen Prozeduren kann man das Belichtete als Bild betrachten. In all diesen Schritten ist das Photo sehr stark an strenge Zeitvorgaben gebunden: Beim Belichten kommt es auf jede Tausendstel Sekunde an, der Film und die Chemie sind ebenfalls ganz genau an zeitliche Vorgaben gebunden und schließlich beim Vergrößern kommt es auch auf eine sekundengenau Belichtung an. Insofern beinhaltet Photographie eine ganz ausgeprägte zeitliche Komponente, die zwar in der Gegenwart mündet, die aber in der Vergangenheit verankert ist und mit Erinnerungen oder geschichtlichen Begebenheiten in Verbindung gebracht wird - ebenso besitzen Photos einen dokumentarischen Charakter, sie suggerieren dem Betrachter Nüchternheit, Authentizität und Unverfälschtheit. Das Medium der Photographie scheint mir also die notwendigen, geschichtlichen und dokumentatorischen Attribute zu beinhalten, die ich bei den Collagen nur durch eine andere Form hervorheben konnte. (Etwa durch Einbeziehen organischer Materialien, die sich im Laufe der Zeit zersetzen und das Bild verändern.)



1245

Das Ziel, daß ich mit **PRISMA** erreichen wollte, zeigt sich natürlich in der Polarisierung, die die Bilder hervorrufen. Da Aufmerksamkeit in modernen Gesellschaften eine knappe Resource darstellt - womöglich die knappste überhaupt - ist die Anwendung bekannter und zugleich emotionsgeladener Botschaften, sowie die Anwendung unkonventioneller Technik attraktiv, wenn es darum geht, auf der einen Seite das mediale Rauschen zu übertönen und auf der anderen Seite Meinungen zu bilden bzw. den Betrachter zu zwingen, eine konkrete Stellung zu beziehen. (Das Verwenden von Gewalt und Sex, Verbotenem und Vearbscheutem übt auch einen großen Reiz auf den Betrachter aus und steigert die emotionale Bindung an die Bilder.) Durch die hervorgerufenen Assoziationen, die natürlich verstörend wirken, schaffen es die Bilder mit dem Betrachter zu kommunizieren und werden in die öffentliche Wahrnehmung gerückt, da die Aufmerksamkeitszuwendung der Medien identischen Mustern folgt. Diese simpel gestrickten Muster deutlich zu machen und den Betrachter in einen Dialog mit den Bildern zu verwickeln, ist mir wichtiger als nur ein schönes Photo zu zeigen.

1245 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Plätze haben ihre Momente.«

1246

2001–00

1246 AUS: »**TITEL**«, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Nach dem Abitur begab sich Gottfried auf Europareise, wurde werder Graveur, noch Koch, noch Mitglied der Musikkapelle bei der Budeswehr sondern begann Fahnenflucht und arbeitete 2000 bis 2001 in Streatham, im Süden Londons bei *SHAD Wandsworth* und im *Royal Hospital For Neuro-Disabilities* als Pfleger für Menschen mit körperlicher Behinderung; dort begann er sich nebem einem Kopierer im Hinterzimmer einer Wohnung in Battersea, während der Arbeit UTOPMANIA[1247] auszudenken. Zunächst gab es neben Collagen und Zeichnungen eine Art Manifest, dann später zurück in Zirndorf und abschliessend in Leipzig die dazugehörige Website AN ATLAS OF ANATOMY[1248].

UTOPMANIA EST.2001

Quasi-Manifest des Projektes

1247 ›**UTOPMANIA EST.2001**‹ PROJEKT WEBSITE UTOPMANIA EST.2001 LONDON, ENGLAND 2000 https://www.utopmania.com

1248 ›**UTOPMANIA EST.2001**‹ PROJEKT WEBSITE UTOPMANIA EST.2001 LONDON, ENGLAND 2000 https://www.utopmania.com

As a consequence of the amalgamation of several artistic forms - respectively art, music, design and lifestyle -utopmania's paramount interest is in representing this movement in an independent and free way. **UTOPMANIA** believes that an individual's competence is often underestimated and neglected by the conventional contemporary thinking and therefore tries to stress on the quality and potential in utopian and determined visions which lay hidden in such views. (The aspect concerning the general attitude towards the individual's expectations regarding life which has been mentioned as the last point must be considered as a form of art itself and may even stand above all the others in terms of expressing oneself without having one's impact on the environment limited by any means.)

1249

PHILOSOPHY

UTOPMANIA'S primary aim is the fusion of utopical visions combined with manic urges in order to achieve a new way of approaching art, music, design and lifestyle. By expressing thoughts and emotions with a visionary zeal and an individual determination, **UTOPMANIA** challenges conventional barriers in contemporary thinking and puts an accent on marginalised, neglected or unrepresented ideas so far. The Philosophy supporting **UTOPMANIA**'s concept is one of appreciating independent ways of expressing artistic competence without taking the established and secure path of a commercially influenced lifestyle following the mainstream of today's thinking.

As a secondary aim **UTOPMANIA** wants to provide artistic design- and media-concepts (combined with related aid, support and guidance) for the above mentioned, neglected and marginalised institutions in our society; these works are meant to be produced at a high level which is competitive to the dominant services in terms of quality, efficiency or artistic value. In particular this means that **UTOPMANIA** provides media-related productions and concepts to socially underprivileged institutions or individuals and considers it as a paramount aim to implement and integrate these groups into media-related competitions. For this reason **UTOPMANIA** is looking for other institutions, groups or persons which have the same or similar visions in order to co-operate with them on a mutual/common basis.

1250

NAME

The Name **UTOPMANIA** reflects the idea that every individual is capable of producing and representing a valuable and unique piece of work while led by visionary and manic influences (of course not only under these conditions.) The first part of the name is composed of the first two letters of both words of the latin expression »Ut Operaretureum« which implies that human beings are determined to operate constantly and that an inner urge (whatever specific variation it may be, e.g. criminal, scientific, religious, sexual, artistic etc.) is an essential part of our existence and deeply anchored in all of our actions. The second part of the name results of using the first three letters of the first word of the latin expression »Manus Ianthinus« and the first two letters of the second word. »Manus« can be translated with hand and »Ianthinus« is an adjective relating to to a violet colour or specifically to the violet-blue colour.

By joining this noun and the indicating adjective into "The Violet Hand", this expression shows that all the works which can be found in **UTOPMANIA**'s portfolio or wich generally are a production of **UTOPMANIA**, are individual and often personal works of design, music, literature etc. and not a fraction of an industrialised production. The manufacturing persons' hands are literally blue and battered as a consequence of the strenious and minute creative process which is needed to achieve this works. In using this expression, the manual and therefore personal part of producing artistic works is meant to be stressed. The combination of those abreviations results in UTOP and MANIA which get another meaning by merging them to **UTOPMANIA**; this instantly provokes the association of "Utopia" and "Maniac", which reflects the movements described philosophy. By using latin expressions and philosophical ideas in composing this name, **UTOPMANIA** wants to suggest that it represents enduring value as well as ideological substance - the name shall reflect the ideas behind the ideas and indicate its structures.

1251

PORTFOLIO

So far **UTOPMANIA**'s portfolio contains classical drawing and painting as well as sketches, etchings, collages, decollages, conceptual art, performance, video, graphics design and

1249 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1250 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1251 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

literature. Photography and experimental fusions of this medium with any other of the above is also a crucial element in **UTOPMANIA**'s repertoir. Another integrated part is represented by musical experimentations and collaborations with other artists and by mixing audio-parts while sampling and using computer-aided structures. It still lacks sculpture as a main form and is underdeveloped in media-design, respectively internet-related programming. As a consequence of the limited support and the lack of various resources, the underground status and the visionary thinking combined, the artistic results are mainly produced by an urge to express individual concepts as well as emotional/mental states of mind, while the mentioned factors also encourage the exploration of rare techniques and unusual methods in producing the works of art.

1252

ROOTS

The most important influences shaping **UTOPMANIA**'s philosophy can be found in the movements of the early 1960's which are summarised as Concept-Art, as well as in the Surrealistic movements of the same decade (including the »proto-Surrealist« group called Dada). The philosophy of Concept-Art is the idea, that the conception of the (artistic) work is superiour to the execution or performance. Because the artist considers himself more a producer of ideas than a creator of physical works, the whole established perception of the interaction between artist, work and audience is undermined and undergoes a dramatic change. The ideas which are expressed in the Concept-Art movement, can be traced back to Philosophy, Psychoanalysis, Politics and mMovies. The enormous impact of this art can be found in the works of Joseph Beuys and Mario Merz, Dan Flavin, the Land-Art movement, the Arte Povera etc.; basic ideologies are evident in recent works of Damien Hirst, Julian Opie, Laurence Weiner and many more of today's artists.

This approach results in the fact that all works were made in a domestical and private environment which often leaves them being fragmented and difficult to access. It is not unusual that a high percentage of produced works have been in progress for very long periods of time and have been re-used or altered at a later stage. This does not imply that **UTOPMANIA** refuses commercial means of producing and/or representing any works or that it ignores conventional approaches at all; neither does it mean that the portfolio is limited to the above described media or concepts.

The Turner Prize nominee, Cornelia Parker agrees that "Surrealism is [...] not pared down or minimal. It reflects a much more pluralistic society that can mix and match. That art system is currently very fluid, and Surrealism is definitely pertinent to contemporary art [.] They put things together that were not normally put together to create friction and narrative, to make the brain work in a different way [...]" - which is what **UTOPMANIA** tries to do in its work too. Gillian Wearing, winner of the 1997 Turner Prize for her video and film work, also says that "[i]t [Surrealism] articulates a lot of the thinking of the 20th century." Although she speaks about the impact on the ideas of the 20th century, it is also evident that today's movements, the ones shaping the 21st century, are versions of the Surrealistic art.

These movements and philosophies can be considered a major force which accompanies the own process of shaping and defining **UTOPMANIA**'s position. Further crucial influences can be found in the Surrealistic movement and the preceding Dadaism. The contemporary artist Gavin Turk explains that "where you expect a right turn, the [surrealistic] work takes a left, it constantly denies a reading to release an unknown meaning or way of thinking. [...]It was revolutionary in its way. It didn't take what was considered to be the standard means of communication but looked for something outside of that." This quote not only describes the core intention of Surrealism, it also shows how closely **UTOPMANIA** geares towards those aims. **UTOPMANIA**'s actions in some way acknowledge the movements legacy - „[artist] moved between writing, painting, sculpture, film and so on for the first time in the Surrealistic movement, and that is very much the contemporary stand [...] " (Gavin Turk)

The concept behind **UTOPMANIA** is not only represented in the "traditional art-appearances" but is emerging on a much wider scope: the "mock record label" Twisted Nerve, for example, which has become a musical force in Manchester since its founding in September 1997 is based on a very similar philosophy. The co-founder Andy Votel explains that "[t]he reason we came across as an experimental label was that we didn't have any equipment; we were just pushing what we had to the furthest boundaries. It was a grat haven for being different[.]" (Quoted from The Guardian) Parallel ideological are also evident in Pulp's lyrics. Jarvis Cocker, the band's songwriter and singer told The Guardian: "You have to write about things that have emotional resonance.Music affects the emotions before the intellect[.]

1253

Während der Zeit in London enstanden 2001 auf einem Bankkalender das Zeichenbuch SAN FELIX[1254] und 2000 das Collagenbuch BED TIME STORIES[1255]. Mit seiner kaputten Porst Spiegelreflexkamera versuchte er seinen Alltag zu dokumentieren.

1252 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1253 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1254 ›**SAN FELIX**‹ COLLAGENBUCH HVB-JAHRESKALENDER, ZIGARRENKISTE, HOLZ, TESAFILM, ACRYL, BLEISTIFT, FILZSTIFT, 10.6 X 1.5 X 15.7 CM SELBSTVERLAG LONDON, ENGLAND 1999 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/1999_san_felix.pdf

1255 ›**BED-TIME-STORIES**‹ COLLAGENBUCH COLLAGEN, SCHREIBMASCHINE, MARKER, ACRYL, WERBEANZEIGEN, 28 SEITEN UTOPMANIA EST.2001 LONDON, ENGLAND 2000 https://www.gottfriedbinder.de/pdfs/bedtimestories.pdf

1256

»Sagen Sie es mir.«

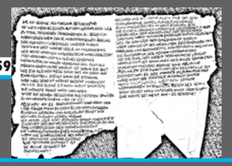
1257

2000–1996

Davor machte er 2000 sein Abitur in Nürnberg, wo er von 1991 bis 2000 am ***Hans-Sachs-Gymnasium*** zur Schule ging und erste Texte schrieb. Um den gymnasialen Zweig anstreben zu können, folgte nach der Übersiedlung in die ***Bundesrepublik Deutschland*** die Wiederholung der fünften Klasse der Grundschule.

»Denn hier hat alles mindestens einen Wert.«

1258



1259

1995

1995 gewann Gottfried Binder mit **DIE GELBEN SEITEN** 1260 den ersten Platz der ***Telekom*** für die Gestaltung des Telefonbuchumschlages für den Großraum Nürnberg und beneidet sich heute noch dafür, welche Auflagenreichweite er mit einem der frühesten Werke erreichte. Dafür gab es einen wirklich coolen schwarzen ***Sony Discman*** mit Bass-Booster Funktion und Anti Shock Resistant sowie eine zweitätige Reise nach Bonn zu irgendeiner elitären Bonzen-Firmenfeier der ***Telekom*** in irgendeinem riesigen Innehof bei der ***McDonalds*** ein eigenes Zelt hatte.

»An der Schule angekommen, zu früh aufgehört heute.«

1261

1990

Fast ein halbes Jahr nach dem Sturz des sozialistischen Regimes 1990, nachdem ein Van plötzlich im Hof stand und der Fahrer meinte „Packt Euer Zeug„ zog Gottfried mit Mutter und Großvater im Mai vollständig nach Deutschland, gingen monatelang den bundesweiten Weg der sogenannten Auffanglager durch Kasernen und temporäre Sozialunterkünfte, bis sie zu dem vorher aus Rumänien über Serbien geflohenen Vater stoßen konnten und in Nürnberg seßhaft wurden.

»Nicht von Anfang an.«

1262

1263

1989–1979

Zwischen multi–ethnischem, breit gefächertem kulturellem Flair einer grenznahen sozialistischen Kleinstadt und zugleich isolierter deutschtümelnder Ländlichkeit, verbrachte Gottfried bis Ende 1989 seine frühe Jugend. Er spielte mit aufgeblasenen Schweinemägen Fußball, mit Drachen aus Plastikfolien und mit Maiskolben als Puppen bis er am Abend Die Schlümpfe und Tom und Jerry im serbischen TV schaute. Für Fünf Lei ging er sehr gerne ins Kulturzentrum und sah sich neben den obligatorischen Propagandavorführungen alte Kung–Fu–Filme, John–Wayne–Western und verfilmte Bizet–Opern an.

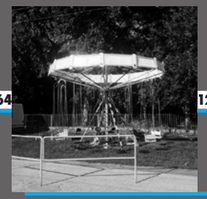
1256 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
1257 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1258 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
1259 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
1260 ›**DIE GELBEN SEITEN**‹ 1. PREIS WETTBEWERB GELBE SEITEN 1995/96 FÜR DEN BEREICH NÜRNBERG/FÜRTH BRANCHENBUCH ZUM TELEFONBUCH 72 DETEMEDIEN DEUTSCHE TELEKOM MEDIEN/ FERNSPRECHBUCH-VERLAG HANS MÜLLER NÜRNBERG NÜRNBERG, DEUTSCHLAND 1995

1261 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1262 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
1263 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

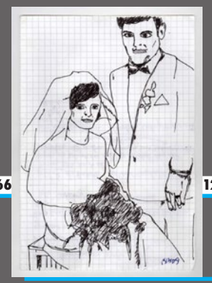
»Vor der Realisierung.«



1264

1265

Bevor Gottfried Binder 1979 an einem Donnerstag in Detta in einer damals zumeist deutschsprachigen Gegend im Banat in Rumänien geboren wurde, war es noch Sommer und es dauerte ein halbes Jahr bis es wieder Winter wurde.



1266

1267

1264 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
1265 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
1266 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
1267 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

»Das kommt schön vor ...«

20XX

Um grundsätzlich seine eigene Haut als armer Künstler zu retten, versucht Gottfried derweil unermüdlich mit **HOLESELL/HELLSOUL**[2] immer noch seine Seele höchstbietend zu verkaufen – Verpackung und Versand inklusive.

HOLESELL/HELLSOUL

A story about reality. Enlarging the narration.

1 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
2 IN ARBEIT

WIN–WIN

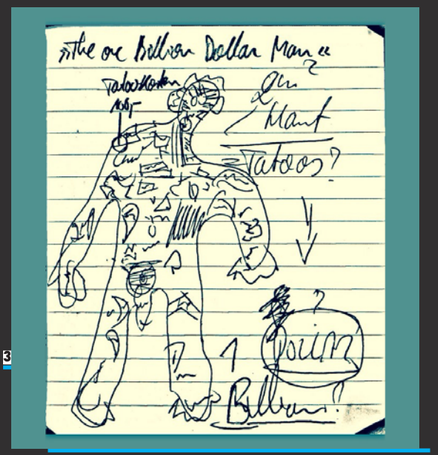
I am an alias. I am a philosopher. I am an artist. I am a bagavound. I want to be rich and famous. I will not sell my soul because I already did that. I will offer myself as a potential texture. I will tell our story. I will be your display. I am a canvas.

ERICH WEISZ is offering himself as a display of today's market-values and personal self-determination while offering his outer appearance as your own territory to be remembered. Functioning as a seismograph and map of the present and making the artist rich and famous. A win-win situation.

There are two options: the price for buying the area to be tattood with something and the option to buy it untouched for double the price. Buy or donate. You will choose a part on the body. You will buy this place. You will choose the appearance. You will own a part in art-history. You will be part of a picture-story.

TELL THE STORY

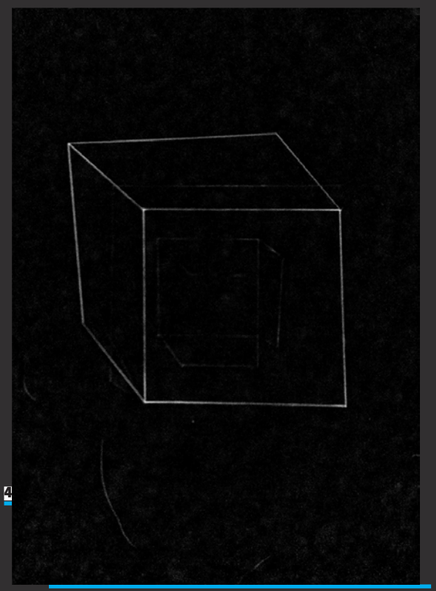
Use **ERICH WEISZ** to place a message on an artistic and philosophical personality. The ultimate border between individuality and community. Message and messenger. Value and money. Appearance and beeing. Self and other. I and you. Tell the story.



3 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

1X1

Eine leere Tafel für zwei Personen gedeckt.



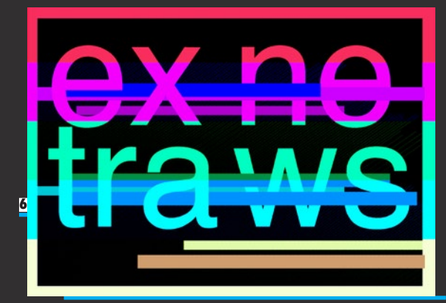
Bis zu dem Zeitpunkt, ab dem Gottfried wegen der superunfairen Geltungssucht anderer völlig seelenlos ist, möchte er – wenn es die Zeit erlaubt – zusammen mit jemand anderem in der Zeitspanne eines ganzen Jahres mit **1X1**[5] etwas ganz Neues lernen und dabei ebenso eloquent scheitern: die komplizierteste Sprache der Welt in einem Raum von 1x1 Meter Grundriss in gegenseitigem Diskurs erkunden.

Tabula Rasa: Von Null angefangen – nur mit der jeweils eigenen Sprache ausgestattet – sollen sich die andere Person und Gottfried gegenseitig die am schwersten zu lernende Sprache beibringen bis sie wie eine Muttersprache beherrscht wird. Vielleicht Klingonisch oder Sanskrit oder Mandarin oder Navajo? Ein Rennen gegen die Zeit, den Raum und das eigene Lernvermögen. Doch dazu wird es niemals kommen.

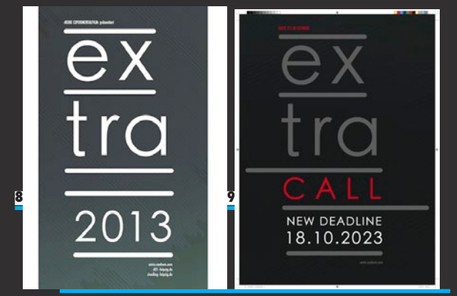
4 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
5 ›**1X1**‹ AN EMPTY ROOM WITH 1X1 METERS: TWO PEOPLE ARE LEARNING THE MOST DIFFICULT LANGUAGE IN THE UNIVERSE FOR THE PERIOD OF ONE YEAR. PERFORMANCE, ZWEI TEILNEHMENDE, RAUM MIT GRUNDRISS 1 MAL 1 METER, ZWEI STÜHLE, TISCH.

