

vom Verschwinden

Weltverluste und Weltfluchten



HNKV
Hardware Medien Kunst Verein

›Da sie noch Geld hatten, gingen sie Genüssen nach, die etwas kosten. An dem Tag, an dem das Welthandelszentrum in New York zum Einsturz gebracht wurde, war in der Mall von Palo Alto, in die sie mit Broderick gefahren war, statt der üblichen Berieselungsmusik eine Tonaufzeichnung der ersten Mondlandung zu hören. Vervielfacht zu einem Gleichschritt der Bilder zeigte sich auf Monitorwänden der Sieg der Ferne. Das Fernzusehende war zur einzig bedeutenden Wirklichkeit geworden, und beide spürten sie, wie die Nähe endgültig zu schwinden schien.‹

VOM VERSCHWINDEN. WELTVERLUSTE UND WELTFLUCHTEN.

Inke Arns, Ute Vorkoeper, Hardware MedienKunstVerein (Hg.)

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

vom Verschwinden. Weltverluste und Weltfluchten

Hardware MedienKunstVerein in der PHOENIX Halle Dortmund, im Rahmen des
medien_kunst_netz dortmund, 27. August – 30. Oktober 2005

REDAKTION Inke Arns, Ute Vorkoeper

AUTOR/INNEN Susanne Ackers, Inke Arns (IA), Kurt Eichler, Francis Hunger (FH),
Tom McCarthy, Frank Stühlmeyer, Ute Vorkoeper (UV)

LEKTORAT Inke Arns, Ute Vorkoeper, Tom McCarthy (englisch)

ÜBERSETZUNGEN Inke Arns (Text von Tom McCarthy, engl. – dt.),

Amy J. Klement (Texte von Ute Vorkoeper, Frank Stühlmeyer, Kurt Eichler,

dt. – engl.), Anna Scheer (Texte von Inke Arns und Susanne Ackers, dt. – engl.)

GESTALTUNG & FOTOGRAFIE www.laborb.de

TYPOGRAFIE Adobe Garamond Premier Pro und FF Karbid

PAPIER Schneidersöhne LuxoSamt Offset 150 g/m²

DRUCK/GESAMTHERSTELLUNG Druckverlag Kettler, Bönen, Westfalen
Printed in the EU

© 2005 Autor/innen, Künstler/innen, Hardware MedienKunstVerein & Revolver
Alle Rechte vorbehalten. Abdruck (auch auszugsweise) nur nach ausdrücklicher
Genehmigung durch den Verlag.

HMKV

Hardware MedienKunstVerein

Hardware MedienKunstVerein

Güntherstr. 65, 44143 Dortmund

Tel +49 (0)231 – 82 31 06, Fax +49 (0)231 – 88 20 240

info@hmkv.de, www.hmkv.de



Revolver

Archiv für aktuelle Kunst

Fahrgasse 23, 60311 Frankfurt am Main

Tel.: +49 (0)69 – 44 63 62, Fax: +49 (0)69 – 94 41 24 51

info@revolver-books.de, www.revolver-books.de

ISBN 3-86588-173-4

vom Verschwinden

Weltverluste und Weltfluchten



HMKV
Hardware MedienKunstVerein

INHALT

KURT EICHLER

- 6 Vorwort
- 7 Preface

INKE ARNS UND UTE VORKOEPER

- 10 Hintergründe, Gedanken und Dank
- 11 Background, Thoughts and Thanks

FRANK STÜHLMAYER

- 14 Zur Welt flüchten. Überlegungen zum Weltbegriff ausgehend von Hannah Arendt
- 15 Escaping to the World: Considerations on the Concept of World according to Hannah Arendt

UTE VORKOEPER

- 26 Im Verschwinden halten. Über Medialität, Poetisches und die Zeugenschaft von Kunst
- 27 To Keep in Disappearance. On Mediality, the Poetic and Art as Acts of Giving Testimony

40 VOM VERSCHWINDEN. WELTVERLUSTE UND WELTFLUCHTEN

ON DISAPPEARANCE: LOSS OF WORLD AND ESCAPING FROM THE WORLD

44 HALTLOS ANCHORLESS

OLIVER PIETSCH

AERNOUT MIK

MAJA BAJEVIĆ

CHRISTINE LEMKE

VIA LEWANDOWSKY

UBERMORGEN

64 VERNICHTUNGEN ANNIHILATIONS

WOLFGANG STAEHLE

RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL

LUTZ DAMMBECK

ALICE MICELI

INA WUDTKE

82 ZEITSPRÜNGE LEAPS OF TIME

MULTIPLICITY

MAJA BAJEVIĆ/EMANUEL LICHA

APSLUTNO

92 TERRAIN VAGUE TERRAIN VAGUE

THOMAS KÖNER

BIRGIT SCHLIEPS

CARL MICHAEL VON HAUSSWOLFF/THOMAS NORDANSTAD

SUSANNE ACKERS

- 106 Die unheimliche Ruhe nach dem Sturm
- 107 The Uncanny Silence After the Storm

INKE ARNS

- 114 Unsichtbarkeit und Politik. Über Räume des Politischen jenseits des Sichtbaren
- 115 Invisibility and Politics. On Spaces of the Political beyond the Visible

TOM MCCARTHY

- 122 Sechs Fluchtpunkte
- 123 Six Vanishing Points

- 136 Biographien
- 140 Werkverzeichnis
- 142 Ausstellung & Dank

DIE ENTSTEHUNG KÜNSTLERISCHER WELTEN AUS DER ASCHEN EINES STAHLWERKS

AUSSTELLUNGEN ZUR MEDIENKUNST AUF PHOENIX-WEST

„vom Verschwinden“ – der Titel der aktuellen Ausstellung des Hartware MedienKunstVereins bezeichnet nicht nur die widersprüchlichen Erfahrungen, die die Künstler in ihren Werken als Weltverlust oder als Weltflucht thematisieren, sondern er ist zugleich emblematisch für den Ort, an dem diese Präsentation gezeigt wird. Denn noch vor wenigen Jahren war das Areal von Phoenix-West ein traditionsreiches Stahlwerk, dessen morbide Anlagen ebenso wie die Ausstellungshalle selbst an die vergangene Epoche der Schwerindustrie in Dortmund erinnern.

Ein zentrales Motiv der Ausstellung „vom Verschwinden“ ist das „Terrain Vague“, ein Begriff, der sich auf ein unbestimmtes Gelände von Verwüstungen und Trümmern bezieht, in dem Anderes, Unbekanntes, vielleicht sogar Besseres möglich wird – im übertragenen Sinne als „Brachland der Hoffnung“.

Denn so wie kein Verschwinden im Nichts endet, sondern neue Konfigurationen reproduziert, verhält es sich auch mit der Industriebrache von Phoenix. Langfristig wird hier von der städtischen Wirtschafts- und Beschäftigungsförderung mit dem dortmund-project, im Verbund mit der Landesentwicklungsgesellschaft NRW und der Stadterneuerung ein Zukunftsstandort entwickelt, der Heimstatt für junge Unternehmen der Software-Branche und Mikrosystemtechnik werden soll, mit denen sich die Metropole im östlichen Ruhrgebiet bereits europaweit einen Namen gemacht hat.

Das erste Pflänzchen, quasi als Symbol für das Entwicklungspotenzial des Standorts Phoenix-West, war aber noch vor den ersten Betriebsansiedlungen das ehemalige denkmalgeschützte Reserveteillager, das als Ausstellungsort, Kompetenz- und Gründerzentrum für Medienkunst eingerichtet werden konnte: die PHOENIX Halle. In einer geglückten industrie- und kulturhistorischen Symbiose mutierte das „Verschwinden“ an diesem Ort zu einer spezifischen künstlerischen Perspektive – mit dem ausdrücklichen Wunsch nach Synergien mit den künftigen Nachbarn der neuen Technologien und weiteren medien- und kulturwirtschaftlichen Einrichtungen auf Phoenix. Eine Besonderheit dieser Entwicklungsfläche ist ja gerade der geplante Nutzungsmix aus Arbeit, Forschung und den dazugehörigen Serviceeinrichtungen, aber auch von Freizeit- und Kulturangeboten. Insofern spielt die vorfristige künstlerische Nutzung der PHOENIX Halle auch eine ganz wesentliche Rolle bei der Erschließung dieses lange Jahre aus dem allgemeinen Bewusstsein verschwundenen Areals.

Seit dem Jahr 2003 ist die PHOENIX Halle das Zentrum für die Medienkunst. Hier fanden bereits vielbeachtete und preisgekrönte Ausstellungen statt, wie beispielsweise „Games – Computerspiele von Künstler/

THE EMERGENCE OF ARTISTIC WORLDS FROM THE ASHES OF A STEEL WORKS

EXHIBITING MEDIA ART IN PHOENIX-WEST

“On Disappearance”: the title of the current exhibition by Hartware MedienKunstVerein not only describes the conflicting experiences the artists address in their works as loss of world or escaping from the world, but at the same time is also emblematic of the place in which this work is presented. Only a few years ago, the Phoenix-West site was a long-established steel works; now, with its morbid plant, it is, like the exhibition hall itself, reminiscent of the past epoch of heavy industry in Dortmund.

A central motif of the exhibition “On Disappearance” is “Terrain Vague”, a term that refers to an indefinite terrain of desolation and debris, in which something other, unknown, perhaps even better, becomes possible in the figurative sense of “wasteland of hope”.

Just as no disappearance ends in nothingness, but rather produces new configurations, so it is with the industrial wasteland of Phoenix. In the long-term, a future location will be developed here, by the Municipal Economic and Employment Promotion Office in association with the dortmund-project, the Regional Development Company (LEG) NRW and Urban Renewal, which will become a home for the young software and micro systems companies with which the metropolis in the eastern part of the Ruhrgebiet has already made a name for itself worldwide.

The first plant, however, almost a symbol for the development potential of the Phoenix-West location, was – before the first businesses took root there – a spare parts storage building, now under preservation order, which was equipped as an exhibition space and became an established centre for expertise and media art: the PHOENIX Halle. In a successful industrial and cultural-historical symbiosis, “disappearance” mutates here to a specifically artistic perspective – with the express desire for synergy with future neighbours of the new technology and other media, cultural and economic facilities in Phoenix. Indeed, one feature this area under development has is its planned multi-purpose usage, with work, research and the necessary service installations, but also leisure and cultural facilities. In this respect the use of the PHOENIX Halle for artistic purposes ahead of schedule plays a rather significant role in its opening, as after all these years general awareness of this area has disappeared.

Since 2003 the PHOENIX Halle has been a centre for media art. Well-received and award-winning exhibitions have already taken place here, including “Games – Computerspiele von Künstler/innen” as well as the international “Nam-June-Paik-Award 2004”, supported by the Foundation for Endowment of the Arts Nordrhein-Westfalen.

10 innen“ sowie der von der Kunststiftung NRW ausgelobte Internationale „Nam-June-Paik-Award 2004“.

Rund 2200 m² groß und mehr als 13 m hoch ist das frühere Reserve-
teillager, in dem 16 Künstler/innen aus Europa und Amerika ihre
Arbeiten „vom Verschwinden“ zeigen. Mit Thomas Köner und seinem
Video „Banlieue du Vide“ (2003) ist ein Dortmunder dabei; die Grup-
pe apsolutno mit der filmischen Sequenz „Absolutely Dead – apsolutno
(1995 – 0005)“ kommt aus Dortmunds serbischer Partnerstadt Novi
Sad. Die Ausstellung „vom Verschwinden“ ist ein weiterer Baustein für
die PHOENIX Halle als Werkstatt und Ausstellungsort für Medienkunst,
aber auch ein (künstlerischer) Inkubator für die städtebauliche, techno-
logische und wirtschaftliche Entwicklung von Phoenix-West.

Denn inhaltlich und formal korrespondiert die Medienkunst in be-
sonderer Weise mit dem Strukturwandel in Dortmund, so wie auch hie-
sige Unternehmen führend bei der SMS- und RFID-Forschung und -Pro-
duktion sind. Als künstlerisch-experimenteller Umgang mit innovativen
Technologien findet die Medienkunst in der jüngeren Generation Ver-
ständnis und Akzeptanz, weil ihre Chiffren längst im Alltag verwurzelt
sind und die Kunstwerke mit Erfahrungen der virtuellen Welten spielen.

Der Hardware MedienKunstVerein, 1996 gegründet und seit Anfang
2005 von Inke Arns und Susanne Ackers als künstlerische Leiterin bzw.
als Geschäftsführerin geleitet, ist ein weit über Dortmunds Grenzen
hinaus anerkannter Motor für die Weiterentwicklung und die Präsen-
tation dieser Kunstform. Eingebettet in ein lokales Netzwerk, dem au-
ßerdem das Museum am Ostwall, das städtische Kulturbüro sowie die
Universität angehören, haben die Ausstellungskonzepte stets die Brüche
zwischen den künstlerisch genutzten Medien und den hybriden Ausstel-
lungsorten für die Besucher zu produktiven Erkenntnis- und Erlebnis-
prozessen gemacht: ob in einer stillgelegten Zeche, einer verlassenen
Einkaufspassage oder mit der vielbeachteten Schau „Reservate der
Sehnsucht“ im Dortmunder U, einem aufgelassenen Brauereiturm, der
zu einem Museums- und Ausstellungszentrum entwickelt werden soll.

Der Hardware MedienKunstVerein hat Partner und Förderer nicht
nur in Dortmund, wie die Sparkasse, die Wirtschafts- und Beschäf-
tigungsförderung und das Kulturbüro, sondern auch treue Unterstützer
auf Landes- und Bundesebene, wie die Kunststiftung Nordrhein-Westfa-
len, die Kulturabteilung des Landes oder die Bundeskulturstiftung. Das
Dortmunder Engagement für die Medienkunst ist programmatisch ein-
gebunden in den vom NRW Kultursekretariat verantworteten „Diskurs
Kunst“, und für die Bewerbung des Ruhrgebiets als Kulturhauptstadt
Europas 2010 hat Dortmund die Medienkunst als besonderen Schwer-
punkt ausgewiesen.

Damit bilden das kreative Potenzial der Medienkunst und des
Hardware MedienKunstVereins wesentliche Elemente für die künstle-
rischen und kulturpolitischen Perspektiven der Stadt.

KURT EICHLER

Leiter des Kulturbüros der Stadt Dortmund.

The spare parts storage building is around 2.200 m² large and more than 13 m high. Here, 16 artists from Europe and America are showing their work "On Disappearance". Thomas Köner, a Dortmund-based artist, is represented with his video "Banlieue du Vide" (2003); the group "apsolutno", with the video installation "Absolutely Dead – ap-solutno (1995–0005)", comes from Dortmund's twin city, Novi Sad in Serbia. The exhibition "On Disappearance" is a further step for the PHOENIX Halle as studio and exhibition space for media art, but also an (artistic) incubator for the urban, technological and economical development of Phoenix-West.

In form and content media art corresponds in a particular way with the structural change in Dortmund, as do the local companies leading in SMS and RFID research and production. As an experimental artistic interaction with innovative technologies, media art finds acceptance and appreciation from the younger generation because its codes have long been rooted in the everyday and the artworks mirror experience in the virtual realm.

The Hartware MedienKunstVerein, founded in 1996 and since the beginning of 2005 headed by Inke Arns as artistic director and Susanne Ackers as managing director, is a well acknowledged motor for the further development and presentation of this art form far exceeding Dortmund's borders. Embedded in a local network that, along with the Museum at Ostwall, is associated with the municipal Office of Culture as well as the University, the exhibition concepts have consistently filled the gaps for the visitors between artistically used media and the hybrid exhibition spaces with productive experiential and insightful processes: whether in a disused coalmine, a deserted shopping arcade or with the well-attended show "Reservate der Sehnsucht" in Dortmund's U, an abandoned brewery tower that will become a museum and exhibition centre.

The Hartware MedienKunstVerein has partners and sponsors such as the Sparkasse, the Economic and Employment Promotion Office and the Office of Culture, not only in Dortmund, but additionally on a state and federal level with such loyal supporters as the Foundation for Endowment of the Arts Nordrhein-Westfalen, the Regional Department of Culture or the Federal Cultural Foundation. Dortmund's commitment to media art is integrated programmatically into the NRW Office of Culture Wuppertal, responsible for "Diskurs Kunst", and media art has been given particular emphasis in Dortmund's application for the Ruhrgebiet as Cultural Capital of Europe 2010.

Through the creative potential of media art and Hartware MedienKunstVerein, significant elements of the artistic, cultural and political perspectives of the city are constituted.

KURT EICHLER

Director of the Cultural Office of the City of Dortmund.

HINTERGRÜNDE, GEDANKEN UND DANK

Es ist kein Zufall, dass die Ausstellung „vom Verschwinden“ in der PHOENIX Halle in Dortmund stattfindet. Schon während unserer ersten Gespräche über ein Verschwindensprojekt vor zwei Jahren war uns dieser Ort eingefallen. Wir fragten bei Hartware an und Iris Dressler und Hans Christ hatten Interesse. Die ersten Anträge wurden gestellt, aber die das Projekt ermöglichende Bewilligung kam erst in diesem Jahr mit der Zusage der Kunststiftung NRW.

Warum Verschwinden, Weltverlust und Weltflucht in Dortmund? Die einstige Industriemetropole ist von riesigen Brachländern durchzogen und der angestrebte Strukturwandel greift bislang wenig. Die alten Strukturen sind verschwunden, die neuen erst im Entstehen begriffen: ein gigantisches Terrain Vague. 18% Arbeitslosigkeit bei 500.000 Einwohner/innen bedingen eine tiefe Depression. Diese besonders für Kunst schwierige Ausgangslage war 1996 ein Motiv für die Gründung des Hartware MedienKunstVereins, der seitdem beachtete und debatierte Ausstellungen zu vielen Fragen durchführte, die die Region betreffen. Über die kontinuierliche Arbeit entstanden Strukturen, die eine Kunstvermittlung im Dialog mit dem Ort erlauben.

Mit der Ausstellung „vom Verschwinden“ wollten wir nun die Phänomene unbestimmtes Gelände, Zwischenstadium und Ungewissheit in einen internationalen Vergleich rücken und zugleich die Problematik von Weltverlusten und -fluchten in größerer Breite diskutieren. Deshalb konfrontiert die Ausstellung gewaltsame Weltverluste und Vernichtungen mit willentlichen Ausbrüchen, d.h. mit Formen und Aporien der Weltflucht und der Implosion des Politischen unter den Untertiteln „Haltlos“, „Vernichtungen“, „Zeitsprünge“ und „Terrain Vague“. Insgesamt werden achtzehn Videoprojektionen, Audio/Video- und Rauminstallationen sowie Bilder von Künstler/innen aus zwölf Ländern gezeigt. Der Ausstellungsraum zeigt sich dabei ebenfalls als Zwischenraum: eine ausgediente Industriehalle, umgeben von Abriss und Brachland, auf dem ganz allmählich ein Hochtechnologiezentrum entstehen soll. „vom Verschwinden“ geht vom Ort aus, wächst mit ihm zusammen und weist doch weit über seine Problemlagen auf allgemeine, zentrale Konflikte. Der Verlust von Welt als politischem, sozialem und persönlichem Handlungsraum betrifft grenzüberschreitend.

Das Katalogbuch ist eine Zugabe zur Ausstellung. Zum einen werden alle gezeigten Arbeiten im Mittelteil des Buches ausführlich dargestellt und im Kontext der Ausstellung dokumentiert. Vorangestellt sind diesem Teil einleitende Überlegungen zum Thema, das Konzept zum Projekt, mit dem wir die Künstler/innen zur Teilnahme eingeladen haben. Als achtseitige Ausstellungszeitung lagen diese Texte bereits in einer Auflage von 21.000 Exemplaren am Tag vor der Ausstellungsöffnung der taz nrw bei.

Zum anderen wird in fünf Texten, die dieser Dokumentation voran- und nachgestellt werden, ein Diskursrahmen entworfen, der es erlaubt,

BACKGROUND, THOUGHTS AND THANKS

It is no coincidence that the exhibition “On Disappearance” is taking place in the PHOENIX Halle in Dortmund. The idea of using this location emerged during our preliminary discussions about a project on disappearance two years ago. We suggested the idea to Hartware, and Iris Dressler and Hans Christ expressed interest. The initial applications were submitted, but it only became possible to realise the project this year thanks to the support of the Kunststiftung NRW.

Why present disappearance, loss of world and escaping the world in Dortmund? The erstwhile metropolis of industry is pervaded by enormous wastelands and the structural transformation aimed at has as yet yielded few results. The old structures have disappeared and new ones are still emerging: a gigantic Terrain Vague. 18% unemployment in a population of 500,000 has brought about a deep depression. This initial situation, which was particularly difficult for art, was one of the motives for the establishment in 1996 of the Hartware MedienKunst-Verein, which has, since then, realised exhibitions that have attracted attention and led to debate on various questions that have to do with the region. Through the ongoing work, structures have come into existence that make it possible to mediate art in dialogue with the location.

With the exhibition “On Disappearance” we want to approach the phenomena of vague terrain, transitional stages and uncertainty by means of an international comparison, and by doing so, stimulate discussion on the problematic associated with loss of world and escaping from the world on a larger scale. For this reason the exhibition, under the sub-titles “Anchorless”, “Annihilations”, “Leaps in Time” and “Terrain Vague”, confronts violent loss of world and annihilations with voluntary escape attempts, in other words, with the forms and aporia connected to escaping from the world and the implosion of the political. Included in the exhibition are a total of eighteen video projections, audio/video and room installations as well as images by artists from twelve countries. The exhibition space is also exposed as a transitional space: a disused industrial hall surrounded by demolition and wasteland from which a high-technology centre is meant to very gradually arise. “On Disappearance” emerges at this site, evolves with it, and at the same time points to common central conflicts far beyond the problem complex it addresses. Loss of and alienation from the world as a space for political, social and personal action applies across borders.

The catalogue book supplements the exhibition. On the one hand, all of the works exhibited are presented in detail in the middle section of the book and documented within the context of the exhibition. Also included are texts that provide introductory considerations on the theme, the concept of the project, with which the participants were invited to take part. These texts were also made available in a

aus verschiedenen Perspektiven über Kunst und Politisches, die komplizierten gesellschaftlichen Bindungen und Möglichkeiten von zeitgenössischer Kunst mit, über und in technischen Medien zu debattieren. Dies geschieht in verschiedenen Bewegungen auf die Ausstellung zu und von ihr fort. Frank Stühlmeyers Text leitet mit einem Aufriss des gar nicht selbstverständlichen neuzeitlichen Begriffs „Welt“ ein und entwickelt Gedanken zum politischen Raum, in dem jenseits von subjektivistischen Ansprüchen oder objektivistischen Versicherungen politische Fragen angesprochen und gehört werden können, die er in einer vergleichbar offenen und ambivalenten Form auch in der Ausstellung dargestellt sieht. Ute Vorkoeper stellt Überlegungen zum poetischen Charakter und zur Zeugenschaft der gezeigten Kunst an, ausgehend von ihrer Entmaterialisierung, ihrer anderen Zeitlichkeit und performativen Bildlichkeit, die vor allem in der Anwendung und Reflexion technischer Medien entsteht. Susanne Ackers thematisiert den Übergang vom Industrie- ins Informationszeitalter – zwei radikal verschiedene Paradigmen – und konstatiert dabei eine erstaunliche Ähnlichkeit zivilisations- und technologiekritischer Haltungen. Inke Arns nimmt die im digitalen Zeitalter immer unsichtbarer werdenden Strukturen von politischer Kommunikation und politischen Machtverhältnissen zum Anlass, um über die unumgängliche Beziehung des Politischen zu den unsichtbaren Codes sowie die Ansatzpunkte von Kunst zu schreiben. Tom McCarthy schließlich macht einen essayistisch-literarischen Ausflug weg von der konkreten Ausstellung in kulturgeschichtliche, radikal politische bis popkulturelle Abgründe des Verschwindens und öffnet den Blick für die Ambivalenz von An- und Abwesenheit „im Verschwinden“.