EXTRA 2023

Press PLAY again.



Nach genau zehn Jahren Pause und Stillstand auf allen Geräten, Projektoren und Displays soll in greifbarer Nähe 2023 das 10–jährige Jubiläum des Filmfestivals **EXTRA – EXPERIMENTAL TRAILS**[7] stattfinden. Die dritte und zunächst letzte Ausgabe des Festivals für experimentelle Film– und Videokunst wird wohl eine schwerpunktmässig digitale Ausgabe werden und dabei mittels Streaming auf das Archiv der Einsendungen der beiden Festivalausgaben von 2012 und 2013 zurückgreifen. Mit einem gewissen Twist.



Speziell im Bereich des experimentellen Films und der Videokunst ist es sehr interessant zu sehen, wie sich die Beiträge in einer Zeitspanne einer

6 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
7 ›**EXTRA - EXPERIMENTAL TRAILS**‹ KURATION (MIT JULIANE RICHTER) „FESTIVAL FÜR EXPERIMENTELLE FILM– UND VIDEOKUNST VIDEO ART AND EXPERIMENTAL FILM FESTIVAL" CINEDING LEIPZIG, D21 KUNSTRAUM LEIPZIG LEIPZIG, DEUTSCHLAND 2013 http://extra.coohom.com/extra2013
8 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link
9 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Dekade und unter den Vorzeichen der wandelnden Digitalisierung und des zunehmenden Medienkonsums wieder neu positionieren.

Gottfried bereitet ausserdem immer noch das ensó-Album SPOON[10] vor (es soll ein Reggae Album werden).

PLATZ-HALTER[11]

10 IN ARBEIT http://www.ensó.de/spoon

11 AUS: ›**TITEL**‹, JAHR. https://www.gottfriedbinder.de/link

Chronologisches Verzeichnis der Arbeiten

›0000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000.00000000000000000000000000000000000000000000000000000000000000‹ DOMAIN Längste Anzahl der zugelassenen Zeichen einer Domain *Online dato—2017*

2022

›BILDERHOLER BANAT‹ DOKUMENTARISCHER VIDEOESSAY 1920x1080p, mp4/h264, Deutsch/Rumänisch, Untertitelt. *Deutschland/Rumänien 2022–23*

›IMPF DICH UND GUT IST'S‹ ALTERNATIVE IMPFKAMPAGNE Mockup *Deutschland 2022*

›APPLIFALICATION‹ KONTINUIERLICHE SAMMLUNG UNERFOLGREICHER BEWERBUNGEN Animation, 1920x1080p, mp4/h264, ohne Ton. *Deutschland/etc. 2022–2017*

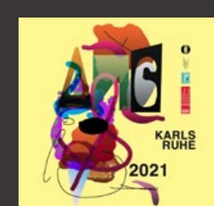
2021

›SZENARYO‹ EINE ZEITGENÖSSISCHE REISE DURCH DIE BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND ENTLANG ORTSCHAFTEN, WELCHE DIE NAMEN ANDERER WEIT ENTFERNTER ORTE TRAGEN – ODER ANDERSHERUM. Recherchereise, Fotografien, Interviews, Postkarten, Publikation, 250 Seiten, Website. Amerika, Afrika, Ägypten, Brasilien, England, Grönland, Holland, Kalifornien, Kamerun, Kanada, Korsika, Neu England, Norwegen, Rußland, Sibirien, Schweden, Schweiz, Texas, Türkei, Übersee. *Deutschland 2021*

›ATELIER DE RECHERCHE GEHT IN DIE SCHULEN‹ EIN SCHULWORKSHOP ALS MOBILES KÜNSTLERISCHES FORSCHUNGSATELIER ZUM THEMA „KÜNSTLERISCHE PRAKTIKEN" Mai–Juli 2021 Kunstuniversität Linz/Mittelschule 1 Haid, Workshop, Fanzine, 44 Seiten, Website. *Online/Linz/Haid 2021*

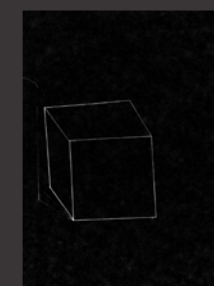
›TAUSCH–KINO: RAUM FÜR FILM-REFLEXION‹ OPEN AIR SCREENING DES FILMS ›EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE.‹ Abteilung für künstlerische Wissenspraktiken, Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz in Kooperation mit Leo Schatzl (Abteilung experimentelle Gestaltung), im Rahmen des Präsentationsprogramms KiNoMo. *Salonschiff Fräulein Florentin — RAUM FÜR MODERNE KUNST UND KOMMUNIKATION, LINZ URFAHR PROMENADE, Linz, Österreich 2021*

›CAOHOM‹ A SEQUENCE COLLECTION EFFORT Digitales Filmkunstarchiv dato-2002 caohom *Online 2021*

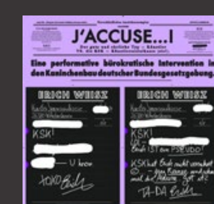


›ANA&KARL: EIN BANATER INVENTAR FÜR KARLSRUHE‹ ESSAY/DOSSIER Dossier, 48 Seiten. ANA - A Visual Inventory of Banat/BBK Bund Bildender Künstler Karlsruhe *Banat, Rumänien/Karlsruhe, Deutschland 2021*

›CULTURAL CLASH NOMADE‹ KATALOGBEITRAG MIT: ›TRIP/TRÄUME‹ Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig Leipzig, Institut für Buchkunst Leipzig, *Deutschland 2021*

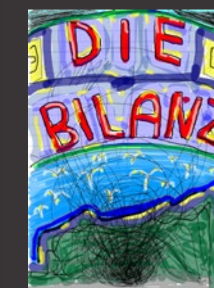


›ZUR ETHIK DES ZEIGENS‹ BUCH Ph.D.-Thesis edition utopmania 2021

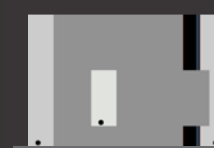


›J'ACCUSE – DAS ERICH WEISZ SOZIALVERSICHERUNGSGESETZ EWSVG‹ EINE PERFORMATIVE BÜROKRATISCHE INTERVENTION IN DEN KANINCHENBAU DEUTSCHER BUNDESGESETZGEBUNG. Künstler, Alias, Oberregierungsrat, Protokollführerin, Richter, Sozialgesetzbuch IX/X, Künstlersozialversicherungsgesetz, Handelsgesetzbuch, Datenschutzgrundverordnung, Papier, beglaubigte Abschriften, Urschriften, 2020—2017 Home Office/Sozialgericht Nürnberg/KSK Künstlersozialkasse *Zirndorf/Wilhelmshaven/Nürnberg, Deutschland 2021*

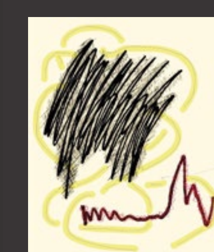
›WERKVERZEICHNUNG‹ BUCH Werkverzeichnis bis dato edition utopmania *Zirndorf, Deutschland 2021*



›BILANX‹ VIDEO 1920x1080px, MPEG-4, Letterbox, 512kBit/s, 10fps,3 Min, no audio caohom *Zirndorf, Deutschland 2021*

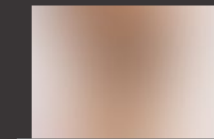


›ENSÓ SPOON‹ AUDIO-ALBUM *caohom 2021*



›KRITZL‹ ZEICHNUNGEN Digitale Zeichnungen, verschiedene Formate, dato—2013 edition utopmania *Verschiedene Orte 2021*

›BRIGHT ROOM #1‹ VIDEO, 24 FRAMES IN ALMOST RANDOM SEQUENCE FROM: BARTHES, ROLAND: {LA CHAMBRE CLAIRE} CAMERA LUCIDA: REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY. NEW YORK: HILL AND WANG, 1981. Digital file, 1920x1080p, 60fps, loop, no sound, 3:12 Min caohom *Zirndorf, Deutschland 2021*



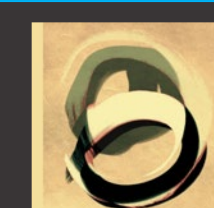
›LIST‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG Fiktionale Ausstellung, diverse Formate, verschiedene Teilnehmende edition utopmania *Verschiedene Orte 2021*

›DIE HEILIGE SCHRIFT‹ TEXTPROJEKT Faksimile der Bibel i.d. Übersetzung Dr. Martin Luthers, Köln 1871, Tusche edition utopmania *Verschiedene Orte 2021*

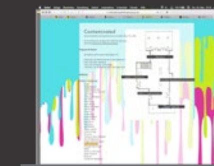
›LOSE BLÄTTER‹ ZEICHNUNGEN Verschiedene Formate, dato—2000 Selbstverlag *Verschiedene Orte 2021*

›TOUCH TOTEM‹ REDUNDANTE APPLE IOS-GERÄTE ALS UNIKATE MIT BACKUP-PORTFOLIO BESPIELT. iPhone 4, iPhone 4s, iPhone 5, iPod Touch 1, iPad 1, iPad 2 caohom *Verschiedene Orte 2021*

2020



›STEAL FROM THIS‹ TEXTPROJEKT Sammlung diverser Kunstideen, dato edition utopmania *Verschiedene Orte 2021*

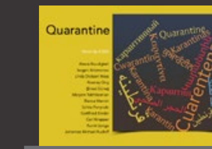


›CONTAMINATED: CONTAMINATED LABOR‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG MIT: ›ICH BIETE‹ THE Institute for Aesthetic Advocacy and Institute for Digital Humanities *Online 2020*

›SCHWARZES LICHT. DIE PROPAGANDISTIN LENI RIEFENSTAHL IM KONTEXT DES HISTORISCHEN NÜRNBERGS‹ VORTRAG Audiovisuelles Webinar/Präsenzveranstaltung, 90 Min Bildungszentrum Nürnberg *Nürnberg, Deutschland 2020*

›EXTRA CYBER 4000‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG MIT: ›ICH BIETE‹ Kunstraum edel extra *Nürnberg, Deutschland 2020*

›KATHARINA SIEVERDING KUNSTBUNKER 2020‹ VORTRAG BILDUNGSZENTRUM NÜRNBERG Bildungszentrum *Nürnberg, Deutschland 2020*



›QUARANTINE‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG MIT: ›ICH BIETE‹ Cista Arts *London, England 2020*

›THE WORLD TAKES A BREATH‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG MIT: ›ICH BIETE‹ *Online 2020*

›UMGANG KUNSTRUNDGÄNGE IM NÜRNBERGER LAND‹ VORTRAG BILDUNGSZENTRUM NÜRNBERG Bildungszentrum *Nürnberg, Deutschland 2020*

›BREAK‹ ZEICHNUNG Zertifikat auf Karton, ca. 8.41×11.89 cm Selbstverlag *Zirndorf, Deutschland 2020*

›MY GRAVE‹ RECHERCHEPROJEKT Grabsteine, Fotos Selbstverlag Zirndorf, *Deutschland 2020*

›ICH BIETE / ARBEITSLOSER WÄHREND DER CORONAKRISE, UM 2020‹ FOTOCOLLAGE Bearbeitete Fotografie, Überall, um 2020. Orig.: ›Arbeitsloser während der Weltwirtschaftskrise, um 1930‹ Fotografie, Deutschland, um 1930. © Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv.-Nr.: F 73/422 ***Selbstverlag 2020***

2019

›CIAUCOCOVA‹ AUSSTELLUNG 313 monochrome Laserdrucke, A4, iPad, iPhone, Beamerprojektion, Flyer A5, Poster A3, Cocktailbar, Abendprogramm mit Filmscreening Primaria Ciacova/Residency/Off-Space ***Ciacova, Rumänien 2019***

›HALLO ANA!‹ WORKSHOP Workshops in verschiedenen Bildungseinrichtungen und Orten, Audiovisueller Vortrag, Deutsch/Rumänisch, ca. 280 Min, Certifikate, Field-Trips, Stadtrundgänge ANA – A Visual Inventory of Banat/Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Bukarest et al ***Banat, Rumänien/Banloc, Hopsenitz, Liebling, Soca, Becicerechiu Mic, Bulgarus 2019***

2018

›HEUTE IST ES NUR EIN BAUM‹ BUCH 320 Seiten, ca. 19,5 x 25,5 cm, 1-fbg. und 4-fbg.Broschur, Digitaldruck/Xerographie auf gedecktem 80 gr/m2 Papier. Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Bukarest/Sharing Heritage/Europe For Culture ***Banat, Rumänien 2019***

›NEXT – NÜRNBERGER EXPERIMENTAL FILM FESTIVAL‹ ESSAY/DOSSIER n2025 Bewerbung Nürnbergs als Europäische Kulturhauptstadt 2025 ***Nürnberg, Deutschland 2019***

›UMÅTÙNG‹ VORTRAGSREIHE Audiovisueller Vortrag, Deutsch/Rumänisch, ca. 90 Min Universität Temeswar, Centrul de Cercetare "Dimitric Cantemir" la Facultatea de Turism și Comerț al Universității Creștine (UCDC) ***Temeswar, Rumänien 2019***

›UMÅTÙNG‹ AUSSTELLUNG 70 C-Prints auf Forex, doppelseitig, 70x90 cm, Poster A1/A3, Flaggen, 210x100 cm, Faltkarten, 10.9x15.0 cm, Postkarten, diverse Motive, 15.2x10.9 cm, Broschüre, 11x14 cm, 16 Seiten, Karten, 94x54 mm. ANA – A Visual Inventory of Banat/Timișoara 2021 – Capitală Europeană a Culturii ***Temeswar, Rumänien 2019***

›ANA – A VISUAL INVENTORY OF BANAT‹ PROJEKT, KURATION Recherchereise, Fotojournal, Interviews, Video, Ausstellung, Workshops, 2023—2019 ANA — A Visual Inventory of Banat/Timișoara 2021 – Capitală Europeană a Culturii/Deutsche Botschaft Bukarest ***Banat, Rumänien 2019***

›OFF/SCENIC‹ AUSSTELLUNG Beamerprojektion, Flyer, Poster A3 ANA — A Visual Inventory of Banat ***Ofsenitza, Rumänien 2019***

›APHORISMEN‹ VIDEO Digitalisierte Handschrift, Animation mit FinalCut, H264, Ohne Ton, 1280 × 720p, 10:06 Min., 2018—2010 caohom ***Leipzig, Deutschland 2018***

›2.5.0. OBJECT IS MEDITATION AND POETRY ...‹ KATALOGBEITRAG 320 Seiten, ca. 19,5 x 25,5 cm, 1-fbg. und 4-fbg. Broschur, transparenter Lacküberzug der 9x13-prints, bedruckte transparente Folie, individuell geschnittener Font der eigenen Handschrift für die Aphorismen, individuell geschnittener Font angelehnt an die Antiqua für die Banderole. Digitaldruck/Xerographie auf gedecktem 80 gr/m2 Papier. Auflage ca. 30 Exemplare, DVD, ca. 15 Min., Farbe, Stereo, Italien und Deutschland 2008" GRASSI Museum für Angewandte Kunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2018***

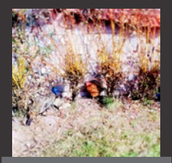
›2.5.0. OBJECT IS MEDITATION AND POETRY ...‹ KATALOGBEITRAG 320 Seiten, ca. 19,5 x 25,5 cm, 1-fbg. und 4-fbg. Broschur, transparenter Lacküberzug der 9x13-prints, bedruckte transparente Folie, individuell geschnittener Font der eigenen Handschrift für die Aphorismen, individuell geschnittener Font angelehnt an die Antiqua für die Banderole. Digitaldruck/Xerographie auf gedecktem 80 gr/m2 Papier. Auflage ca. 30 Exemplare, DVD, ca. 15 Min., Farbe, Stereo, Italien und Deutschland 2008" Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2018***

›BIRO:U‹ KÜNSTLERGRUPPE Mit: Marianne Cebulla biro:u Leipzig/Zirndorf, Deutschland 2018

›DÆTA – EDIȚIE PRIMARIA DETA. ASTĂZI ESTE DOAR UN COPAC‹ BUCH 320 Seiten, ca. 19,5 x 25,5 cm, 1-fbg. und 4-fbg.Broschur, Digitaldruck/Xerographie auf gedecktem 80 gr/m2 Papier, Deutsch/Rumänisch/Englisch. edition utopmania/Sharing Heritage/Europe For Culture ***Detta, Rumänien 2018***

›DÆTA‹ – EIN SOZIOKULTURELLES PROJEKT DER KÜNSTLERGRUPPE ›BIRO:U‹ IN DER RUMÄNISCHEN STADT DETTA ANLÄSSLICH DES EUROPÄISCHEN KULTURERBEJAHRES ZUM THEMA SAMMELN, WISSEN UND ERINNERUNG‹ PROJEKT Recherchereise, Workshops, Buch European Year Of Cultural Heritage EYCH ***Detta, Rumänien 2018***

›DEUTSCHKURSE – CURSURI‹ WORKSHOP Workshops, Booklet, A5, Arbeitsblätter Kulturzentrum (Centrul Cultural) Detta ***Detta, Rumänien 2018***



›ERINNERUNGEN‹ ESSAY dato-1979 edition utopmania ***Banat, Rumänien/Nürnberg, Deutschland 2018***

›GUTEN TAG. UND WER BIST DU?‹ VORTRAG Audiovisueller Vortrag, Deutsch/Rumänisch, ca. 90 Min Kulturzentrum (Centrul Cultural) Detta ***Detta, Rumänien 2018***

›METAMORPHOSEN‹ SHORTLIST mit ›Aphorismen‹ Humboldt—Universität zu Berlin ***Berlin, Deutschland 2018***

2017

›#BAGAVOUND‹ PERFORMANCE TIME-BASED CROSS-PERSONAL MULTIMEDIA-PERFORMANCE, Germany / Austria / Hungary / Romania, 2017/07/01 - 2017/10/31 ***Verschiedene Orte 2017***

›TEACH‹ LEHRE 2017-2016 SBA – Sächsische Bildungsagentur ***Leipzig/Dresden, Deutschland 2017***

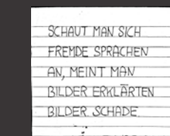
›THE BIRTH OF AN ARTIST. ERICH WEISZ.‹ INTERVIEW/PERFORMANCE Interview with Erich Weisz by Gottfried Binder. Text/Audio, 30 Min, 15 p/210 x 297 mm" Selbstverlag ***Leipzig, Deutschland 2017***

›NBD – NACHBEREITUNGSDIENST‹ A TEACHING JOURNAL edition utopmania Dresden, ***Deutschland 2017***

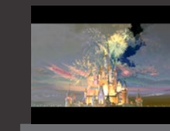
›2.5.0 – OBJECT IS MEDITATION AND POETRY‹ KATALOGBEITRAG MIT ›VIA‹ UND ›ROMA PROTOKOLL‹ An Exhibition Project within the Framework of the 250th Anniversary of the Academy of Fine Arts Leipzig (dt./engl.) ISBN 987-3-9471139-00-2 Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig/GRASSI Museum für Angewandte Kunst Leipzig/Deutsches Literaturinstitut Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2017***

2016

›—VERS‹ KÜNSTLERBUCH/KATALOGBEITRAG 1. Auflage 35 Ex.(+ 15 A.P.), S/W Xerographien, 200 x 300 mm, 80 gr/m, 140 Abbildungen, 156 Seiten. Inklusive einer 360gr/m Karte, 10m x 150 mm und einem 100 gr/m Umleger, 297 x 420 mm. Klammerbindung, Band, Papier" edition utopmania/Schauspiel Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2016***



›APHORISMEN‹ BUCH edition utopmania ***Leipzig, Deutschland 2016***

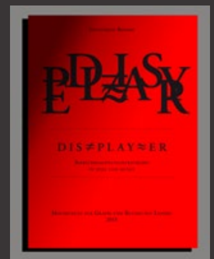


›FOR WAR / DIE GROSSE FLUCHT‹ MEDIENPROTOKOLL caohom ***Leipzig/Dresden, Deutschland 2016***

›REM-SEPT-EMBER‹ RAW MATERIAL TV, MiniDisc, 2:02:55 Min caohom ***London, England / Zirndorf, Deutschland 2016***

›TRIP/TRÄUME‹ KATALOGBEITRAG Audioinstallation, Briefe, Skizzen, Schreibmaschinenabschriften, Kasetten/CDs/Datenträger, Maße und Dauer variabel, Xerografien, geheftet Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2016***