Wir möchten unsere einleitenden Überlegungen damit schließen, dass wir all denen herzlich danken, die am Zustandekommen der Ausstellung, der Zeitung und dieses Buches beteiligt waren. Das Engagement war auf allen Ebenen enorm. Die Namen aller Teilnehmer/innen sind nachzulesen, auch alle Helfer/innen werden genannt. Vorgreifend möchten wir hier all denen danken, die sich bereit erklärt haben, demnächst – am 14. und 15. Oktober 2005 – noch einmal vor Publikum mit uns über das Projekt zu diskutieren, Felix Ensslin, Hanne Loreck und Claudia Wahjudi sowie Cisca Bogman, die ihren Film „Umziehen“ vorstellen wird. Wir freuen uns außerdem darauf, mit allen Interessierten in einem Workshop über „Verschwinden in Dortmund“ zu diskutieren und gemeinsam die Filme und Videos der „Space Night“ anzusehen.

Es war und ist uns noch eine große Freude, dieses Projekt mit allen Beteiligten in Dortmund durchzuführen und die bisherige Resonanz aus allen, aus unterschiedlichen Richtungen macht uns glücklich.

Hamburg und Dortmund, 11. September 2005

print-run of 21,000 copies on the day before the opening of the exhibition as a supplement in the newspaper taz nrw.

On the other hand, a framework for discourse that facilitates debate about the complex social relationships and possibilities of contemporary art with, about, and in technical media from various perspectives on art and things political, is outlined in five texts that have been added and adapted to this documentation. This came about from various encounters at the exhibition and those leading from it. Frank Stühlmeyer's text commences with an outline of the ambiguous, modern concept of "world" and develops thoughts about the political sphere in which political questions, which are also seen presented in the exhibition in a similarly open and ambivalent form, can be discussed and listened to removed from subjective pretences or objectivistic assurances. Ute Vorkoeper offers considerations on poetic character and on the mode in which the works exhibited provide testimony, starting from their dematerialisation, their other temporality and performative representativeness, which above all comes into existence through the application and reflections of technical media. Susanne Ackers addresses the transition from the industrial age to the information age – two radically different paradigms – and thereby asserts a surprising similarity of actions critical of civilisation and technology. Inke Arns looks at the increasingly invisible structures of political communication and political power structures in order to write about the inescapable relationship of the political to the invisible code as well as to the starting-point for art. In conclusion, Tom McCarthy makes an essayistic-literary excursion away from the concrete exhibition into the cultural-historical, into the radical-political, into the pop-culture precipices of disappearance, and widens horizons to take in the ambivalence of presence and absence "in disappearance".

We would like to close our introductory remarks by expressing our gratitude to all those who contributed to this exhibition being realised, and those who made it possible for the newspaper supplement and this book come into being. The project benefited from enormous dedication on all levels, of the participants as well as of all those who assisted. We would also like to thank in advance those individuals who have made themselves available – on 14 and 15 October 2005 – for a public discussion of the project, Felix Ensslin, Hanne Loreck and Claudia Wahjudi, and also Cisca Bogman who will be presenting her video "Umziehen". We are also looking forward to the workshop in which we will be discussing "disappearance in Dortmund" with all those interested, and watching films and videos together at the "Space Night".

It has been and continues to be a great pleasure to be involved in this project in Dortmund along with all those participating, and the resonance so far from all, and from various perspectives, brings us joy.

Hamburg and Dortmund, 11 September 2005

ZUR WELT FLÜCHTEN. ÜBERLEGUNGEN ZUM WELTBEGRIFF AUSGEHEND VON HANNAH ARENDT

Im Kampf zwischen dir und der Welt sekundiere der Welt.

FRANZ KAFKA

ERFAHRUNGSMOMENTE

Es spricht vieles dafür, dass das, was in der Ausstellung „vom Verschwinden – Weltverluste und Weltfluchten“ verhandelt wird, vor 20 Jahren nicht ansprechbar gewesen wäre. Zumindest wäre das, was bei diesem Thema auf dem Spiel steht, nicht in gleicher Weise spürbar gewesen. Das ist natürlich ein Resultat der Auswahl und der Qualität der gezeigten künstlerischen Arbeiten, geht aber darüber hinaus. Nicht nur, dass einige Arbeiten entscheidende geschichtliche Erfahrungsmomente der letzten beiden Jahrzehnte aufgreifen oder, zumindest mittelbar, an sie anknüpfen, zu nennen wären hier die 89er Revolutionen, der Zusammenbruch der Sowjetunion, der Krieg in Jugoslawien und der 11. September, auch sind in gewisser Weise alle anderen Arbeiten von den Erfahrungsmomenten, die unser gängiges Weltverständnis haben fraglicher werden lassen, berührt oder mitgetragen. Dies betrifft ebenso unsere Rezeptionshaltung und in gesteigerter Weise dann, wenn wir als Besucher der Ausstellung nicht der Neutralität eines White Cube begegnen, sondern mit einem Ort konfrontiert werden, der selbst in sich die Spuren einer anderen Vergangenheit trägt. Für ihn wie auch für die künstlerischen Arbeiten könnte das gelten, was in einer kleinen Erweiterung eines Buchtitels von Georges Didi-Huberman angesprochen wird: „Was wir sehen blickt uns an“,¹ was wir hören spricht uns an.

Man kann das Folgende auch als zurückgreifende Anmerkung zu diesem Satz lesen, als Exkurs zu der Frage, wie Welt uns einerseits ansprechen und anblicken kann, sie das aber andererseits offenkundig nicht immer tut, und welche Schwierigkeiten auftauchen, wenn man darüber nachdenkt, was Welt eigentlich „ist“. Denn einmal in die Welt gekommen, scheint sie uns so selbstverständlich, dass wir versucht sind, sie zu überspringen oder sie für ein zweitrangiges Phänomen zu halten. Oder wir erfahren die Welt und ihre Ansprüche als Zumutung, sind von ihren Möglichkeiten enttäuscht und versuchen ihr zu entfliehen. So hat das Denken traditionell einen Zug zur Weltlosigkeit und ist immer der Versuchung ausgesetzt, sich aus der Welt zu entfernen, sich von ihr zu verabschieden. Die Hauptstränge der abendländischen Metaphysik sind Startrampen für die Reise in überweltliche Räume. Als Lehre über die Wahrheit des übersinnlichen Seins ist dort nicht nur die Unterscheidung zwischen dem Sinnlichen und dem Übersinnlichen angelegt, sondern auch die Vorstellung, dass Sinn und Wahrheit nicht innerhalb der Erscheinungswelt, sondern nur außerhalb von ihr, in Gott oder als Idee zu finden sind.

¹ Georges Didi-Huberman, „Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes“, München, 1999

ESCAPING TO THE WORLD: CONSIDERATIONS ON THE CONCEPT OF WORLD ACCORDING TO HANNAH ARENDT

In the struggle between you and the world, side with the world.

FRANZ KAFKA

MOMENTS OF EXPERIENCE

One might say that what is presented in the exhibition “On Disappearance: Loss of World and Escaping from the World” would not have been possible to address 20 years ago, or at least that the outlines of these themes and what is at stake would not have been noticeable in the same way. This results, of course, from the selection and the quality of the artistic works shown, but also goes beyond this. It is not only that some of the works deal with, or are at least indirectly tied to, historically decisive moments of experience in the last two decades, such as the 1989 revolution, the collapse of the Soviet Union, the war in Yugoslavia and the 11th of September, but also that, to some extent, all of the other works are related to moments of experience that call into question, disturb or even support our prevailing view of the world. This also concerns our attitude to reception in an increased manner when we, as visitors to the exhibition, do not encounter the neutrality of a White Cube but are instead confronted with a location that bears within itself the traces of another past. To this location as well as to the artistic works, the thesis asserted in a short addendum to the title of a book by Georges Didi-Hubermann might apply: “Ce que nous voyons, ce qui nous regarde” [what we see is what looks at us],¹ what we hear speaks to us.

That which follows could also be read as a further response to this statement, as an excursion on the question of how the world, on one hand, can speak to and gaze at us, but on the other hand evidently does not always do so; and on the difficulties which arise when we think about what world actually “is”. Because once we have entered the world, it appears so self-explanatory to us that we attempt to dismiss it or to take it as a secondary phenomenon. Or we experience the world and its demands as unreasonable, are disappointed by its possibilities and attempt to escape them. In this way, thought has traditionally drawn us towards worldlessness and is always exposed to the attempt to distance oneself, to take leave of the world. The main arguments of occidental metaphysics are launch pads for journeys into transcendental spaces. The doctrine of the truth of the transcendental comprises not only the distinction between that which is of the flesh and that which is transcendental, but also the belief that sense and truth cannot be found within the world of appearances but instead only outside of it, in God or as an idea.

With the beginning of the modern age and the gradual leave-taking from old metaphysical certainties, a turning to the world took

¹ Georges Didi-Huberman, “Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes”, Munich, 1999; French Original: “Ce que nous voyons, ce qui nous regarde”, Paris, 1992

Mit dem Beginn der Neuzeit und der langsamen Verabschiedung alter metaphysischer Gewissheiten vollzieht sich dann die Hinwendung zur Welt. Der Mensch sieht sich bereit dazu, die Dinge selbst in die Hand zu nehmen, die Welt selbst zu erschaffen und zu gestalten. Wie wir heute wissen, entwickelt sich diese Selbst-Bevollmächtigung im Laufe der Geschichte weit weniger hoffnungsvoll als erwartet. Spätestens mit Nietzsche scheint der moderne Mensch metaphysisch zwar vollständig geläutert, die Kunde aber, dass Gott tot ist und dass die Wüste wächst, lässt ihn verlorener denn je in der Welt zurück.

Die moderne Weltlosigkeit in ihren radikalsten Ausprägungen droht gerade dort, wo mit den überweltlichen Prinzipien zugleich auch der Bereich verdrängt und geächtet wird, der jenseits der Sinneswahrnehmung liegt. Die Welt wird als Bild begriffen, d. h. es wird nur das als real und wirklich zugelassen, was „durch den vorstellend-herstellenden Menschen gestellt ist“, wie Martin Heidegger 1938 in dem Essay „Die Zeit des Weltbildes“ schreibt.² So zurechtgestellt blickt die Welt uns nicht mehr an, vielmehr sehen wir nur noch das, was wir zuvor als Bild von ihr hergestellt haben. Die Welt ist eingeklemmt zwischen einer eroberten, zugerichteten und in ihrem Bestand gesicherten Realität und dem Menschen (im Singular), der die Verfügungsgewalt über diesen Bestand für sich reklamiert. Der Mensch wird wesentlich zum Subjekt, d. h. er wird das „Vor-Liegende, das als Grund alles auf sich sammelt.“³ In diesem aufeinander verweisenden Wechselspiel zwischen Objektivismus und Subjektivismus werden solche Ideen wirkungsmächtig, die meinen, einer gemeinsamen Welt, in der die Dinge durch das Mit- und Gegeneinander-Handeln von Menschen sich entfalten und bedeutsam werden, nicht mehr zu bedürfen. So ist der Glaube an die absolute individuelle Autonomie und Freiheit ebenso weltentleert und weltlos wie Vorstellungen, die von biologischen oder prozesshaften Entwicklungen und der Determiniertheit des Menschen oder der Gesellschaft ausgehen. In diesem Zwangsrahmen, der untergründig, differenziert und verdeckt in vielen heutigen Diskursen weiterarbeitet, ist Welt nur ein Abfallprodukt dessen, was nun zwar nicht mehr über ihr (meta), sondern jetzt vor (prä) ihr zu liegen scheint.⁴ D. h. Welt wird nicht mehr durch Meta-physik, sondern durch die moderne Prä-physik aus der Welt eskamotiert.

WELT NACH DEM ZUSAMMENBRUCH, NACH DEM TOTALITARISMUS

Das Geheimnis, etwas erfolgreich verschwinden zu lassen, besteht darin, es heimlich verschwinden zu lassen. In politischen Kontexten hat sich für diese Zauberei das Wort Hegemonie eingebürgert. Denn jede Hegemonie ist die Amnesie eines Möglichkeitsraums, die dafür sorgt, dass das, was ist, in seinem So-Sein fraglos wird, in seinen Anfängen und Strittigkeiten nicht mehr erinnerbar ist. Wenn man von einer Hegemonie des „Weltbildes“ sprechen kann, dann in dem Sinne, dass durch dieses Weltbild das heimliche/unheimliche Schwinden der weltlichen und politischen Spielräume forciert und zugleich verdeckt wird. Durch die totalitäre Herrschaft in ihren beiden historischen Formen, den Nationalsozialismus und den Stalinismus, wurde aber die Welt nicht heimlich,

2 Martin Heidegger, „Die Zeit des Weltbildes“, in: Holzwege, Frankfurt/M., 1994, S. 89. Zur Genealogie dieser modernen Metaphysik von der Renaissance über das Barock hin zur Aufklärung siehe auch: Michel Foucault, „Die Ordnung der Dinge“, Frankfurt/M., 1974. Es ist bezeichnend, dass dieses Foucault-Buch nur randständig rezipiert wird.

3 Martin Heidegger, ebd., S. 88

4 In den beiden großen Strängen der neueren deutschen Soziologie, der Systemtheorie von Niklas Luhmann und der Diskurstheorie von Jürgen Habermas, lassen sich diese Umgehungen zweifelsohne ausmachen. Zwischen „Faktizität und Geltung“ und „System und Umwelt“ bleibt wenig Platz für Welt. Siehe dazu u. a.: Jörg Michael Kastl, „Autopoiesis und Zeitlichkeit. Zu Luhmanns Umgehung der Daseinsanalytik“, in: Johannes Weiß (Hg.), „Die Jemeinigkeit des Mitseins“, Konstanz, 2001

place. Humans saw themselves as ready to take things into their own hands to fabricate and design the world themselves. As we know today, this self-authorisation has developed over time in a less hopeful way than anticipated. Although it appeared that modern humans became metaphysically purified with Nietzsche at the latest, nonetheless the knowledge that God is dead and that our sense of abandonment is increasing leaves us more lost than ever in the world.

Modern worldlessness in its most radical characteristics is a threat most directly where not only transcendental principles but also all spaces that lie beyond that which can be perceived with the senses are suppressed and proscribed. The world is comprehended as an image, which means that only that which is, as Martin Heidegger wrote in 1938 in the essay "The Age of the World Picture",² "set up by man, who represents and sets forth" is accepted as real and true. Set up and represented in this way the world won't look at us any more, but what we see is that which we have previously fabricated as an image of the world. The world is stuck between a reality conquered, adjusted and assured of that which belongs to it, and the individuals who assume the power of disposal over this inventory. The individual is becoming fundamentally the subject, which means becoming that which "stands before us – which assumes itself as reason, assembling everything on itself."³ In this mutually-referencing interplay between objectivism and subjectivism, ideas which suppose that pointing to a common world in which things develop and become meaningful through the action of people with and against each other is no longer required will have a strong impact. And thus the belief in absolute individual autonomy and freedom is just as empty of world and as worldless as ideas that result from the assumption of a biological or process-induced development and the determination of individuals or society. Within this forced framework, which effects, however differentiated and concealed, so much of current discourse, the world is only a by-product of that which now no longer appears to lie over it (meta) but instead before it (prä).⁴ This means that the world is no longer conjured away through Meta-Physik (meta-physics), but through modern Prä-Physik (pre-physics).

THE WORLD AFTER THE COLLAPSE, AFTER TOTALITARIANISM

The secret of making something disappear successfully is to make it disappear in secret. In political contexts, hegemony has become the world most commonly used for this magic trick. All hegemony is the amnesia of a space of possibilities, which assures that that which is becomes unquestionable in its Being, and can no longer be remembered in its origins and contentiousness. If it is possible to speak of a hegemony of "world picture" then this would mean that through this image of the world the secret and uncanny declining of worldly and political space is driven and hidden at the same time. Through totalitarian rule in both of its historical forms, National Socialism and Stalinism, the world was made to disappear, which means it was anni-

2 Martin Heidegger, "Die Zeit des Weltbildes", in "Holzwege", Frankfurt/M., 1994, p. 89.; translated as "The Age of the World Picture" by William Lovitt, in: "The Question Concerning Technology and Other Essays", New York, 1977. On the genealogy of this modern metaphysics from the Renaissance to the Barock to the Enlightenment see also: Michel Foucault, "Die Ordnung der Dinge", Frankfurt/M., 1974; English Version: Michel Foucault, "The Order of Things", New York, 1971. It is significant that this book by Foucault was only marginally received.

3 Martin Heidegger, *ibid.*, p. 88

4 In the two major lines of contemporary German social theory, namely Niklas Luhmann's Theory of Social Systems and Jürgen Habermas' Discourse Theory, these evasions can undoubtedly be recognised. Between "facts and norms" and "system and environment" remains little space for world. Also see e.g.: Jörg Michael Kastl, "Autopoiesis und Zeitlichkeit. Zu Luhmanns Umgehung der Daseinsanalytik", in: Johannes Weiß (Ed.), "Die Jemeinigkeit des Mitseins", Constance, 2001

sondern gewaltsam zum Verschwinden gebracht, d.h. vernichtet. Nicht nur Menschen wurden ermordet, sondern ganze Beziehungsgefüge und Weltbestände wurden ausradiert und sind unrettbar verloren. Unübersehbar ist nach dem Einbruch der Totalitarismen, dass etwas mit den bisherigen Denk- und Handlungskategorien in Bezug auf die Welt nicht stimmt, nie stimmte.

Denn zum einen sind die mit dem Totalitarismus verbundenen Gewaltsamkeiten nicht einfach kontingente Fehlentwicklungen, die darauf beruhen, dass die zugrunde liegenden Prinzipien nicht schlüssig oder widerspruchsfrei genug ausgearbeitet wurden, oder dass diese Prinzipien zu zaghaft oder nicht konsequent genug umgesetzt wurden. Ganz im Gegenteil: Umfassende Widerspruchsfreiheit und radikale Konsequenz sind Wesensmerkmale totalitärer Regimes, die die Gewalt bedingen. Zum anderen wird mit der Erfahrung des Totalitarismus aber auch die Ohnmacht all jener liberalen und rationalen Denk- und Handlungsweisen offenbar, die sich ihm entgegengestellt haben. Weder konnten die gesetzlich verankerten Freiheitsrechte des Individuums einen Freiheitsraum schützen und bewahren, noch stellten moralische Positionen oder die Berufung auf Rationalitäts- oder höhere Vernunftgründe eine Hürde für den Einbruch des Totalitarismus dar.

Wenn es eine durch die totalitäre Erfahrung geprägte, andere Denkweise gibt, so zeichnet sie sich dadurch aus, dass nicht mehr über die Wahrheit oder Adäquatheit der Prinzipien verhandelt wird, die wir an die Welt herantragen oder mit denen wir uns der Welt stellen, sondern dass die Vernichtung von Welt und die Herauslösung der Menschen aus ihren Handlungsbezügen selbst als ein Problem ersten Ranges verstanden wird. „Nur wo diese gemeinsame Welt völlig zerstört wird“ und die Individuen auf sich selbst und sonst nichts zurückgeworfen werden, „kann die totale Herrschaft ihre volle Macht ausüben, sich ungehindert durchsetzen“ schreibt Hannah Arendt in ihrem Totalitarismusbuch.⁵ Mit der vollkommenen Zerstörung von Welt im Totalitarismus stoßen wir *ex negativo* auf das lange verhüllte Phänomen, dass Welt eine eigene Qualität besitzt, die in ihr und nicht außerhalb von ihr verortbar ist.

⁵ Hannah Arendt, „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“, München, 1993, S. 523

⁶ Hannah Arendt, „Vita Activa oder vom tätigen Leben“, München, 1992, S. 52

VON TISCHEN UND ANDEREN ZWISCHENDINGEN

In einer berühmten Passage von Hannah Arendt aus der *Vita Activa*, die auch der Ausstellung zentral vorangestellt ist, heißt es:

*In der Welt zusammenleben heißt wesentlich, dass eine Welt von Dingen zwischen denen liegt, deren gemeinsamer Wohnort sie ist, und zwar in dem gleichen Sinne, in dem etwa ein Tisch zwischen denen steht, die um ihn herum sitzen; wie jedes Zwischen verbindet und trennt die Welt diejenigen, denen sie jeweils gemeinsam ist.*⁶

Sicherlich gibt es einen manifesten Weltbestand. Dinge wie Häuser, Straßen oder Möbel lassen die Welt bestehen, geben ihr Dauer und Festigkeit. Diese Dinge sind jedoch nicht von sich aus Träger von Bedeutung, lassen die Welt nicht durch ihr Gegenständlichsein bedeutsam werden. Vielmehr ist jedes Ding auf einen gemeinsamen symbolischen Raum angewiesen, aus dem es entsteht und von dem es seine Bedeutsam-

hilated, not secretly, but instead violently. Not only were people murdered but whole social networks and things belonging to the world were also obliterated and irrecoverably lost. It is exceedingly evident after the invasion of totalitarianism that there was something wrong with the categories of thought and action that were used to refer to the world up to that time.

On the one hand, the acts of violence associated with totalitarianism were not simply effects of a contingent aberrant development resulting from fundamental principles not being worked out conclusively or consistently enough, nor were they the result of these principles being applied too half-heartedly or not consistently enough. Quite the opposite: comprehensive consistency and radical consequences are features of totalitarian regimes that involve the violence. On the other hand, with the experience of totalitarianism what also became apparent is the powerlessness of all such liberal and rational forms of thought and action that tried to stand against it. The rights anchored in the law that apply to the freedom of the individual could not protect or preserve any space for freedom, nor were moral positions or appeals for rationality or reason obstacles to the invasion of totalitarianism.

If another way of thinking that is shaped by the experience of totalitarianism does exist, it can be distinguished in the fact that the truth or the adequacy of principles that we bring to the world or with which we regulate the world for ourselves is no longer debated, but rather the annihilation of world and the taking of people from having their own references for actions is understood as a problem of the first degree. "It is only with the complete destruction of the common world," when individuals are thrown back on themselves and nothing else, "that the total power is able to exercise its full might and assert it unopposed," writes Hannah Arendt in her book on totalitarianism.⁵ With the complete destruction of the world under totalitarianism we *ex negativo* come up against the long-veiled phenomenon that the world possesses a particular quality that can only be located internally and not externally.

⁵ Hannah Arendt, „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“, München, 1993, p. 523; English Original: "The Origins of Totalitarianism", New York, 1951

⁶ Hannah Arendt, "Vita Activa oder vom tätigen Leben", München, 1992, p. 52; English original published as part of "The Human Condition", Chicago, 1958

ON TABLES AND OTHER THINGS IN BETWEEN

A famous passage by Hannah Arendt from the *Vita Activa*, which is also central to the exhibition, goes as follows:

*To live together in the world means essentially that a world of things is between those who have it in common, as a table is located between those who sit around it; the world, like every in-between, related and separated men at the same time.*⁶

There is certainly a manifest existence of world. Things like houses, streets or furniture enable the world to exist, give it permanence and stability. These things do not bear meaning within themselves nor make the world meaningful through their tangibility. It is much more the case that every thing is dependent on a common symbolic space from which it is created and from which it receives its meaningfulness. Thus world is primarily held by a symbolic, a language-based discursive dimension. This dimension does not enter the world from

keit empfängt. So wird Welt primär von einer symbolischen, sprachlich diskursiv verfassten Dimension getragen. Diese Dimension tritt nicht äußerlich zur Welt hinzu, ist nicht als Äußerlichkeit im Sinne einer Objektivität zu verstehen, obwohl sie außerhalb des Menschen liegt. Zwar umgrenzt und umzäunt beispielsweise das Gesetz die gemeinsame Welt und sichert als Teil der Welt den Handlungsraum der Menschen (das Recht Rechte zu haben), doch weder ist das Gesetz objektiv ableitbar, noch steht es in der alleinigen souveränen Verfügungsgewalt des Menschen. Des Weiteren verbindet und trennt das Gesetz, und mit ihm die symbolische Dimension von Welt, die Menschen auf andere Weise als ein Gegenstand. Der Bereich des Öffentlichen, also die gemeinsamen Angelegenheiten, und des Privaten, der vor dem Zugriff der Anderen geschützte Bereich, werden von der Welt nicht nur markiert, vielmehr steht das Verhältnis beider zueinander, ihr jeweiliger Geltungsbereich immer auch in der Welt zur Verhandlung.