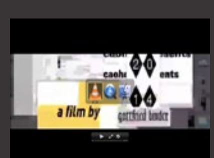
2015



›DIS≠PLAY≈ER – SELBST-REFERENTIALITÄT IN SPIEL UND KUNST.‹ BUCH Theoretische Diplomarbeit, 148 x 210 mm, Xerografien, Einband, 96 Seiten Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2015***

›INTIMATE‹ EDITIONSBEITRAG Monochrome Xerographien mit Einleger, DVD, 164 Seiten Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2015***

›STUDIENARBEITEN‹ BUCH/DVD Xerographien, 210 x 297 mm, DVD, Einband, 80g/m² Lettura, 200g/m² ColorCopy, 158 Seiten edition utopmania ***Leipzig, Deutschland 2015***



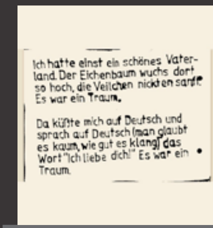
›KYRA‹ VIDEO Screencapture, Full-HD (1920x1080px), 48:50 min., optionale Untertitel, 1999–2015 Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig/LURU KINO ***Leipzig, Deutschland 2015***

›A FILM BY‹ VIDEO Bestehend aus ›PRISMA‹ (min. 02:25-27:02, miniDV, TV, VCR, MiniDisc, Walkman, © 1999) und ›KYRA‹ (min. 28:26-45:18, HD, © 2015) Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2015***

2014

›BEST BOY‹ PERFORMANCE Mixed-Media, situationistische Interventionen, akustisch untergehender gesprochener Abspann im Original GfZK (Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig) ***Leipzig, Deutschland 2014***

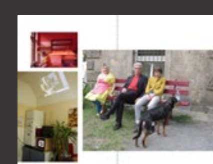
›EINE ARBEIT‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG Soundinstallation, Text und Audio basierend auf ›Die Arbeit‹ Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2014***



›HERTA MÜLLER ALS MÖGLICHER GAST. EIN EINDRUCK ZUM KENNENLERNEN‹ VORTRAG Ca. 45 Min Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2014***

›SITUATION ROOM‹ KÜNSTLERGRUPPE Mit: Sven Bergelt, Till Exit, Diego Vivanco Situation Room ***Leipzig, Deutschland 2014***

2013



›SPRINGHOUSE 2011-2013‹ KATALOG 80 g/m² Lettura, 80g/m² Maestro color, 200g/m² ColorCopy, HP Laserjet 5200m, 150 Exemplare, 116 Seiten, ISSN 2196 – 4491" edition utopmania ***Leipzig/Dresden, Deutschland 2014***

›VIA‹ KÜNSTLERBUCH, Präsentation Leipziger Buchmesse 2014 320 Seiten, ca. 19,5 x 25,5 cm, 1-fbg. und 4-fbg. Broschur, transparenter Lacküberzug der 9x13-prints, bedruckte transparente Folie, individuell geschnittener Font der eigenen Handschrift für die Aphorismen, individuell geschnittener Font angelehnt an die Antiqua für die Banderole. Digitaldruck/Xerographie auf gedecktem 80 gr/m2 Papier. Auflage ca. 30 Exemplare" Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2014***

›BARDO THÖTRÖL‹ KÜNSTLERBUCH Unterschiedliche Medien und Formate, 1-fbg., und 4.-fbg., teilweise geheftet, Xerographien/Digitaldrucke auf 80g/qm Lettura und 160g/qm ColorCopy, 164 Seiten, 14.8 x 2.10 cm, Monochrome Xerography mit einem Einleger, edition utopmania ***Leipzig, Deutschland 2014***

›VOID 2/4‹ AS PART OF THE GROUP-EXHIBITION ›INTIMATE‹ INTERAKTIVE VIDEOINSTALLATION UND XEROGRAPHIEN, 2:41:16 Min Galerie EIGEN+ART ***Leipzig, Deutschland 2014***

›A SEQUENCE COLLECTION EFFORT - SAMPLES R2014‹ AS PART OF ›RUNDGANG 2014‹ VIDEOINSTALLATION, iMac 27", duration variable Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2014***

›INTERSHOP CAMP‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG Performance, Audioinstallation, Flyer GfZK (Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig)/ Oper Leipzig/ Leipziger Ballet ***Leipzig, Deutschland 2014***

›THE 99 MOST ULTIMATE DEFINITIVE BEST AND VERY BEST GREATEST HITS VOL. 1‹ AS PART OF ›RUNDGANG 2014‹ AUDIOINSTALLATION, Mixed-Media, Discman, Headphones, 99+1 Audio-Compact-Discs, duration variable Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2014***

2012

›FILZ‹ VORTRAGSREIHE 2014–2012 Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2014***

›WHAT COMES IN GETS OUT‹ ZEICHENBUCH 13.34 x 1.91 x 20.96 cm, Filzstift, Bleistift, Tusche, 70 g/m², 144 Seiten, 2013—2009 Selbstverlag Leipzig, Deutschland 2013

›DENKEN MIT FILMEN‹ WORKSHOPS Screenings, Film– und Autorengespräche mit Philip Sheffner & Merle Kröger, In: ›FILZ 2013‹ Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2013***

›A SEQUENCE COLLECTION EFFORT‹ VIDEOINSTALLATION Audiovisuelle Videoinstallation, Beamerprojektion Betonbruch Festival/Mobilat ***Heilbronn, Deutschland 2013***

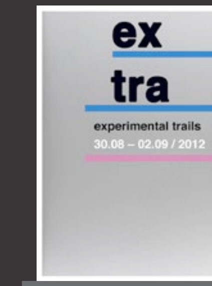
›CULTURAL CLASH NOMADE‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG Schreibmaschinenabschriften, geheftet Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig/GfZK (Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig)/Galerie Duplex Genf ***Leipzig, Nordhausen, Frankfurt, Ludwigshafen, Strasbourg, Genf 2013***

›CYNETART – INTERNATIONAL FESTIVAL FOR COMPUTER BASED ART‹ AUSSTELLUNG/KATALOGBEITRAG Mit: ›STREAM‹ ›Hellerau — Europäisches Zentrum der Künste Dresden‹ ***Dresden, Deutschland 2013***

›DIE ARBEIT‹ VORTRAG/KÜNSTLERBUCH Ca. 60 Min Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2013***

›EXPERIMENTAL TRACKS‹ KATALOGBEITRAG Essay/Dossier/Konzept, Aufbau Digitales Archiv, Kunstraum D21/Reihe Experimentalfilm, ***Leipzig, Deutschland 2013***

›EXTRA – EXPERIMENTAL TRAILS FESTIVAL FÜR EXPERIMENTELLE FILM- UND VIDEOKUNST / VIDEO ART AND EXPERIMENTAL FILM FESTIVAL‹ KATALOGBEITRAG Katalog der Filmfestivals 2013-2012, edition utopmania ***Leipzig, Deutschland 2013***



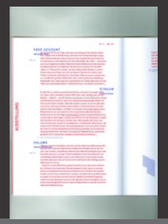
›EXTRA – EXPERIMENTAL TRAILS‹ KURATION (mit Juliane Richter) "FESTIVAL FÜR EXPERIMENTELLE FILM- UND VIDEOKUNST VIDEO ART AND EXPERIMENTAL FILM FESTIVAL" Cineding Leipzig, D21 Kunstraum Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2013***

›EXTRÆX‹ ESSAY Essay/Dossier/Konzept, Aufbau Digitales Archiv edition utopmania ***Leipzig, Deutschland 2013***

›FILMEXPERIMENTE I‹ VORTRAGSREIHE Verschiedene Vorträge zu Film- und Videokunst, 30-60 Min, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2013***

›HOME, VIA, KIFF‹ AUSSTELLUNG/KATALOGBEITRAG Serie aus 12 Farbfotografien, C-Prints, 40x45 cm, Gyeongnam International Photography Festival ***Gyeongnam, Süd-Korea 2013***

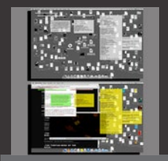
›INTIMATE‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG Interaktive Videoinstallation und Xerographien, 2:41:16 Min Galerie EIGEN+ART ***Leipzig, Deutschland 2013***



›STREAM‹ KATALOGBEITRAG / AUSSTELLUNG 24-Stunden Screencapture, 1920x1080p ›Hellerau — Europäisches Zentrum der Künste Dresden‹ ***Dresden, Deutschland 2013***

›TRÄUME‹ VORTRAG Lesung Betonbruch Festival/Mobilat ***Heilbronn, Deutschland 2013***

›TRÄUME‹ VORTRAG Ca. 60 Min, complex23 ***Heilbronn, Deutschland 2013***



›EXIT "ENTER THE VOID"‹ AUDIO/VIDEO-INSTALLATION with Screen/Projector, Sound-system, Black and White Book BluRay-torrent, DVD-ISO, rewritable single-layer DVD, computer, widescreen, Dolby Stereo, 2:41:16 runtime, Bluray, Mkv, H264 1280x544 2000 kbps 23.976 fs, English AC3 Dolby 48000 Hz 6ch 448K bps, 02:41:16, 2.82 GB, colour, book (table, headphones, vitrine), caohom ***Leipzig, Deutschland 2013***

›THE VOID (2/4)‹ AUDIO/VIDEO-INSTALLATION with Screen/Projector, Sound-system, Black and White Book, Interaktive Videoinstallation und Xerographien, 2:41:16 Min, Galerie EIGEN+ART ***Leipzig, Deutschland 2013***

›(T)HERE‹ ZEICHNUNGEN Digitale Zeichnungen, verschiedene Formate, Selbstverlag ***Leipzig, Deutschland 2013***

›DEM WETTBEWERB‹ PROJEKT Website, Briefe, Zertifikate, caohom ***Leipzig/Zirndorf, Deutschland 2013***

›KIFF‹ FOTOCOLLAGEN Found Footage, Digitale Retouchen, Verschiedene Formate, 2013–2006, Selbstverlag ***Leipzig, Deutschland 2013***

›FILZ. "DAS" MANIFEST.‹ KATALOGBEITRAG In: ›KI/NO‹, ›Rundgang 2012‹, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2012***

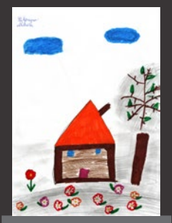
›FILZ – FILMISCHE INITIATIVE LEIPZIG‹ KÜNSTLERGRUPPE 2014–2012, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2012***

›KI/NO‹ KATALOG In: ›Rundgang 2012‹, Xerographien, 148 x 210 mm, Folie, Aufkleber, DVD,240 Min., 80 Seiten Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2012***

›WANN IST EIN KINO GESCHLOSSEN?‹ KATALOGBEITRAG In: ›KI/NO‹, ›Rundgang 2012‹ Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2012***

›VIA‹ KÜNSTLERBUCH 320 Seiten, ca. 19,5 x 25,5 cm, 1-fbg. und 4-fbg. Broschur, transparenter Lacküberzug der 9x13-prints, bedruckte transparente Folie, individuell geschnittener Font der eigenen Handschrift für die Aphorismen, individuell geschnittener Font angelehnt an die Antiqua für die Banderole. Digitaldruck/Xerographie auf gedecktem 80 gr/m2 Papier. Auflage ca. 30 Exemplare" edition utopmania ***Leipzig, Deutschland 2012***

›SIMONE MARTINIS MONUMENT FÜR BEATO AGOSTINO NOVELLO‹ ESSAY Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig Leipzig, Deutschland 2012 In: ›KI/NO‹, ›Rundgang 2012‹ Leitung Masterclass Workshop, Nachbereitung Filmmaterial Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig/DOK Leipzig 61ST INTERNATIONAL LEIPZIG FESTIVAL FOR DOCUMENTARY AND ANIMATED FILM ***Leipzig, Deutschland 2012***



›ICH UND DIE ANDEREN – DIE ANDEREN UND ICH‹ WORKSHOP Landesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (LKJ) Sachsen e.V./Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2012***

›LA SUA CASA‹ ZEICHENBUCH Zeichnungen, Bleistift, Filzstift, 70 g/m², 120 Seiten, 2012—2008 Selbstverlag ***Leipzig, Deutschland 2012***

›MOLESKINE FARBIG‹ ZEICHENBUCH 13.34 x 1.91 x 20.96 cm, Filzstift, Bleistift, Tusche, 70 g/m², 104 Seiten, Selbstverlag ***Leipzig, Deutschland 2012***

›RES OBSCURA‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG ›PS7—8—00063‹ (From the series ›rescue recoveries‹), Diasec, 70 x 70 cm Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2012***

›SPRINGHOUSE 2012‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG Video ›Eine Umwanderung entlang des Bitterfelder Weges. Über Umwege‹, Zeichnungen ›No Miracles‹, Farbdrucke auf 210 x 297 mm Springhouse Dresden, Deutschland 2012

›VIAGGIO IN ITALIA‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG Video, Buch Werkshauhalle, Spinnerei Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2012***

›RESCUE RECOVERIES‹ DIGITAL REKONSTRUIERTE BILDDATEIEN AUS FORMATIERTEN DATENTRÄGERN. Diverse Dateiformate, 2012-2009 caohom ***Leipzig, Deutschland 2012***

›EXTRA — EXPERIMENTAL TRAILS‹ KURATION FESTIVAL FÜR EXPERIMENTELLE FILM- UND VIDEOKUNST VIDEO ART AND EXPERIMENTAL FILM FESTIVAL Galerie KUB ***Leipzig, Deutschland 2012***

2011

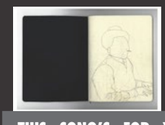
›ESCHERS OPTISCHE ILLUSIONEN‹ VORTRAG Ca. 90 Min Humboldt-Universität zu Berlin Berlin, Deutschland 2011

›LUDWIG WITTGENSTEIN SAGT ...‹ VORTRAG Ca. 90 Min Humboldt—Universität zu Berlin ***Berlin, Deutschland 2011***

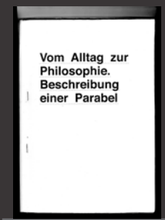
›NUOVA‹ KÜNSTLERBUCH 60 pages, b/w, offset, transparent colour wrapper, 2011—2008 Kulturstiftung des Bundes ***Rom, Italien / Leipzig, Deutschland 2011***

›OHNE TITEL‹ 35 C-PRINTS in: ›Selbstreferenzialität/Lügnersätze‹ Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2011***

2010



›THIS SONG'S FOR YOU GIRLS‹ KÜNSTLERBUCH 124 Seiten, 19 x 25 cm, Tusche/Filzstift auf Papier, 2010–2013, Selbstverlag ***Rom, Italien / Leipzig, Deutschland 2013***



›VOM ALLTAG ZUR PHILOSOPHIE. BESCHREIBUNG EINER PARABEL‹ BUCH 236 Seiten Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2011***

›ALL THE OLD POWERS‹ VIDEO Found footage, widescreen, Dolby Stereo, 33:25 min., colour, ger caohom ***Leipzig, Deutschland 2011***

›ENSÓ NEW ALBUM‹ AUDIO—ALBUM 70:12 Min, 2010 caohom ***Leipzig, Deutschland 2010***

›HOW CAN THIS BE DIFFERENT‹ ZEICHENBUCH 9 x 1.2 x 14 cm, Filzstift, Bleistift, Tusche, 70 g/m², 144 Seiten Selbstverlag ***Rom, Italien / Leipzig, Deutschland 2010***

http://www.gottfriedbinder.de/pdf/2009/2010_how_can_this_be_different.pdf

›BEWERBUNG HGB‹ BUCH SW-Laserdrucke, Einband, geheftet Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2010***

http://www.gottfriedbinder.de/pdf/2010_HGB_Bewerbung_Dokumentation_Low.pdf

›PIERRE ET GILLES. VORSCHAU, DURCHBLICK UND NACHSICHT‹ ESSAY Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2010***

›ÜBER »ÜBER DIE MALKUNST«‹ ESSAY Universität Leipzig ***Leipzig Deutschland 2010***

›PLAN—STADT—PLATTE / EINE BESTANDSAUFNAHME‹ ESSAY in: ›Kunst-Kommunikation – Plan–Stadt–Platte II – Gesellschaftliche Utopien‹ Institut für Philosophie, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2010***

›IHRE REISEBEGLEITUNG FRAU SCHMIDT‹ KÜNSTLERBUCH Farblaserdrucke, 210 x 297 mm, geheftet, xx Seiten Selbstverlag ***Leipzig, Deutschland 2010***

›LAZY AFTERNOON‹ ZEICHNUNGEN Digitale Zeichnungen, verschiedene Formate Selbstverlag Leipzig, Deutschland 2010 http://www.gottfriedbinder.de/pdf/lazy_afternoon.pdf

›PLAN B› AUDIO WALK/WORKSHOP 3-tägiger Workshop im öffentlichen Raum, Diskussionen, Plakate, Walk plan b/Centraltheater Leipzig Leipzig, Deutschland 2010

›LOSE POLAS› FOTOSERIE Polaroids, 2010—2002 Selbstverlag ***Verschiedene Orte 2010*** http://www.gottfriedbinder.de/pdf/polas_1.pdf

2009

›COLLECTION #1‹ KÜNSTLERBUCH Xerographien, 210 x 297 mm, geheftet, Xx Seiten edition utopmania ***Leipzig, Deutschland 2009*** http://www.gottfriedbinder.de/pdf/collection_1.pdf

›DAS WISSEN ÜBER DIE VERGANGENHEIT. PRODUCER'S CUT‹ ESSAY Institut für Philosophie, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2009***

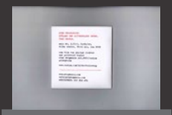
›GIOTTOS ANKUNFT. (THE MOTION PICTURE.)‹ ESSAY Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2009***

›GOING TO A PARTY‹ KÜNSTLERBUCH Fuji GW645, Ilford FP, Digital Scans, SW-Laserdrucke, 210 x 297 mm, geklammert, 36 Seiten edition utopmania ***Leipzig, Deutschland 2009*** http://www.gottfriedbinder.de/pdf/going_to_a_party.pdf

›INFERNO‹ KÜNSTLERBUCH Farb-Laerdrucke, Tusche, geheftet, 76 Seiten edition utopmania ***Leipzig, Deutschland 2009*** http://www.gottfriedbinder.de/pdf/inferno.pdf

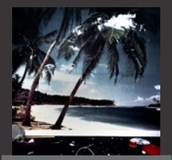
›ÜBER CONSTANTIN MEUNIERS EINFLUSS AUF DIE PHOTOGRAPHIE‹ ESSAY Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2009***

›SYMPOSIUM 50 JAHRE BITTERFELDER KONFERENZ‹ AUSSTELLUNG DES FILMS ›EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE.‹ Videoinstallation, Vortrag Kunstverein Bitterfeld-Wolfen/Kulturpalast Bitterfeld-Wolfen Bitterfeld-Wolfen, Deutschland 2009 "In: ›Flachware. Fußnoten der Leipziger Buchwissenschaft‹. Hrsg. von Eyk Henze/Patricia F. Zeckert. Plöttner Verlag ***Leipzig 2010. ISBN: 978-3-938442-99-9***



›EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE.‹ VIDEO Mini DV/found footage, widescreen, Dolby Stereo, 36:42 min., colour, ger caohom ***Leipzig, Deutschland 2009*** http://www.vimeo.com/kirschbaum/eng

›LOGISCHE GRUNDLAGEN DER WISSENSCHAFTEN‹ VORTRAG Ca. 45 Min Institut für Logik und Wissenschaftstheorie ***Leipzig, Deutschland 2009***



›PLAN—STADT—PLATTE / PLANSPIEL GRÜNAU‹ VORTRAG in: ›Kunst-Kommunikation – Plan–Stadt–Platte I‹ Institut für Philosophie, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2009***

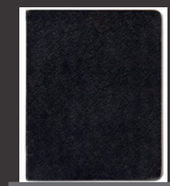
›VORDER— UND HINTERGRUND BEI M. C. ESCHER‹ VORTRAG in: ›Kompositionalität in Logik, Musik und Sprache‹ Humboldt—Universität zu Berlin ***Berlin, Deutschland 2009***

›NEW ALBUM‹ KÜNSTLERBUCH Fuji GW645, Ilford FP, Digital Scans, SW-Laserdrucke, 210 x 297 mm edition utopmania ***Leipzig, Deutschland 2009***

›MOLESKINE DIE ZEIT‹ ZEICHENBUCH 12-Monate-Wochenplaner, 9 x 1.2 x 14 cm, Filzstift, Bleistift, Tusche, 70 g/m², 144 Seiten Selbstverlag ***Rom, Italien / Leipzig, Deutschland 2009***

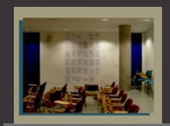
2008

›50/50‹ AUSSTELLUNGSPROJEKT Accademia di Belle Arti di Roma ***Rom, Italien 2008*** http://50-50.myvnet.com



›STANIOL‹ MAGAZIN Staniol ***Leipzig, Deutschland dato–2008, ISSN 1864-5380*** http://www.staniol.com

›DAS BILD ALS STRATEGISCHES MITTEL‹ ESSAY Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2008***



›OHNE TITEL‹ AUSSTELLUNG **35** C-prints, Video Lange Nacht der Wissenschaften ***Leipzig, Deutschland 2008***

›DICOM‹ INDIRECT SELFPORTRAIT Video, MRT/DICOM, 2008, monochrome, 1:03 Min, 1000x1024px, no sound Universitätsklikum Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2008***

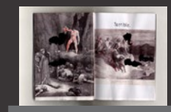
›FRIDAY MY FRIEND‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG Installation, Filmscreening im Foyer des Goethe–Instituts Rom Goethe–Institut Rom ***Rom, Italien 2008*** http://www.gottfriedbinder.de/pdf/friday_my_friend.pdf

›EDITION UTOPMANIA‹ EDITION Diverse Publikationen, diverse Formate, analog/digital edition utopmania ***Leipzig, Deutschland 2008*** http://editions.utopmania.com

›ROMA PROTOKOLL‹ VIDEO Mini DV, 4:3, Dolby Stereo, 14:42 Min, Farbe/colour, ITA/DEU 2008/11, DVD, ca. 15 Min., Farbe, Stereo, Italien und Deutschland 2008. DVD-Player, Sony Trinitron Monitor, ca. 40 cm x 70 cm caohom ***Rom, Italien 2008*** http://www.gottfriedbinder.de/roma/protokoll.html

›HI, IT'S ME‹ ZEICHENBUCH 13.34 x 1.91 x 20.96 cm, Filzstift, Bleistift, Tusche, 70 g/m², 144 Seiten Selbstverlag ***Rom, Italien 2008*** http://www.gottfriedbinder.de/pdf/2008/2010_hi_its_me.pdf

2007



›ALBERTI AND PINO.‹ VORTRAG Ca. 45 Min Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2007***

›EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SANDALS … BUT WERE AFRAID TO ASK‹ WORKSHOP Mehrtätiger Workshop, Vorträge, Diskussionen, Screenings, Gastvorträge Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2007*** http://webshop.utopmania.com

2006

›FILMCLUB WORKSHOP‹ WORKSHOP 2007-2006, ISSN 1864-5372 Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2007***

›FILMCLUB‹ VORTRAGSREIHE 2007-2006, ISSN 1864-5372 Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2007***

›ENSÓ ROUND:ONE‹ VIDEO Mini DV/found footage, 4:3, Dolby Stereo, 59:53 min., colour, ger, 2008-1999 caohom ***London, England /Zirndorf, Deutschland 2007***

›BUCH IV‹ VORTRAG in: ›Spinozas Ethik‹ Institut für Philosophie, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2007***

›DAS UNBEWUSSTE/UNBEWUSSTSEIN‹ VORTRAG in: ›Philosophie in Japan: Nishida Kitaro‹ Universität Leipzig Leipzig, Deutschland 2007

›JOHANNA SEIBT — DER MYTHOS DER SUBSTANZ‹ VORTRAG in: ›Zeit‹ Institut für Philosophie, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2007***

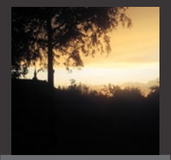
›FLIGHT OF THE HERO‹ KURZFILM Neuarrangierte Videokollage. Video basierend auf: ›ENSÓ ROUND:ONE‹, Audio: Fremdquelle Swan Lake Moving Image & Music Awards (SL:MIMA) Festival/Hochschule Mittweida ***Mittweida, Germany 2007***

›ENSÓ ROUND:ONE‹ VIDEO Mediascream! Magazyn Polska 30 Transvizualia Festival 007 ***Gdynia, Polen 2007***

›SCANNER SCANS SCANNERS‹ FOTOSERIE C-Prints, Farbe, 13x18 cm. Selbstverlag ***Leipzig, Deutschland 2007***

›WIP WORKS IN PROGRESS‹ MITKURATION Ausstellung studentischer Arbeiten Westwerk Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2007***

›NICHTS‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG ›Kunst ist kein Spass‹ Leerer Raum Westwerk Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2007***

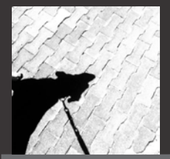


›BILDER DER FREMDE.‹ ESSAY Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2006***

›WERKRAUM‹ KATALOGBEITRAG Mit: ›FELDER‹, 120 Laserdrucke, 210 x 297 mm, Farbe, 4 Diasecs, 80x80 cm, Tische, Stuhl, Abdeckfolie, Farb-Laser-Drucker Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2006***

›WERKRAUM‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG, Installation Spinnerei Halle 9 Leipziger Baumwollspinnerei ***Leipzig, Deutschland 2006***

›SLA/SH‹ AUSSTELLUNG/KATALOGBEITRAG 15 Ausbelichtungen, Dibond, Farbe, Katalog, 20 Seiten Commerzbank Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2006***



›ATMAN UND NIRVANA‹ VORTRAG in: ›Philosophie des Buddhismus‹ Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2006***

›ICH WAR NOCH NIEMALS IN NEW YORK‹ GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG Portraits, Aufkleber Laden für Nichts Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2006***

2005

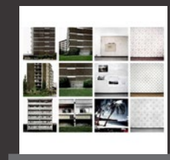
›JAY ROSENBERG: PHILOSOPHIEREN — ZWEITE ZWISCHENBILANZ‹ VORTRAG in: ›Philosophisches Argumentieren‹ Institut für Philosophie, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2006***

›SCHELLINGS OFFENBARUNG‹ VORTRAG in: ›Wissen und Offenbarung‹ Institut für Philosophie, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2006***

›NOUVELLE VAGUE‹ ZEICHNUNGEN, COLLAGEN. Digitale Zeichnungen Selbstverlag ***Leipzig, Deutschland 2006***

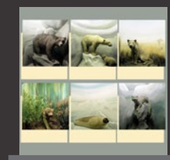
›LIST DER MASCHINEN. PROGRAMME ALS BETRÜGER‹ ESSAY in: ›Die Antiquiertheit des Menschen‹ Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2005***

›TIERPRÄPARATE ALS SIMULATOREN‹ ESSAY in: ›Maschinenphantasien‹ Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2005***



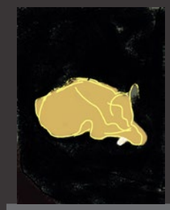
›PLAN–STADT–PLATTE‹ AUSSTELLUNG C-Prints auf Holz, Farbe, 30x30 cm Bibliothek Georg-Maurer Plagwitz ***Leipzig, Deutschland 2005***

›FELDER‹ AUSSTELLUNG/KATALOGBEITRAG Farb-Laser-Drucke 18 x 18 cm, Leuchtpult, 9 x 12 cm SW-Negativ, Digitale C-Prints auf Alu-Dibond 49 x 49 cm Naturkundemuseum Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2005***



›DIORAMEN‹ FOTOSERIE Mamiya RB67, Fuji Velvia, Digitale Scans Naturkundemuseum Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2005***

2004



›WANN IST EIN LEBEN SINNVOLL?‹ ESSAY in: ›Der Sinn des Lebens‹ Institut für Philosophie, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2005***

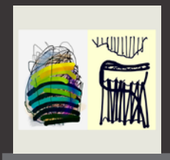
›PLAN–STADT–PLATTE‹ KATALOG / DVD Booklet, 20 Seiten, 80 g/m², Daten-DVD. Institut für Philosophie, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2005***

›WO BLEIBT DIE ZEIT?‹ ESSAY/BUCH Laserdruck, Farbe, Daten-DVD, 148 x 210 mm, 52 Seiten edition utopmania ***Leipzig, Deutschland 2004***

›URSULA WOLF — ZUM PROBLEM DER WILLENSSCHWÄCHE‹ ESSAY in: ›Macht und Ohnmacht guter Vorsätze‹ Institut für Philosophie, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2004***

›BILDSCHIRMARBEIT‹ AUSSTELLUNG 45 Laserdrucke, 297 x 420 mm, Farbe/SW, gerahmt hinter Glas Kulturbundhaus Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2004***

2003



›WELT UND UMWELT. JAKOB JOHANN VON UEXKÜLLS BLASENMODELL ANHAND EINER LAUS ERLÄUTERT‹ ESSAY Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg ***Erlangen, Nürnberg 2003***

›LEBEN?‹ ESSAY in: ›Philosophieren – Wie macht man das?‹ Institut für Philosophie, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2003***

›SOLLEN UND KÖNNEN‹ VORTRAG in: ›R.M. Hare: Moralphilosophie‹ Institut für Philosophie, Universität Leipzig ***Leipzig, Deutschland 2003***

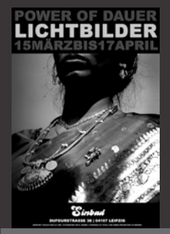
›BILDSCHIRMARBEIT‹ PROJEKT Website/DVD, Jewel-Case utopmania est.2001 ***Leipzig, Deutschland 2003***

2002

›PRISMA‹ RADIOBEITRAG 90 Min. radioZ Nürnberg ***Nürnberg, Deutschland 2002***

›PRISMA‹ AUDIO-ALBUM 2002—1999 caohom ***London, England /Zirndorf, Deutschland 2002***

›ENSÓ ROUND:ONE‹ AUDIO-ALBUM 13 Titel, 86 Min., 2002-1999 caohom ***London, England / Zirndorf, Deutschland 2002***

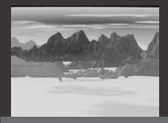


›LICHTBILDER‹ AUSSTELLUNG 40 Laserdrucke, 297 x 420 mm, monochrom Sindbad ***Leipzig, Deutschland*** 2002

2001

›AN ATLAS OF ANATOMY‹ WEBSITE Interactive website/DVD, 2002—2000 utopmania est.2001 ***Zirndorf, Deutschland 2001***

›BED-TIME-STORIES‹ COLLAGENBUCH Collagen, Schreibmaschine, Marker, Acryl, Werbeanzeigen, 28 Seiten utopmania est.2001 ***London, England 2000***



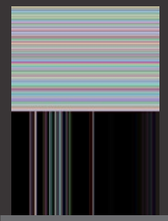
›UT OPERARETUREUM ET MANUS IANTHINUS‹ ESSAY Text, Englisch Selbstverlag ***London, England 2000***

1999

›PRISMA‹ VIDEO Mini DV, 4:3, Dolby Stereo, 24:59 Min., colour, ger 1998 - 2000 caohom ***Zirndorf, Deutschland 2000***

›LONDON VINTAGE‹ FOTOGRAFISCHE SERIE 20 Inkjet-Drucke, Farbe, 20x30 cm Selbstverlag ***London, England 2000***

›THE FOUR STAGES‹ ESSAY Text, Englisch Selbstverlag ***London, England 2000***



›UTOPMANIA EST.2001‹ PROJEKT Website utopmania est.2001 ***London, England 2000***

›PRISMA (MEMORY IS FEAR OF PAIN)‹ ESSAY/FOTOSERIE 11 Bildercollagen, Serie, 35 mm Farbnegativfilm, Fernseher Sony, Mehrfachbelichtungen, Scans auf Epson Ca. 1998 (Konzeption und fotografische Umsetzung) - 2002 (Scans, Text, Veröffentlichung) ***Nürnberg, Deutschland 1999***

›SAN FELIX‹ COLLAGENBUCH HVB-Jahreskalender, Zigarrenkiste, Holz, Tesafilm, Acryl, Bleistift, Filzstift, 10.6 x 1.5 x 15.7 cm Selbstverlag ***London, England 1999***

1995

›DIE GELBEN SEITEN‹ 1. PREIS WETTBEWERB GELBE SEITEN 1995/96 FÜR DEN BEREICH NÜRNBERG/FÜRTH Branchenbuch zum Telefonbuch 72 DeTeMedien Deutsche Telekom Medien/Fernsprechbuch-Verlag Hans Müller Nürnberg ***Nürnberg, Deutschland 1995***

Presse

›**ANA-PROJEKT GEHT 2022 IN NEUE RUNDE**‹ PRESSEARTIKEL ADZ Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien, 19.01.2022 ***Temeswar, Rumänien 2022***

›**GOTTFRIED BINDER, ALS GAST DER KUNST-UNIVERSITÄT IN LINZ, BESCHREIBT SEINE ARBEIT IM RAHMEN DES PROJEKTS "ATELIER DE RECHERCHE: MOBILES KÜNSTLERISCHES FORSCHUNGSATELIER ZUM THEMA KÜNSTLERISCHE PRAKTIKEN"**‹ INTERVIEW Blog Atelierhaus Salzamt Linz / Stadt Linz ***Linz, Österreich 2021***

›**NEUES PROGRAMM HERBST/WINTER 2020**‹ PRESSEARTIKEL Nachrichten aus dem Rathaus, Nr. 897, Stadt Nürnberg, Presse- und Informationsamt ***Nürnberg, Deutschland 2020***

›**HERBSTPROGRAMM FÜR DAS „ANA"–PROJEKT**‹ PRESSEARTIKEL ADZ Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien, 01.09.2019 ***Temeswar, Rumänien 2019***

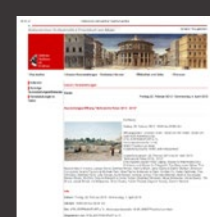
›**PROJEKTE ZUM KULTURERBEJAHR**‹ PRESSEARTIKEL ADZ Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien, 22.06.2019 ***Temeswar, Rumänien 2019***

›**ANA: CIAUCOCOVA**‹ PRESSEARTIKEL Stadtjournal, 09/2019 ***Ciacova, Rumänien 2019***

›**DIE IDENTITÄT DER RUMÄNISCHEN STADT DETTA BEKANNT MACHEN**‹ PRESSEARTIKEL ADZ Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien, 21.02.2019 ***Temeswar, Rumänien 2018***

›**INTERVIEW DER WOCHE**‹ PRESSEARTIKEL ADZ Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien, 30.03.2018 ***Temeswar, Rumänien 2018***

›**2.5.0. – OBJECT IS MEDITATION AND POETRY. HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG IM GRASSI MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST ZU LEIPZIG**‹ PRESSEARTIKEL smow Blog kompakt, 24.04.2015 ***Leipzig, Deutschland 2015***



›**ITALIENISCHE REISE 2010 – 2012**‹ PRESSEARTIKEL Zu: ›Viaggio in Italia‹ Italienisches Kulturinstitut Frankfurt/Main, 22.02.2013 ***Frankfurt/Main, Deutschland 2013***

›**LETZTE AUSSTELLUNG IM ATELIERFRANKFURT: VIAGGIO IN ITALIA – ITALIENISCHE REISE**‹ PRESSEARTIKEL Zu: ›Viaggio in Italia‹ Feuilleton Frankfurt ***Frankfurt/Main Deutschland 2013***

›**ITALIENISCHE REISE**‹ PRESSEARTIKEL Zu: ›Viaggio in Italia‹ Der Architekt – Bund Deutscher Architekten BDA, 22.2.2013 ***Frankfurt/Main, Deutschland 2013***

›**TOP 3 AUSSTELLUNGEN: VIAGGIO IN ITALIA**‹ PRESSEARTIKEL Zu: ›Viaggio in Italia‹ Journal Frankfurt, Nr. 7/ 2013 15. – 28. März 2013 ***Frankfurt/Main, Deutschland 2013***

›**EXTRA EXPERIMENTAL TRAILS**‹ PRESSEARTIKEL D21 Kunstraum Leipzig, 09/2013 ***Leipzig, Deutschland 2013***

›**CIAO, ALTES HAUS**‹ PRESSEARTIKEL Zu: ›Viaggio in Italia‹ Die Welt Online ***Online 2013***

›**VON ROM NACH TIVOLI**‹ PRESSEARTIKEL Zu: ›Viaggio in Italia‹ Sebnitzer Zeitung, 4./5. August 2012. ***Leipzig, Deutschland 2012***

›**HER BODY OF WORK**‹ PROGRAMMHEFT DOK – INTERNATIONALES LEIPZIGER FESTIVAL FÜR DOKUMENTAR- UND ANIMATIONSFILM ***Leipzig, Deutschland 2012***

›**SCHNITTMENGEN AUS KUNST UND WIRTSCHAFT**‹ PRESSEARTIKEL Wirkungen, 19.06.2011 ***Leipzig, Deutschland 2012***

›**EXPERIMENTAL TRAILS - FESTIVAL FÜR EXPERIMENTELLE FILM- UND VIDEOKUNST**‹ PRESSEARTIKEL Caterdev, 02.09.2012 ***Leipzig, Deutschland 2012***

›**EXTRA-EXPERIMENTAL-TRAILS: IN DER GALERIE KUB WURDE GEREDET UND VERLIEHEN**‹ PRESSEARTIKEL Daniel Thalheims Kunst- und Kultur-News, 03.09.2012 ***Leipzig, Deutschland 2012***

›**KULTURHISTORISCHES SYMPOSIUM: 50 JAHRE BITTERFELDER WEG**‹ PRESSEARTIKEL Leipziger Buchwissenschaft ***Leipzig, Deutschland 2011***

›**EINE UMWANDERUNG ENTLANG DES BITTERFELDER WEGES. ÜBER UMWEGE.**‹ ARTIKEL Henze, Eyk/Zeckert, Patricia (Hrsg.): Flachware. Fußnoten der Leipziger Buchwissenschaft. Plöttner Verlag, Leipzig 2009. ISBN 978-3-938442-99-9, ***Leipzig, Deutschland 2009***

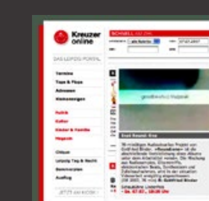
›**ZWEI RADFAHRER IM CLARA-ZETKIN-PARK SCHWER VERLETZT**‹ PRESSEARTIKEL Leipziger Volkszeitung LVZ-Online, 30.10.2008, ***Leipzig, Deutschland 2008***

›**GOTTFRIEDBINDER.DE SEITE DES MONATS MAI**‹ PRESSEARTIKEL Designer's Toolbox ***Online, Deutschland 2007***

›**EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SANDALS. BUT WERE AFRAID TO ASK**‹ VORLESUNGSVERZEICHNIS Universität Leipzig, Wintersemester 2007/2008 ***Leipzig, Deutschland 2007***

›**WORKSHOP / FILMCLUB**‹ VORLESUNGSVEZEICHNIS Institut für Kunstgeschichte, Wintersemester 2007/2008 ***Leipzig, Deutschland 2007***

›**NOMINEES FOR THE SL:MIMA 2007 ANNOUNCED**‹ PRESSEARTIKEL Swan Lake: Moving Image & Music Award, 10.10.2007, ***Mittweida, Deutschland 2007***



›**TAGESTIPP ENSÓ ROUND:ONE**‹ PRESSEARTIKEL Kreuzer Leipzig – Das Stadtmagazin, 07.07.2007 ***Leipzig, Deutschland 2007***

›**NATURKUNDEMUSEUM ERÖFFNET NEUE SONDERSCHAUEN**‹ PRESSEARTIKEL Leipziger Rundschau, 23.03.2007 ***Leipzig, Deutschland 2007***

›**BILDAUTOR ERKLÄRT SEINE MOTIVE**‹ PRESSEARTIKEL Leipziger Volkszeitung, 10.05.2007 Leipziger Volkszeitung LVZ ***Leipzig, Deutschland 2007***

›**PLAGWITZ, NEW YORK**‹ PRESSEARTIKEL Leipziger Volkszeitung, 05.06.2006 Leipziger Volkszeitung LVZ ***Leipzig, Deutschland 2006***

›**PLAN-STADT-PLATTE**‹ PRESSEARTIKEL Stadt Leipzig, 07.03.2005 Bibliothek Georg-Maurer ***Leipzig, Deutschland 2005***

›**KIDS MALTEN FÜR DIE TELEKOM**‹ PRESSEARTIKEL Nürnberger Nachrichten, 16.02.1995 ***Nürnberg, Deutschland 1995***

Preise / Förderungen / Auszeichnungen

2022

RESIDENZ– UND ATELIERSTIPENDIUM KUNSTUNI LINZ (UFG), SALZAMT LINZ *Österreich 2022*

STIPENDIUM VG WORT IM RAHMEN DES BUNDESSTIPENDIENPROGRAMMS NEUSTART KULTUR DER BEAUFTRAGTEN DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN *Deutschland 2022*

2021

STIPENDIUM BAYERISCHES STAATSMINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST *Freistaat Bayern 2021–2022*

RESIDENZ– UND ATELIERSTIPENDIUM KUNSTUNI LINZ (UFG), SALZAMT LINZ *Österreich 2021*

WIRTSCHAFTSFÖRDERUNG IHK FÜR MÜNCHEN UND OBERBAYERN *München 2021*

FÖRDERUNG BÜNDNIS FÜR KULTUR BÜRGERMEISTERIN DER STADT NÜRNBERG – GESCHÄFTSBEREICH KULTUR *Nürnberg 2021*

2019

KULTURASSISTENZSTIPENDIUM INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN (IFA) *Stuttgart 2019*