Genau genommen ist in der symbolischen Dimension selbst das Zusammenspiel des Trennens und Verbindens angelegt in einer Art und Weise, die weder Verschmelzung noch Deprivation zulässt, die weder zur Allmacht führt noch in Ohnmacht mündet. Das Zwischen der Welt als sprachliche/symbolische Verfasstheit räumt einen Spielraum ein, der neue und verschiedenartige Erfahrungen ermöglicht. „Zur Welt kommen, zur Sprache kommen“⁷ heißt an seinem Anfang, dass das Kind von einem Bedürfniswesen zu einem wünschenden Wesen transformiert wird. Einmal aus dem immanenten, von den Notwendigkeiten des Lebens bestimmten Bedürfnisraum herausgelöst und mit der Welt und dem Zwischen verbunden, kann die symbolische Operation des Verbindens und Trennens in der Welt selbst immer wieder aufs Neue ausgeführt werden. Unabsehbare Erfahrungshorizonte entstehen, der Spiel- wie Verzweiflungsraum des Wünschens und des Wunsches öffnet sich. Der Wunsch kann Richtung und Ziel wechseln, man kann für ihn kämpfen, er ist der Gefahr ausgesetzt, untersagt und verdrängt zu werden oder unerfüllt zu bleiben. Mit dem „zur Welt kommen“ und „in der Welt sein“ ist die Frage der individuellen Identität nicht mehr von der Frage der kollektiven Identität zu trennen. Die gemeinsame Welt schreibt und tätowiert sich in uns ein, wie wir uns in die Welt einschreiben können – solange der Zwischenraum existiert.

7 Siehe Peter Sloterdijk, „Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen“, Frankfurt/M., 1988

HANDELN UND PLURALITÄT

Die Welt würde eine stillgestellte, um nicht zu sagen trostlose Angelegenheit werden, wenn wir nicht permanent in sie hinein-handeln würden. Doch zweifelsohne war und ist vielen Menschen diese Trostlosigkeit vertraut. Da wo Handeln und Welt sich nicht mehr gegenseitig bedingen und anspornen, verkümmert der Weltbestand. Umgekehrt kann Welt und Öffentlichkeit nur aufgrund von handlungsbedingten Transformationen weiterleben. Das Freiheits- und Weltbereicherungspotenzial des Handelns entspringen also einer zweifachen Souveränitätsabsage. Zum einen ist freies Handeln nicht von Gründen und Zwecken außerhalb seiner selbst geleitet, weder von einer universellen Moral noch von sonstigen Wahrheiten. Die eigentliche Freiheit des Handelns als Reden,

outside, is not be understood as outwardness in the sense of objectivity, although it does lie outside the individual. Although the law, for example, does define and enclose the common world and safeguards spaces in which humans can act (the right to have rights) as part of the world, the law nonetheless is neither objectively inferable, nor do humans have sovereign power over it. The law, and with it the symbolic dimension of the world, furthermore connects and divides humans in another way as it does objects. The public realm of common concerns, and the private realm protected from the access of others, are not only both marked by the world, but their relation to each other and their particular validity are also always up for negotiation in the world.

Strictly speaking, the interaction between separating and connecting is to be found in the symbolic dimension itself in such a manner that allows for neither fusion nor deprivation, and neither leads to omnipotence nor entails powerlessness. The in-between of world as a language/symbolic composition opens up a scope that makes new and diverse experiences possible. "Coming to world, coming to language"⁷ initially means that the child is transformed from a creature of needs to a creature of desires. Once taken from the immanent, life-determined realm of needs and connected with the world and the in-between, the symbolic operation of connecting and separating in the world itself can always be performed again. Incalculable horizons for experience emerge and the space for play as well as for the hopelessness of desires and of desire itself opens up. Desire can alter directions and goals; it can be fought for, can be exposed to the danger of becoming prohibited and suppressed, or remaining unfulfilled. With the "coming to the world" and the "being in the world", the question of individual identity can no longer be separated from the collective identity. The shared world inscribes and tattoos itself onto us, just as we can inscribe ourselves in the world – as long as the space in between exists.

⁷ See Peter Sloterdijk, "Zur Welt kommen, zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen" (Coming-to-World; Coming-to-Language. Frankfurt Lectures, Frankfurt/M., 1988

ACTION AND PLURALITY

The world would become immobilized, if not desolate, if we did not continuously act into it. However, without doubt, this desolation was and is familiar to many people. There, where actions and world no longer mutually determine and stimulate each other, the existence of the world wastes away. On the other hand, the world and the public can only survive as a result of transformations resulting from actions. The potential of actions to enrich the world and to allow freedom arise from a two-fold rejection of sovereignty. Firstly, free action is not guided by reasons and goals outside of itself, nor by some universal morality or other truths. The primary freedom of action, comprising speech, guidance, assessment, judgement, decision-making and giving testimony, lies in the actual doing of the action. Action eludes the sphere of means and ends and thus becomes set apart from work/production and labour. Secondly, it is part of the nature of action that it is exposed in the public realm to the interpretation of others, who

Beraten, Abwägen, Urteilen, Entscheiden und Bezeugen liegt in ihrem Vollzug selbst. Handeln entzieht sich so dem Bereich der Mittel und Zwecke und unterscheidet sich an diesem Punkt vom Herstellen und Arbeiten. Zum anderen liegt es in der Natur des Handelns, dass es in der Öffentlichkeit den Interpretationen anderer ausgesetzt ist, die wiederum Bedeutungen heraushören und herauslesen die weder zu antizipieren, noch zu kontrollieren sind.

Die Unvorhersehbarkeit der Wege und Effekte des Handelns reichert die Welt mit immer neuen Bedeutungen und Ansichten an. Die Welt fungiert dabei als Resonanzraum, in den man hineinsprechen kann und gehört wird und in dem man hören und bezeugen kann. Je mehr Perspektiven sich in ihr versammeln, desto pluraler und strittiger sie ist, umso lebendiger und realitätsgesättigter ist sie auch. In diesem Resonanzraum erhalten Dinge ihre Konturen, können Ängste und traumatische Erfahrungen kollektiv bearbeitet, Problemlagen strittig ausgetragen werden. Hier können Neugründungen vollzogen und kann einmal Begonnenes fortgeführt werden. Allerdings sind wir so sehr daran gewöhnt, Realität mit Objektivität und wissenschaftlicher Wahrheit gleichzusetzen, dass es für uns fast schon einer Verdrehung gleichkommt, wenn wir Realität und Realitätssinn mit dieser Resonanz und Pluralität in Verbindung bringen. Es ist für uns weiterhin schwer wahrnehmbar, dass die Pluralität nicht nur im synchronen Nebeneinander besteht, als Co-Präsenz der Mit-Akteure und ihrer Meinungen und Perspektiven, sondern – was fast wichtiger ist – auch auf einer diachronen Ebene, als zeitliche Mehrstimmigkeit, in Latenzen, die in den Handlungen selbst mitschwingen.

IN DER WELT

Ratlos könnte jemand fragen, ob und wo eine solche offene Welt zu finden ist. Sie steht immer aus. Denn die Welt, von der, zu der ich hier schreibe, ist die abendländische Welt, die von den dazugehörigen politisch-geschichtlichen Räumen getragen wird – mit allen Konflikten und geschichtlichen Schrecken. Die politischen Räume haben nicht nur konstitutiv einen Bezug zum Demokratischen, konstitutiv eine Öffnung auf das Andere und die anderen, sondern sind auch immer im „Kommen“. Jacques Derrida spricht in diesem Zusammenhang von der „kommen-den“ Demokratie:

Es geht hier um den Begriff der Demokratie selbst als Begriff einer Verheißung, die nur aus einer solchen Spaltung (Scheitern, Auseinanderklaffen, Unangemessenheit, Disjunktion, Trennung, „out of joint“-Sein) hervorgehen kann.⁸

⁸ Jacques Derrida, „Marx' Gespenster“, Frankfurt/M., 1995, S. 109

Hier möchte ich noch einmal auf den Anfang des Textes zurückkommen. Ich habe behauptet, dass die positiven und negativen geschichtlichen Erfahrungsmomente der letzten beiden Jahrzehnte eine – auch in der Ausstellung „vom Verschwinden“ sichtbare – Aufmerksamkeit und Sensibilität für den Zwischenraum „Welt“ geschaffen haben. Und dies nicht deshalb, weil die im Text angesprochenen „welthaften“ Momente, wie Pluralität und Handeln, Gesetz und Recht, Öffentlichkeit und Privatheit, symbolischer Zwischenraum und Weltbestand in sich schlüssige theoretische Konzepte verkörpern, sondern weil sie auf der

again listen to and read out meanings that can be neither anticipated nor controlled.

The unpredictability of the paths and effects of action constantly enriches the world with new meanings and perspectives. In this process, the world serves as a space of resonance, into which it is possible to speak and to be heard, and in which it is possible to listen and bear witness. The more perspectives that collect in this space, the more plural and disputed it becomes, and the more dynamic and more saturated with reality it also is. In this space of resonance things acquire contours; fears and traumatic experiences can be processed collectively; problem complexes can be resolved through debate. In this space new foundations can be built and things that were once started can be carried on. We are, however, so accustomed to equating reality with objectivity and scientific truth that it almost seems a falsehood to us to create a connection between reality and the sense of reality with this resonance and plurality. It is furthermore difficult for us to perceive that this plurality does not only exist synchronously side-by-side, as a co-presence of the co-actors and their opinions and perspectives, but instead – and perhaps even more importantly – also on a diachronous level, as temporal collection of voices, in the latencies that resonate in the actions themselves.

IN THE WORLD

One might, at a loss, ask whether and where such an open world is to be found. It is always coming into existence. As the world from which, to which I am writing here is the occidental world that is supported by the political-historical spaces that are part of it – with all its conflicts and historical terrors. The political spaces do not only have an underlying reference to the democratic, a fundamental opening to the other and the others, but are also always “coming”. In this connection, Jacques Derrida speaks of the democracy “to come”:

*At stake here is the very concept of democracy as concept of a promise that can only arise in such a diastema (failure, inadequacy, disjunction, disadjustment, being ‘out of joint’).*⁸

Here I would like to return again to the beginning of the text. I maintained that the positive and negative historical moments of experience of the last couple of decades have – also visibly in the exhibition “On Disappearance” – achieved attention and sensibility for the in-between space of “world”. However this is not because the moments of world as in-between space addressed in the text, such as plurality and action, laws and rights, the public and the private, symbolic spaces and things of the world, represent coherent theoretical concepts themselves, but rather because they, on the film of historical events of openings and losses of world, have been and are still to be experienced as moments of an unexpected scope that is able to hold us.

As an example of this, I would like to conclude by outlining two works in the exhibition. When considering the subject of globalisation, it should be almost beyond dispute that an economy that is steadily

⁸ Jacques Derrida, “Marx’ Gespenster”, Frankfurt/M., 1995, p.109., French Original: “Spectres de Marx”, Paris, 1993, English version: “Specters of Marx, the State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International”, Routledge, 1994.

Folie geschichtlicher Ereignisse von Welteröffnung und Weltverlust als Momente eines uns tragenden Spielraums erfahrbar wurden und erfahrbar sind.

Exemplarisch möchte ich dies bezogen auf zwei Arbeiten in der Ausstellung kurz zum Schluss skizzieren. Wenn es um das Thema Globalisierung geht, dürfte es fast unbestritten sein, dass eine immer raumgreifendere Ökonomie – und damit meine ich eine Ökonomie, die das Herstellen in symbolische Räume hineinträgt oder pseudosymbolische Räume kreiert – die gemeinsame Welt in ihrer jeweiligen spezifischen Ausprägung entleert. Was ist ernüchternder, als im Zentrum der Ökonomie die Leere selbst am Werk zu sehen, dann wenn die dünne Schicht des Funktionierens zusammenbricht und nichts weiter hinterlässt als Lähmung und Depression – wie die Arbeit „Middlemen“ von Aernout Mik zeigt. Dass die „economy stupid“ ist, mag die meisten weder überraschen noch verwundern. Es ist jedoch die Art und Weise wie diese Stupidität gezeigt wird, die in diesem Kontext bemerkenswert ist. Es ist keine rein kritische Geste, die das Kapital entlarvt und lächerlich macht, als ginge es allein darum, einen großen Schalthebel der Macht zu desavouieren, sondern wir werden mit einer Weltlosigkeit konfrontiert, die mehr oder minder Teil unserer eigenen Wirklichkeit ist, aus der wir nicht einfach herauspringen können. Dieser nicht nur äußerliche Riss wird durch die in der Nachbarschaft gezeigte Arbeit von Wolfgang Staehle vertieft. Die dort zu sehenden Ansichten von Lower Manhattan, aufgenommen nach dem Anschlag vom 11. September, rufen unter anderem in Erinnerung, dass der Angriff einem Börsenzentrum der westlichen Welt galt. Es ist klar, dass hiermit keine Antwort auf unsere auch ökonomisch angezeitelte Weltverlustproblematik gegeben wird, sondern im Gegenteil eine Herausforderung an unsere symbolischen und politischen Räume.

Was für die beiden Arbeiten gilt, ist generell ein Merkmal der Ausstellung: Das Zeigen von Verlust, Verlassenheit und Leere vollzieht sich weder in einem kritischen Gestus der Überwindung noch in einer resignativen oder nihilistischen Haltung. Was sich in vielen Arbeiten als Riss, Lücke, Verlust zeigt, ist das Aushalten können von Abwesenheit. Vielleicht sollte man sogar umgekehrt sagen, dass es um eine Transformation von Verlust und Leere in Abwesenheit geht, die das Aushaltenkönnen überhaupt ermöglicht. Was sich in den Arbeiten als Verschwinden und Verlust von Welt präsentiert, wird paradoxer Weise von einer Weltbezogenheit getragen, die anders arbeitet als dies in unseren gängigen Weltvorstellungen vorgesehen ist. Es lassen sich daraus keine Handlungskonzepte ableiten oder Maßnahmenkataloge erstellen, aber etwas – durchaus Kollektives – wird in eine verhandelbare Zeitlichkeit gebracht und es wird Raum für weiteres Handeln im emphatischen Sinne gegeben.⁹ Oder melancholischer, jedoch nicht weniger emphatisch ausgedrückt: „Wie kann man sich über die Welt freuen, außer wenn man zu ihr flüchtet?“ (Franz Kafka)

⁹ Zu den politischen Implikationen von Zeitlichkeit und kollektiver Bearbeitbarkeit siehe: Zoltán Szankay, „The Green Threshold“, in: Ernesto Laclau (Hg), „The Making of Political Identities“, London/New York, 1994

taking over increasingly more space – and with this I mean an economy that takes production into symbolic spaces or creates pseudo-symbolic spaces – empties the shared world of its relatively specific characteristics. Is there anything more sobering than to look at the emptiness at work at the centre of the economy when the thin layer of functioning has collapsed and nothing more than paralysis and depression is left – as shown in the work “Middlemen” by Aernout Mik? That this is “the economy stupid” should neither surprise nor amaze most of us. It is, however, the way in which this stupidity is shown that is remarkable in this context. It is not exposing and ridiculing capital in a purely critical gesture, as if it were only a question of denouncing the large control lever of power, but instead we are being confronted by a worldlessness, which is more or less part of our own reality, and from which we cannot simply escape. This not solely external rift is deepened further through the work by Wolfgang Staehle being shown next to it. The views of Lower Manhattan to be seen in this work, taken after the attack on 11 September, call up, among others, the memory that this was an attack against the stock exchange centre of the western world. It is clear that this provides not an answer to our also economically induced loss of world/world alienation problematic but rather, in contrast, a challenge to our symbolic and political spaces.

What is true for both of these works is also a general feature of the exhibition: the showing of loss/alienation, desolation and emptiness occurs with neither a critical spirit of overcoming nor from a resigned or nihilistic perspective. What shows itself in many works as rift, void and loss is the ability to endure absence. However, perhaps this should be stated the other way around; it is about a transformation from loss and emptiness into absence that makes the ability to endure at all possible. What is presented in the works as disappearance and loss of world is held, paradoxically, by an orientation towards the world that works in a different manner than is provided in our prevailing ideas of the world. It allows no concepts for action to be derived or catalogues of measures to be compiled, but something – quite collective – is brought into a negotiable temporality and space is given for further action in an emphatic sense.⁹ Or more melancholically, though nonetheless no less emphatically expressed: “How can one take delight in the world unless one flees to it for refuge?” (Franz Kafka)

9 On the political implications of temporality and the ability to work things out collectively see: Zoltán Szankay, “The Green Threshold”, in: Ernesto Laclau (Ed.), “The Making of Political Identities”, London/New York, 1994

IM VERSCHWINDEN HALTEN. ÜBER MEDIALITÄT, POETISCHES UND DIE ZEUGENSCHAFT VON KUNST

Es geht in der Kunst um das Zeugnis und dann erst um die Kreation, und steht es um die Rangordnung dieser Funktionen anders, so wird die Kunst zur Besessenheit und zur Narkose, sie spielt sich auf, sie zwingt sich auf, sie wird zu einer Instanz der Weitergabe von glanzvollem Elend.¹

PETER SLOTERDIJK

Als Hannah Arendt 1958 „The Human Condition“ (Vita activa)² verfasste und drei Weisen des tätigen Lebens in Arbeiten, Herstellen und Handeln unterschied, ordnete sie die Kunst in einem kurzen Kapitel dem Bereich des Herstellens zu, sah in ihr gewissermaßen die Krönung allen Herstellens. Als zweckfreie, dem rationalen ökonomischen Tausch entthobene Herstellungen waren für sie Kunstwerke dasjenige, das zu gleichen Teilen die Dauerhaftigkeit von Welt gewähren wie die Welt der Nützlichkeit und des Konsums zu transzendieren vermag. Kunst wirke diachron, weise über die Spanne des Lebens der Einzelnen hinaus. Arendt nannte Werke auch „Gedankendinge“, Arretierungen des Denkens in Sprache, Ton oder anderem Material. In dem Maße jedoch wie die Formulierung, Niederschrift oder Materialisierung die Bedingung der Dauer von Kunst ist, findet sie hierin auch ihre Begrenzung. Kunstwerke, im Unterschied zum (politischen) Sprechen und Handeln, den von Arendt hoch geschätzten, ebenso flüchtigen wie vergänglich menschlichen Tätigkeiten, sind notwendig endlich und tot. Erst so werden sie zu den weltlich wichtigsten, stabilisierenden Dingen. Und die bildende Kunst erschien ihr dabei als die weltlichste, beständigste von allen Künsten.

Eine solche Sicht des künstlerisch Hergestellten wirkt auf den ersten Blick altmodisch. Wir haben uns in den letzten vierzig Jahren an bildende Kunstformen gewöhnt, die mit Begriffen wie Flüchtigkeit, Prozess, Konzept, Strategie und Immaterialität gefasst werden. Statt Überzeitlichkeit ist immer wieder die Zeitlichkeit betont, wird nicht selten das Vergehen und die Auflösung selbst ins Werk gesetzt. Wenn zeitgenössische Kunstwerke also überhaupt etwas zu zeigen scheinen, dann – über das Ende ihrer eigenen Werkhaftigkeit oder die Absage an Autorenschaft – die Vergänglichkeit, die Verletzlichkeit und Unbeständigkeit der Welt. Unbestreitbar ist auch, dass selbst die zeitgenössischen Äußerungen in Stein, Metall und Öl auf Beliebigkeiten und Banalitäten, den Verlust von Verbindlichkeiten oder die Unmöglichkeit symbolischer Darstellung gerichtet sind.³ Arendts Deutung erscheint in diesem Licht wie der von fern herüber wehende Tagtraum von einer heilen Welt, in der die Menschen noch wissen, was sie am Schönen haben: eine Schwelle zur Ewigkeit.

Doch wenn der Titel „vom Verschwinden“ spontan erwarten lässt, dass in der Ausstellung jene angedeuteten modernen bis postmoder-

¹ Peter Sloterdijk, „Zur Welt kommen – zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen“, Frankfurt/M. 1988, S. 21

² Hannah Arendt, „Vita activa oder Vom tätigen Leben“, München 1992

³ Der deutsche Pavillon auf der diesjährigen Biennale von Venedig (2005) gibt von der Wendung ans banale Belieben peinlichst Auskunft und – nochmals mit Sloterdijk – er zeugt vom „glanzvollen Elend“ einer aufdringlich abtarnen „Narkose“.

TO KEEP IN DISAPPEARANCE. ON MEDIALITY, THE POETIC AND ART AS ACTS OF GIVING TESTIMONY

*Art deals with giving testimony before it first deals with creation, and if the ranking of these functions were otherwise, art would turn into an obsession and into a narcosis, playing itself up, imposing itself, becoming a case of the repetition of a radiant misery.*¹

PETER SLOTERDIJK

When Hannah Arendt composed “The Human Condition” (*Vita Activa*)² in 1958 and established the tripartite division of the human activities of labour, work and action, she included art within the area of work, seeing it to a certain extent as the crowning achievement of all work. Works of art for her, as objects without utility and removed from rational economic exchange, were the things that are equally capable of both contributing to the durability of the world and transcending the world of usefulness and consumption. Art should function diachronously, reaching beyond the span of the life of the individual. Arendt also called works “thought things,” the reification of thought in language, notes or other materials. The extent as well as the formulation, setting down and materialisation, which are conditions of the durability of art, are also where art finds its limits. Works of art, in contrast to (political) speech and action, highly esteemed by Arendt yet nonetheless as fleeting as pointless human activities, are by necessity finite and dead. It is paradoxically, in this way that they become the most important worldly, stabilising things. And the visual arts seemed to her for this reason to be the most worldly and durable of all the arts.

Such a perspective on things that are artistically produced seems at first to be old-fashioned. In the last forty years we have become accustomed to forms of visual arts comprising notions such as fleetingness, concept, strategy and immateriality. Instead of timelessness the emphasis has been put on temporality again and again, and it is not uncommon for decay and dissolution to be part of the works themselves. When contemporary works of art appear to be indicating anything at all, then – beyond the end of their existence as works or the rejection of authorship – it is the transience, the vulnerability and the impermanence of the world. It is also indisputable that even contemporary expressions in stone, metal and oil are directed at arbitrariness and banalities, at the loss of connections or the impossibility of symbolic representation.³ In this light Arendt’s interpretation seems to be a daydream blown in from far-away from a healing world in which the people still know how to recognise what beauty is for – a threshold to eternity.

Although the title “On Disappearance” might spontaneously lead one to believe that the exhibition will include modern to post-modern

¹ Peter Sloterdijk, “Zur Welt kommen – zur Sprache kommen”, *Frankfurter Vorlesungen* (Coming-to-World, Coming-to-Language. Frankfurt Lectures), Frankfurt/M., 1988, p. 21

² Hannah Arendt, “The Human Condition”, Chicago, 1998, p. 169, German Version: Hannah Arendt, “*Vita activa oder Vom tätigen Leben*”, München, 1992

³ The German pavilion at this year’s Venice Biennale (2005) provides almost exemplarily a turn towards banal pleasures and – to quote Sloterdijk again – attests on its own to nothing more than the “radiant misery” of an intrusively silly “narcosis”.

nen Formen des Werk- und Sinnverschwindens zu finden sind, so führt der Untertitel sofort in eine andere Richtung - und zurück auf Arendts Gedanken zur Vita activa und den dort entwickelten Weltbegriff.⁴ „Weltverluste und Weltfluchten“ deutet – im Entzug – auf ein neuzeitliches Verständnis von politischen Handlungsräumen und spricht von der Bindung der künstlerischen Äußerungen an politische, soziale, persönliche Erfahrungen, Diskurse und Beziehungsgeflechte der Erosion von „Welt“. Verdichtet möchte ich die These dieses Textes – und damit auch meine These zur Ausstellung – so vorformulieren: Wenn man davon ausgeht, dass es Kunst als etwas, das außerhalb der Nützlichkeit und des Tausches steht, gibt und weiter geben wird, dann weil es ihr Auftrag⁵ ist, etwas Beständiges herzustellen und über diese Beständigkeit Welt als Denk- und Handlungsraum zu erhalten oder als Dialograum zu öffnen. Allerdings wird man zu wirksamen Formen der Dauer heute nur bei Beachtung der technischen Vermittlungs- und Sendeformen, d. h. in Anwendung oder Reflexion der technischen Medien finden. Und genau hier öffnen sich unerwartet Möglichkeiten. Denn in Auseinandersetzung und Anwendung technischer Medien können ebenso flüchtig andauernde wie verdichtete Bilder für das gefunden werden, was innerhalb der strahlend hellen Medienrealitäten verglüht: Welt in ihren unscheinbaren Facetten.

„Medienkunst“ als poetisches „Technobild“⁶, als Zeitwerk zielt nicht auf die Materialität und Konsistenz einer Marmorstatue, sondern entzieht sich dem Vergehen als Vergehendes, bewirkt eine Beständigkeit ihrer Darstellungen in Wiederholung. Sie ist aus derjenigen Bild-Sprache hergestellt, die Welt, respektive ihre Auflösung überall maßgeblich bestimmt. Der Ort des Erscheinens poetischer Zeitwerke ist dabei allerdings nicht beliebig, sondern bedarf solcher Strukturen, die ein Denken und Sehen des Nutzlosen, des nach ökonomischen Maßstäben Wertlosen unterstützen. Ich möchte versuchen, dieses Thesengeflecht zu einer zeitgenössischen Kunst, der dieser Name zukommt, über zwei Unterpunkte anzureißen: über Medialität und Poesie einerseits sowie den Ort der Veröffentlichung und Entblößung/Zeugenschaft andererseits.

Hannah Arendt sah den Unterschied zwischen Sprachkunstwerken/Musik und Bildkunstwerken noch klar darin, dass Literatur/Poesie und Musik sprachnäher, unweltlicher und lebendiger, bildende Kunst und Architektur dagegen weltlich-dinglicher und entsprechend starrer, toter seien. Sie führt aus, dass die Kunstwerken eignende, unumgängliche Leblosigkeit

... nicht allen Künsten in gleichem Maße zu eigen [ist]; sie ist dort am schwächsten, wo die herstellende Verdinglichung am wenigsten an ein Material im eigentlichen Sinn gebunden ist, also in der Musik und der Dichtung, deren ‚Material‘ Worte und Töne sind, mit denen umzugehen ein Minimum an Materialkenntnis und Werkerfahrung erfordert.⁷

Dass sich die Verhältnisse zwischen den Künsten so deutlich ändern würden, dass sie sich ineinander schieben würden, dass die alltäglichen Bilder immer weniger materiell, dafür umso leichter verfügbar werden würden, dass eine ephemere Bildsprache ähnlich Sprache und Ton eine

⁴ Vgl. den Text von Frank Stühlmeyer.

⁵ Mit Auftrag, beauftragen und Aufgetragen sein ist eine Deutung künstlerischen Engagements gegeben, die das Unwillentlich-Passive der Entscheidung, Künstler/in zu werden, ebenso wie ihr/sein Eingebundensein in eine Welt umfasst, die vor ihr/ihm da ist und an deren Bestand oder Veränderung sie/er mitarbeitet.

⁶ Der Begriff Technobild stammt von Vilém Flusser. Er nennt die mit technischen Mitteln erzeugten Bilder in „Kommunikologie“ (Frankfurt/M. 1998) oder „Medienkultur“ (Frankfurt/M. 1997) „Techno-Imaginationen“, d. h. für uns weder in ihren Potenzialen noch Effekten verständliche Bilder, da wir durch Schrift und traditionelle Bilder programmiert seien.

⁷ S. Fußnote 2, a. a. O., S. 157

forms of the disappearance of work and sense implied, the subtitle immediately leads in another direction – and back to Arendt's thoughts on *Vita Activa* and the world concepts developed there.⁴ "Loss of world and escape from the world" point – in withdrawal – to an understanding of political spaces for action in the modern world, and addresses the bonds between artistic expressions and political, social and personal experiences, as well as the discourses and network of relationships of the erosion of "world". In a concentrated form, my thesis on this text – and thus also my thesis on the exhibition – could be pre-formulated as follows: When one proceeds from the basis that art is something that stands outside of utility and exchange, something that is and will continue to be, it is because it is its commission⁵ to create something durable, and from this durability to preserve the world as a space for thinking and action, or to open it as a space for dialogue. Admittedly today working forms of durability can only be found by studying technical forms of mediation and transmission, in other words, are to be found in the application of or reflection on technical media. And it is exactly here that unexpected possibilities are opening up, because in the analysis and application of technical media, fleeting-durable, concentrated images can be found for what is burnt away within the radiant shine of media reality: the world in its hidden facets.

"Media art" as poetic "techno-image,"⁶ as an ephemeral work, is of course not aimed at achieving the materiality and the consistency of a marble statue, but instead eludes decay as being in decay, affects a durability of its representations through repetition. It is produced from the same media-language which determines the world and its dissolution overall. The location where poetic ephemeral works appear is nevertheless not arbitrary, but instead requires structures which support the thinking and seeing of the useless, that which, according to economic standards, is without particular value. I would like to attempt to focus this thesis on a contemporary art which achieves that name on two sub-points: on mediality and the poetic on the one hand and, on the other hand, on the location where they are made public and their mode of exposure/testimony.

Hannah Arendt asserted that the difference between works of language/music and visual art works lies in the fact that because literature/poetry and music are closer to language, they are therefore more unworldly and alive, whereas visual arts and architecture are more related to worldly things and therefore more firm and dead. This leads to an unavoidable deadness that is present in all of the arts but *...varies in the different arts. In music and poetry, the least "materialistic" of the arts because their "material" consists of sounds and word, reification and the workmanship it demands are kept to a minimum.*⁷ The thinker of these words could not have anticipated that the relationship between the arts would change to such an extent that they would become interlocking, that everyday images would offer less and less materiality even as they became ever more accessible, so that an

4 Cf. the text by Frank Stühlmeyer.

5 With commission (German: Auftrag), to commission and to be in commission an analysis of artistic engagement is given: the unintentional passivity of the decision to become an artist, as well as her/his situation of being bound in a world that is there before her/him and in whose inventory or its alteration she/he participates.

6 The term "Technobild" comes from Vilém Flusser. He means the images generated through technical means, like in "Kommunikologie" (Frankfurt/M. 1998) or "Medienkultur" (Frankfurt/M. 1997). "Techno-Imaginationen" means for us images that are neither in potential nor effect understandable, as we are programmed by text and traditional images.

7 Hannah Arendt, "The Human Condition", Chicago, 1998, p.169

Steigerung der Lebendigkeit bei drastischer Abnahme der Beständigkeit zur Folge haben würde, vermochte die Denkerin nicht zu antizipieren. Doch eben von hier aus deutet sich eine an Arendt anknüpfende poetisch deutende Perspektive auf die bildende Kunst an, die sie vielleicht selbst hätte sehen können, wenn ihr Blick darauf gefallen wäre, was sich innerhalb des Kunstbetriebs (spätestens) Ende der 1950er Jahre mit Fluxus in Auflösung zeigte: Die Statik, Endlichkeit und Materialität des Bildwerks.

Das Phänomen der „verlebendigten“, „unweltlichen“ Bilder zeigt sich dabei auf zwei Ebenen. Zunächst stehen mit den alltäglichen Bildtechniken, vergleichbar Sprache und Notensystem, universell handhabbare, chemisch oder digital Bilder generierende Apparate oder leicht programmierbare Zeichensysteme bereit. Die Verfügbarkeit von Kameras, Scannern, Bildbearbeitungsprogrammen, Bildschirmen und Druckern aller Art bewirkte eine derartige Verallgemeinerung des Bildermachens, dass sie den Effekten des Buchdrucks vergleichbar erscheint, durch den die Macht der Schrift über lange Zeit total erschien. Die Vereinfachung der Bilderzeugung, die in eigentlich allen Bildbereichen keiner umfassend geschulten Elite mehr bedarf, bewirkt die Omnipräsenz bei gleichzeitiger Auflösung des Bildlichen. Professionelle wie private Medienbilder produzieren wohl laufend und überall so etwas wie Welt, aber sie haben so gut wie keine diachrone Wirkung. Stattdessen verlaufen sie synchron, sie werden beliebig herausgespült und verdunsten ebenso im Sendefluss.

Die zweite Ebene, auf der die Annäherung der früher getrennten Darstellungsbereiche in den technischen Medien, beginnend beim Foto, endend in der digitalen Technik zu verzeichnen ist, ist abgründiger. Sie liegt in der umfassenden Kodifizierung von Schriften, Bildern und Tönen, in ihrer allgegenwärtigen Verschränkung innerhalb der digitalen Alltagsbildsprache, in der auch die mächtigsten Interpretations- und Herstellungsmedien von Welt, Sprache und Schrift, der Digitalisierung, d.h. der Übersetzung in Ziffernfolgen unterworfen wurden.⁸ Vilém Flusser analysierte diesen Übertragungsprozess als Übersetzung von Begriffen in Technobilder. Die flexionierenden⁹ Sprachen entwickelten ihre Alphabetschriften als Übersetzungen von sichtbaren Gesten und bildlichen Szenen in eine synchrone Struktur, als niedergeschriebene Erzählungen von Weltbildern. Die Technobilder dagegen seien keine Rückkehr in vorschriftliche Bilderzeiten, sondern Ergebnis der Übersetzung bereits geschriebener Erzählungen und ihres Konkurrenten, des mathematischen Kalküls, in auf Zahlen und Punkten basierende, komplexe Denkbilder. Einher geht damit eine kalte Ablösung der kodifizierten Botschaften von Welt, vom Sprechen, Arbeiten, Handeln, Herstellen, menschlichen Miteinander, die über den Begriff der Immaterialität am eindringlichsten verhandelt wurde. Da das Digitale ist und zugleich nicht ist, es in keiner Dimension wohnt, es nicht zu berühren vermag, wird kulturpessimistisch gemutmaß, dass digital nichts ernsthaft Bedeutendes mitgeteilt werden könne.

⁸ All dies ist mit widersprechendem Ausgang oft analysiert worden. Ich bitte um Vergebung, dass ich hier nicht Texte und Inspirationen benennen und ihren Autor/innen Dank sagen kann, deren Denken gemeinsam ist, etwas zu (er)finden, das dem flüchtigen Medienbeliebigen widerstrebt.

⁹ Flusser meint hamito-semitische und indoeuropäische Sprachen, die nach dem Schema Subjekt, Prädikat, Objekt Information prozessual und diskursiv übermitteln und die Bildung eines historischen Bewusstseins bedingen; vgl. ders., „Medienkultur“, Frankfurt/M., 1997, S. 41ff., bes. S. 43f.

ephemeral language of images resembling that of speech and sound would result from the increase in liveliness through the drastic decrease in durability. However, specifically from this an Arendt-related, poetically interpreted perspective on the visual arts is suggested, and is something that she would perhaps have been able to see if it had come to her notice that, at the end of the 1950s at least with Fluxus, the static, finiteness and materiality of the work itself was dissolved.

The contemporary phenomenon of “alive”, “unworldly” images presents itself on two levels. To start with, everyday image technologies, comparable to the systems of language and notes, i.e. universally available chemical or digital devices for generating images or easily programmable systems of symbols have become available. The accessibility of cameras, scanners, image editing programs, screens and printers of all kinds has led to an opening up of the making of images to such an extent that it has had an effect similar to the appearance of the printing press, on the basis of which the power of the written word seemed total for a long period of time. The simplification of the production of images, where in almost all areas relating to images there is no longer need for a comprehensively trained elite, brings about an omnipresence of visuals and simultaneously a dissolution of the image as image. Professional and private media images produce something like the world continually and overall, but they have almost no diachronous effect. Instead they proceed synchronously; they are arbitrarily washed out and evaporate during the flow of transmission.

The second level on which previously separated means of presentation now merge in the technical media, beginning with the photo, ending in digital technology, is even more abysmal. It lies in the extensive codification of texts, images and sounds all over, in their ubiquitous entanglement within the everyday digital media-language, in which the most powerful media of interpretation and production of world, speech and writing are subordinated to digitalisation, in other words to the translation into sequences of ciphers.⁸ Vilém Flusser has analysed this process of transmission as the translation of concepts into techno-images. The inflected⁹ languages developed their alphabetic characters as translations from visible gestures and visual scenes into a synchronous structure, as written down descriptions of images of the world. Techno-images, however, are not a return to the age of pre-literate images but the result of the translation of descriptions and stories that have already been written and their competitor, mathematical calculus, into complex thought images based on numbers and points. What accompanies it is a chill detachment of the codified messages from the world, speaking, working, acting, producing, human being together, which through the concept of immateriality is being most insistently disputed. Since the digital is and at the same time is not, since it inhabits no dimension, since it cannot touch, it is therefore culturally-pessimistically assumed that nothing significant and meaningful can be transmitted digitally.

⁸ All of this has often been analysed with contradictory conclusions. I ask for understanding that I cannot name here all the texts and inspirations nor say thank you to their authors whose thoughts are shared in order to find and invent something that goes against the fleeting presence of the media.

⁹ Flusser meant Hamito-Semitic and Indo-European languages, which transmit process-related and discursive information according to a subject, predicate, object schemata and involve the building of a historical consciousness; cf. *ibid.*, “Medienkultur”, Frankfurt/M., 1997, p. 41ff., or, p. 43f.

Ausgerechnet hier möchte ich eine Wende verzeichnen, zumindest eine dichterische Anwendungsmöglichkeit des Digitalen aufzeigen, die vom melancholischen Pessimismus wekommt. So sind in der Ausstellung „vom Verschwinden“ reichlich bewegte, also zeitliche Videobilder zu finden, die sich zu gleichen Teilen als Bildverdichtungen wie als explizit digitale Bilder erweisen. Der durchgängige Eindruck, dass man nicht vor Filmen oder Videos, sondern vor Bildern, Bildwerken steht, wird durch den unscheinbaren technischen Aspekt forciert. Vor lauter Ähnlichkeit erscheint die Tatsache banal, dass kaum ein Video oder Audio, keine Bildshow heute noch eine analoge Darstellung ist. Was die oberflächliche Ähnlichkeit der digitalen Bilder und Töne mit ihren fotomechanisch oder magnetisch aufgezeichneten Vorgängern verdeckt, ist die Tatsache der einfachen Manipulierbarkeit. Die digitale Codierung erlaubt eine zuvor undenkbar intensive Durcharbeitung der Bildsequenzen und ebenso die abgestimmte Modellierung des Klangraums (wie umgekehrt).

In der Ausstellung sind die meisten digitalen Bewegtbilder zu dichten, beweglichen Klangbildern, verdichteten Bildsequenzen oder Bild-Text-Sound-Konglomeraten manipuliert – wie die Arbeiten von Alice Miceli, Wolfgang Staehle, Thomas Köner, Carl Michael von Hausswolff, Thomas Nordanstad, Renaud Auguste-Dormeuil, Ina Wudtke oder – in der Rückübertragung digitaler Bilder auf Zeichnung, Prints und in die Schrift – die Arbeit von Birgit Schlieps belegen. Auch bei den Videoarbeiten, die vordergründig dokumentarisch oder narrativ wirken, ist eine enigmatische Bildmanipulation oder eine Verdichtung von Bild und Sound festzustellen – wie in den Arbeiten der Gruppen *apsolutno* und *ubermorgen* oder in den Videos von Maja Bajević, Emanuel Licha und Oliver Pietsch. Explizit zwischen Bildmanipulation und Performance schieben sich die Installationen von Christine Lemke, Aernout Mik, Lutz Dammbeck, *Multiplicity* und die Audio-Rauminstallation von Via Lewandowsky, die zwischen exakter, stark komprimierter Bildkomposition und performativer Wiederholung schwanken.

Hier deutet sich eine Brücke zum „Poetischen“ im Sinne Arendts an. Was ein Gedicht ausmacht, ist der wiederholbare, erinnerbare, der sich einprägende Vers, nicht der niedergeschriebene Reim, sondern eine unfassbare Verdichtung im wiederholenden Sprechen, in dem sich Welten öffnen:

*Ein Wort, ein Satz – : Aus Chiffren steigen
erkanntes Leben, jäher Sinn,
die Sonne steht, die Sphären schweigen
und alles ballt sich zu ihm hin.*

*Ein Wort - ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich –,
und wieder Dunkel, ungeheuer,
im leeren Raum um Welt und Ich.¹⁰*

¹⁰ Gottfried Benn, „Ein Wort“, zitiert aus: Martin Heidegger, „Unterwegs zur Sprache“, Stuttgart, 1993, S.177

Precisely here I would like to note a turning point, or at least identify a poetic possibility of the application of the digital, which moves away from melancholic pessimism. In the exhibition “On Disappearance” a wealth of moving, that is to say temporal video images can be found that prove to be both compressed images and explicitly digital images. The impression throughout the exhibition is that one is not standing in front of films or videos, but instead in front of images and imageries, is bolstered by this invisible technical aspect. In the face of multiple similarities, it seems banal that hardly any video, audio or image show today is still an analogue presentation. What the superficial resemblance of digital images and sounds to their photo-mechanically or magnetically recorded predecessors conceals is the fact that the digital can easily be manipulated. Digital coding allows for a previously unthinkable intensive working over of sequences of images as well as the purposeful modelling of the sound space, and vice versa.

In the exhibition most of the digital moving images have been manipulated into compressed, moving sound images, concentrated sequences of images or image-text-sound conglomerations – as can be seen in the works of Alice Miceli, Wolfgang Staehle, Thomas Köner, Carl Michael von Hausswolff/Thomas Nordanstad, Renaud Auguste-Dormeuil, Ina Wudtke or – in the retransfer of digital images onto drawings, prints and into text – Birgit Schlieps. In other video works, although they are ostensibly documentary or narrative, an enigmatic manipulation of images or a compression of image and sound is also recognisable – as in the works by the groups *apsolutno* and *ubermorgen*, or in the videos by Maja Bajević, Emanuel Licha and Oliver Pietsch. The installations by Christine Lemke, Aernout Mik, Lutz Dammbeck and *Multiplicity* and the audio room installation by *Via Lewandowsky* explicitly interpose themselves between image-manipulation and performance, fluctuating between exact, highly compressed image compositions and performative repetition.

This is where the bridge to the “poetic” in Arendt’s sense is indicated. What constitutes a poem is the repeatable, memorable verse, fixed in recollection, not the written down rhyme, but instead an intangible density and concentration in repeated speech in which worlds open:

*A word, a phrase – : from ciphers rising
life caught hold of, sudden sense,
the sun stands still, the spheres are silent,
everything is taut and dense.*

*A word – a shine, a flight, a fire,
a jet of flame, starstroke to see –,
then dark again, scary and wider
empty space round world and me.¹⁰*

¹⁰ Gottfried Benn, “A Word”, original quoted from: Martin Heidegger, “Unterwegs zur Sprache”, Stuttgart, 1993, p.177; Translation by Tom McCarthy and Ute Vorkoeper.

This movement between infinite openness and inescapable extinguishing through simultaneously ineffaceable imprinting, in which every one who subsequently speaks is lost, so strikingly formu-

Die von Gottfried Benn scharf getroffene Bewegung zwischen unendlicher Öffnung und unausweichlichem Verlöschen bei zugleich untülgbarer Einprägung, in die sich jede/r Nachsprechende verliert, markiert das Poetische. Auch die Dauerhaftigkeit, die Hannah Arendt über das unweltlich beständige Dichterwort gewährt sah, ist von dieser Ambivalenz getragen: Das Verglühen der Bedeutung folgt notwendig der Wiederholung des Bedeutsamen, aber zugleich wird mit jeder Wiederholung seine Einprägung untülgbarer. Mit jeder Wiederholung wird das wiederholte Vergängliche mehr zu einem Welt Ding, zu etwas Erinnerbarem, das über das Leben eines, bzw. jedes Einzelnen hinaus weist und sich ins kollektive Gedächtnis einschreibt.

Ähnlich sehe, höre ich die Videos und Installationen der Ausstellung. Es sind technopoetische Zeitwerke, dichterische Bildmusiksprachgewebe. Mit ihnen kann man Arendts Vertrauen auf die Kunst als Arbeit am Bestand der Welt in aktueller Form erneuert formulieren. Als Wiederholungen, d. h. als vergänglich gehaltene, wiederholbare Bilder prägen sie sich ein und lassen bedeutsame Weltmomente zu (relativ) dauerhaften Erinnerungen werden: die Opfer des Pol Pot Regimes, die Vernichtungen durch Totalitarismus, den Anschlag auf das WTC, den Tod eines Kosmonauten, die Terrorakte eines Weltverbesserers, den Verlust alltäglichen Vertrauens in der Westbank, das Ende von Heimat, Verwüstungen der Moderne und ihre Implosionen, die Hybris des Ich und seine Ausflüchte bis hin zum psychotischen Zusammenbruch eines Computerfreaks.

Bislang habe ich über die Bilder und Installationen geredet, als seien sie einfach da. Hier drängen sich aber zwei entscheidende Fragen auf: Wie lässt sich das Verhältnis von Sende- und Netzmedien zu poetischen Zeitwerken/Installationen beschreiben, bzw. was für Orte und Strukturen brauchen solche Bilder, um erfahrbar zu werden? Warum und welcherart bezeugen die Hersteller/innen anders und anderes als es in den Massenmedien gezeigt wird?

Innerhalb der ubiquitären Sende- und der Netzmedien sind alle Bilder synchron da, nie diachron, sondern in Schichtung und Parallelität gegeben. In einem derart egalitären Kontext ist es außerordentlich schwer, gebrochene, ambivalente Zeitlichkeiten oder Verdichtungen zu überliefern. Wenngleich Künstler/innen immer wieder bemerkenswerte Publikationsversuche unternommen haben, so benötigen ihre Bilder im Anschluss oder darüber hinaus ebenso schützende wie offene Räume, um nachhaltig wirken zu können.¹¹ Zwar mag die andere Qualität von Medienkunstabildern innerhalb eines Massenmediums wahrgenommen werden, sie wird aber im selben Moment von der puren Gegenwart aufgefressen. Erst die Einführung eigener Strukturen oder der Aufgriff tradierter Rahmen erlaubt es, eine andere Qualität ernsthaft und dauerhaft publik zu halten.

Wie der traditionelle Kunstrahmen als Veröffentlichungsrahmen wirkt, zeigt sich, wenn man hier massenmediale Bilder überträgt. Sofort offenbart sich ihre Kurzlebigkeit. Wenn mit dem Ortswechsel eine künstlerische Anwendung/Reflexion vorgenommen wird, dann können sie, wie die berühmten Arbeiten „24 Hour Psycho“ von Douglas Gordon oder „La Tache Aveugle“ von James Coleman zeigen, zu

¹¹ Beispiele sind die „Monodramas“ von Stan Douglas oder Eija-Liisa Ahtila's „Me/We“, „Okay“, „Gray“, die als Spots gedreht und zwischen Werbeflächen gesendet wurden. Die Rezeption fand später in Kunsträumen statt. Ähnlich gilt dies auch für Softwarekunst, die oft unter dem Aspekt des Künstlerischen gesammelt online steht oder in Kunstkontexten – wie im HKM 2005 – gefördert wird.

lated in this poem by Gottfried Benn, characterises the poetic. Also the duration that Hannah Arendt saw granted to the unworldly durability of the word of the poet is held by this ambivalence: the burning up of meaning by necessity follows the repetition of the meaningful, but its imprinting becomes at the same time more and more irredeemable with every repetition. With every repetition the repeated transience is made to become more of a world thing, something that can be remembered, something that displays beyond the life and remembrance of a single individual and that inscribes itself in collective memory.

The videos and installations in the exhibition I see, I hear similarly. They are techno-poetic ephemeral works, poetic meshes of image-music-language. With them it is possible to formulate, anew and in a more up-to-date form, Arendt's trust in art as work on the duration of the world. As repetitions, in other words, as repeatable images kept transient they imprint themselves and allow meaningful moments of world to become (relatively) durable memories: the victims of the Pol Pot regime, the annihilations through totalitarianism, the attack on the WTC, the death of a cosmonaut, the terror acts of someone who wanted to improve the world, the loss of everyday trust in the West Bank, the end of home, the desolations of the modern and their implosions, the hubris of the 'I' and its evasions, the psychotic breakdown of a computer freak.