PROJEKTFÖRDERUNG EUROPÄISCHE KULTURHAUPTSTADT TEMESWAR 2023 *Rumänien 2019*

ARBEITS– UND RESIDENZSTIPENDIUM STADT CIACOVA *Rumänien 2019*

ARBEITS– UND RESIDENZSTIPENDIUM KOMMUNE BANLOC *Rumänien 2019*

2018

PROJEKTFÖRDERUNG BOTSCHAFT DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND BUKAREST *Rumänien, 2018–2019*

ARBEITS– UND RESIDENZSTIPENDIUM STADT DETTA *Rumänien 2018*

GRANT EUROPÄISCHES KULTURERBEJAHR *Europäische Union 2018*

GRANT EUROPE FOR CULTURE *Europäische Union 2018*

2017

SHORTLIST METAMORPHOSEN *Berlin 2017*

2015

AKADEMISCHES MITGLIED DER STUDIENKOMMISSION HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST (HGB) *Leipzig 2015*

ATELIERSTIPENDIUM HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST (HGB) *Leipzig 2014–2015*

2013

PROJEKTFÖRDERUNG CYNETART – INTERNATIONAL FESTIVAL FOR COMPUTER BASED ART, EUROPÄISCHES ZENTRUM DER KÜNSTE HELLERAU *Dresden 2013*

LEITER DOK-MASTERCLASS, HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST & DOK - INTERNATIONALES LEIPZIGER FESTIVAL FÜR DOKUMENTAR- UND ANIMATIONSFILM *Leipzig 2013*

2012

PROJEKTFÖRDERUNG BUNDESKULTURSTIFTUNG SACHSEN *Leipzig 2012*

2008

DAAD–STIPENDIUM ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI ROMA *Rom 2008*

2007

FINALIST NACHT DES RADIKALEN FILMS *Leipzig 2007*

FINALIST SWAN LAKE AWARD *Mittweida 2007*

2000

AUSZEICHNUNG ALTERNATIVES MEDIENFESTIVAL *Berlin 2000*

1995

1. PREIS WETTBEWERB GELBE SEITEN 1995/96 FÜR DEN BEREICH NÜRNBERG/FÜRTH Branchenbuch zum Telefonbuch 72 DeTeMedien Deutsche Telekom Medien/Fernsprechbuch-Verlag Hans Müller Nürnberg *Nürnberg, Deutschland 1995*

Arbeitserfahrung — Projektarbeiten

AMAZON, ARTPA*, AUTOSALON PARIS, BIRO:U*, BADEN–WÜRTTEMBERG STIFTUNG*, BZ BILDUNGSZENTRUM NÜRNBERG*, BOTSCHAFT DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND BUKAREST*, BÜRGERMEISTERAMT DER STADT DETTA*, BÜRGERMEISTERAMT DER STADT CIACOVA*, CAOHOM*, A.S.C.E.*, SISCA ARTS LONDON, D21 KUNSTRAUM LEIPZIG*, DEUTSCHES KULTURZENTRUM TEMESWAR*, DEMOKRATISCHES FORUM DER DEUTSCHEN IN RUMÄNIEN (DFDR)*, ENSÓ*, EUROSCENE LEIPZIG – FESTIVAL ZEITGENÖSSISCHEN EUROPÄISCHEN THEATERS UND TANZES*, EXPERIMENTAL TRAILS FESTIVAL FÜR EXPERIMENTELLE FILM– UND VIDEOKUNST (EXTRA)*, FACHHOCHSCHULE FÜR OEKONOMIE & MANAGEMENT (FOM)*, FOTOSTUDIO BACHMANN, GALERIE KUB LEIPZIG*, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM NÜRNBERG, GESELLSCHAFT FÜR KONSUMFORSCHUNG (GFK), GOETHE INSTITUT ROM, HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST LEIPZIG (HGB), KLASSE FÜR MEDIENKUNST INTERMEDIA*, KÜNSTLERHAUS KARLSRUHE*, LE–TEX PUBLISHING SERVICES LEIPZIG, MARKTSPIEGEL VERLAG, MCDONALD'S, METALLBAU FM NÜRNBERG, MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE LEIPZIG, NATURKUNDEMUSEUM LEIPZIG, ROYAL HOSPITAL FOR NEURO–DISABILITIES LONDON, SÄCHSISCHE BILDUNGSAGENTUR SBA, SCHAUSPIEL LEIPZIG, SEBALD DRUCK NÜRNBERG, SERVICE AND HOUSING ASSISTANCE FOR PEOPLE WITH DISABILITIES (SHAD) LONDON, SECURITAS, SPREADSHIRT, SPRINGHOUSE*, STANIOL*, TEMESWAR – EUROPÄISCHE KULTURHAUPTSTADT 2021*, UNIVERSITÄT LEIPZIG, ZOOM MEDIENFABRIK*

Mitgliedschaften

BBK (BUNDESVERBAND BILDENDER KÜNSTLER)
KSK (KÜNSTLERSOZIALKASSE)
VER.DI (VEREINTE DIENSTLEISTUNGSGESELLSCHAFT)
VDK (VERBAND DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER)
VG BILD+KUNST (VERWERTUNGSGESELLSCHAFT BILD)
VG WORT (VERWERTUNGSGESELLSCHAFT WORT)

Register

1x1 *372*
2.5.0. Object is Meditation and Poetry ... *59, 99, 378*
18. Jahrhundert *163*
20, 30 Jahre alt *170*
50/50 *203, 257, 384, 389*
#bagavound *57, 58, 62, 64, 65, 379*
(T)HERE *382*
—vers *97, 379*

A

abänderbar *166*
abändern *146, 184*
Abänderungen *161, 182*
Abbau *151*
Abbild *172, 180*
Abbildungsebene *154*
Abbildungsprozeß *153, 180*
Abbruch *147, 152*
Abdruck *149, 153, 154, 172*
Abends *168*
Abenteurer *177*
Abfall *153, 158*
Abgabe *166, 177, 185*
abgestellt *164*
Abgrund *174*
Abhandenkommen *168*
Abhängigkeit *161, 162, 169, 171, 182, 183*
Ablauf *175, 183*
innerer Ablauf *183*
ablehnend *152*
Ablehnung *164, 182*
ableiten *161*
Ableitung *184*
Ablenkung *147, 162, 178, 181, 185*
ablesen *156*
Abneigung *164*
Abnicken *166*
Abnutzung *168*
Abnutzungsspuren *151*
abreißen *158, 180*
abrufbar *171*
Absätze *147, 156*
abschließend *152*
Absenz *151*
Absicht *169, 170*
Absonderung *160, 169*
Abspielgerät *148*
Abstand *148, 151*
Abstimmung *161*
abstrakt *151, 161*
absurd *176*
abtragend *151, 181*
abtrennen *151*
Abwehrkräfte *174*
Abweichkomplex *179*
abzählbar *184*
abzeichnen *172*
fotografischer Abzug *161*
Abzweigung *152, 164*
Achtung *181, 183*
Addition *175, 181, 182*
Affen *152*
a film by *54, 100, 380*
Ähnlichkeit *147, 149, 151, 152, 153, 155, 159, 166, 168, 172, 173, 175, 181*
Ahnung *154*
Akteure *151*
Aktion *167*
aktiv *173*
ökonomische Aktivitäten *160*
Aktualität *160*
Akzent *180*
Akzeptanz *147, 155, 178, 179, 181*
vordergründige Akzeptanz *178*
Alberti and Pino *261, 385*
Alkohol *160*
Alleinsein *167*
allgegenwärtig *147*
allgemein *149, 154, 155, 159, 169, 182*
allgemeinverständlich *173*
alltäglich *159*
Alltagsleben *180*
All the Old Powers *383*
allwissend *183*
Alphabet *150*
Alpträume *180*
Alter *160*
Alternative *152, 159, 168*
Alterungsstadium *181*
das Alte *147, 158, 169, 173*
Ambivalenz *178*
ANA *8, 10, 11, 31, 36, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 60*
ANA – A Visual Inventory of Banat *378*
Anagramm *162*
Analogien *171*
Analyse *179, 180*
analytischer Anspruch *175*
An Atlas Of Anatomy *387*
Anblick *158*
die Anderen *155, 156, 158, 176, 180*
Änderung *155, 170*
Anfang *147, 148, 149, 157, 158, 169, 175, 179, 183, 185*
Anfangszustände *156*
anfassen *182*
Anführungszeichen *150, 181*
Angabe *150, 152, 153, 158, 163, 175*
deutliche Angaben *158*
Angebot *155, 160*
angehängt *160, 167, 184*
Angelegenheit *150, 155, 183*
angewiesen *148, 149, 154, 177, 181*
Angewohnheit *152*
angleichen *180*
Angler *161*
Angst *152, 155, 171, 181, 184*
Anhänger *183*
Anhäufung *160*
Anhöhe *158*
Anhören *152*
ankommen *158, 185*
Ankündigung *163*
Ankunft *165*
Anlaß *155*
Anlauf *147, 166*
Anliegen *175*
Annahme *152, 179, 182, 184*
Ansatz *158, 173, 175*
anschauen *165, 177*
Anschein *151, 159, 183*
Anspruch *162, 163, 165, 175*
Anstoß *163*
anstreben *168*
Antwort *150, 163, 164*
Anweisungen *160*
Anwesenheit *157, 167, 168, 171*
anzweifelbar *178*
Äpfel *181*
Aphorismen *63, 99, 100, 120, 122, 142, 378, 379, 380, 382, 389*
Apostrophen *150, 152*
Apparat *148, 154*
Applaus *163*
Arbeit *153, 158, 162, 165, 184*
Arbeitsteilung *177*
architektonisch *178*
Archiv *155, 161, 166*
Argumentation *160, 161*
Argumente *150, 159, 160, 169, 170*
Arme *184*
Arme (Körperteil) *159*
Art *146, 152, 155, 156, 158, 161, 164, 171, 172, 173, 178, 179, 181, 184, 185*
Artikulation *151, 166, 172, 173*
momentan unmögliche Artikulation *156*
unbedeutendste Artikulationen *172*
Arzt *155, 179*
Arztzimmer *170*
A Sequence Collection Effort *106, 121, 381*
Aspekte *176*
ästhetisch *150, 181, 182*
Atem *173*
Atemzug *155*
Äther *167*
Atome *151*
Attrappen *150*
Attributen *164*
Aufbau *177, 178*
aufblitzen *185*
Aufgabe *159, 174, 177*
Aufgegebene *174*
das Aufgeschriebene *181*
aufgestückelt *169*
aufgewertet *161*
aufholen *177*
Aufhören *174, 185*
symmetrisches Aufklappen *169*
Auflistung *161, 181*
auflösen *168, 173, 175*
Aufnahmegerät *152*
Aufprall *173*
aufrechterhalten *159*
aufschreiben *182*
aufstehen *173*
Auftauchen *183*
aufwachen *156, 177*
Aufzeichnung *174*
Auge *151, 155, 157, 162, 165, 166, 177, 178, 180, 181, 182, 184*
Augenblick *165, 172*
Augenschmauß *181*
Aura *147*
Ausblendung *147, 163, 172*
Ausbruch *162*
Auschnitte *170*
Ausdruck *151, 162, 167, 172, 173, 174, 176, 178, 179, 180*
Möglichkeit des Ausdrucks *152, 156*
unvollständiger Ausdruck *178*
Ausdrücken *150, 172*
auseinanderliegend *179*
Aus-Ein-Ander-Setzung *162*
ausfindig *152, 177, 183*
Ausformulierung *148, 172*
technische Ausführung *147*
Ausfüllung *182*
Ausgänge *162*
Ausgangspunkt *171, 175, 176, 177, 179*
ausgeschaltet *162*
ausgeschlossen *158*
ausgetauscht *165*
ausklammern *168*
Auskunft *172*
Auslagerung *148, 162*
Auslassung *158, 171, 175*
logische Auslegung *154*
Auslenkung *161*
Ausleuchtung *168, 184, 185*
Auslöser *152, 154*
ausmachbar *183*
Ausmaß *173*
Ausnahme *165, 173*
Ausreden *160*
Ausrufe *172*
Aussage *146, 157, 158, 165, 174, 178, 182, 183*
ausschlaggebend *157*
ausschließlich *149, 153*
Ausschnitt *154, 155*
Aussehen *154, 172*
Außen *148, 149, 151, 156, 161, 164, 171, 172, 174, 175*
Außenstand *162*
Außenstehender *152, 162, 185*
Außenwelt *148, 156*
äußerlich angehängt *160, 167*
überstürzte Äußerungen *177*
Aussicht *183*
Aussichtsplattform *158*
Aussteigen *175*
aussuchen *171, 179*
Austausch *162, 167, 172, 176*
Auswahl *148, 155*
Ausweg *164*
Ausweglosigkeit *155*
auswendig *177*
Auszeichnung *170*
auszuklammern *161*
auszusprechen *168, 182*
Authentizität *152*
Autisten *176*
automatisch *154, 163, 166, 167, 171, 183*
Auto(mobil) *160, 173*
Autonomie *159, 166, 179*
Autorität *147, 148, 158, 159*

B

Bahn *157, 158, 167, 170, 177, 184*
Balance *157, 160, 178*
innere Balance *157*
interne Balance *160*
Bälle *163*
Bambus *174*
Bankangestellte *177*
Bänke *158*
Bardo Thötröl *380*
Bastion *177*
Bauarbeiter *177*
Bäume *156, 158, 165*
beängstigt *178*
Beantwortung *163, 164*
Becher *158*
Bedachtes *159*
bedeutend *167*
Bedeutung *150, 162, 168*
Bedingung *149, 157, 166, 169, 171, 174*
Bedingung der Möglichkeit *174*
bedrohen *166*
Bed–Time–Stories *369, 387*
Bedürfnis *152, 159, 164, 181*
beeinflußbar *159*
Beeinflussung *161*
Beete *148*
befahren *167*
befördert *170*
Befreiung *156*
befremdlich *152*
befriedigt *152, 164*
befruchten *174*
begangen *153, 183*
begehbar *166, 170, 179*
begehrenswert *159*
begeistert *156*
Begierde *151, 179*
begreifen *182*
Begrenzungen *175, 180, 184*
Begriff *152, 157, 161, 176, 183*
Begrifflichkeiten *162*
Behälter *150, 158*
Behauptungen *157, 182, 184*
behelfen *170*
behindert *157*
beiderseits *162*
beidseitig *157*
Beigeschmack *152, 164, 185*
beiläufig *166, 178*
Beine *153, 165*
Beispiel *147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 170, 181, 183, 184, 185*
bekämpfen *159*
das Bekannte *158, 183*
Bekannter (Mensch) *149*
Belegung *172, 184*
belichtetes *154*
beliebig *159, 161, 166, 168, 170, 172, 175, 178, 182, 184*
Beliebiges *167, 174*
Belohnung *159*
bemerkbar *179*
philosophische Bemerkungen *160*
Benutzer *166*
Benutzung *147, 166*
Beobachtbarkeit *147*
beobachten *147, 149, 152, 154, 156, 160, 183*
passives Beobachten *156*
Beobachten-Wollen *149*
Beobachter *147, 155, 160, 180*
Beobachtungssystems *168*
Bequemlichkeit *147*
beraubt *171*
Berechnungen *169*
Bereich *154, 159, 177, 181*
bereinigten *158, 160*
Berge *169, 175*
Berufung *179*
Beschäftigungen *162*
Beschmutzungen *158*
Beschneidung *160*
Beschränkung *177*
Beschreibenden *171*
Beschreibung *147, 156, 158, 170, 171, 178, 179, 180, 182*
Besitz *155, 157*
das Besondere *170*
das Besprochene *149*
besser *147, 148, 152, 156, 157, 162, 167, 170, 173, 176, 177, 178, 179, 181, 183, 185*
Besserung *161*
Beständigkeit *159, 169*
Bestandteil *146, 148, 149, 155, 159, 177*
bestärkt *159, 173*
bestätigend *167*
Best Boy *380*
das Bestehende *158, 172*
Besteigung *169*
Bestimmende *159*
Bestimmung *155, 168*
bestrafen *165*
Betäubung *159*
Beteiligten *160*
Betrachten *147, 155, 163, 166, 172*
externe Betrachtung *168, 171*
Betreten *156*
betrunken *158*
Beute *181*
etwas bewahren *166*
bewegen *153, 165, 171, 173*
etwas Bewegliches *168*
Bewegung *147, 149, 151, 155, 161, 162, 164, 168, 174*
Beweis *156*
Bewerbung *142, 378, 383*
bewußt *149, 154, 156, 159, 162, 182, 184*
Bewußtsein *171, 176, 177*
Bewußtsein ausschließender Natur *171*
Bezahlen *167*
Bezeichnung *165, 176*
Bezug *160, 169, 171, 183*
interne Bezugnahme *160*
Bezugspunkte *168*
Bezugssystem *168*
Bibliothek *166*
Bier *160*
BILANX *10, 29, 377*
Bild *147, 148, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 161, 164, 167, 168, 171, 172, 174, 175, 182, 183*
geblitztes Bild *154, 155*
legitimes Bild *154*
nachgeprüftes Bild *154*
serielles Bild *154*
vollkommenes Bild *154*
Bildabzug *161*
Bildelemente *154*
Bilderbuch *185*
Bilder der Fremde *261, 386*
Bildmöglichkeiten *150*
Bildperspektive *153*
Bildraum *154*
Bildschirm *151*
Bildschirmarbeit *361, 387*
Bildsujet *155*
Bildwelt *153, 154*
Bildwerden *154*
Bindeglieder *183*
Bindung *149, 181*
Biographie *159*
Biologie *177*
biro:u *11, 36, 45, 57, 58, 60, 379, 389*
Blase *173*
Bleistift *152, 170, 184*
Bleistiftschattierung *170*
Blick *152, 162, 164, 165, 170, 172, 185*
Blickfeld *165, 180*
Blickkontakt *167*
blinder Fleck *160*
Blitz *154*
Blitzlicht *154, 155*
blow-up *175*
Blutigel *167*
Boden *148, 156, 167, 174, 175, 182*
Bodybuilder *157*
Boot *165*
Botschaft *161, 175*
verständliche Botschaft *161*
Brief *175*
Bright room #1 *377*
Brille *169*
Brot *168, 182, 185*
brreak *35, 378*
Brüche *156*
Brücke *162, 169*
Brückenelement *168*
Brüstung *179*
Bücher *147, 149, 151, 155, 159, 166, 170, 171, 173, 177, 179*
Buchstaben *154, 167, 172*
Buddha *175, 183*
Buddhanatur *159*
Bühne *151, 176, 179*
Bühnenbild *151*
bunt *152, 158, 159*
bürokratisch *166*
Bus *165, 170*

C

caohom *10, 11, 28, 29, 36, 39, 40, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 57, 58, 60, 63, 69, 99, 100, 101, 106, 107, 121, 122, 135, 137, 139, 141, 255, 256, 273, 274, 373, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 389*
Charakter *155, 176*
Charakteren *176, 185*
Chemie *150, 161, 177, 181*
CIAUCOCOVA *11, 45, 46, 47, 378*
Collection #1 *99, 384*
Computerspiele *179*
Cultural Clash Nomade *23, 113, 117, 118, 376, 381*
Cynetart – International Festival For Computer Based Art *381*

D

DÆTA *11, 36, 45, 57, 58, 60, 379, 389*
Dagewesenes *166*
dahinter *149, 153, 163, 164, 170, 171, 175, 179, 180, 184*
Dahinterkommen-Wollen *175*
Dämonen *178*
Dampfmaschine *177*
Danach *153*
Danebenliegen *178*
Dargestellte *153, 154, 180*
das Darstellende *180*
dreidimensionale Darstellung *182*
Darstellungen *150, 153*
darüberhinaus *154, 183*
darüberhinwegschauen *158*

darüberlegen 153
das Darunterliegende 154
Das Bild als strategisches Mittel 211, 385
Das gibt sich nicht mehr 11, 48
Das Wissen über die Vergangenheit. Producer's Cut 384
Datum 158
Dauer 160, 162
davorstehend 147, 149, 151, 152, 153, 154, 164, 171, 177, 179, 181, 184
dazwischenmischen 165
dechiffrierbar 161
sich decken 178
physische Deckung 168
de facto 160
Definition 149, 154, 164, 167, 173, 175
defizitär 161, 162
Dekonstruktion 151
Dekor 164, 178, 181
reine Dekoration 181
Dem Wettbewerb 57, 107, 382
denkbar 148, 162, 177
Denken 146, 147, 155, 156, 165, 166, 170, 172, 179, 181, 183, 185
falsch Denken 181
Denken mit Filmen 381
destilliert 160
Detail 154, 155, 159, 180
Dialekt 152
Dialoge 176
projizierte Dias 155
Dichter 177
Dickicht 152
DICOM 385
Die Arbeit 27, 61, 132, 133, 295, 374, 380, 381
Dieb 181
Die Gelben Seiten 370, 388
Die Heilige Schrift 377
Dienst 165
Differenz 149
digital 166
Diktat 152
Dimension 154, 182
Dinge 146, 147, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 165, 166, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 184, 185
Dioramen 386
direkt 155, 157, 160, 161, 183
Direktheit 147, 152
Diskriminierung 148
Diskussionen 173
dis#play=er – Selbstreferentialität in Spiel und Kunst. 70, 210, 380
Dissimulation 151
Distribution 155, 167
Disziplinen 164
das Divergierende 163, 179
dogmatisch 175
Dokumentationen 150
doppelte Verneinung 163
Dörfer 183
Dorfplatz 182
Dramaturgie 185
Draußen 149, 156, 170
Dreck 180
Druck 151
Dschungel 152
Dualität 173, 174, 175
provisorische Dualität 174
dumm 167
Dunkelheit 148, 149, 154, 155, 159, 170, 180
Dunst 164
das Duplizierte 163
Duplizierung 166
durchschauen 158
durchspielen 179
dynamisch 147
Dystopie 178