For a long time I have spoken about the images and the installations as if they were simply there. However here are two decisive questions that intrude: How can the relationship between broadcast and network media and poetic ephemeral works be described, and/or what types of locations and structures need such images to become capable of being experienced? Why and in which way do those who produce them give testimony in other ways, and in another way than is shown in the mass media?

Within the ubiquitous broadcast and network media, all images are synchronously available, never diachronous but instead presented in layers and in parallels. In such a form of egalitarian context it is extraordinarily difficult to transmit broken, ambivalent temporalities or concentrations. Even when artists have again and again made remarkable attempts to achieve publication here, their images in the end require spaces that are both protective as well as open to have a lasting effect.¹¹ Although the other quality of media art images can be perceived within a mass media, they are at the exact same moment devoured by the pure present. It is the introduction of specific structures or the use of tested frameworks that make it possible to publicly maintain another quality seriously and enduringly.

How traditional art frameworks function as frameworks for public presentation becomes apparent when mass media images are transmitted. Their short life span is immediately exposed. When an artistic application or a reflection are undertaken with the change of location, then they can become again images or imageries, as the well known works "24 Hour Psycho" by Douglas Gordon and "La Tache

¹¹ Examples are the "Monodramas" by Stan Douglas or Eija-Liisa Ahtila's "Me/We", "Okay", "Gray", which were filmed as ads and broadcast between blocks of commercials. Their dissemination continued later in art spaces. Something similar also applies to software art, which is often collected online under the aspect of the artistic or is promoted in art contexts such as at HMKV in 2005.

Bildwerken werden, in denen eine andere als die weltliche Ökonomie herrscht. Als Erzählungen sind sie unbrauchbar und als Filme aus dem Tauschzusammenhang gerissen, aber als Bilder haben sie für das unheimliche Geschehen, das sie verzeichnen, Zeit zurück gewonnen.¹²

Als ausgestellte Bilder sind die Filmbilder passiv geworden, haben jede Absicht und Aktivität verloren und führen die Betrachter/innen auf die Bloßstellung und die Gefahr der Sichtbarkeit.

Der eigentliche Medienskandal ist ja, dass passive Ausstellung und Entblößung in den Massenmedien gar nicht möglich ist.¹³ Hier herrscht eine Aufmerksamkeitsökonomie, die weder Scheu noch Schrecken kennt. Statt sich auszusetzen, zeigt man vielmehr das bloße Leben im Gestus der Penetration und macht das Publikum zum eigentlich Ausgesetzten. Und dieses nackte, das vegetative Leben, so sieht es Giorgio Agamben in seinem Buch „Homo sacer“, hat sich an die Stelle des politischen und rechtlich gehaltenen Lebens gesetzt.¹⁴ Es besetzt das politische Denken in seinem Zentrum. Die mediale Grundierung scheint einen nicht unwesentlichen Teil beizutragen, dass die Nacktheit der Menschen total zu werden droht. Gibt es anderes als die Nacktheit an sich zu bezeugen?

Es gibt nicht nur literarische Beispiele, die den Sprung vom nackten Leben zurück in die Welt bewegend darstellen,¹⁵ sondern mit der Ausstellung „vom Verschwinden“ und den der dort zusammen gebrachten Arbeiten wird durchgehend die Annahme vertreten, dass es etwas anderes als das vermeintlich objektive biologische Leben zu bezeugen gibt. Zeugenschaft in dem hier angesprochenen Sinn hat eben nichts damit zu tun, ein objektives oder faktisches Zeugnis von etwas abzugeben, und dies insbesondere deshalb nicht, weil die technischen Medien stets die Objektivierung des Zeugnisses als Information suggeriert haben. Jacques Derrida fasst das als wichtiges Faktum, das man politisch wachsam zu verfolgen hat:

*Es ist bekannt, dass die Techniken der unmittelbaren Wiedergabe von Worten und Bildern im selben Maß, in dem sie sich entwickeln, zugleich auch interpretieren, selektieren, filtern und infolgedessen das Ereignis machen, anstatt es bloß abzubilden. [...] Eine Interpretation tut, was sie sagt, während sie gleichzeitig vorgibt, eine von ihr unabhängige Realität bloß auszusagen, zu zeigen oder zu übermitteln.*¹⁶

Folgt man Derrida, dann verfehlt jedes Sprechen und Darstellen sein vorgestelltes Ereignis, da es immer erst *nach* dem Ereignis einsetzen kann. Und selbst wenn private Videokameras den Einsturz des World Trade Centers in fast allen Phasen – zufällig – aufgenommen haben, so verfehlen diese Aufnahmen das Ereignis und zeigen allein subjektiven, dem Ereignis unterworfenen Schrecken. Die Bilder verstellen sogar das Ausmaß, die Hintergründe und die Folgen des Ereignisses. Durch ihre penetrante Wiederholung hat sich der spektakuläre schreckliche Moment im kollektiven Gedächtnis eingegraben und dahinter das fast unsichtbar werden lassen, was an Welt mit diesem Ereignis zugrunde ging und/oder eröffnet wurde.

Die Künstler/innen der Ausstellung „vom Verschwinden“ bezeugen auf ganz andere Weise nach ihren je eigenen Maßgaben gerade das, was

12 Es sind beides Videoinstallationen, die Filmbilder über etwas Unheimliches oder Übersinnliches in extremer Verlangsamung zeigen. Vgl. Susanne Gaensheimer, „Geschichten des Augenblicks“, im Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Ostfildern/Ruit, 1999, S. 27 ff.

13 „Mit einer Seite seiner Existenz greift er [der Dichter] an und stellt bloß, mit der anderen ist er der schlechthin Angegriffene und Bloßgestellte.“ Peter Sloterdijk, wie Fußnote 1, S. 21 ff., passim

14 Giorgio Agamben, „Homo sacer. Souveräne

Macht und bloßes Leben“, Frankfurt/M., 2002

15 In der wenig bekannten Erzählung „Sentenz“ von Warlam Schalamow lässt uns der Autor sein radikal nacktes, früheres Ich begleiten, das im Gulag die Sprache, das Denken wie Fühlen verlernt hat. Plötzlich kommt das Wort „Sentenz“ zu ihm zurück, das er wieder und wieder wiederholt bis auch die Bedeutung zurückkommt. Aus dem schieren Leben wird durch den Einfall der Begriffe wieder menschliches Leben und Welt. In: ders., „Schocktherapie. Kolyma-Geschichten“, Berlin, 1990, S. 180 ff.

16 Jacques Derrida, „Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen“, Berlin, 2003, S. 23

Aveugle” by James Coleman show, in which something other than the worldly economy holds sway. As narratives they are useless, and as films they are removed from the realm of exchange, but as images they have won back time for the uncanny occurrences that they register.¹² As exhibited images the film images have become passive, have lost all purpose and activity, and lead the observer to exposure and the danger of visibility.

The actual scandal of media is that passive exhibition and exposure in the mass media is not at all possible.¹³ An economy of attention rules here that knows neither shyness nor horror. Instead of exposing oneself, what one shows is much more the naked life in the gesture of penetration, which makes the public into the ones actually being exposed. And this naked, vegetative life, as described by Giorgio Agamben in his book “Homo sacer”, has replaced the position of the politically and legally maintained life.¹⁴ It occupies political thought at its core. The medial priming seems to contribute a not inconsiderable element so that the nakedness of people threatens to become almost total. What is there to give testimony to other than nakedness?

Examples of the leap from naked life back into the world are not only movingly represented in literature,¹⁵ but also with the exhibition “On Disappearance” and the works that have been assembled there, the assumption is continually made that there is something to give testimony to other than the allegedly objective biological life. Giving testimony in the sense meant here has nothing to do with presenting an objective or factual testimony to something, and it is particularly not so precisely because the technical media has always implied the statement that information is the objectivising of testimonies. Jacques Derrida considers this as the important fact that the politically vigilant should pursue:

*It is known that the technologies of immediate rendering of words and images, to the same extent to which they develop, simultaneously also interpret, select, filter, and as a result make an event instead of simply depicting it (...) An interpretation does what it says, while at the same time pretending to simply testify a reality independent of itself, to show or to transmit.*¹⁶

If one follows Derrida, then all speaking and depicting misses its represented event because it can only begin after the event. And even when private video cameras – by chance – recorded the collapse of the World Trade Center in almost every phase, these recordings of the event fall short and show only subjective horrors subordinated to the event. The images disguise even the dimensions, the backgrounds and the consequences of the event. Through their insistent repetition, the spectacularly terrifying moment itself has been buried in collective memory and made what was destroyed and/or was opened in the world almost invisible behind it.

The artists in the exhibition “On Disappearance” give a testimony very different from this, according to their own measurements of exactly that which vanishes with penetrating and fearless exposure

12 These are both video installations that show extremely slowed-down film images of things uncanny or extrasensory. Cf. Susanne Gaensheimer, “Geschichten des Augenblicks”, in the catalogue for the exhibition of the same name, Ostfildern-Ruit, 1999, p. 27 ff.

13 With one side of his existence he (the poet) grabs on and stands naked, with the other he is plainly attacked and exposed. Peter Sloterdijk, as in footnote 1, p. 21 ff., passim

14 Giorgio Agamben, “Homo sacer. Souveräne Macht und bloßes Leben”, Frankfurt/M., 2002

15 In the little known story “Sentenz” by Warlam Schalamow, the author allows us to accompany his radically naked, earlier “I”, that lost its knowledge of how to speak, think and feel in the Gulag. Suddenly the word “Sentenz” comes back to him and he repeats it again and again until the meaning returns. From the mere life, human life and world return through the incidence of the concept. In: ibid. „Schocktherapie. Kolyma-Geschichten”, Berlin, 1990, p. 180 ff.

16 Jacques Derrida, “Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen”, Berlin, 2003, p. 23

mit der penetranten, schreckenlosen Entblößung oder einem Ereignis entschwindet. Sie bezeugen – unterschiedlich intensiv –, den Schrecken dessen, was verschwindet, und das Schreckliche des Verschwindens selbst. Im gleichen Moment aber, und das ist die Dialektik des Verschwindens, versprechen sie eine Öffnung und eine Wiederkehr, wenn der Nullpunkt durchschritten ist und sich eine Schwelle zurück in die Welt findet. Die Macht einer Bezeugung hängt dabei davon ab, wie scharf diejenigen, die sie übernehmen, selbst von etwas gezeichnet sind und wie offen, wie ungeschützt sie sich ihren verborgenen Markierungen¹⁷ durch die Welt überlassen. Sie lässt sich am Grad der Einlassung auf andere, des Hörens auf andere, auf Ereignisse und ihre Folgen bemessen.

Wir haben uns bemüht, in der Ausstellung „vom Verschwinden“ solche Arbeiten zusammenzubringen, die von ihren Hersteller/innen „gegengezeichnet“¹⁸ sind, so dass sie Zeugniskraft besitzen. Dabei gibt es verschiedene Intensitätsniveaus wie es ebenfalls unterschiedliche Grade gibt, in denen sich die Betrachter/innen ihrerseits darauf einlassen. Allerdings muss ich zum Schluss die Zumutung gestehen, die diese Zusammenstellung von verdichteten Zeitwerken für Betrachter/innen ist. Sie verlangt eine hohe Bereitschaft zur Einlassung, die der Aufmerksamkeitskultur der Medienwelt widerspricht. Es wird zugemutet, was mit dem Begriff Kunst schon immer verbunden wurde: anstrengende Aufmerksamkeit. Die Re-Kultivierung dieser Betrachtungstugend wie die Arbeit an offenen Präsentationsstrukturen ist die schwierige Aufgabe der Vermittler/innen – nicht um noch einmal den Olymp der Kunst zu erklimmen oder dessen Unmöglichkeit zu beweisen, sondern um die Bereitschaft zur Einlassung, zum Sehen und Hören und zur Wiederholung von flüchtigen Zeugnissen zu fördern, mit der uns die Welt als Dialog- und Handlungsraum beständig offen bleibt.

17 Vgl. zur „Markierung“ die Texte von Frank Stühlmeyer und Tom McCarthy in diesem Buch.
18 An Stelle der einfachen Signatur (unter einem Werk) sieht Jacques Derrida die Gegenzeichnung an, nach dem „Werk“, das immer zugleich Hören und Antwort auf andere ist wie dem eigenen, nicht einfach gegebenen, sondern immer ausstehenden Namen verpflichtet. Vgl. Jacques Derrida, „Als ob ich tot wäre“, Urike Dünkelsbühler u. v. a. (Hg.), Wien, 2000, S. 31ff.

or with an event itself. They give testimony – with varying intensiveness – to the horror of that which disappears and the horror of disappearance itself. In the same moment, however, and this is the dialectic of disappearance, they promise an opening and a return, when the zero-point has been crossed and finds itself a threshold back in the world. The power of a testimony therefore depends upon how deeply those who undertake it are themselves imprinted, and how openly, how unprotectedly they discharge their hidden markings¹⁷ through the world. It can be gauged by the degree of the artists' admittance of others, by their listening to others, on the events and their consequences.

In the exhibition "On Disappearance" we have done our best to bring together such works that are "counter-signed" by their producers¹⁸ so that they possess the power to give testimony. Amongst these works there are diverse levels of intensity as well as various degrees to which the observers on their side can admit themselves into this. And indeed to conclude I must confess the high demands that this compilation of poetic ephemeral works mean for the viewers. It demands an extreme readiness for admittance, which contradicts the attention-economy of the media world. What is expected is what has always been connected with the term "art": strenuous attention. The re-cultivation of this virtue of looking as well as the work on open structures for presentation is the difficult task of art mediators – not to once again scale the Olympus of art or to cry over its impossibility, but instead to encourage readiness for admittance, for the looking at and hearing and the repeating of ephemeral testimonies through which the world remains permanently open to us as a space for dialogue and action.

17 Cf. on this point the texts by Frank Stühlmeyer and Tom McCarthy.

18 In contrast to the simple signature (under a work), Jacques Derrida describes the counter-signature as a listening-to and answering-of others, and a being-obligated to one's own name which is not simply granted, but instead always outstanding. Cf. Jacques Derrida, "Als ob ich tot wäre", Urike Dünkelsbühler u. v. a. (Ed.), Vienna 2000, p. 31ff.

vom Verschwinden

Weltverluste und Weltfluchten

Menschen werden von Verlusten betroffen oder sie betreffen andere durch ihr Verschwinden. Für die ersten herrscht Trauer und Verzweiflung. Teile ihrer Kultur verlieren sich. Während der Moment des Verschwindens und das aktuelle Leiden noch zum millionenfach gesendeten Medienspektakel werden, schenken die Medien den Vorgeschichten und Spätfolgen, den alltäglichen Dramen und schleichenden Verlusten wenig und schon bald gar keine Aufmerksamkeit mehr. Dies gilt für Zerstörung und Vertreibung ebenso wie für private Tragödien und die alltäglichen Facetten der Krise des Subjekts in den Wohlstandsgesellschaften. Gerade aber das Unsichtbarwerden und Unsichtbarsein in der Medienwelt wird von vielen Künstler/innen aufgegriffen. Sie suchen nach Darstellungsformen, die Verluste von Welt öffentlich machen, sie adressieren, sie schließlich offen bewahren und auf die Zukunft hin wenden.

Neben erzwungenen Weltverlusten beschäftigen viele Künstler/innen Versuche, die Welt oder die privaten, gerade gelebten Lebensumstände – aus welchen Motiven auch immer – zu verlassen. An jede Weltflucht ist die Erwartung geknüpft, eine neue Welt finden, konstruieren und dauerhaft einrichten zu können – sei es als exotisch andere (Insel), als utopische (outer space) oder als radikal konstruierte (Cyberspace). Doch gerade hier tauchen unerwartete Konflikte auf, werden die willentlichen Ausstiegspläne durchkreuzt oder zum Scheitern gebracht.

Schließlich können über das Moment des Verschwindens herrschende Vorstellungen, die Metaphysik der Moderne, Stereotypisierungen und verschüttete Potentiale sichtbar gemacht werden. Solange man weder Verschwundenes noch Verschwinden radikal betrachtet, d.h. weder die Verluste zwanghaft bewahren noch den Akt verherrlichen will, deutet sich eine Wende an. Dann meint Verschwinden immer auch Öffnung auf Neues, Raum für ein anderes Denken oder Unvorhergesehenes – und seien dies nur vorsichtige Relativierungen eigener Vorurteile oder eine neue, zuvor undenkbbare Unbeschwertheit.

Die Kuratorinnen Inke Arns und Ute Vorkoeper haben Künstler/innen eingeladen, die sich in ihren Arbeiten wiederholt mit Weltentzug und Weltaufgabe, dem Verschwinden von privaten, sozialen, kulturellen Identitäten oder politischen Handlungsräumen, seinen Gründen wie Effekten beschäftigt haben. Fokussiert wird die Ambivalenz, die jede Verschwindenserfahrung kennzeichnet, das untrennbare Ineinander von Vergehen und Neuanfang, Verlust und dem Versprechen einer anderen Zukunft.

Die Ungreifbarkeit und Ambivalenz von Verschwinden/Verlust erlaubt es, unterschiedliche Perspektiven

und vordergründig disparate Themen wie Migration, Vertreibung, terroristischen Untergrund, Ich-Abgründe, Glaubens- und Autonomieverluste wie Sucht und Weltflucht in den Dialog zu bringen. Die Darstellungsformen solcher Implosionen des Politischen bieten darüber hinaus Anlass, einmal mehr über die Möglichkeiten und Anliegen einer zeitgenössischen politischen und poetischen Kunst zu diskutieren. Als Angebot und Lesehilfe sind die Arbeiten der Ausstellung um vier zentrale Motive gruppiert, die als assoziative Rahmen verstanden werden können: Haltlos, Vernichtungen, Zeitsprünge, Terrain Vague. UV, IA

Die Welt ist vielmehr sowohl ein Gebilde von Menschenhand, wie der Inbegriff aller nur zwischen Menschen spielender Angelegenheiten, die handgreiflich in der hergestellten Welt zum Vorschein kommen. In der Welt zusammen leben, heißt wesentlich, daß eine Welt von Dingen zwischen denen liegt, deren gemeinsamer Wohnort sie ist, und zwar in dem gleichen Sinne, in dem etwa ein Tisch zwischen denen steht, die um ihn herum sitzen; wie jedes Zwischen verbindet und trennt die Welt diejenigen, denen sie jeweils gemeinsam ist.<

Hannah Arendt, Vita Activa oder vom tätigen Leben, 1967

ON DISAPPEARANCE: LOSS OF WORLD AND ESCAPING FROM THE WORLD

Either human beings are affected by losses, or their own disappearance affects others. In the first case, sorrow and desperation reign. Elements of human culture become lost. While the moment of disappearing and the grief experienced can turn into a media spectacle tuned into by millions, the histories and their consequences, the daily dramas and subtle disappearances are given little attention by the media. This applies to destruction and forced displacement as well as to the private tragedies and crises of individuals, commonplace in affluent societies. Artists, in particular, consider becoming or being invisible in the media world. They seek modes of (re)presentation to make the experience of loss public, to address it, and finally, to salvage it - keeping it open - while turning towards the future.

Besides involuntary losses of world, many artists address various means of escaping the world, escaping from private or given circumstances. Tied to any retreat from the world is the expectation of finding, constructing or permanently setting up a new world, be it an exotic other (island), a utopia (outer space) or one radically

constructed (cyberspace). Nevertheless, a lot of unexpected conflicts arise. Artists emphasise the aspects of withdrawal that thwart plans, and examine the dilemmas or the failure to escape the world.

However, the moment of disappearing may also shed new light on widespread beliefs, scientific metaphysics, compulsive normality or hidden potentials. As long as we avoid a radical view of that which has disappeared and the act of disappearance, neither clinging obsessively to loss nor idealising the act itself, we are at the dawn of a turning point. Here, disappearing also implies an opening to that which is new, a space in which to meet other ways of thinking, as well as the unexpected – even if these considerations are initially tentative in probing biased notions, or even to become light-hearted in a way that was previously unthinkable.

Co-curators Inke Arns and Ute Vorkoeper have invited artists who deal with world withdrawal and world relinquishment, the disappearing of private, social and cultural identities, or of space for political action, and its causes and effects. The artworks focus on the ambiguity associated with any experience of disappearance, in which fading away and starting anew, loss and gain, are inextricably tied to each other. Whether unintended or intentional, disappearance suggests an imminent end, the breakdown of existing relationships, the collapse of contexts as well as new beginnings and the promise of a new future.

The elusive and ambivalent character of disappearance/loss allows for a dialogue on immensely diverse perspectives and on representations of such ostensibly disparate subjects as migration, forced displacement, terrorist undergrounds, self-abyss, losses of beliefs and autonomy, addiction and world withdrawal. How such implosions of the political are presented also provides a good reason to discuss anew the possibilities and chances for contemporary political and poetic visual arts. In order to provide the audience with a framework for a possible interpretation, the works are grouped in four thematic zones: Anchorless; Annihilations; Leaps in Time; Terrain Vague. **UV, IA**





HALTLOS

Verschiedene Phasen und Reichweiten der Weltflucht sind zu verzeichnen. Der Blick aus dem All auf den blauen Planeten wurde zum bestimmenden Weltbild und die Erde zur Station vor dem Sprung ins Universum. Das Ende der Illusion, die Rückkehr endet nicht selten tödlich. Die Globalisierung fällt in sich zusammen, an den Börsen wiederholen sich weltfern unsinnige Muster. Ebenfalls kann der Trip oder der Ausbruch ins Imaginäre, in die technisch geschaffenen Welten den einzelnen ziellos zwischen Ekstase, blankem Horror, Wahnsinn oder goldenem Schuss treiben lassen. Daneben bleibt der Rückzug ins Private, ins eigene kleine Ich und die totale Popkonformität, die das vorgeblich individuelle Styling und Branding bis ins kleinste Detail bestimmt.

ANCHORLESS

Various phases and extents of escaping from the world can be noted. The view of the blue planet from outer space has become a definitive worldview, and turned the earth into a station from which to make the leap into the universe. The end of the illusion, the return, often turns out to be fatal. Globalisation is collapsing back upon itself, absurd patterns recur in the stock markets worldwide. Even the trip or the flight into the imaginary can, in technically created worlds, leave individuals aimlessly adrift between ecstasy, utter horror, insanity and the golden shot that ends it all. What otherwise remains is the withdrawal into the private, into one's own little »I« and total pop-conformity, which ostensibly determines individual styling and branding to even the smallest detail.

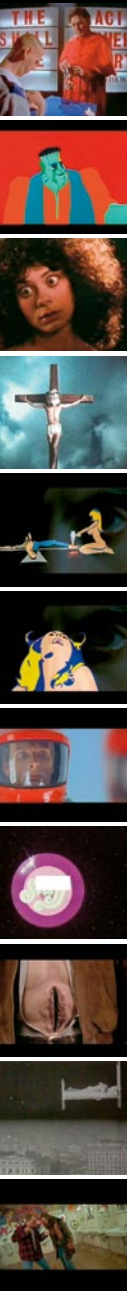
›Der Begriff der Identität verweist uns auf gewisse Wertungen, die wesentlich sind, weil sie den unerläßlichen Horizont oder die Grundlage bilden, von wo aus wir als Personen reflektieren und werten. Diesen Horizont zu verlieren oder nicht gefunden zu haben, bedeutet in der Tat eine schreckliche Erfahrung von Auflösung und Verlust.‹

Charles Taylor, Negative Freiheit, 1985

OLIVER PIETSCH

DRUGGED, Videoprojektion, 2004

TUNED, Videoprojektion, 2004



Anders als in den wenigen Kulturen, die Drogen zur Gemeinschaftsbildung anwenden, wird im Westen die Einnahme von Drogen, vor allem das Trinken von Alkohol als einfache, individuelle Form des Ausbruchs aus den sozialen Konventionen geduldet. Da der Rausch der Rationalität und Funktionalität entgegen gesetzt angenommen wird, verheißt Drogenkonsum die schnelle Weltflucht und eine phantastische Erfahrung, von der man später – wieder funktionstüchtig – in den Alltag zurückkehren kann. Erst wenn die Einnahme außer Kontrolle gerät, sind soziale Konsequenzen zu tragen. Vom Einzelnen und von der Gemeinschaft.