E

visuelle Ebene 150
Ebenen 153, 181
tatsächlich echt 163
Echtheit 147, 149, 150, 151, 160, 163, 171
Echtheit 150
Echtzeit 169
edition utopmania 9, 10, 20, 29, 59, 61, 63, 66, 97, 99, 101, 120, 143, 251, 257, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 384, 385, 386
Ehrlichkeit 147, 160, 180
Eiche 174
Eigenschaft 170, 183
eigenständig 149, 153
Eigentum 155
Einbildung 156, 177
eindringen 178
Eindruck 147, 156, 157, 163, 170
täuschender Eindruck 168
Eine Arbeit 133, 380
Eine Umwanderung entlang des Bitterfelder Weges. Über Umwege. 254, 376, 384
Einfluß 156, 161
eingebettet 169, 182
eingeblendet 172
eingesperrt 157
Eingliederung 167
eingreifen 156
konstante Einheit 149
kleinste Einheiten 182
Einheitlichkeit 153, 156, 163, 181
einholen 157
Einkauf 177
Einleitung 168, 169
einpacken 149, 153
Einsatz 157, 176
Einschränkung 170, 184
Einsehbarkeit 157, 181, 184
Einseitigkeit 166, 176, 183
Einsicht 162, 166, 180, 185
Einstellen 174
Eintreten 167
hervorgehobenes Einzelteil 178
Einzelteile 146, 177
einzudringen 161
einzuklammern 164
einzumischen 173
Element 148, 150, 155, 157, 161, 164, 171, 179, 181
elitär 179
Ende 147, 148, 154, 155, 157, 162, 168, 173, 180
endgültige 168
Endprodukte 149
teleologischer Endpunkt 185
Endresultat 155
Enge 172, 173
Engländer 171
ensó 69, 273, 274, 365, 373, 377, 380, 383, 385, 387
ENSÓ New Album 69, 383
ENSÓ ROUND:ONE 69, 273, 274, 385, 387
ensó spoon 377
entblößt 171
ent-decken 157
Ent-Falten 171
entfernen 158, 170, 173
Entfernung 148, 161, 178
Entfremdung 148, 160
entgegen 170
entlarvt 159
Entledigung 160, 174
systematische Entscheidung 160
Entschluß 155
Entschuldigung 154, 176, 179
Entsorgung 153, 155
Entstehung 149, 171
enttäuschen 169
Entwickeln 161
Ent-Wickeln 149, 171
Entwicklung 171, 175, 177, 179, 180
entwürdigend 167
entzogen 149, 168, 184
Epidemie 164
eratum 31, 372
erdacht 180
Erde 158
erdenkliche 171
geschichtliche Ereignisse 170
erfahren 170
reine Erfahrung 162
Erfahrungshorizont 154
Erfindung 163
erfolglos 161
ergänzen 146, 152
Ergänzung 146, 152, 167
Ergebnis 146, 147, 148, 149, 154, 156, 160, 170, 171, 184
ergreifen 163, 182
erhofft 179
Erich Weisz 30, 31, 64, 65, 97, 106, 279, 374, 377, 379
erinnern 151, 153, 158, 160, 162, 174, 179, 180, 184
Erinnerungen 140, 159, 166, 379
Erkenntnis 150, 153, 157, 165, 171, 180
Sicherheit der Erkenntnis 152
selbstfabrizierte Erkenntnisse 180
Erkenntniszustand 176
Erkennungsprozesses 153
Erklärung 147, 161, 168, 175
Erkundung 165, 179
Erlaubte Handlungen 162
Erlernen 172
Erleuchtung 173, 174
ernst 154, 164, 171, 179, 182
erörtern 170
erreichen 149, 176
Errungenschaften 177
Ersatzbefriedigung 159
Erschaffen 183
Erscheinen 147, 160
erschließbar 146
erschrocken 167
Ersetzung 152, 159, 165, 174, 177, 180, 181
ersichtlich 166, 183
Erstaunen 174, 183
Erwägung 179
Erwähnte 162, 171
Erwartung 148, 150, 158, 161
erweitert 160, 164
das nicht Erwünschte 160, 166, 179
Erzählung 147, 148, 149, 150, 157, 168, 185
Erzählweise 185
Erzwingung 154, 155, 160, 164
Eschers optische Illusionen 273, 383
Etablierung 161
Etappe 175
ethische Haltung 160, 174
Ethnologen 155
etikettieren 183
Everything you always wanted to know about sandals ... but where afraid to ask 385
exit „enter the void" 135, 382
Experiment 156
Experimental Tracks 381
explizite Darstellungen 150
externe Entität 161
Externes 149, 155, 159, 161, 168, 170, 171
EXTRÆX 381
extra – Experimental Trails 381
extraordinäres Ereignis 161
Extrem 154, 162
Exzeß 150, 159, 160
perpetuierender Exzeß 160

F

Fabriken 177
Faden 158, 180
fadenscheinig 164
Fähigkeit 156, 166, 168, 169, 180, 181
kognitive Fähigkeiten 166
Fahrt 175
Fährte 151
Fahrtgeschwindigkeit 168
Fahrwasser 167
Faktor 148, 154, 161, 169, 171, 175, 181, 183
Fall 146, 147, 152, 155, 160, 164, 167, 175, 178, 183
falsch 151, 156, 157, 162, 163, 177, 181
Falschheit 157
Fangarme 153
Fantasiegeschichten 178
Farbe 161, 172, 180
Farbfilm 161
Farbflächen 153
farbiges Bild 161
Farbmischkopf 161
Farbschichten 161
Färbung 178
Faschismus 183
der Fassende 172
fast-forward (Zeichen) 169
Fäulnisgrad 181
Faustschlag 173
faux pas 179
allwissende Fee 183
fehlen 160, 171, 174
Fehler 153, 154, 163, 178
fehleranfällig 161
fehlerhaft 147, 154, 165
Fehlfunktion 163
fehlgeleitet 156
Feinde 164, 181
Felder 163
FELDER 275, 281, 386
Fensterscheiben 152
Fernbedienung 171
Ferne 180
fertig 153, 179
fest definiert 169
festgelegt 168
Festung 179
Fetisch 160
Fett 160
Feuer 152, 159, 184
Feuerwerk 156
Figuren 162
Fiktion 150, 159, 165, 175, 178, 179
Film 147, 148, 149, 150, 151, 161, 167, 169, 181
FILMCLUB 137, 279, 280, 385
FILMCLUB WORKSHOP 137, 279, 280, 385
Filmemachen 149
Filmemulsion 161
Filmexperimente 381
Filmträger 154, 161
Filterung 160, 171
FILZ – Filmische Initiative Leipzig 137, 139, 381, 382
das zu Findende 151
Findende 151
Finger 146, 151, 152, 172
Fingernägel 173
Fische 161, 172
Fischer 160, 172
fixiert 149, 154
Fixpunkte 154
flach 148, 153, 154
Fleck 153, 158, 160, 170, 171
Fledermaus 165
flexibel 174
Flicken 153, 183
fliegen 153
Floß 179
Flucht 181
Fluchtpunkte 184
Flügel 177
Fluktuation 161
Fluß 163, 170, 177
Flüssigkeit 150
Fokus 154, 180, 184
das Folgbare 150
Folge 160, 163
das Folgende 150, 154
folgerichtig 168, 169
forciert 149
Forderung 162, 169, 185
aktive Form 173
Form 148, 150, 153, 156, 158, 159, 162, 166, 167, 169, 172, 173, 179, 180, 181, 183
passive Form 173
perfekt gedachte Form 180
primitive Form 167
Formatgrenzen 154
Formeln 178
formen 184
Formen 148, 149, 151
Formulierung 148, 162, 173, 178, 183
Fortbestand 167
Fortschritt 171, 177
Fortsetzung 150
For War / Die große Flucht 63, 379
Fotografen 154
Farbfotografie 161
Fotografie 150, 154, 155
Schwarzweißfotografie 161
Foul 162
Frage 148, 149, 150, 151, 155, 156, 162, 163, 164, 165, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 178, 181, 182, 183
rhetorische Frage 182
Fragestellung 177
fragmentarisch 162
Fragmente 149, 171, 184
fragwürdig 182
frei 149, 151, 164, 176, 182
freier Mensch 164
freigeben 164, 170
Freiheit 172, 176, 179, 184
freiwillig 175, 181
Freizeit 156
das Fremde 160, 180
fremde Stadt 171
fremde Unterstützung 171
fressen 170
Freunde 177
Friday My Friend 385
Früchte 167, 174
früher 151, 156, 158, 177, 185
Fugen 153, 183
Fügung 167
Füller 151
Fundament 148, 164, 175, 181, 182
Funktion 146, 148, 161, 163, 176, 181, 182
funktionieren 150, 154, 155, 162, 168, 178, 180
Furchtbare 180
Fürchterliche 180
Füße 156, 161

G

Ganze 146, 148, 150, 151, 162, 184
Ganzheit des Seins 171
Gase 164
geändert 174
Gebäude 178
das Geben 174, 177, 183
Gebiete 177
Gebilde 146, 154
Gebirge 158
Geblitzte 154
Gebrauch 159, 171
gebunden 170
gedacht 149, 166, 169, 175
Gedächtnis 166
Gedanken 146, 148, 151, 153, 159, 163, 165, 170, 172, 173, 174, 177, 182, 183
philosophische Gedanken 174
Gedankenkonstrukt 177
Gedankenspiele 165
Gedankenversuche 175
philosophische Gedankenversuche 175
religiöse Gedankenversuche 175
gedankenversunken 167
gedankliche Vervielfältigung 166
Geduld 170
Gefahr 152, 156, 160, 170
Gefährtes 165
gefangen 173
Gefängnis 162
Gefäß 180
Gefühl 149, 157, 158, 160, 166, 167, 170, 172, 175, 177, 180, 181, 183, 185
das offensichtlich Gegebene 175
Gegebenheit 146, 150, 165, 184
Gegend 158, 175
Gegenpole 175
Gegensatz 167, 175, 181
Gegenseite 164
gegenseitig weiterführen 146
Gegenteil 159, 160, 161, 164, 169
Gegenüber 181
gegenüberstehen 152
Gegenüberstellung 171
Gegenwartsgeräusche 153
Gehalt 166, 183
geheilt 155, 176
Geheimnis 147, 160
gehen 151, 152, 153, 154, 155, 156, 172, 173, 176, 179, 182
Gehen 153
Geist 148, 156, 162, 177
Geistesanstrengungen 177
gelagert 155, 157
Geld 168
gelernt 177, 185
Geltung 153, 165
Gemälde 154
gemeinsam 157
gemeint 149, 152, 153, 158, 166, 181
genau entgegengesetzt 147
Generalprobe 151
Generationen 175
im Generellen 148
Genesungsprozesse 184
Genugtuung 168
geographischen Form 156
geometrisch 151
geordnet 155, 156
Geraden (mathematisch) 175
Gerät 148, 177
Geräusch 182
gereinigt 171
geringer oder gleich 157
Gerüst 162, 178
gesagt 151, 156, 166, 168, 176, 182, 183
das Gesagte 163
Gesamtgefüge 146, 179
Gesamtheit 153, 172
Geschenke 174, 182, 183
Geschichte 150, 155, 157, 168, 169, 170, 185
Geschichtserzählung 184
geschlossene Abbildung 154
Geschmack 181
persönlicher Geschmack 181
Geschmacksempfinden 181
Geschrei 152
Geschwindigkeit 147, 165, 168
Gesehene 150
Gesellschaft 162
Gesetz 148, 178
Gesicht 170, 180
Gespött 179
das Gesprochene 152

gestaltet *158, 172, 178*
Geste *167, 182*
gestern *168*
Gestrüpp *152*
das Gesuchte *152*
Gesunder *151, 179*
Gesundheit *151, 163, 179, 181*
Getränk *160*
getrennt *151, 159, 161*
Gewalt *150, 161, 162, 171*
Gewässer *161*
Gewissen *157, 178*
Gewißheit *182, 185*
Gewohnheit *160, 163, 166*
das Gewöhnliche *169*
Gewöhnung *147, 169, 170, 172, 174, 175, 185*
geworfene Bilder *148*
Gift *156*
Giottos Ankunft. (The Motion Picture.) *384*
Gipfel *158*
Gitter *180*
Glanz *167*
Glanzleistung *167*
Glashütte *156*
Glaspositive *155*
glauben *155, 163, 164, 167, 171, 182*
das Gleiche *152, 158, 166*
gleicher Punkt *158*
gleichförmig *166*
gleichgültig *153, 162*
gleich (identisch) *148, 149, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 165, 167, 168, 172, 173, 181, 183*
gleichmäßig *166, 178*
Gleichung *157*
gleichzeitig *153, 155, 167, 168, 169, 175, 178, 182*
Glied *154, 167*
Glück *150, 159, 167, 172*
Glut *152*
Going To A Party *257, 384*
Gold *168*
Gott *151, 157, 179, 182*
Götter *157, 178*
graben *153*
Grammatik *150, 166*
Graphen *157*
gräßlich *180*
greifen *153, 182*
grell *167*
Grenze *148, 151, 153, 155, 157, 161, 162, 170, 171, 179, 180, 184*
Grenzgänger *170*
Grenzziehung *162*
Griff *162*
das Gröbste *166*
das Große *149*
großmaschig *172*
grotesk *155*
Grundbedingung *148, 149, 159*
Gründe *147, 151, 153, 159, 160, 170, 171, 174, 178, 179, 181, 184*
Grundeigenschaften *156*
Grundelemente *177*
Grundgerüst *151*
Grundlagen *168, 184*
Grundprinzip *147*
Grundsätze *155, 177*
Grundstruktur *151*
Grundszenarien *184*
Gruppe *176*
Gutdünken *156*
das an sich Gute *160*
das Gute *160*
Guten Tag. Und wer bist du? *379*
Güter *155, 177*
guter Ton (stilistisch) *156*
gutheißen *157*

H

Haare *171, 178*
halber Mensch *151*
Halbwissen *173*
Hälfte *151, 177*
Hall *153*
Hallo ANA! *46, 49, 50, 51, 378*
Halt *156*
Haltung *159, 169, 171, 174*
philosophische Haltung *159*
Hände *148, 152, 153, 155, 160, 162, 170, 182, 185*
Handelnder *155*
handlich *158, 172*
aktive Handlung *174*
Handlung *174, 177*
handlungsunfähig *164*
Handschrift *152, 172*
handschriftlich *148*
Harmonie *179*
Hasen *173*
Haus *162, 165, 178, 181*
Hause *162, 163, 170*
Häuserfassaden *165*
energetischer Haushalt *161*
Hebamme *177*
heilen *171, 176, 179*
Heilmittel *147, 176*
Heimat *152, 184*
Helfershelfer *164*
herausgebracht *152*
herausgefiltert *159, 160*
Herkunft *151*
Herleitung *148, 177, 183*
heroisch *159*
Hersteller *148, 158*
Herstellungsprozeß *177*
Herta Müller als möglicher Gast. Ein Eindruck zum Kennenlernen *122, 380*
Hervorhebung *183*
Herz *166, 185*
Heterogenität *160, 175*
heute *148, 159, 166, 168*
Heute ist es nur ein Baum *39, 48, 58, 378*
hierarchisch *172*
hierher *153, 170, 179*
Hi, It's Me *142, 385*
Hilfsmittel *173*
Himmel *178*
hineingedacht *165*
Hineinlegung *175*
hineinpacken *178*
Hingabe *150, 174*
Hinsicht *168*
Hinten *168, 184*
Hintergrund *148, 153, 154, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 175, 176, 184*
Hintergrundannahmen *168*
hintergründig *153, 176*
Hinweis *171*
historisches Wissen *180*
Hitzeeinwirkung *168*
das Hochdeutsche *152*
Hochhäuser *148*
Hochstand *162*
höchster Punkt *169*
Höhepunkt *173*
höherwertig *167, 180*
Höhle *148, 158*
Holzbretter *177*
Home, Via, Kiff *119, 381*
homogen *148, 160, 175*
absolute Homogenität *180*
hören *149, 152, 157, 159, 170, 174, 176, 182*
How Can This be Different *142, 383*
Huckepack *171*
Hügel *158*
Huhn *155, 181*
Hülle *171*
Hund *147, 151, 159, 165, 185*
Hürden *166*
Hütchenspieler *174*
Hütten *148*
Hypothesen *178*

I

Problem des ›Ich‹ *168*
Ich biete *31, 32, 33, 377*
Ich war noch niemals in New York *283, 386*
Ideal *179, 185*
Idealbild *185*
idealisierte *160*
Idee *146, 147, 148, 165, 173, 174, 175, 177, 179, 183, 185*
identisch *153*
Identität *159, 167, 179*
Identitätsbildung *160*
ignorieren *155, 164*
Ihre Reisebegleitung Frau Schmidt *384*
Illusion *147, 163, 168, 171, 176, 179, 183*
imaginiert *151, 183*
Im-Bett-Liegen-Bleiben *151*
Imitation *156, 180*
Implikation *151, 152, 175, 179*
Implikatur *163*
implizit *148*
improvisieren *177*
Impuls *149, 164*
inbegriffen *169*
Index *152*
indirekt *150, 155*
individuell *146*
Individuen *172*
infantil *167*
Inferno *143, 384*
Inflation *168*
Information *148, 155, 157, 161, 185*
Inhalt *147, 148, 149, 150, 154, 156, 157, 161, 165, 166, 173, 174, 183*
inhaltlich *168, 172*
inhärent *162*
Injektion *159*
inklusive *158, 179*
Innenhof *152*
das Innere *148, 149, 152, 154, 156, 158, 159, 160, 161, 179, 184*
innerhalb *153, 154, 161, 162, 175, 176, 180, 183, 184*
innerlich eingewebt *167*
Innerlichkeit *149*
innewohnend *185*
input *181*
Insel *158, 161, 162, 171, 184*
in sich geschlossen *155*
Inspiration *183*
Instanz *171*
Institutionen *162*
intakt *151, 182*
Integration *180*
Integrität *166*
interessant *167*
Interpretation *165, 175*
INTERSHOP CAMP *105, 381*
Intervention *161*
INTIMATE *101, 102, 103, 104, 380, 382*
Inventar *161*
invertieren *169*
irgendwie *184*
irgendwo *149, 153, 181, 185*
isolieren *149, 161, 171, 175*
isoliert *160, 175*
Italienische Reise *120, 142, 259, 388*

J

›ja‹ *157, 173*
J'ACCUSE *30, 31, 377*
Jahre *157, 158*
Jahreswechsel *158*
Jenseits *159*
Junge *173*
Jungfrauenzersägung *163*

K

Kaffee *160*
Käfigpapageien *174*
Kakteen *156*
Kaleidoskop *148*
Kalkulation *159*
Kamera *148, 149, 150, 154, 161, 165, 171*
Kameraeinstellungen *181*
Kammer *149*
einsames Kämmerchen *156*
Kämmerchen *156, 170*
Kampf *181, 183*
Kanon *148*
Kanten *153*
Kants Schriften *178*
Kapitalismus *159, 160, 165, 183*
Kapitel *147, 149, 160, 184*
Karma *179*
Karte *158, 164, 183*
Kartoffeln *159*
Käse *181*
Kasette *148*
Kasten *154*
Katalog *166*
Kategorien *180, 181*
kategorisch *164*
Kauf *168*
kausal *181*
Keller *158*
kennenlernen *158, 175*
Kenntnis *167*
Kern *153, 164*
Kette *149, 150, 154, 175, 182, 184*
Kettenbeziehung *176*
Kiesel *174*
KIFF *382*
Kinder *152, 182*
KI/NO *139, 382*
Kirchturmuhr *170*
Kissen *173*
Kiste *148, 162, 174, 184*
Klammern *156, 157, 182*
klar *147, 148, 150, 151, 152, 155, 160, 161, 164, 171, 174, 179*
das Klare *161*
klar Sehen *164*
Klassen *183*
klassisch *184*
kleben *172*
Kleid *153, 158, 164, 169*
klein *149, 172*
Kleinteile *177*
Klinge *167*
Klingendes *176*
klug *167*
Knicke *158*
Knochen *167*
Koffein *160*
Kollision *173*
Kolonien *160*
Kombination *148, 161, 174, 178, 181*
das Kommende *147*
Kommentare *152, 171*
Kommentatorebene *150*
kommissioniert *155, 171*
Kommunikationsbrücke *161*
Kommunismus *155, 160, 183*
Komplexität *161, 177*
Komponenten *177*
Komposition *172, 181*
Komprimierung *149*
Kompromiß *162, 176*
Kondensat *153*
Konfiguration *157, 182*
Konfrontation *158, 183*
konfrontativ *171*
König *159, 180*
Konjunktionen *150, 182*
Konklusion *157*
Konkretisierung *161, 185*
Konkurrenz *148, 158*
Konsequenz *161, 164, 169*
Konservierungsverfahren *161*
konstantes *155*
Konstellation *150, 158, 168*
konstituierender Faktor *181*
konstruieren *149, 159, 171*
Konstrukt *150, 158, 162, 182*
philosophische Konstrukte *165*
Konsumenten *167*
Kontakt(aufnahme) *161*
Kontext *171*
Kontradiktion *154*
Kontraktion *185*
Kontrast *147, 159, 169, 175, 178*
Kontrolle *148, 178, 179*
kontrollierbar *159*
kontrolliert *147, 178*
konventionelle *168*
konzentriert *179, 183*
koordiniert *146, 150*
Kopf *153, 159, 164, 166, 173, 180, 185*
Kopie *166*
Korallen *181*
Korn *154*
Körper *150, 151, 169, 171, 172, 173, 180*
Körperteile *151*
Korrekheit *169*
Korrektheit *154*
Korrektur *167, 174*
kostenlos *167*
Kraft *165, 171*
Krähe *165*
Krankheit *151, 152, 160, 164, 176, 179*
Krater *162*
Kratzer *153*
Kreativität *157*
Kreis *148, 156, 157, 164, 175, 178, 181, 184*
Kreislauf *169*
Krieg *160, 164*
KRITZL *59, 61, 377*
kryptisch *166*
Kugel *173, 174, 181*
Kulisse *150, 158, 176*
Kultivierung *174*
kulturelle Leistungen *159*
kulturelle Restriktionen *179*
Kunde *160, 182*
Kundige *172*
Kunst *167, 179, 182*
Künstlichkeit *152, 162, 174*
Kunststoff *186*
Kurve *166*
Küste *174*
KYRA *54, 70, 100, 380*

L

Lage *155, 173*
Lager *155, 177*
Lagerkosten *155*
Laib *182, 185*
lallen *151*
Länder *148, 158, 172, 182, 183*
Landschaft *148, 149, 163*
Landstraße *158*
Landstrich *181*
Länge *150, 156*
Last *165, 179*
La Sua Casa *142, 382*
Lauf *147*
Laufbahn *166*
Läufer *147*
laut *170, 182*
Laute *152, 172*
Leben *150, 151, 155, 157, 162, 163, 165, 167, 168, 170, 171, 173, 179, 180, 184, 185*
Lebende *180, 181*
lebensgefährlich *173*
Lebensunterhalt *165*
Lebenswelt *178*
Leere *163, 167, 170, 173*
leere Hand *162*
Leerstellen *171, 182*
legitim *164*
Lehre *175*
Leib *176*
Leichen *183*
Leinen *159*
Lesbarkeit *156, 166*
lesen *166*
leserlich *156*
Lettern *148, 172, 175*
Leuchtkraft *176*
gebildete Leute *175*
Leute *150, 156, 157, 158, 164, 167, 173, 175, 177, 179*
Licht *149, 153, 154, 156, 159, 161, 168, 180*
Lichtbilder *362, 387*
Lichtreflexionen *153*
Lichtspektren *161*
teilbare Liebe *157*
Liebesakt *173*
Liegestützen *157*
Linearität *168, 169, 185*
Linien *153, 160, 167, 172, 182*
Linienziehung *182*
Links *164*
Linse *154, 161*
LIST *377*
List der Maschinen. Programme als Betrüger *296, 386*
Loch *148, 172, 179, 185*
Logik *153, 163, 164, 179*
logisch *153, 161*
Logische Grundlagen der Wissenschaften *384*
Lohn *179*
London vintage *387*
lose *153, 154, 155, 156, 164, 179, 182*
Lose Blätter *377*
von den Dingen lösen *172*
Lose Polas *384*
Lösung *178, 184*
Lücke *160, 162, 170*
lückenlos *159, 168*
Ludwig Wittgenstein sagt ... *210, 383*
Luft *158, 173, 174*
Lügen *157, 170, 176*
Lupe *155*
Lust *159*
Luxus *155, 164, 179*

M

Macht *160, 182*
Maden *182*
Magie *172*
Maiskorn *155*
Makel *147, 153*
Makrokosmos *180*
malen *161, 164*
Malerei *167*
Mangel *158, 159, 161, 163, 182*
mangelhaft *147*
Manier *181*
manifestieren *158*
Manipulation *155*
Mantel *179*
Mappen *156*
Märchen *178*
Mark *167*
Marktplätze *182*
Marmelade *160*
Maschen *172*
Maschine *149, 173*
maskiert *151*
Maßstab *168, 171, 172, 173, 183*
Mast *174*
Masturbation *156*
legitimes Material *166*
Material *149, 154, 156, 160, 166, 170, 180, 184*
materielle Manifestationen *171*
Mathematik *177*
Mauer *180, 184*
Maulwurf *153*
Mechanismen *160, 179*

Medium 147, 148, 166
Megaphon 173
Mehl 159
Mehrwert 150
›ja‹ sagen und ›nein‹ meinen 157
Meinen 166
Meinungen 173, 180
Menge 146, 181
positiver Mensch 184
Menschen 156, 157, 158, 160, 163, 165, 170, 171, 172, 173, 176, 178, 180, 183
Menschheit 170
gemeinsames Merkmal 172
Merkmale 147, 175, 176
merkwürdigerweise 153, 183
messen 168
Messer 173
Metall 168
Metapher 153, 179, 180
metaphorisch 158
Meter 168, 180
Methoden 160, 177
Mikrokosmos 179, 180
minimal 148, 178
mitschwimmen 167
Mitspieler 162
Mitte 158, 161, 164, 168, 169, 174, 178, 180, 183
Mittel 150, 159, 161, 164
Möchtegernphilosoph 166
Mode 147, 164
Modell 151, 156, 162, 171, 174
Modifikation 185
Modulation 169
hypothetischer Modus 164
Modus 146, 162, 164, 165, 168
Möglichkeit 146, 147, 148, 151, 152, 154, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 168, 169, 171, 172, 174, 175, 177, 178, 179, 181, 182, 183
Moleskine 383, 384
Moment 150, 156, 158, 166, 170, 172, 173, 176, 183
Momentaufnahmen 170
Mona Lisa 163
Mond 146, 158, 172, 181
monochrom 161
Monologe 176
Montage 149, 169, 172
Moral 172, 182
Morast 148
morgen 168, 170, 177
Motive 183
Motor 160
Müdigkeit 158
Mühe 155, 171, 172, 181
mühelos 154, 171
Multiplizieren 169
Mund 151, 157
Münzen 168
murmeln 151
Museum 167, 182
Musik 147, 148, 165
Musiker 177
Muster 148, 149, 151, 153, 157, 167, 172, 181, 184
Mutter 154, 177, 179
Muttersprache 172
My Grave 378
Myzelien 181

N

Nachbearbeitung 153
nachdenken 151, 176
Nachfahren 171
Nachfolgenden 168
Nachfrage 155
Nachhauseweg 163
Nachhinein 154, 156, 171
Nachlaufen 158
Nachricht 161
Nachstellung 156
Nacht 158, 159, 177, 181
nachträglich 147, 167, 183
nachvollziehen 177
Nachzeichnen 158
nackt 161, 173, 177, 181
Nadel 158, 159
trügerische Nähe 152
naheliegend 180
näher 157, 173
Nahestehenden 180
nähren 174
Naht 169, 180
Nahtstelle 169
Namen 151, 179, 181, 182
Namenszusatz 166
akustischen Narration 150
Narration 147, 150, 185
Nation 176
Nationalismus 176
Natur 158, 171, 174
Naturereignis 161
natürlich 147, 148, 149, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 164, 168, 169, 171, 173, 176, 179, 181, 182, 184, 185
Naturzustand 177
NBD – Nachbereitungsdienst 66, 379
Nebel 161, 164
Nebenprodukte 149
Negation 154, 155, 160, 163, 184
Negationszeichen 164
negativ 155, 160, 181
Negativform 170
›nein‹ 157, 173
Netz 167, 172, 173
neu 152, 157, 158, 160, 163, 168, 172, 173, 175
Neuanordnung 174
das Neue 147, 148, 158, 169, 172, 174, 178
New Album 69, 383, 384
next – Nürnberger Experimental Film Festival 378
Nichtbeachtung 178
Nicht-Ertragen-Können 160
Nicht-es-selbst-Gefüge 146
das Nichtgesagte 163
Nicht-Mehr-Klingen 176
Nichts 154, 182, 202, 283, 386
niederknien 167
Niemand 149, 153, 162, 170
Noch-Nicht-Klingen 176
normal 150, 160
normale Abfolge 169
normaler Mensch 155
Normalerweise 165
Normalisierung 160
Not 164
Notizen 152, 153, 170
innere Notwendigkeit 172
Notwendigkeit 159, 172, 178, 179
Nouvelle Vague 295, 386
Nuance 151
Nüchternheit 158, 159
Null 157, 166
Nullpunkte 162
NUOVA 120, 203, 259, 383, 389

O

Oasen 148, 156
Obdachlose 177
Oberfläche 148, 155, 162, 180
Objekt 147, 167, 168
Objektiv (fotografisch) 154
Obskuritäten 163
Ockhams Skalpell (Ockham's razor) 161
Ödnis 148
Offenheit 165, 171, 173, 178, 185
offenlegen 158
offensichtlich 147, 149, 175, 178
Öffentlichkeit 170
Öffnung 148
OFF/SCENIC 11, 45, 51, 52, 378
Ohne Titel 210, 251, 383, 385
Ohnmacht 173
Ohr 151, 173, 181
Operation 164
Opfer 160
optimieren 160, 173
optisch 150, 154
Ordner 156, 166
Ordnung 149, 156, 157, 162, 164, 181, 183, 184
Ordnungssystem 149, 181
Orientierung 160
orientierungslos 169, 183
Original 149, 156, 166, 169, 178
Ornament 159
Ort 158, 176, 177

P

Palette 148, 154
Palindrome 162
Palmen 156
Papageien 152
Papier 158, 165, 170
paradox 154, 159, 160
parallel 148, 166, 174
paralysiert 161
Parasit 161
pars pro toto 172
Partition 176
passiv 173
Pause 176, 182
Pendant 168
Penetranz 170
Performance 176
permanent 155
Person 166, 167, 168, 169, 171, 176, 180
Perspektive 159, 169, 175
Pfad 152, 153
Pfeil 155, 156, 169
Pflanze 156, 175, 181
Pforten der Wahrnehmung 171
Phantasie-Realität-Paarung 160
Phase 162
Philosophen 153, 159, 164, 173, 174, 179
reine Philosophie 159
Philosophien 165
Philosophieren 164, 166, 179
Physik 177
Physiognomie 176
Pierre et Gilles. Vorschau, Durchblick und Nachsicht 383
Pinsel 183
Placeboanwendung 160
Pläne 158
Plan—Stadt—Platte 383, 384
Platz 149, 151, 158, 159, 161, 162, 165, 171, 174, 175, 180, 184
play (Zeichen) 169
plot 150
plötzlich 153, 157, 159, 165, 169, 174, 177
Podium 171
Polaroidfotografien 150, 154, 181
Ponyreiten 179
Portraitgemälde 163
posieren 171, 172
kritische Position 184
Position 150, 156, 170, 171, 184
Positiv (fotografisch) 155
postulieren 170
kontrastierendes Potential 168
Potenz 150
Prämissen 154, 157, 181
präsentieren 150, 179
Präsenz 151, 156
Präventivmaßnahme 171
Praxis 147
Preis 155, 165, 167, 176
Premierenabend 151
Prinzip der Straffreiheit der Selbstbefreiung 162
Prinzipien 148, 149, 151, 154, 156, 162, 167, 170, 172, 173, 181
Prisma 69, 365, 387
privat 170
Privateigentum 160
Privileg 158
Proben 151
Problem 151, 155, 164, 184
Produkt 155, 159, 160, 178
Produktion 184
kapitalistischer Produktionsprozeß 160
produzieren 151
professionell 165
Programm 148
Projektionen 171
Prolog 150, 168
prospektiv 152
Prostituierte 177
Prostitution 184
Provisorium 162
provozieren 175
kreativer Prozeß 157
Prozeß 149, 151, 154, 157, 163, 166, 167, 175
nach Außen gerichteten Prozesse 151
nach Innen gerichtete Prozesse 151
Prüfung 176
psychoanalytisch 179
Psychologie 165, 177
passierter Punkt 169
Punkt 146, 148, 152, 153, 157, 158, 162, 164, 165, 168, 169, 170, 174, 175, 179, 182

Q

Qualität 146, 175
qualitativ identisch 159
Quantifikationen 175
Quantität 146, 175
Quellen 147, 155
Querschnitt 182

R

Rahmen 160
Rahmenbedingungen 147, 149, 178
Rand 146, 148, 153, 162, 167, 169
Randerscheinungen 148
Rassen 183
Rast 158
Rätsel 165, 178
Raubbau 160
Rauch 161, 164
negativer Raum 182
Raum 150, 153, 154, 157, 160, 167, 182
räumlich 153
Räumlichkeit 167
raumverbindend 167
Rausch 159, 175
Rauschen 176
Rauschmittel 151
Reaktion 171
real 179
Realität 160, 165, 171, 178, 179
Realitätsmodell 151
Recht 154, 155, 157, 158, 160, 161, 164, 166, 168, 170, 175, 184
Rechtfertigung 179
indirekte Rede 150
Rede 150, 151, 152, 181
reden 156, 162, 163, 168, 169, 172, 173, 175, 176, 182, 184
Reduktion 178, 183
reduziert 146, 163, 179
Reflektion 184
Regal 166
Regel 150, 152, 184
Regelanwendung 157, 158
Regeln 167, 179, 184
Regelverstoß 162
Regen 182
Regionen 180
Reich 159
Reichweite 152, 178
Reihen 151
Reihenfolge 181
reinigend 174
Reise 160, 170, 175, 177, 180
Reisebegleiterin 177
reizend 179
Relation 146, 147, 168, 172, 182
Relativierung 147
Relevanz 173
rem–sept–ember 69, 380
Rennen 166
reparieren 152
Repräsentation 156
Akt der Reproduktion 166
Reproduktion 166
Requisiten 150
Rescue Recoveries‹ 107, 383
Residuum 153
Res Obscura 107, 383
Resonanz 157
Rest 151, 157, 158, 171, 185
Restriktionen 179
potenziell mögliche Resultat 149
Resultat 149, 154, 177
retouchieren 153, 155
retten 173
Rettungswagen 173
nachträgliche Revision 171
Revolution 184
rewind (Zeichen) 169
Rezension 149
Richtigkeit 157, 170, 172
Richtung 147, 150, 153, 159, 166, 168, 171, 181, 182
umgekehrte Richtung 171
Rillen 153
Risse 158, 160
Ritze 148
Rivalität 148, 158
Roben 183
roh 160, 177, 183
Rohstoffe 160
Rohzustand 177
Rolle 149, 155, 159, 176, 178, 181
Rollweg 174
Roman 167
Roma Protokoll 28, 99, 379, 385
rotierende Belegung 172
Route 172, 175
rückblickend 162
Rücken 163, 167
Rückkopplung 149
rückschließend 156
Rückseite 158
Rückübersetzung 166
rückwärts 148, 162, 165, 168, 169, 183, 185
Rückwärtserzählung 162, 168
rückwirkend 167, 169, 178, 179
Rufen 181
Ruhe 170
ruhig 147, 170, 185
ruht 162
rund 180

S

Sachbeschädigung 162
Sache 149, 151, 156, 162, 178, 180
Sachverhalte 165
sagen 148, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 165, 173, 174, 177, 179, 183, 185
Sahne 160
Samen 167, 174, 175
Sammlungen 147
Sand 156
San Felix 369, 387
sanktioniert 179
Satz 147, 148, 150, 152, 163, 165, 169, 175
Satzbeispiele 173
sauber 167, 176
Scanner 176
Scanner Scans Scanners 278, 386
Schach 162
Schachtel 150
Schädlichkeit 160
Schädlinge 174
Schaffen 182
Schärfe 153, 161, 170
Scharnier 166
Schatten 154, 157, 182
Schau 152, 178
schauen 146, 147, 172
rückwärtsgewandtes Schauen 169
Schauplatz 184
Schauspiel 173, 185
Schauspieler 149, 150, 177
Schauspielerei 150
Schauspielstudent 176
Schein 156
scheinbar 149, 150, 167, 169, 179, 182
Scheinwerfern 176
Schema 148
Schicht 151
Schicksal 161
Schilderung 156, 170
schlafen 173
Schlag 172, 185
Schlamm 152, 161
schlecht 156, 160, 167, 170, 176, 178
Schleier 154, 185
schleppend 171
schließen 177
Schlinge 164
Schlucht 173
Schluß 150, 153, 169, 178
Schmerz 150, 159, 173
Schmerzbewußtseins 172
Schnelligkeit 147
Schnipsel 172
sauberer Schnitt 183
Schnitt 147, 152, 167, 169, 174, 183
Schnittpunkt 176, 182
Schnittstelle 151
Schock 163
schön 148, 152, 158, 179, 180, 182
Schönheit 148, 180
Schrägzeichen 152
Schrank 153
schreiben 174, 184
Schreibmaschine 172
Schreibweise 168
Schrift 172, 184
Schriftart 166, 172
Schriftstellerei 167
Schritt 156, 157, 161, 165, 174, 176, 180
Schuhe 153
Schulden 178
Schulen 171
Schulter 157
Schwäche 160
Schwamm 172
Schwarzes Licht 34, 35, 377
Schwarzweißbilder 147, 161
schweben 156, 172
schweigen 173, 182, 185
professionelles Schweigen 173
Schweiß 158
Schwerpunkt 169
Schwindel 170
Schwung 174
Seelen 172
sehen 147, 148, 150, 154, 157, 158, 164, 170, 172, 175, 180, 182
Sehenswürdigkeiten 158
Sehhilfe 169
Sehnsucht 160
Sehwahrnehmung 169
Seite 146, 151, 156, 157, 159, 161, 170, 171, 174, 179, 180, 181, 184
Sekunden 174
selbst 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157,