Mittels Drogen verschwindet die Welt, ihre symbolischen Werte werden schwerelos, flüssig oder lösen sich gänzlich auf. Der Austritt aus der Welt erfolgt im Sturzflug – fast immer durch einen langen engen Tunnel. Zumindest haben sich diese Metaphern durchgesetzt, wenn man den Bildern glauben darf, die Oliver Pietsch quer durch die Filmgeschichte gefunden und zu seinem Film »Drugged« zusammen geschnitten hat. Mit Fliegen, Fließen und Verzerren beginnen Metamorphosen der bekannten Welt und ihrer Bewohner in andere, absurde, überzogene, unheimliche oder schreckliche, bedrohliche Gestalten. Bei Einnahme der Droge ist unentschieden, ob eine traumhafte Reise folgt oder der Alptraum.

Pietschs Funde repräsentieren, was sich scheinbar der Repräsentation entzieht, da es sich verborgen im Inneren Einzelner abspielt und durch die Droge gestaltet wird. In den Montagen aber teilt sich gerade mit, dass der Rausch weder unmittelbar noch unteilbar ist: Die Sequenzen wiederholen Erfahrungen, die ihrerseits Muster und Stereotypen wiederholen. Im Zusammenschnitt werden die Allgemeinheiten der Drogenerfahrung sichtbar, in den verzerrten Bildern spiegeln sich kollektive Ängste und Albernheiten, nationale Traumata, schillern vulgäre Utopien, wiederholen sich erotische Fantasien.

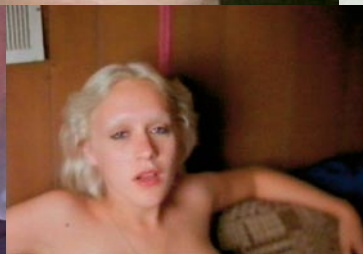
Auch in Pietschs zweitem Beitrag – dem Foundfootage-Film »Tuned« – geht es um strukturelle Ähnlichkeiten. In schneller Folge werden die Portraits von Drogenkonsumenten aus der Filmgeschichte aneinander geschnitten. Alle erscheinen radikal vereinzelt, schauen mit in sich gekehrten Augen hilf- und orientierungslos von der Leinwand. Ihr Trip pendelt zwischen kichernder Lust und panischer Verstörung, wird zusehends zu blankem Horror. Die Paradoxie: In der Abfolge bilden die abgedrehten und überdrehten Gestalten wieder eine Gemeinschaft, deren verbindender Kern die Flucht aus der Gemeinschaft und die Suche nach dem wahren Selbst in sich ist. Hier wird der Film als Metonymie für die westliche Kultur lesbar. UV

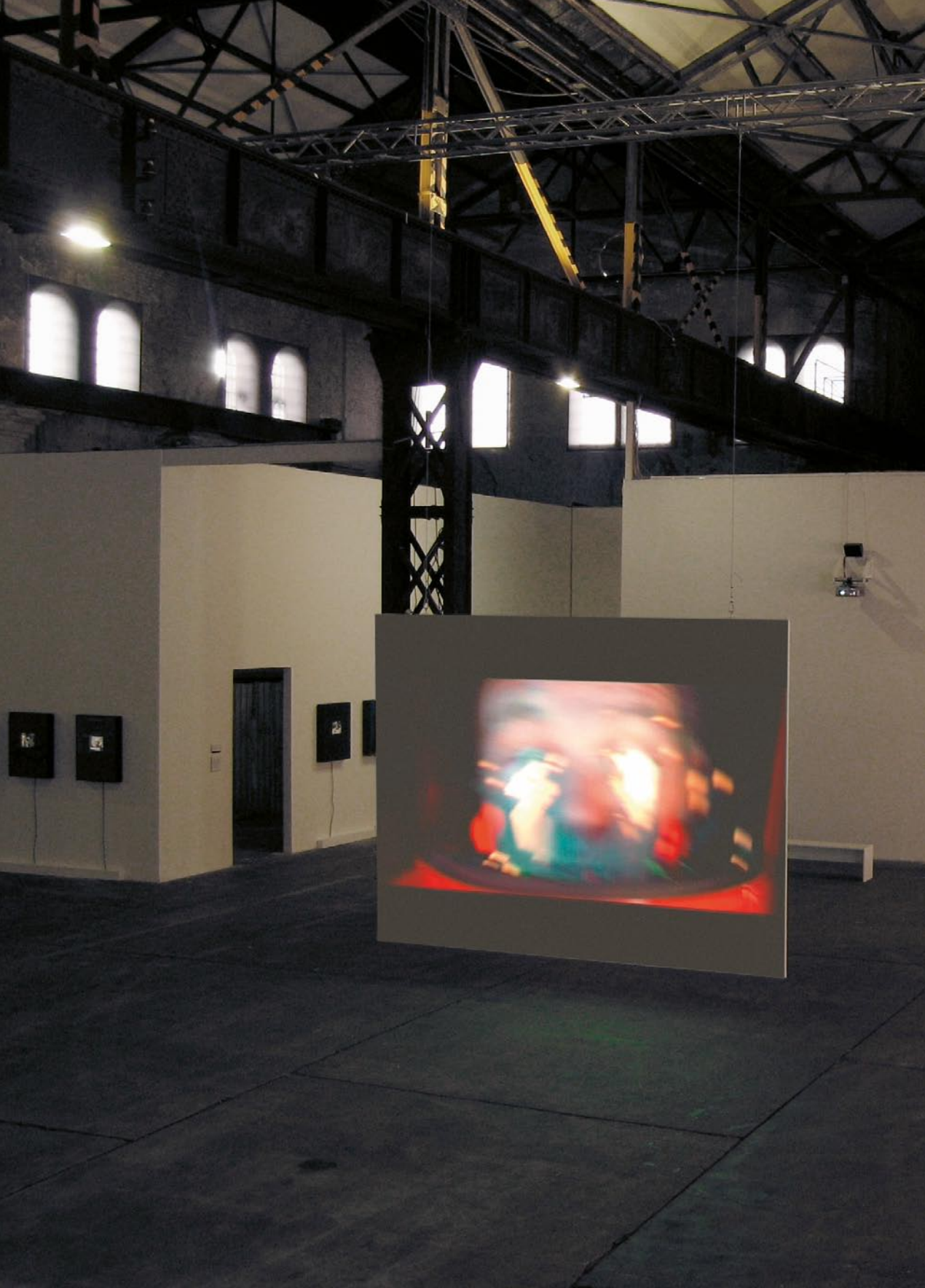
In contrast to the few cultures in which drugs are utilised for the building of the community, in the West the consumption of drugs, above all the drinking of alcohol, is accepted as a simple, individual form of escaping social conventions. While intoxication is accepted as the antithesis of rationality and functionality, the consumption of drugs means a quick escape from the world and a fantastic experience from which it is later possible to return – once again fully functional – to everyday life. It is when the consumption of drugs gets out of control that social consequences must be borne. By the individual and by society.

By means of drugs the world disappears; its symbolic values become flimsy, fluid or dissolve completely. The withdrawal from the world results in a nosedive – almost always through a long narrow tunnel. At least these metaphors assert themselves when you allow yourself to believe the images that Oliver Pietsch has found from throughout the history of film and edited together in his film »Drugged«. The metamorphoses of the known world and its inhabitants into other, absurd, excessive, eerie or terrifying, threatening shapes begin with flying, fluxion and distortion. When drugs are consumed it is uncertain whether a wonderful journey or nightmare will follow.

Pietsch's findings represent something that seemingly eludes representation as it takes place concealed within the individual and is shaped by the drugs. In the montages, however, what is communicated is that intoxication is neither instantaneous nor indivisible: The sequences repeat experiences, which themselves repeat patterns and stereotypes. When edited together the generalities of experience with drugs become visible, the distorted images mirror collective fears and absurdities, national traumas and dazzlingly vulgar utopias, and erotic fantasies are repeated.

Structural similarities are also addressed in Pietsch's second contribution, the found-footage-film »Tuned«. Portraits of people consuming drugs taken from film history are edited together in rapid succession. All appear radically isolated, their inwardly-turned eyes looking out from the screen appearing helpless and disorientated. Their trip alternates between giggling lust and panicked anxiety turning increasingly into blank horror. The paradox: in the sequence the crazed and overwrought figures once again build a community whose unifying core is the flight from the community and the search for the true self in itself. The film can here be understood as metonymy for western culture. UV







AERNOUT MIK
MIDDLEMEN
Videoinstallation, 2001



»Das Unheimliche ist [...] das ehemals Heimische, Altvertraute, [es ist das] Heimliche-Heimische, [das eine] Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist.«¹ (Sigmund Freud)

Der gefürchtete Wirtschaftscrash liegt hinter uns. Aernout Mik zeigt in seiner Installation eine Börsenarena, deren Boden mit verstreuten, wie von einem Windstoß weggefedten Aktenblättern bedeckt ist. Die Protagonisten, die sich auf Treppenabsätzen niedergelassen haben oder an Geländern lehnen, scheinen wie hypnotisiert auf Bildschirme zu schauen, die sich außerhalb unseres Blickfeldes befinden. Sporadisch werden die erstarrten Körper von konvulsivischen Zuckungen erfasst, so als ob das nochmalige Absacken der Kurse auf den Bildschirmen direkte körperliche Effekte auf die Broker hätte.

Ab und zu kehren Bruchstücke von wieder erkennbaren Handlungsabläufen wieder. Da der Sinn gebende Rahmen für diese wohl einstudierten Handlungen verschwunden ist, wirken diese absurd – und auch unheimlich. Die fehlende Tonspur und die konsequente Verweigerung einer linearen Erzählung sorgen für eine zusätzliche Verfremdung des Geschehens. Die Figur des maschinischen Doppelgängers, der unmerklich, aber äußerst exakt die Bewegungen seines menschlichen Vorbildes imitiert, betont das Unheimliche der Situation – gleichsam als Verkörperung des Lacanschen »automatisme de répétition«.

Die automatisierten Handlungen des Alltags werden so, losgelöst von ihren menschlichen Trägern, zu Protagonisten von Aernout Miks Arbeit. Slavoj Žižek bezeichnet solche vom sinnstiftenden Kontext losgelösten Elemente als »sinthome«: »[W]ir müssen [...] das sinthome aus seinem Kontext herausreißen, es von ihm, kraft dessen es seine Faszinationskraft ausübt, isolieren. Wir müssen es in seiner äußersten Stupidität sehen lernen, als ein bedeutungsloses Fragment des Realen. [...] Diese Art von Verfremdung ist vielleicht noch radikaler als die Brecht'sche: sie schafft Distanz [...] indem sie uns die völlige Nichtigkeit seiner unmittelbaren Realität, die völlige Stumpfsinnigkeit seiner materiellen Präsenz erfahren lässt.«²

Aernout Mik verhandelt so in »Middlemen« gleichsam ein doppeltes Verschwinden: Einerseits fungiert die Börse als symbolischer Ort des Handels mit volatilen, teils illusionären Aktienwerten. Andererseits laufen nach dem Zusammenbruch des Sinn gebenden Rahmens die Handlungen zunächst weiter, um dann umso effektiver als Automatismen gekennzeichnet zu werden. **IA**

»[F]or this uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression ... [it is] something repressed which recurs ... something which ought to have remained hidden but has come to light.«¹ (Sigmund Freud)

The dreaded economic crash lies behind us. In his installation Aernout Mik shows the arena of a stock exchange where the floor is covered with sheets of paper, scattered as if swept up by a gust of wind. The protagonists, who have settled on the landings or are leaning against the railings, look seemingly hypnotised at screens located outside our field of vision. The frozen bodies are sporadically seized by fits of convulsive twitching, as if the drops in prices repeated on the screens had direct physical effects on the brokers.

Every once in a while fragments of recognisable sequences of activity recur. As a framework that might give sense to these arguably rehearsed actions is not present, they seem absurd – and also uncanny. The missing soundtrack and the consistent denial of a linear storyline serve to further alienate the events. The figure of the mechanical doppelganger that imitates the movements of the human original imperceptibly but extremely exactly emphasises the uncanniness of the situation – almost as the embodiment of the Lacanian automatisme de répétition.

The automated everyday activities separated from their human originators become the protagonists in Aernout Mik's work. Slavoj Žižek called such elements removed from the contexts which provide them with meaning as »sinthome«: »What we must do ..., is to »isolate« the »sinthome« from the context by virtue of which it exerts its power of fascination in order to expose the »sinthome«s' utter stupidity ... [It] produces a distance ... by making us experience the utter nullity of its immediate reality, of its stupid, material presence that escapes »historical mediation.«²

In »Middlemen« Aernout Mik negotiates almost a double disappearance: On the one hand the stock exchange acts as a symbolic location for the trade in the volatile, partly illusory values of stocks. On the other, after the collapse of the framework that gives sense to their activities, the human agents initially continue on in order that they may be identified more effectively as automatisms. **IA**

1 Sigmund Freud, DAS UNHEIMLICHE, in: Ders.: GESAMMELTE WERKE, Bd. 12, S. 229–268, hier: S. 259

2 Slavoj Žižek, LIEBE DEIN SYMPTOM WIE DICH SELBST! JACQUES LACAN'S PSYCHOANALYSE UND DIE MEDIEN, Berlin 1991, S. 63.

1 Sigmund Freud, from THE UNCANNY [Das Unheimliche] (1919). From STANDARD EDITION, VOL. XVII, trans. James Strachey. London: Hogarth Press, 1955, pp. 217–256, www.ualberta.ca/~dmiall/Gothic/Freud-uncanny.htm

2 Slavoj Žižek, LIEBE DEIN SYMPTOM WIE DICH SELBST! JACQUES LACAN'S PSYCHOANALYSE UND DIE MEDIEN, Berlin 1991, p. 63, as quoted in: Paul Mann, Stupid Undergrounds, in: Postmodern Culture v.5 n.3 (May 1995), www.infomotions.com/serials/pmc/pmc-v5n3-mann-stupid.txt



In Maja Bajevićs Beitrag ›Double Bubble‹ geht es um das Ich des/der Einzelnen, das durch religiöse Fundamentalismen¹ zum Verschwinden gebracht wird, die eine politische Welt nicht entstehen lassen oder gezielt bekämpfen. Die Verabsolutierung von (religiöser) Gemeinschaft baut auf bedingungslose Gefolgschaft: ›In der Religion des Islam existiert keine Weltflucht und kein Asketentum! Das Asketentum meiner Gemeinde ist vielmehr der Jihad!‹ steht bei Muhammad.² Und man deutet den Jihad, die Verteidigung des rechten Glaubens, als wichtigstes Instrument zum Erhalt, zur Homogenisierung und zur Expansion der Gemeinde.³ In dieser extremen Position treffen sich alle fundamentalen Vorstellungen. Sie lassen keinen Spielraum für Streit, Dialog und Entscheidungen, sondern erklären menschliches Tun und Taten mit religiöser Notwendigkeit. Die politische Welt wird verbannt, während zeitgleich Bigotterie und Heimlichkeiten zunehmen, auf der Suche nach Schlupflöchern im Gesetz. Die besondere Perfidie einer absolut weltlos imaginierten Gemeinschaft aber ist die wachsende Sympathie der Fundamentalist/innen für die Massenmedien, die Liebe zum religiösen Spektakel, deren Höhepunkt vermeintlich religiöse Morde für die Kameras sind.

Maja Bajević verdoppelt die Selbstaufgabe und den Verlust von Streit- und Handlungsspielräumen und pointiert die Selbstgerechtigkeit, Bigotterie, Spektakelsucht des Fundamentalismus, indem sie eine junge Frau in wechselnden, klar strukturierten Bildern inszeniert. Die Frau spricht wohl artikuliert männliche Dogmen, Heilsversprechen und Entschuldigungen nach. Alle Sätze folgen als Echo ein zweites Mal, lösen sich vom Körper der Frau und hallen im Projektionsraum nach. In dieser Echoblaste findet sich schließlich das brisante Gemeinge aus Weltausschluss, Ichverlust, Weltlosigkeit, frömelndem Messianismus und blanker Verachtung derjenigen, die anders sind, eingeschlossen. UV

¹ Den Unterschied zwischen Fundamentalismus und Orthodoxie kann man in Maß und Anspruch sehen: Während der orthodoxe Gläubige für sich und sein Leben den Gesetzen folgt und für seinen rechten Glauben streitet, ist der Fundamentalist, durchaus auch orthodox, radikal auf die Gemeinschaft und die vollkommene Gleichgültigkeit ihrer Mitglieder ausgerichtet.

² www.mnnetz.de/onlinebuecher/jihad.htm#

Begriffserklärung. Für das Zitat wird keine Quelle angegeben.

³ vgl. ›Jihad – nicht ›heiliger Krieg‹, Islamisches Zentrum Hamburg, e.V. (Hg.), www.mnnetz.de/onlinebuecher/jihad.htm#Begriffserklärung.

Der orthodoxe Text versucht die Verwechslung zwischen

Verteidigung des Glaubens und Heiliger Krieg im Westen auszuräumen. Allerdings gerät das Anliegen fundamentalistisch, da es so geschrieben ist, dass sich der

Selbstmordattentäter wie derjenige, der die Attentate scharf verurteilt, gleichermaßen finden können.

Besonders deutlich findet sich in diesem Text die Politiklosigkeit und allumfassende, internalisierte Kontrolle, die in einem fundamentalislamischen Staat herrscht.

Bajević's contribution ›Double Bubble‹ addresses the ›I‹ in the individual that is forced to disappear through religious fundamentalism¹, not even allowed to come into existence in a political world, or is systematically fought. The establishment of absolutism in (religious) society builds on unconditional obedience, according to Mohammed: ›In the religion of Islam no escapism and no asceticism exist! The asceticism of my community is instead Jihad!‹² And Jihad, the defence of the true faith, is considered the most important instrument for the maintaining, homogenising and expansion of the community.³ In this extreme position all fundamental beliefs intersect. They leave no space free for dispute, dialogue or decisions, but instead explain human actions and deeds according to religious necessity. The political world is banned while bigotry and secrecy simultaneously increase, ever on the lookout for loopholes in the law.

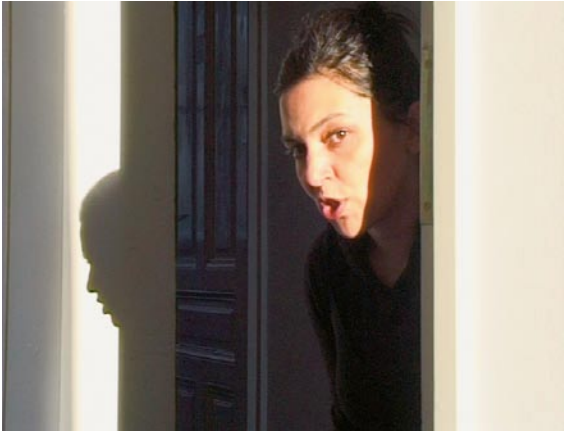
Maja Bajević doubles the abandonment of self and the loss of the freedom to dispute and negotiate when she points to the self-righteousness and bigotry of fundamentalism by placing a young woman in a series of clearly structured images. The woman repeats well-articulated male dogmas, promises of salvation and justifications. Each sentence is repeated a second time as an echo that becomes disengaged from the body of the woman and once again resounds in the projection room. Ultimately what is found encased in this bubble of echoes is the explosive mix of exclusion of the world, loss of self, loss of the world, sanctimonious messianism and naked contempt for those who are different that are to be found in every ›fundamentalism‹. UV

¹ The difference between fundamentalism and orthodoxy can be seen in their scope and assertions: while orthodox believers follow the laws for themselves and for their lives, and fight for the truth of their faith, fundamentalists, who are also extremely orthodox, are radically orientated towards the community and the shared beliefs of all of its members.

² <http://www.mnnetz.de/onlinebuecher/jihad.htm#Begriffserklärung>

³ cp. ›Jihad – not ›holy war‹, Islamic Centre Hamburg (ed.), at:

www.mnnetz.de/onlinebuecher/jihad.htm#Begriffserklärung. The orthodox text attempts to dispel the confusion that exists in the west between defence of the faith and holy war. But the text becomes fundamentalistic, as it is written in such a way that suicide attackers as well as those who sharply condemned the attacks can both identify with it. Particularly noticeable in this text are the lack of politics and the issue of the overall, internalised control that prevails in a fundamentalistic state.



CHRISTINE LEMKE

MONITOR 1, MONITOR 2
Rauminstallation, 2005

Christine Lemkes Monitor-Texte, zu hören in einer scheinbar beiläufig entstandenen, provisorisch anmutenden Installation, sind performative, in langen Passagen suggestive Wortbilder. Sie saugen ihre Hörer/innen in Beschreibungen und beschreibende Handlungen. Die Perspektiven, die Sprechhaltungen, Monolog und Polylog wechseln. Ein erster Teil erscheint vollkommen farbig, wird grün bis zur Unerträglichkeit. Ein Ich steht im Mittelpunkt. Irgendein Ich. Es verliert sich in unklarer grüner Flächigkeit. Es öffnet sich und wird grün durchströmt. Es verwandelt sich, sucht sich Sinnbilder in der Natur, löst sich in Teile auf und schwelgt unablässig in einer Art romantischem Auflösen. Beizeiten sucht es seine Teile zusammen, betrachtet sie skeptisch, verlangt sich und andere angenehm, findet Variationen von Oberflächenformen und spielt mit Aussparungen. Narzisstisch verliert es sich in einem so banalen wie absurden Wellnessbad des Ich.

In einem zweiten Teil diskutieren Personen, obwohl nacheinander, nicht wirklich aufeinander bezogen, sondern nebeneinander, einander überlagernd. Es geht um die Sichtbarkeit des Ich. Es scheint weiblich zu sein, die Metaphern und Handlungen rufen beim Hören zunächst Bilder und Sequenzen von und mit Frauen auf. Doch in Lemkes Gespräch erscheint das alte Muster von Sichtbarkeit (Ich-Werden) im Blick der anderen längst für alle Geschlechter gültig. Das Ich des Gesprächs krankt ebenso sehr an den Blicken, denen es ausgesetzt ist, wie es durch die Angebote der Medienwarenwelt zur Sucht nach Sichtbarkeit verführt wird. Für diese Sichtbarkeit imaginiert und testet es Produkte zur Verbesserung seiner Oberflächenbeschaffenheit und findet sich schließlich über milchige Körperlotion wieder. In diesem Wiederfinden wird es deckungsgleich mit seiner eigenen Oberfläche. »Es geht in das über, wie es aussieht.« Der Text bricht ab und hinterlässt eine weiße Leerstelle. Sobald die Sichtbarkeit maximal geworden ist, wird sie bedeutungslos. Es gibt kein Versprechen, keine Zukunft, keinen Schimmer von Welt in einem Weltraum, der restlos hell ausgeleuchtet ist, in dem alle auf dieselbe oder ähnliche Weise leuchten. UV

Christine Lemke's monitor-texts, to be heard in a seemingly incidentally created, apparently provisional installation, are performative, suggestive word images in long passages. They suck listeners into descriptions and descriptive storylines. The perspectives, the modes of speech, monologues and polylogues alternate. A central part appears completely coloured, becomes intolerably green. An »I« stands in the centre. Some »I«. It loses itself in blurry areas of green. It opens itself and is flooded with green. It transforms itself, searches for symbols in nature, disintegrates into parts and wallows ceaselessly in a type of romantic dissolution. At times it brings its parts together, observes them sceptically, desires itself and others enjoyably, finds variations of surface forms and plays with omission. Narcissistically the »I« loses itself in a banal as well as absurd bath of well-being.

In another part individuals discuss, although after each other, yet not really relating to each other, rather next to each other, overlaying each other. It is a question of the visibility of the »I«. This »I« seems to be female; when heard the metaphors and storylines initially evoke images and sequences of and with women. Nonetheless, in Lemke's conversation the old archetype of visibility (becoming-»I«) in the view of others has long been valid for all genders. The »I« in the conversation is also very offended by these views, it is seduced by the goods offered by the media world into an addiction to visibility. For this visibility the »I« imagines and tests products for the improvement of its surface condition and rediscovers itself in the end through milky body lotion. Through this rediscovery it becomes congruent with its own surface. »It merges with how it looks«, says one of the voices. The text breaks off and leaves only an empty white space. As soon as visibility has become maximal it becomes meaningless. There is no promise, no future, no shimmer of world in an outer space that is brightly illuminated overall, in which all glow in the same or similar ways. UV





A: Der Fortgang der eigenen Erscheinung begegnet einem in Wiederholungen. Und bei einer leichten Drehung des Kopfes sieht man sich immer schon in eine Bildfläche hineingestellt als trüge man diese die ganze Zeit mit sich herum.