158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 182, 183, 184, 185
Selbstbeobachtung 156, 184
Selbstberichtigung 180
Selbstbestätigung 156
Selbsterkenntnisse 174
Selbstreproduktionsmöglichkeiten 178
Selbstschutz 152
selbstverständlich 156, 176, 185
selbstzufrieden 183
Semantik 168
Sentimentalität 185
Setzung 162, 182
Sich-Ergänzen 179
Sicherheit 152, 153, 166
sich selbst 147, 149, 150, 156, 160, 161, 164, 165, 166, 168, 170, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 183, 184, 185
Sich-Selbst-Zeichnen 170
Sicht 147, 148, 149, 152, 157, 164, 170, 176, 177, 184, 185
Sichtbares 153, 157
Sichtbarkeit 154
Simone Martinis Monument für Beato Agostino Novello 203, 382
Simulation 151
simulierter Fehler 178
Wüste Sinai 156
singulärer Hohlraum 182
Sinn 149, 152, 153, 163, 164, 165, 167, 168, 175, 180, 182, 183, 184
Sitten 170, 172
Situation 167, 168, 169, 173, 176, 178, 180
Situation Room 99, 380
Skalierungen 184
Sla/sh 283, 386
Sockel 175
Sofortbildverfahren 181
Sonne 159, 184
sortieren 155
souverän 151, 166, 170
sozial 178
soziale Restriktionen 179
Sozialwissenschaften 177
soziologisch 179
Spalt 173
später 148, 150, 158, 169, 172, 177
Spaziergänger 177
Speerspitze 177
Speicher 155
Spekulation 165, 173
Spezialisierung 177
Spiegel 147, 156, 163, 168, 174
Spiegelbild 157, 178
spiegeln 147, 156, 167, 169, 174
Spiegeloberfläche 147
Spiegelung 151, 169, 185
reines Spiel 181
Spiel 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 150, 152, 153, 162, 163, 175, 179, 181, 184, 185
spielen 149, 152, 176, 184
Spielfeld 184
Spielfilme 150
das Spitzen 184
spontan 149, 159, 180
Spontaneität 152
kristallklare Sprache 182
Sprache 148, 150, 151, 152, 156, 163, 166, 169, 172, 173, 175, 180, 182, 183
natürlicher Sinn eines Sprachgebrauchs 164
Sprachtraining 180
sprechen 152, 154, 157, 159, 173, 176, 177
Sprechweise 185
Springhouse 24, 27, 28, 141, 380, 383
Sprung 146, 147, 171, 184
Sprungbrett 171
sprunghaft 166, 180
Spur 148, 152, 158, 169, 179, 182, 185
minimalste Spuren 148
Spürhund 151
Stabilität 148
Stadium 176, 180
Stadt 158, 171, 182
Stagnation 149
Stand 155, 156, 164, 167, 168, 171
Standpunkt 159, 169, 173, 176, 179, 185
Staniol 53, 281, 282, 384, 389
Stapel 156
Stärke 177
stärken 159
Startposition 169
statisch 178
Staunen 178
steal from this 377
Stein 178, 181
Stelle 148, 150, 151, 152, 153, 156, 162, 163, 170, 177, 180, 183
Stellung 150, 164, 168
Stellungnahmen 170
sterben 156, 173, 181, 184
stetig 155, 177
stillschweigend 176
Stillstand 160, 168
Stimme 152, 174, 176, 178
Stoffe 158, 160
Stoffresten 183
stolplern 184
Stolz 166
Stoppschilder 185
Störung 161
Stoß 184
Strafe 162, 163
Straße 165, 170, 183
Strategie 163, 177, 181
STREAM 134, 381, 382
das Strebende 171
Strecke 153, 177
Strich 170, 180
Stricke 173
Strömungen 167, 170
Struktur 146, 149, 151, 153, 163, 166, 167, 169, 176, 182
strukturell 168
Stück 165, 184
Studienarbeiten 101, 380
Stufe 153, 174, 180, 181
darunterliegende Stufen 153
stumpf 170
stur 165
Sturm 174
Stützung 169
Subjekt 168, 184
subjektiv 171
Substantiv 174
Substanz 166
Substraktion 160
vorwärtsgerichtetes Suchen 169
Sucher 154
Sud 165
Suggestion 147, 151, 152, 159, 160, 167, 179, 183
Sumpfgelände 148
Surplus 160
surreal 169
Surrogat 159
suspekt 178
Symbol 155, 169, 175, 182
Symposium 50 Jahre Bitterfelder Konferenz 254, 384
Symptome 151, 179
Synonyme 168
Syntax 153, 161, 168
System 146, 155, 160, 161, 162, 165, 167, 169, 172, 178, 181, 184
übergeordnetes System 181
Szene 169, 176

T

Tag 157, 158, 159, 166, 176, 181, 182
Tageslicht 158, 180
Täler 158
tanzend 181
Taschen 162, 163, 181
Taschenlampe 180
Tastatur 151, 172, 173
Taste 169, 173
Tätigkeit 165
Tatsache 146, 155, 170
taub 152
Tausch 159, 174, 177
Täuschung 147, 151, 154, 163, 176, 179, 185
optische Täuschungen 154
Tautologie 167, 178
Technik 163
technisch 169
natürlicher Teil 154
Teile 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 159, 161, 162, 164, 167, 169, 171, 172, 173, 174, 178, 179, 181, 182, 183
Teilgruppe 172
Teilnehmer 160, 184
Teilsprache 152
teilweise 178
Tempo 160
Sicherung des Territoriums 155
Text 148, 151, 153, 165, 167, 176, 177, 181
Textur 153, 169, 180, 183
The 99 Most Ultimate Definitive Best and Very Best Greatest Hits Vol. 1 106, 381
The birth of an artist. Erich Weisz. 64, 97, 106, 279, 379
The Four Stages 387
Theologie 177
sich selbst verkomplizierendes Theorem 161
Theorem 161
theoretisches Wissen 177
Theorie 147, 149, 159, 161
These 149, 159
This Song's For You Girls 142, 383
Tiefe 148, 153, 154, 157
Tiefenschärfe 153
Tier 148, 152, 164, 181
Tierpräparate als Simulatoren 296, 386
Tinte 152
Tod 156, 173, 180, 184
Ton 148, 151, 153, 156, 176
Topologie 156, 158
Totalität 162
töten 173, 179
touch:totem 22
Touch Totem 377
Trächtigkeit 171
tragbar 171
tragen 150, 163, 165
körperliche Träger 172
Träger 146, 161, 163, 165, 170, 171, 172, 180
Trägermaterial 180
Tranferleistungen 182
Transaktion 182
das Transformierende 153
transkribiert 152
transparent 152, 164, 185
Transparenz 171
Träume 118, 162, 171, 177, 179, 183, 185, 186, 194, 195, 376, 380, 382
Treibgut 179
Treibhäuser 174
das Trennende 153
Trennung 148, 169, 175, 181
Trick 147, 163, 178
Trip/Träume 118, 376, 380
Tritt 172
trivial 167, 168
Trotz 164
trügerisch 171
Tücher 163
Tugend 166
Tümpel 161
Tun 148, 184
Tunnel 153
Tür 170, 175
Tüten 158
Typus 150

U

Überangebot 159
Überblick 174
Über Constantin Meuniers Einfluß auf die Photographie 343, 384
überdauern 172
überdeckt 152
das Überfällige 160
Überfluß 155, 164
Überflüssiges 159
Übergänge 148, 180
Übergangslösung 162
überholt 177
überlagernd 170, 183
Überlagerung 161
Überlegung 150, 181, 184
überlesen 158
Überlistung 162
übermitteln 161, 185
überprüfbar 162
Überprüfung 171
überrascht 163, 167, 176
Überschneidung 175
Überschuß 175
übersetzen 148, 165, 166
Übersicht 174
überspringen 170, 175
überstrahlen 167
Übertreibung 155, 183
Über »Über die Malkunst« 383
Überwindung 155, 162, 165, 173, 174, 179
Innere Überzeugung 146
Ufer 165, 170
UmalAfa 24
Umåtùng 11, 44, 45, 48, 378
umdrehen 183
Umfeld 153, 171, 179
Umgang 155, 167
UMGANG 34, 377
Umgebung 152, 183, 184
Umgebungslicht 161
Umgebungstemperatur 161
umgekehrt 164, 180, 181, 182
Umgrenzungen 180
Umkehr 169, 183
Umleitungspfeile 185
Umrisse 169
Umsetzung 148, 162
Umstand 147, 149, 163, 167
Umstellung 157, 183
Umwelt 156, 165, 172
umzudrehen 164
unabhängig 172
unangetastet 154, 155
unaufgeraut 162
Unausgesprochen 168
unaussprechbar 183
unbegangen 158
Unbehagen 160
unbemerkt 158
unbenutzt 158
un(be)schreibbar 170
Unbesetztes 174
unbeständig 172
unbestimmt 164
unbewegt 147
undeutlich 180
undifferenziert 162
undurchsichtig 161
Unebenheiten 158
uneingeschränkt 170
uneinsichtig 160
Unendlichkeit 152, 166, 169, 171, 175, 181, 184
unfähig 164
Unfall 173
unfreiwillig 154, 174
ungeeignet 164
ungehindert 170
ungeklärt 182
ungenau 147
Ungerechtigkeit 151, 157
ungesättigt 172
unglaubwürdig 178
Ungleichheit 157
ungreifbar 170
uninteressant 157, 182
universelle Methode 165
Universitäten 162, 177
Universum 179, 180
Unkontrollierbarkeit 154
unmerklich 169
unmittelbar 171, 178, 179, 185
unnötig 180
Unordnung 162, 181, 183
Unreinheiten 154
unsauber 176
an sich unscharf 161, 180
unscharf 147, 153, 161, 163, 167, 180
Unschärfe 153, 160, 161, 170, 180, 183
Unsicherheit 154, 183
unsichtbar 154
unterdrücken 151
Unterfangen 163
untergraben 163
unterirdisch 180, 181
unterlegen 172
Unterscheidung 147, 150, 162
Unterschied 148, 149, 151, 155, 159, 162, 165, 168, 171, 175
Unterschiedliches 174
Unterstützung 153, 157, 159, 171
untersuchen 180
unterwegs 165, 170, 180
Unterwürfigkeit 167
ununterscheidbar 150, 166
unverändert 146, 147, 151, 153, 166, 171, 172, 183
Unverbundenheit 183
unverhüllt 171
unverständlich 183
unverstellt 147, 180
Unvollkommenheit 149, 179
unvollständig 158, 183
unwahr 162
unwahrscheinlich 158
unwillkommen 158
Urlaub 148
Urmeter 168
Ursache 158
Ursprungsbibliothek 166
Urteil 163
Urzustand 153
Ut Operaretureum Et Manus Ianthinus 387
Utopie 178
utopmania 9, 10, 20, 29, 48, 59, 61, 63, 66, 97, 99, 101, 120, 137, 143, 203, 251, 257, 259, 279, 280, 367, 369, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387
utopmania est.2001 367, 369, 387

V

Varianz 168
Vase 150
Vater 179, 185
Verächter 183
Verachtung 183
Veränderung 146, 168
verankerter 171
Verantwortung 177
Verarbeitungsprozeß 161
verbergen 172, 176
Verbesserung 152, 161, 178, 180
Verbeugung 167
Verbindung 157, 159, 166, 167, 173, 179, 182
Verbot 162, 166
verbreiten 159, 166
verdeckt 153, 158, 164, 165, 167, 185
Verdeckung 180
Verdeutlichung 159
Verdichtung 161
verdienen 179
verdrängen 158, 159
vereinheitlichend 155, 167, 172
Vereinigte Staaten von Amerika 158
Verfahren 158
verfärbend 179
Verfehlungen 168
verfeuern 184
verfolgt 157
Verformung 151, 168
Verfremdung 152
Verfügung 159, 160, 166
Verführung 160
Vergangenen 169
Vergangenheit 163, 169, 173, 185
vergessen 150, 153, 158, 163, 172, 173, 176, 182, 184, 185
Vergessenheit 163
vergewaltigen 179
vergiften 174
Vergleich 151, 161, 168, 169
vergleichbar 147, 155, 161, 162, 168, 169, 171, 178
Vergrößerer 161
Vergrößerung 180
logisches Verhältnis 153
Verhältnis 156
verhindern 173
das Verhindernde 153
Verknüpfung 172
Verkörperung 176
Verlagerung 160, 166, 180, 184
Verlangsamung 155
verlassen 163
Verlauf 147, 149, 152, 171, 177
verlaufen 166, 169, 180, 185
verlockend 160, 179
berechenbarer Verlust 184
Verlust 149, 152, 153, 157, 166, 171, 177, 178, 183, 184, 185
vermitteln 175, 182
Vermögen 176
Vermutung 163, 183
vernachlässigbar 151, 183
vernichtet 149
Verpackungen 158
verpaßt 158
Verpflichtung 156, 182
verraten 163, 179
Versandung 156
verschachtelt 157, 171, 172, 175
Verschachtelung 150, 173
Verschiebungen 166, 168
Verschiedenes 183
verschleiert 157
Verschlossenheit 149, 154, 171, 176
verschmelzen 153, 154, 169
Verschüttetes 163
verschweigen 183
verschwinden 147, 155, 162, 163, 170, 171, 174, 177, 180
verschwommen 164
versetzen 155, 178
Version 149, 160, 161, 164, 170, 179
Versprechen 179
verständlich 147, 161, 164, 181
falsch verstehen 156
richtig verstehen 156
verstehen 147, 149, 151, 152, 156, 166, 168, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 181, 182, 183, 184
Verstellung 152, 163, 171, 185
Verstimmung 179
verstrickt 162, 172

verstummt *169*
Versuch *156, 160, 161, 163, 165, 175, 176*
vertauschen *167*
Vertrag *148*
Vertrautheit *172*
Verursachungen *149*
Vervielfältigung *166, 167*
vervollständigend *167, 169*
Verwahrung *162*
Verwaltung *155, 171, 178*
verwandeln *151*
Verwechslungen *168*
verweisen *150, 154, 158, 174, 175*
Verwischen *160, 161*
verwissenschaftlicht *179*
Verwundung *155, 156*
verwurzelt *174*
Verwüstung *156*
perspektivischen Verzerrung *154*
verzögert *157, 158*
Verzweigung *152*
VIA *99, 100, 120, 142, 379, 380, 382*
Viaggio In Italia *259, 383*
Videorekorder *169*
Vielerlei *165*
Vielheit *175*
visuell *150*
Vitrine *163, 164*
Vogel *162, 177*
VOID *380*
Vollkommenheit *162*
vollwertig *184*
Volumen *169, 173*
Vom Alltag zur Philosophie. Beschreibung einer Parabel *70, 144, 383*
von alleine *185*
vonnöten *162*
Vorabend *177*
vorausgegangen *156, 185*
vorbeischauen *170*
Vorbereitung *147, 158*
Vordergrund *148, 153, 159, 163, 166, 178*
Vordergrund-Hintergrund-Gefüge *163*
Vorder— und Hintergrund bei M. C. Escher *384*
vordringen *154*
voreilig *177*
Vorführung *181*
Vorgabe *176*
Vorgang *163, 167*
Vorgang des Anstosses *163*
Vorgänger *157*
vorgeben (einer Tatsache) *151, 160, 182*
Vorgefundenes *150*
vorgegeben *182*
Vorgehensweise *165, 172*
Vorgriff *153*
Vorheriges *152, 178*
vorhersehbar *154*
Vorlage *164*
vorne *153*
Vorrat *175*
Vor-Sätze *165*
Vorschein *151*
Vorsprung *157*
Vorstellung *151, 155, 163, 173, 179*
Vor-Stellung *164*
Vorstufe *161, 167*
Vortäuschung *150, 151, 160, 167*
Vorteile *147*
Vorurteile *163*
vorwärts *153, 157, 169, 175*
Vorwärtsspulen *169*

W

Wachzustand *171*
Wahl *160, 163, 179*
Wahn *179*
wahr *151, 157, 162, 163, 168, 178, 182, 183*
wahrgenommen *161, 167*
Wahrheit *155, 157, 170, 176*
Wahrheitswert *174*
wahrnehmbar *151, 153*
Wahrnehmen *170*
Wahrnehmender *168*
falsche Wahrnehmung *167*
Wahrnehmung *152, 167, 169, 171, 181*
Wahrscheinlichkeit *158, 172*
Währung *167*
Wald *182, 183*
Wand *157*
Wanderer *154, 164, 172*
Wandlung *155*
Wann ist ein Kino geschlossen? *382*
Ware *155*
Warenhäuser *155*
warten *147, 149, 157, 170, 171, 175, 177*
Wartender *177*
Wärter *162*
Wasser *148, 171, 176, 178*
Wasserlachen *156*
umgekehrter Weg *165*
ursprünglicher Weg *185*
Weg *154, 161, 166, 179, 185*
weg (Absenz) *148, 158, 161, 170, 173, 181, 184*
Wegepunkte *185*
Wegesrand *153, 171*
Wegezölle *179*
wegkommen *179*
Weglenkung *146, 151, 152*
wegschmelzen *168*
Weise (Art) *149, 152, 161, 165, 166, 173, 175, 181*
Weisheit *162*
Weitergabe *166*
weitermachen *174*
weitertragen *170, 172, 179*
weiterverkaufen *182*
Wellen *148, 178*
Welt *147, 148, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 164, 165, 167, 168, 170, 172, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182*
Weniger-Werden *147*
Werbung *159*
das Werden *170*
Werk *171*
Werkraum *281, 386*
Werkverzeichnung *9, 10, 29, 377*
Werkzeug *152, 153, 159, 165, 167*
innere Werte *150*
Werte *167, 177*
wertlos *180*
Wesenskern *153*
das Wesentliche *166*
Wettrennen *166*
What Comes In Gets Out *381*
das Wichtige *175*
Widerspruch *181, 182*
Wiederauftauchen *163*
wiedererkennbares *155*
Wiedergabegerät *148*
wiedergefunden *152*
Wiederherstellung *177*
Wiederholung *146, 157, 166*
wiederverwertet *159*
wild *152*
Wildwuchs *160*
willkürlich *159*
Wind *148, 174*
wirkliche Anwendung *164*
Wirklichkeit *149, 155, 163, 180*
Wirtschaft *177*
Wirtschaftlichkeit *147*
indirektes Wissen *180*
Wissen *151, 154, 157, 158, 162, 163, 169, 177, 180*
woandershin *179*
Wo bleibt die Zeit? *251, 386*
Wohlklang *168, 172*
Wohnung *166, 178*
Wölfe *185*
Wolken *164*
Wolkenkratzer *182*
Wort *147, 148, 150, 152, 153, 165, 167, 168, 172, 175, 176, 181, 184*
Wortlaut *170, 178*
Wortsinn *178*
Wuchs *174*
Wunde *167*
Wunsch *160, 174, 175, 176, 179*
Würdigung *156*
Wüste *148, 156, 165*

Z

primitive Zahlen *181*
Zauber *163*
Zehn-Mark-Bezahlen *167*
intendierte Zeichen *151*
Zeichnung *154, 160, 167, 170*
zeigen *151, 152, 154, 162, 169, 172, 180, 183, 185*
das Zeigen *185*
Zeigende *185*
Zeiger *170*
Zeilen *150*
Zeit *148, 153, 155, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 169, 170, 173, 179, 180, 184, 185*
Zeitdauer *172*
zeitlich *150, 153, 178*
zeitlos *163*
Zeitlupe *155, 169*
möglicher Zeitpunkt *157*
Zeitpunkt *153, 156, 157, 158, 165, 174, 176, 178*
Zeitraum *156*
Zeitvertreib *179*
Zeitwort *173, 184*
zelebrieren *159*
zementierten *182*
Zentrum *146, 148, 160, 169, 179, 180*
zerfressen *184*
zerlegen *182, 183*
zerschlagen *173*
Zerstörung *149, 151, 154, 156, 168*
systematisches Zerteilen *167*
Zertrümmern *173*
Zeug *153, 172*
Zeugen *158, 163*
Ziel *149, 165, 168, 173, 181, 182, 183, 184*
Zierde *178*
Ziffern *170*
Zigarettenstummel *158*
Zimmer *156, 167*
Zirkulation *155*
Zitat *150, 165, 171, 175*
Zivilisation *177*
zivilisiert *160*
Zoologen *171*
züchten *167*
Zucker *159, 160*
Zufall *154, 159*
zufällig *156, 158, 172, 175, 178, 184*
zufrieden *148, 162, 170, 174*
Zug *146, 154, 166, 167, 168, 173, 174, 176, 183*
Zugang *179*
zugänglich *146, 155, 167, 180*
zugemauert *179*
zu Genüge *152, 165*
zugleich *154, 163, 166, 172, 173, 179, 180, 185*
Zugriff *154, 155*
zugrundeliegenden *151, 184*
das Zuhause *155*
Zuhilfenahme *150, 160, 178*
Zuhörer *155, 175*
Zukunft *160, 161, 169, 173, 174, 175, 176*
Zukunftsmusik *153*
Zukunftsutopien *178*
Zunge *151*
Zur Ethik des Zeigens *20, 59, 376*
zurück *151, 152, 153, 161, 164, 166, 169, 176, 177, 179, 180, 182, 185*
zurückfallen *150, 167*
zurückgehen *165, 179, 185*
zurückgelassen *151, 153, 177*
zurückgesprungen *152*
zurückrechnen *156*
vollständiges Zurücksetzen *174*
zurückspulen *169*
zurück-wärts *169*
Zurückweisung *164, 167*
zusammenbauen *148, 177, 179*
zusammenfallen *163, 185*
Zusammenfassungen *149, 154*
zusammenfügen *151, 169, 177*
zusammengehören *179*
Zusammenhang *155, 163*
zusammenschmelzen *148*
zusammentragen *172, 177*
rhetorischer Zusatz *148*
Zusatz *146, 148, 150, 160, 161, 171, 185*
Zusatzannahme *161*
zuschauen *147, 148, 152, 159, 162, 163, 166, 182*
Zuschauer *150, 163, 166*
Zuschreibungen *151*
zu spät *156, 158*
Zustand *151, 156, 161, 164, 167, 170, 171, 179, 184*
das Zuviel *156, 160*
Zwang *174*
Zweck *159, 165*
zweckmäßig *175*
zweideutend *165*
zweideutig *165*
Zweifel *149, 174, 178, 183*
Zweiheit *175*
Zweitbesetzung *176*
Zwiebeln *159*
zwiespältig *154*
zwischenarchiviert *166*
Zwischenbearbeitung *153*
Zwischenräume *151*
Zwischenstufen *152*
Zwischenzustand *162*
zynische Widerrede *159*

Werkverzeichnis Gottfried Binder ISSN 1864–5399

ISSN 1864–5399