B: Wahrscheinlich ist es ein mit Blicken übersät sein und es ist eine allergische Reaktion. Eine allergische Reaktion auf das, was du vor deinem inneren Auge nicht abwenden kannst.

A: Aber ich wende ständig etwas ab. Ich tue es täglich. Jeden Tag eine Stunde – regelmäßig – das habe ich mir eigenhändig verschrieben. Meine Pflege bewahrt mich vor Schlimmerem. Vor dem Schlimmsten sozusagen.

B: Wie kommt es dann, dass du auseinander gehst, dass du dich ausdehnst, dass du zu nahe kommst. Wie kommt es zu deinen schwarzen Flecken, dass deine Flecken in Bewegung geraten, dass sie sich in sich drehen, dass du dich manchmal in ihnen drehst, dass sie auf dir sichtbar werden, dass sie sich streuen, dass sie übergehen, dass sie auf andere übergehen, dass sie mich an verschiedenes erinnern, dass du mich an verschiedenes erinnerst.

A: Das ist wie in ein Panorama von Unkenntlichkeiten hineingestellt zu werden. In eine Serie unsichtbarer Erscheinungen. Als könnten Augen durch sich selbst hindurchgehen. Ich fehle dir in meinem Anblick. Es ist die Unterbrechung in einem fortlaufenden Stoff. In einer fortlaufenden Angelegenheit. Wenn plötzlich ein Stück fehlt. Wenn sich plötzlich ein fehlendes Stück ausbreitet.

A: You encounter the continuity of your own appearance in repetitions. You only need to turn your head and you see yourself already placed in a picture frame.

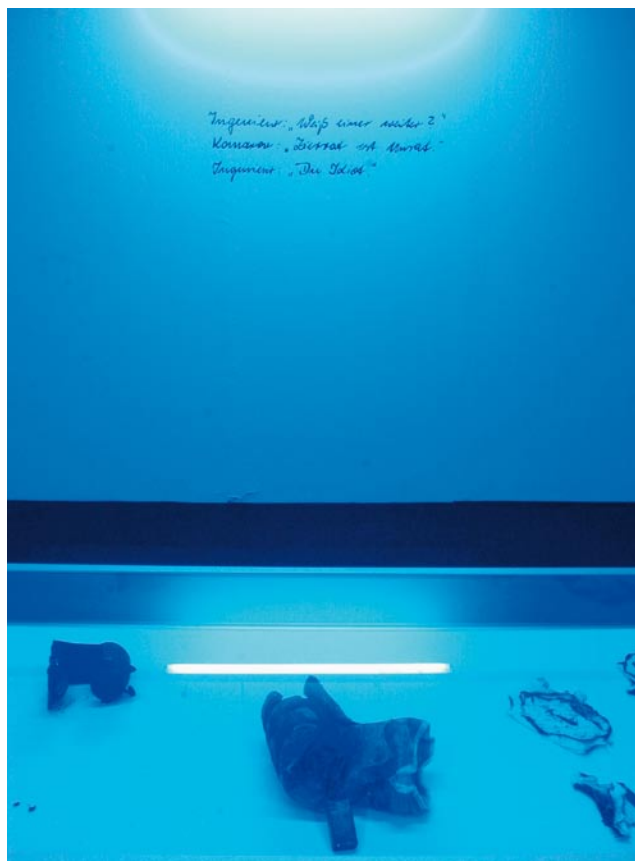
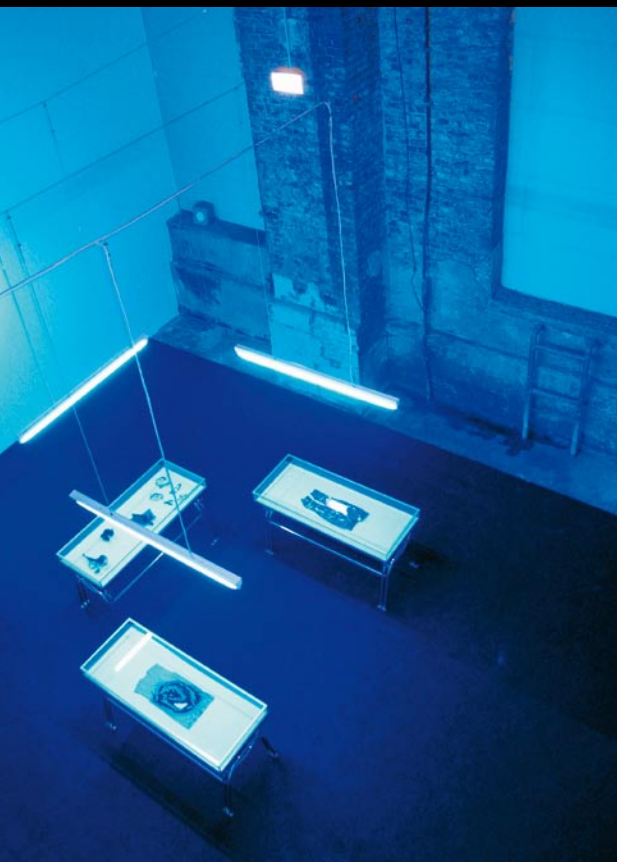
B: Then you're probably covered with gazes and it's an allergic reaction. An allergic reaction to that which you cannot avert from your mind's eye.

A: But I'm always averting something. I do it every day. Every day for an hour – regularly – that's what I prescribed myself. My personal care protects me from worse. From the worst, so to speak.

B: Why is it then that you become blurred, that you dissolve, that you expand, that you come too close? How does it come about, that you have black spots, that they become visible on you? How is it that the spots start moving, that they turn themselves in themselves, that you sometimes turn yourself in them, that they spread out, that they scatter, that they transfer onto others, that they remind me of various things, that you sometimes remind me of various things?

A: This is like being projected in a panorama of obscurities. As though eyes could go through themselves. In a series of self-evoked visions. You fail me when you look at me. I am fading from my appearance. It is an interruption in a continuous substance. In a continuous matter. When suddenly a piece is missing. When suddenly a missing piece spreads out in front of you.

VIA LEWANDOWSKY
LAST CALL (KOMAROV GEDÄCHTNISRAUM)
Rauminstallation, 1997/2005



Via Lewandowsky interessieren Todesfälle, Selbstmordpraktiken und das ›Verröckeln im Alltäglichen‹ (Christoph Tannert). ›Last Call (Komarov Gedächtnisraum)‹ ist eine Hommage an den sowjetischen Kosmonauten Vladimir Michajilovič Komarov (*1927), der am 24.4.1967 über Orenburg bei der Erprobung von Sojuz 1 tödlich verunglückte. In einem in blaues Licht getauchten Raum, einer nach Art eines sozialistischen Traditionskabinetts eingerichteten Requisiten- oder Wunderkammer, sind verschiedene Vitrinen ausgestellt, in denen die verkohlten Reste von Gebrauchsgegenständen zu sehen sind: eine auf der Brustseite angesengte Rheumaweste, ein Kurzzeitwecker, ein Rasierspiegel, ein Bleistiftanspitzer, ein Paar Stützstrümpfe, das aufgrund großer Hitze einwirkung zu einer Art Netzgitter zusammengeschrumpft ist, der verkohlte Rest einer gedrechselten Zierblume, sowie die Asche von sieben Briefbögen und -umschlägen. Stützstrümpfe und Rheumaweste – Hilfsmittel, die das Altern des menschlichen Körpers erträglicher gestalten – erscheinen wie eine alte Haut, die zurückgelassen wurde und so den abwesenden Körper im terminalen Zustand der Agonie evoziert.

Eine Soundschleife mit knarzigen Sprechfunkgeräuschen weist auf einen Notfall im Cockpit der Raumkapsel hin. Lewandowsky benutzt hierfür einen mit ›Sojuz 1, death of Komarov during re-entry‹ betitelten Soundtrack, den er auf einer CD mit Soundeffekten gefunden hatte.¹ Es handelt es sich um eine Originalaufzeichnung dessen, was 1:07 Minuten lang beim Wiedereintritt von Sojuz 1 in die Erdatmosphäre zu hören war. Zwei Bildtafeln waren ursprünglich Teil der Rauminstallation: Flügelmann und Schleudersitz. Diese bezeichnen die tragische Verkopplung von utopischer Erdflucht und unmöglicher Rückkehr. Der – einem Menetekel gleich – in krakeliger Handschrift an die Wand gepinselte Dialog, wie auch die angesengten Gebrauchsgegenstände des Raumfahrers, die auf körperliche Gebrechen des alternden Kosmonautenkörpers verweisen, erscheinen als die kümmerlichen Überreste menschlicher Hybris. **IA**

¹ SOUND EFFECTS, Vol. 2, (for Movies and Videos), Digimode Limited, 1995.

Via Lewandowsky is interested in cases of death, those who commit suicide and the ›Death rattle in the everyday‹ (Christoph Tannert). Last Call (Komarov Memorial Room) gives homage to the Soviet cosmonaut Vladimir Michailovich Komarov (*1927), who was killed in an accident on April 24, 1967 over Orenburg while testing Sojuz 1. In a room bathed in blue light, a chamber of props and curiosities set up like a form of socialist ›tradition cabinet‹, various glass cabinets are exhibited in which the charred remains of everyday objects are displayed: a vest for rheumatism singed on the breast, a timer, a shaving mirror, a pencil sharpener, a pair of stockings that are shrivelled into the form of a screen due the extreme heat, the charred remains of a turned wooden decorative flower, as well as the ashes of seven sheets of paper and envelopes. The support hose and the vest for rheumatism – things that make the aging of the human body bearable – resemble an old skin that has been left behind, thus evoking the absent body in the final stages of agony.

A sound loop with scratchy radio noises refers to an emergency in the cockpit of a space ship. Lewandowsky uses a soundtrack with the title ›SOJUZ 1, death of Komarov during re-entry‹ that he found on a CD with sound effects. What is broadcast is the original recording of what could be heard for 1:07 minutes during the re-entry of Sojuz 1 into the earth's atmosphere. Two images originally accompanied the room installation: winged man and ejection seat. These signify the tragic link between utopian escape from the earth and the impossibility of return. The dialog painted on the wall in scrawling script – the writing on the wall – as well as the singed everyday objects of the space traveller that indicate the infirmity of the body of the aging cosmonaut indicate the beggarly remains of the human hubris. **IA**

¹ SOUND EFFECTS, Vol. 2, (for Movies and Videos), Digimode Limited, 1995.

UBERMORGEN
PSYCH/OS
Videoinstallation, 2004



Im März 2002 erlitt Hans Bernhard¹ von ubermorgen in Kapstadt, Südafrika, einen manischen Anfall [bipolare affektive Störung²]. Er wurde nach Österreich ins Wiener Allgemeine Krankenhaus überführt. Zweieinhalb Jahre später fanden ubermorgen Videoaufzeichnungen seines Aufenthalts in der Nervenheilstation – Station 4B – der psychiatrischen Abteilung. Sie entschieden sich, das Material ungeschnitten zu veröffentlichen und ergänzten nur Kontextthinweise zur Orientierung:

»Wir sind die Kinder der 80er. Wir sind die erste Internet-Pop-Generation. Wir sind mit dem radikalen Michael Milken [König der Junk Bonds] und dem mythischen Michael Jackson [König des Junk Pop] aufgewachsen. Hans Bernhard ist mit 10 Jahren Internet und Technik [digitales Kokain], Massenmedien-Hacking, Untergrund-Techno, harten (illegalen) Drogen, Rock&Roll-Lifestyle und Netart Jetset [etoy] angefüllt. Seine neuronalen Netzwerke und seine Gehirnstrukturen sind denen des globalen synthetischen Netzwerks ähnlich, an dessen Aufbau er mithalf und innerhalb dessen er für subversive Aktivitäten sorgte. Und nun sind diese Strukturen, seine ebenso wie die des globalen Netzwerks, von manischer Depression »infiziert« [WHO ICD-10, F31.1]³, von einer strukturellen Störung. Wellen von Manie und Depression laufen durch die technischen, sozialen und ökonomischen Netze. Zeitgenössische High-Tech-Gesellschaften behandeln Hardcore-Gehirne mit biochemischen Agenten, die den internen Informationsfluss kontrollieren. Wir nennen sie psychotropische Drogen. Hans Bernhard wurde legal sediert durch Zyprexa®, Temesta®, Dominal®, Depakine®, Neurotop®⁴. Aber wie können wir ein mental krankes globales Netzwerk behandeln?«

Die Installation ist eine gewöhnliche Projektion. Auf eine sensible Membrane [der Schirm] wird, wie auf eine dünne Haut, die von Licht penetriert wird, eine einmalige Realität projiziert. Die Membrane bewegt sich, wenn man sie berührt, oder sie kräuselt sich, wenn man bläst: Das Bild gerät in Schwingungen. Die Membrane repräsentiert den Menschen und das Netzwerk – sie ist hypersensitiv. Der Sound wird sehr leise über Boxen, dagegen sehr laut über Kopfhörer eingespielt. Der Raum ist beleuchtet durch Tageslicht, so dass die Stimmung der Betrachter/innen vom Wetter draußen beeinflusst wird. Es besteht kein Unterschied zu einem Raum in der Nervenheilstation. ÜBERSETZUNG: VV

1 hansbernhard.com

2 WHO, ICD-10 Classification: F31.1 Bipolar affective disorder, current episode manic without psychotic symptoms

3 hansbernhard.com/TEXT/2000_2002/2002_BRAIN_MELTDOWN/

4 hansbernhard.com/drugs

In March 2002, ubermorgen's Hans Bernhard¹ experienced a manic outbreak [bipolar affective disorder²] in Capetown, South-Africa. He was airlifted to Austria – to the General Hospital in Vienna. Two and a half years later, UBERMORGEN found video footage of his stay at the Mental hospital – Station 4B, Department of Psychiatry. They decide to release the material unedited, with minimal contextual information:

»We³ are the children of the 1980s, We are the first internet-pop-generation. We grew up with radical Michael Milken [The King of Junk Bonds] and mythical Michael Jackson [The King of Junk Pop]. Hans Bernhard is loaded with 10 years of internet & tech [digital cocaine], mass media hacking, underground techno, hardcore [illegal] drugs, rock&roll lifestyle and net.art jet set [etoy]. His neuronal networks and brain structures are similar to the global synthetic network he helped build up and maintained subversive activity within. And now they are »infected« by a manic-depression [WHO ICD-10, F31.1.]³, both Hans Bernhard and The »Network« are infected by this structural disorder. Waves of mania and depression are running through the technical, social and economic structures. Contemporary high-tech societies deal with hardcore brains using bio-chemical »agents« to control the internal information flow, we call them psychotropic drugs. Hans Bernhard was legally sloshed by Zyprexa®, Temesta®, Dominal®, Depakine®, Neurotop®⁴. But how can we treat a mentally ill global network?«

The Installation is a common projection, a sensitive membrane [the screen] which serves as a thin skin which is penetrated by light and onto which a unique reality is projected. This membrane moves if you touch it or it curls if you blow: the image twists. The membrane represents the human and the network – it is hypersensitive. The sound is played quietly via speakers and very loud via earphones. The room is bright with daylight so the mood of the viewer is influenced by the weather outside. There is no difference to a room in a mental hospital.

1 hansbernhard.com

2 WHO, ICD-10 Classification: F31.1 Bipolar affective disorder, current episode manic without psychotic symptoms

3 hansbernhard.com/TEXT/2000_2002/2002_BRAIN_MELTDOWN/

4 hansbernhard.com/drugs

›Wo die Gewalt absolut herrscht, wie z. B. in den Konzentrationslagern der totalen Herrschaft, da schweigen nicht nur die Gesetze [...], sondern alles und alle. Um dieses Schweigens willen ist die Gewalt im politischen Bereich ein Grenzphänomen, denn der Mensch, sofern er ein politisches Wesen ist, existiert in dem Miteinandersprechen.«

VERNICHTUNGEN

Vernichtung und Tod folgen der Gewalt, die in eine bestehende Welt und Ordnung einbricht, sei es um sie radikal zu ändern oder um ihre politischen und sozialen Strukturen nachhaltig zu erschüttern. Der Rückzug aus einer als falsch wahrgenommenen Welt wird als Weg zum Wahren und Guten behauptet. Der Glaube an den Besitz der einen Wahrheit steht am Anfang aller Menschen und Welt vernichtenden Gewalt. Für diejenigen, die die Nachkommen der Opfer oder Täter sind, erweisen sich die Taten und Effekte in ihrer schrecklichen Ambivalenz.

ANNIHILATIONS

Destruction and death result from the violence that breaks into an existing world and order, be it in order to radically change them or to shake their political and social structures to their foundations. The withdrawal from a world that is perceived as false is professed to be a way to the true and good. The belief that one possesses the one truth lies at the root of all violence perpetrated with the aim of destroying people and world. To those who are the successors of the victims or of the perpetrators, the violence perpetrated and its effect have an ambivalence that is appalling.

Im September 2001 richtete Wolfgang Staehle verschiedene Live-Webcam-Installationen in der Postmasters Gallery in New York ein. Ein Kloster bei Stuttgart wurde ebenso wie ein Blick auf den Berliner Alexanderplatz in Abständen von je fünf Sekunden fotografiert und als Standbild in die Galerie übertragen. Die zentrale Arbeit war eine zweiteilige Ansicht von Downtown Manhattan, fotografiert von Brooklyn aus: ein nahezu regloses Bild, obwohl es sich alle fünf Sekunden erneuerte. Bis zum 11. September 2001. Von Beginn bis zum endgültigen Einsturz haben die von Staehle installierten Kameras das vermutlich umfassendste Bildarchiv des Anschlags auf das World Trade Center angelegt.

Die Arbeit, die durch den zeitlichen Zufall auf immer mit dem Attentat auf das WTC verknüpft bleiben wird, war gerade gegen das Spektakel und die Sensationssucht der Medien gerichtet. Ausgerechnet sie fing das spektakulärste Verbrechen der Gegenwart ein und behält es gegen die tausendfach wiederholten Bilder des Anschlags verborgen. Denn sein Bildarchiv des amerikanischen Schicksalstages enthielt Staehle den Massenmedien vor.

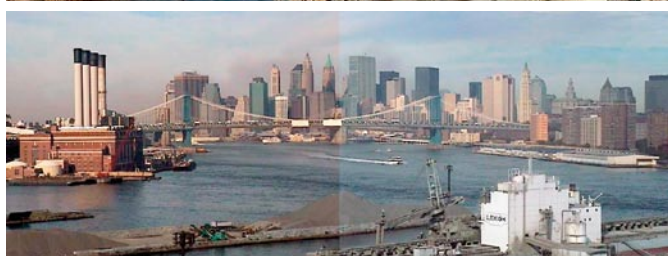
In Dortmund sind nun die Aufzeichnungen vom 18. September 2001, d. h. eine Woche nach dem Attentat erneut zu sehen sein. Während das Ereignis selbst unsichtbar bleibt, weisen die Datierungen die unmittelbare zeitliche Nachbarschaft aus und lassen die Ambivalenz von apokalyptischem Schauer und Beiläufigkeit, von Sensation und schlichtem Verschwundensein greifbar werden. Wieder ist die Stadtlandschaft von Brooklyn aus zu sehen als stilles, bewegungsloses Bild. Aber für (fast) alle Betrachter/innen fehlt dem Bild das (Wahr-)Zeichen, dessen gewalttätigen Untergang die Installation 2001 unfreiwillig verzeichnete. Das Fehlende verfolgt uns, hat immer neue, unabsehbare und erschreckende Effekte. Und schließlich überträgt sich über das ruhige, dabei permanent erneuerte Bild auch die latente tödliche Bedrohung der wenn nicht geliebten, so doch als sicher geglaubten westlichen Ordnung. Die Unsicherheit, die Verletzlichkeit ist fundamental geworden und der Streit um die Welt, in der zusammen gelebt wird, erscheint als Lebensnotwendigkeit. UV

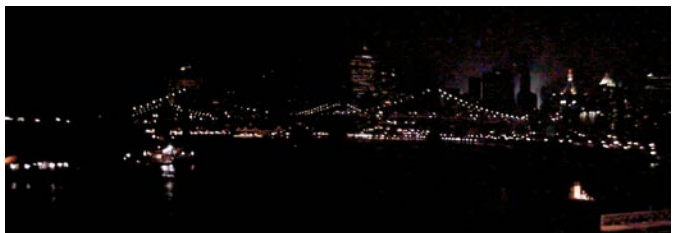
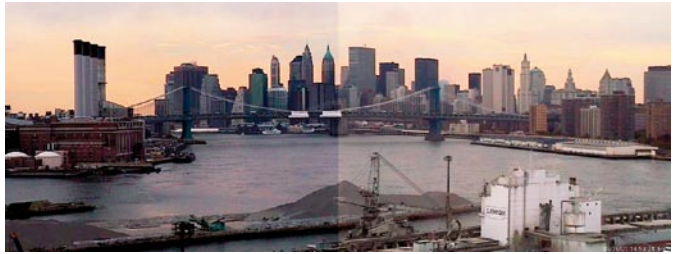
In September 2001 Wolfgang Staehle set up various live-webcam-installations in the Postmasters Gallery in New York. A monastery near Stuttgart and a view of the Berlin TV-tower on Alexanderplatz were photographed at 5-second intervals and the images transmitted to the gallery. The central work was a wide-angle view of Downtown Manhattan photographed from Brooklyn: an image almost completely without motion although it was also regenerated every 5 seconds. Until 11 September 2001. On that day the cameras installed by Staehle captured possibly the most comprehensive archive of images of the attack on the World Trade Center, from its beginning up to the ultimate collapse.

The work, which will always be associated with the attack on the WTC with which it coincided, was specifically targeted against the media's addiction to spectacle and sensation. But it was of all things this work that captured the most spectacular crime of modern times and kept it hidden despite the thousand-fold repetition of the images of the attack, because Staehle has chosen not to give the media access to his archive of images from America's day of destiny.

In Dortmund it is possible to once again see records of September 18, one week after the attacks. While the event itself remains invisible, the dating discloses the immediate temporal vicinity and makes the ambivalence of apocalyptic showers and the casualness of sensations and simply vanishing tangible. The landscape as viewed from Brooklyn can once again be seen as a still, almost motionless image. However, for (almost) all viewers, what is missing from the image is the (emblematic) symbol whose violent destruction the first installation unintentionally registered. That which is missing haunts us and has effects that are ever new, incalculable and terrifying. And in the end what is transmitted by the apparently calm and permanently regenerated image is also the latent lethal threat of the western order, which although not loved by all is still believed to be secure. The insecurity, the violability, is fundamental and suddenly the dispute around the world in which we all live appears to be a necessity of life. UV







RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL
FIN DE REPRÉSENTATION 1
Foto-Audio-Projektion, 2000





In den Arbeiten von Renaud Auguste-Dormeuil geht es um die Untersuchung von Überwachungssystemen, deren Präsenz im urbanen öffentlichen Raum heute allgegenwärtig geworden ist. Der Künstler verweist jedoch dabei nicht nur auf die ubiquitäre Präsenz dieser Systeme, sondern skizziert potentielle Schutzmaßnahmen gegen das Dispositiv der Kontrolle. Wichtige Aspekte sind für ihn dementsprechend Strategien des Untertauchens, des Verbergens und Verschwindens.

Verschwinden meint in diesem Sinne einen radikalen Selbstentzug, einen vollkommenen Rückzug aus dem Regime der (technischen) Sichtbarkeit. So zeichnete Renaud Auguste-Dormeuil die Standorte von Überwachungskameras in Stadtpläne ein, die es den BenutzerInnen erlauben, sich unbeobachtet von ihrer Wohnung zum Arbeitsplatz und zurück durch den Stadtraum zu bewegen. Im Video »De l'art de se camoufler chez soi« (Von der Kunst, sich zu Hause zu verstecken, 1998, 40 min.) führt der Künstler, ähnlich den Video-Heimwerkertipps im Baumarkt, die Konstruktion falscher Flurdecken, doppelter Wände und Bücherregale vor, hinter denen man Zuflucht vor Verfolgern finden kann. Und das »Contre-Projet Panopticon« (2001) verhindert durch sein verspiegeltes und geschickt gefaltetes Dach die Ortung seiner NutzerInnen durch Satelliten.

»Fin de Représentation 1« (2000) verdichtet diese Themen zu einer eindringlichen Darstellung des Lebens der fiktiven Hauptfigur Sandrine B. Angelehnt an die Geschichte einer jungen Deutschen, die in Westdeutschland in den 1970er Jahren im Umfeld der RAF in den Untergrund ging und dabei – um von der Polizei nicht wieder erkannt zu werden – alle aktuellen fotografischen Aufnahmen von sich verschwinden ließ, löscht Renaud Auguste-Dormeuil alle Repräsentationen der 26-jährigen Sandrine B. auf Familienfotos aus und ersetzt sie durch eine schwarze Silhouette. Die Kamera zoomt in das Schwarz der Figur hinein, um beim Zurückzoomen ein neues Familienfoto ohne Protagonistin zu präsentieren. Begleitet wird die Bildfolge von einem rhythmisch-hypnotischen Soundtrack, der sich – anfangs noch mit leichten Störungen – zunehmend in bedrohlichen Lärm verwandelt.

IA

The works of Renaud Auguste-Dormeuil focus on the examination of surveillance systems, whose presence has become ubiquitous in urban public spaces today. The artist not only refers to the omnipresence of these systems, but also outlines potential protective measures against the dispositive of control. Accordingly, important aspects for him are strategies of going underground, of concealment and disappearance.

Disappearance in this sense means a radical withdrawal of the self, a complete retreat from the regime of (technical) visibility. To this end Renaud Auguste-Dormeuil plots the positions of surveillance cameras on city maps, in order to allow users to move through the cityscape, from home to workplace and back, without being observed. In the video, »De l'art de se camoufler chez soi« (The art of concealing oneself at home, 1998, 40 min.), the artist demonstrates, in a manner similar to that of videos in do-it-yourself stores, the construction of false ceilings in hallways, double walls and bookshelves behind which one can find refuge from pursuers. And in the »Contre-projet panopticon« (2001), the reflective and cleverly folded roof prevents the satellite positioning of its users.

Fin de Représentation 1 (2000) distills these themes into a haunting account of the life of the fictitious main character Sandrine B. Loosely based on the story of a young German woman on the periphery of the RAF, who went underground in West Germany in the 1970s – in order to escape detection by the police – and disposed of all current photographic records of herself, Renaud Auguste-Dormeuil expunges all representations of the 26-year-old Sandrine B. from family photos and replaces them with a black silhouette. The camera zooms in on the black of the figure and zooms out to present a new family photo without protagonists. The video is accompanied by a rhythmic-hypnotic soundtrack, which though it begins with only muted disruptions, gradually metamorphoses into a threatening din. IA

LUTZ DAMMBECK
HERAKLES KONZEPT: CABIN
Rauminstallation, 2003/2005



In der Ausstellungshalle steht eine schlichte Hütte. Die Balken sind roh, alte, durch Wetter gezeichnete Holzdielen. Leiser Ton und ein schwacher Lichtschein dringen nach draußen, locken an. Doch die Tür ist versperrt. Durch ihren Spalt und Öffnungen erkennt man Zeitschriften und Bilder, die verstreut auf einem Tisch liegen. Über den Monitor flackert die Dokumentation eines Experiments mit einer Katze, die durch die Einnahme von LSD mauseängstlich wird. Die Hütte und ihr Inhalt entziehen sich. Sie wirkt deplaziert, im Erscheinen in der Ausstellungshalle entrückt an den fremden Ort und die andere Zeit, aus der sie kommt. Doch wo war, was ist dieser Ort?

Fünf Jahre nach dem Kommunistischen Manifest erschien Henry David Thoreaus ›Walden oder vom Leben in den Wäldern‹. Nicht materielle Ungleichheit und Ungerechtigkeit des sich entfesselnden Kapitalismus bewegten Thoreau, sondern die seelische und geistige Unfreiheit, die Unterwerfung unter Funktionen sowie die daraus resultierende Poesielosigkeit der Menschen im Kapitalismus. Das Selbstexperiment in der Hütte am Waldensee ist eine amerikanisch-puritanische, liberale Version der Suche nach dem guten und wahren Leben. Der/die Einzelne steht im Mittelpunkt. Zuallererst nämlich muss er oder sie nach der Entwicklung des je Besten in sich streben, er/sie muss gut werden (statt Gutes zu tun), um schließlich Menschlichkeit und Gemeinschaft gewährleisten zu können. Von materiellen Gütern, so versuchte Thoreau zu beweisen, hängt dieses höchste Vermögen nicht ab.

Das Konzept vom Rückzug aus der Welt, um im Einklang mit der Natur zu Einfachheit, Wahrheit und Erhabenheit zu gelangen, hat bis heute für viele seine Faszination und Wahrhaftigkeit behalten. Es beeinflusst seit 150 Jahren Menschen, die sich von der uniformierenden Marxschen Gleichheitsidee abgestoßen fühlen, die aber dennoch voll Unbehagen und Kritik auf die Entwicklung der kapitalistischen Gesellschaften blicken.

Lutz Dammbeck hat sich einer der brisantesten Mischungen der von Walden inspirierten Weltflucht und Lebenssuche, der daran geknüpften Kapitalismus- und Fortschrittskritik ergänzt um eine terroristische Gesellschaftsmission unter den Stichworten ›Das Netz‹ (Film), ›Cabin‹ (Installation) und ›Das Netz – die Konstruktion des Unabombers‹ (Buch) genähert. Auch der Unabomber Ted Kaczynski, ein ehemaliger Mathematikprofessor, hatte sich über mehr als zwanzig Jahre in eine einfache Hütte in den Bergen von Montana zurückgezogen. Hier schrieb er an seinem radikalen, antilinken Manifest ›Die industrielle Gesellschaft und ihre Zukunft‹. Zur Erzwingung der Veröffentlichung in den Medien soll er, so die Staatsanwaltschaft nach klaren Indizien, zwischen 1978 und 1995 insgesamt 16 Bombenanschläge verübt haben, bei denen drei Menschen starben und 23 zum Teil schwer verletzt wurden. Es handelt sich vor allem um Personen, deren Namen eng mit dem kybernetischen Fortschritt verknüpft sind. Heute sitzt Kaczynski auf mehrfach lebenslänglich im Gefängnis. Seine Hütte wurde vom FBI abtransportiert und an einem unbekannten Ort deponiert. UV

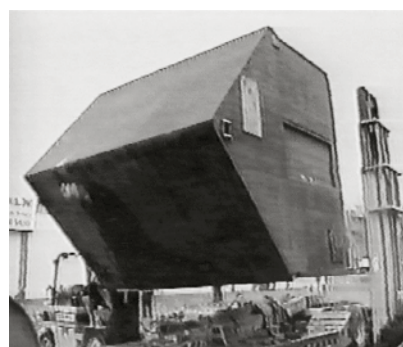
In the exhibition hall stands a simple hut. The beams are raw, made of old wood floorboards stained by the weather. A soft sound and a weak beam of light emanate outwards, enticing. But the door is barred. Through its chinks and cracks newspapers and images spread out on a table are recognisable. From the monitor documentation of a behavioural experiment with a cat on LSD flickers. The hut and its contents are mysterious. Appearing in the exhibition hall, the hut seems misplaced, transported into a strange location and into another time to that from which it came. But where was or what is this place?

Five years after the communist manifesto, Henry David Thoreau's ›Walden, or Life in the Woods‹ was published. It was not the material inequality or injustice of rampant capitalism that moved Thoreau but rather the lack of mental and spiritual freedom, submission to functions as well as the people's lack of poetry that resulted from capitalism. The personal experiment in the hut on Walden Pond is an American-puritanical, liberal version of the search for the good and honest life. The individual is central. First of all they must strive to develop that which is best in themselves. They must be good (rather than doing good) in order to ultimately make it possible for humanity and the community to be so. This, the greatest of assets, does not depend, or so Thoreau attempted to show, on material goods.

The concept of retreat from the world in order to live in harmony with nature, to achieve simplicity, truth and transcendence has retained its fascination and truthfulness up to today. For 150 years it has influenced many who feel repelled by the violent Marxist idea of equality yet still look with unease and criticism at the development of capitalistic society.

Lutz Dammbeck has supplemented a most explosive mixture, inspired by retreat from the world and the search for life in Walden, and the critique of capitalism and progress with which it is associated, with a terrorist social mission with the catchwords ›The Net‹ (film), ›Cabin‹ (installation) and ›The Net – the Construction of the Unabomber‹ (book). The Unabomber Ted Kaczynski, a former professor of mathematics, also retreated to a simple hut in the mountains of Montana for more than twenty years. It was there that he worked on writing his radical, anti-left manifesto ›Industrial society and its future‹. In order to compel the media to publish it he supposedly, according to the Public Prosecutor's Office based on clear evidence, was responsible for 16 bomb attacks between 1978 and 1995 in which 3 people died and 23 were injured, some of them seriously. Most of the victims were people whose names are closely associated with developments in cybernetics. Today Kaczynski is in prison serving multiple life sentences. His hut was removed by the FBI and transported to an unknown location. UV





Unter den Genoziden und Gewaltherrschaften des 20. Jahrhunderts bildete der Bluttausch der Roten Khmer einen grausamen Höhepunkt. Mit unvorstellbarer Gewalt versuchte das Pol Pot-Regime, dem Land eine radikal neue Ordnung aufzuzwingen und alle Traditionen auszulöschen. In blinder Planerfüllung wurden 1,7 Millionen »Konterrevolutionäre« ermordet, 21% der kambodschanischen Gesamtbevölkerung.¹ Wir kennen die Knochenberge der Killing Fields aus Spiel- und Dokumentarfilmen. Sie sind heute neben Angkor Wat die touristische Hauptattraktion des Landes.²

Alice Miceli wollte andere Bilder finden. Unspektakuläre Bilder, die sich der erschauernden Schaulust entziehen, die still schweigen und Raum geben für ein anderes, ein zugleich reflektiertes wie sehr persönliches Gedenken. Im Archiv des berühmten Gefängnisses S 21 in Phnom Penh fand sie 88 Fotografien von Insassen, die das Datum ihrer Inhaftierung und Exekution tragen. Stellvertretend für die 14.000 Menschen, die hier starben, hat Miceli diese Bilder chronologisch in einen schwarzen Raum hinein auf fallenden Sand projiziert. Ein Überlebenstag im S 21 wurde übersetzt in ein Kilo Sand, d.h. in 4 Sekunden Sichtbarkeit. 88 letzte Aufnahmen von meist sehr jungen Männern erscheinen aus dem Dunkel, erhalten plötzlich Materialität und Bewegung, um im nächsten Moment im Nichts zu verschwinden. Anfangs noch stehen die Vitalität und der Stolz der Opfer im krassen Widerspruch zum über sie verhängten Schicksal, doch Bild um Bild altern die jungen Augen angesichts der erfahrenen Willkür. Sie spiegeln den eigenen, den sinnlosen Tod. UV

¹ Die Zahlen variieren. Meist wird verallgemeinert von »mehr als zwei Millionen« und 30 % der Gesamtbevölkerung gesprochen. Auf 1,7 Millionen kommen die Forscher der Yale Universität lt. einem Artikel in NATIONAL GEOGRAPHIC. Vgl. Zoltan Istvan, »Killing Fields« Lure Tourists in Cambodia, NATIONAL GEOGRAPHIC TODAY, January 10, 2003, news.nationalgeographic.com/news/2003/01/0110_030110_tvcambodia.html

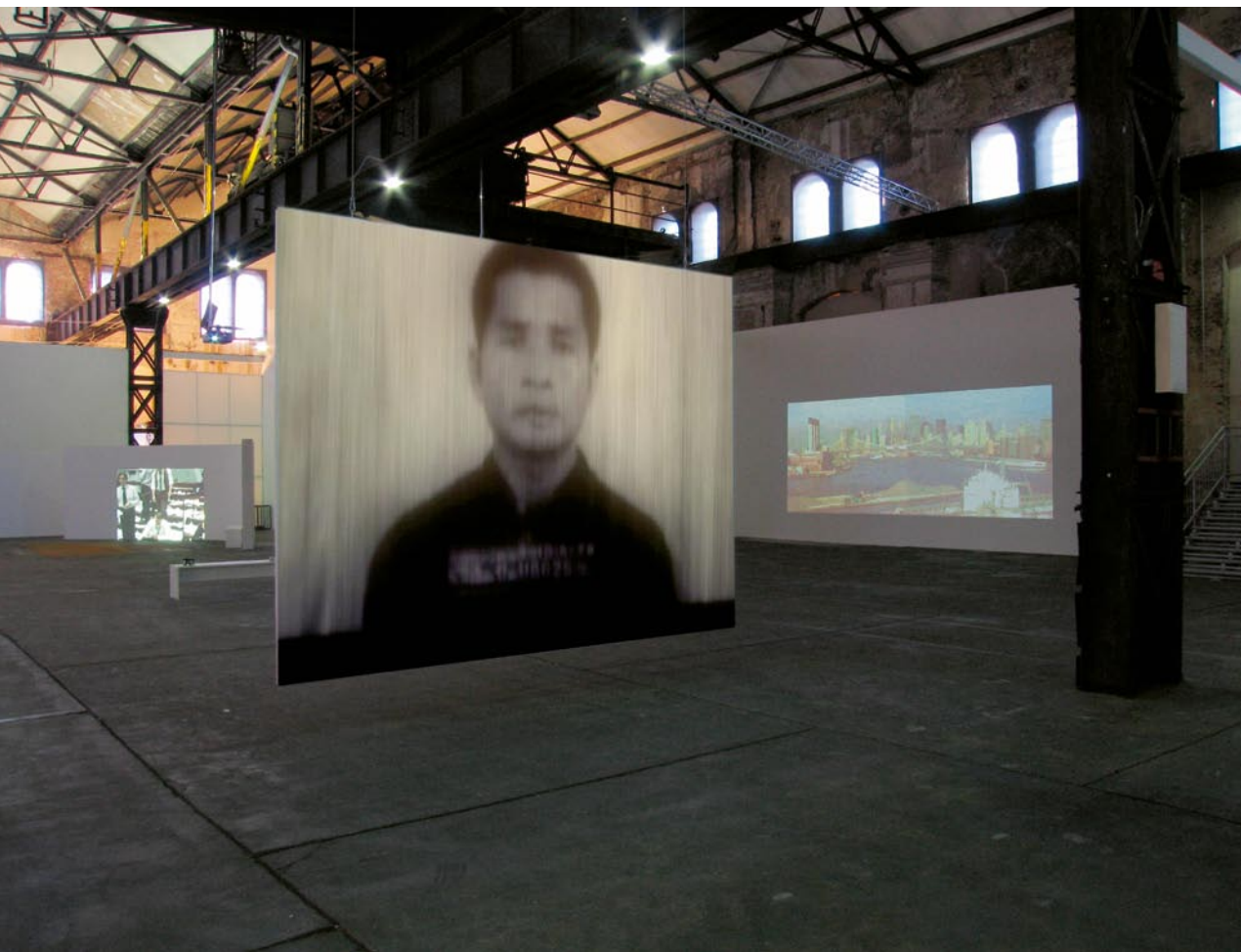
² Zoltan Istvan, »Killing Fields« Lure Tourists in Cambodia, NATIONAL GEOGRAPHIC TODAY, January 10, 2003, news.nationalgeographic.com/news/2003/01/0110_030110_tvcambodia.html

Among the genocides and despotic regimes of the 20th century, the bloodthirstiness of the Khmer Rouge constitutes a tragic acme. With unbelievable violence the Pol Pot-Regime attempted to impose a radical new system in the country and do away with all traditions. In the blind fulfilment of these plans, 1.7 million »counter-revolutionaries« were killed, 21 % of the total Cambodian population.¹ We know the mountains of bones of the Killing Fields from feature and documentary films. They are today, along with Angkor Wat, the top tourist attraction of the country.²

Alice Miceli wanted to find other images. Unspectacular images. Images that elude the cringing curiosity and that remain silent and allow room for other commemoration both reflective and very personal. In the archive of the notorious prison S 21 in Phnom Penh she found 88 photographs of inmates, bearing the dates of their imprisonment and execution. Evoking the 14,000 people who died here, Miceli projected these images chronologically into a black room onto falling sand. One day of survival in S 21 was translated into one kilo of sand, that is into 4 seconds of visibility. 88 of the final photographs of mostly very young men emerge out of the dark, suddenly achieve materiality and movement only to disappear in the next moment into nothingness. At the beginning the vitality and pride of the victims stand in crass contradiction to the fate that hangs over them, but as photo follows photo the young eyes age in the face of the arbitrariness practiced. They mirror their own, the senseless, death. UV

¹ The total number varies. It is often said »more than two million people«, i.e. 30 % of the total population. According to an article in NATIONAL GEOGRAPHIC, Scientists at Yale University counted 1.7 million victims. See Zoltan Istvan: »Killing Fields« Lure Tourists in Cambodia, NATIONAL GEOGRAPHIC TODAY, January 10, 2003 news.nationalgeographic.com/news/2003/01/0110_030110_tvcambodia.html

² Zoltan Istvan, »Killing Fields« Lure Tourists in Cambodia, NATIONAL GEOGRAPHIC TODAY, January 10, 2003 news.nationalgeographic.com/news/2003/01/0110_030110_tvcambodia.html



Em 1980 um arquivo foi encontrado em Phnom Penh, a capital do Camboja. Havia ali seis mil fotografias. Eram retratos de homens, mulheres e crianças.

In 1980 a file was found in Phnom Penh, the capital city of Cambodia. There were 6.000 photographs of men, women and children.

Das seis mil pessoas fotografadas, dentre quatorze mil, todas internas da prisão S-21, apenas sete sobreviveram.

All of them were inmates from the S21 prison. Among 14.000, only seven survived.





ma 117
Giang Vi
Bun Phosung
Phou Chhai
Hu Yang Louk
Nguyen Giang Kak
Phan Tha Khan
Nguyen Thi Hong
Sok Phat
Hay Chan
Ratt Phou
Kung Chan
Chao Vann
Ua Ido
Tauch Pham
Saom Ly
Hok Uon

ma 117
Korn
Ma
Mam
Phou
Chhai
Kou
Phu Ma
Nguyen Thi
Hong
Nguyen Son
Phong
Nguyen S
Nguyen Van
Nguyen T

INA WUDTKE
GAPS IN BERLIN
Foto-Text-Projektion, 2003



Der Titel ist eine Falle. Die Texte sind Berichte, sachlich und lückenlos. Auch auf den Bildern sind keine Brachen oder Leerstellen zu sehen. Im Gegenteil. Gezeigt werden städtische Ensembles, größere Straßenzüge oder einzelne Gebäudekomplexe. Ina Wudtke hat den Ersatz fotografiert, dasjenige, das sich an die Stelle von etwas gesetzt hat, das früher einmal dort gewesen war. Dieses Frühere, das Verschwundene, wird nicht als Bild re-präsentiert, sondern als Bericht dem Ersatzbild voran geschrieben. Drei bis fünf Zeilen erläutern nüchtern, welches öffentliche, klerikale oder gemeinnützige Gebäude der jüdischen Gemeinde Berlins hier einmal gestanden hat, welche Angebote, Aufgaben und Funktionen es für das (jüdische) Leben Berlins hatte, wann es dem Naziterror zum Opfer fiel und was sich schließlich heute an seiner Stelle befindet.

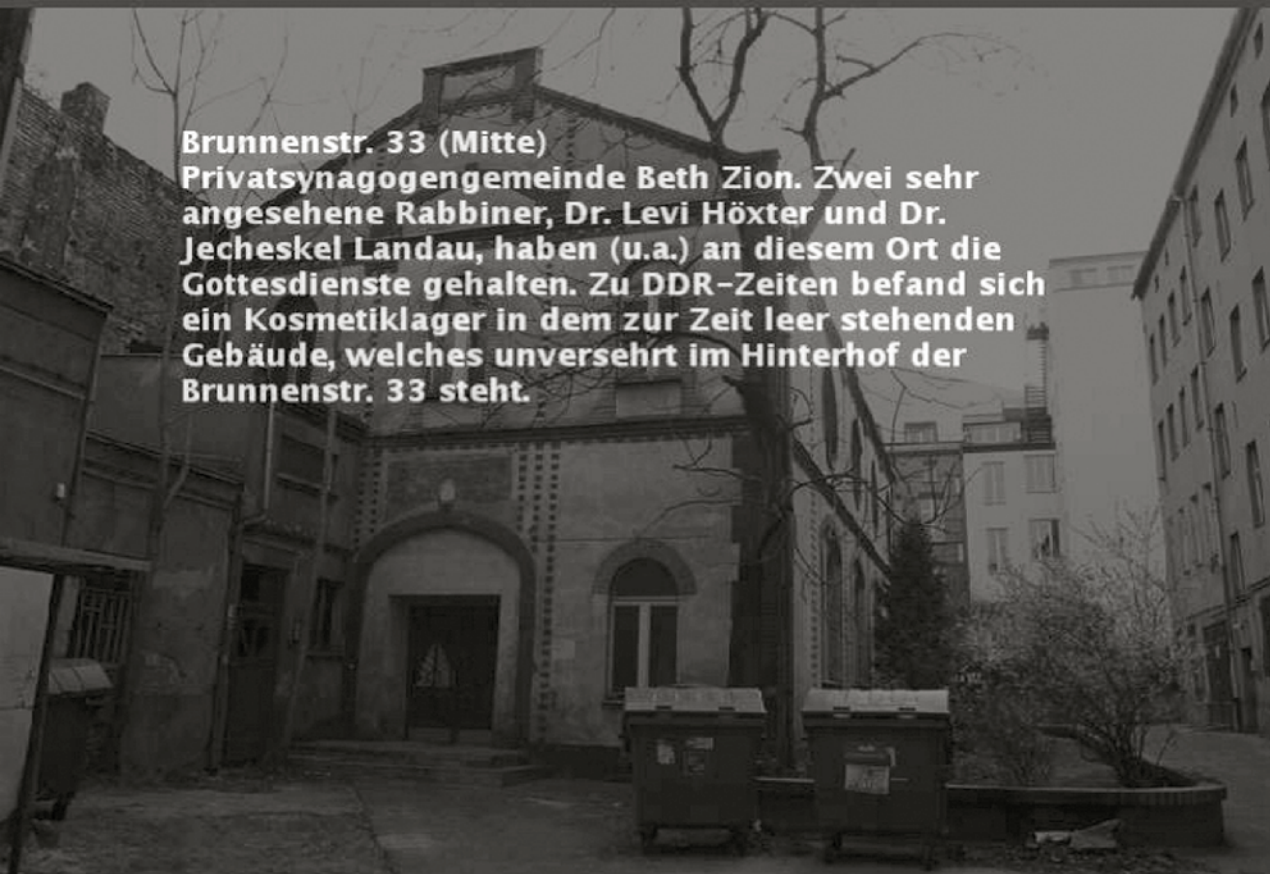
Die Leerstellen öffnen sich in der Zeit, zwischen den aufscheinenden und verblassenden Bildern, denen nichts fehlt, und den Berichten, die im wortursprünglichen Sinne Kunde abgeben, die belehren und die heutigen Tatsachen berichtigen. Der Sprung zwischen den Vergangenheitstexten und den Gegenwartsfotografien führt die Betrachter/innen in den Abgrund der deutschen Geschichte. Neben das Gedenken der Verschwundenen, der Opfer, tritt die schmerzhafteste Erfahrung des gewaltigen Verlusts, den Täter wie Mitläufer des dritten Reiches der deutschen Kultur und Gesellschaft zufügten. An Berlin, das berühmt war für sein reiches jüdisches Leben und eine kritisch-kreative deutsch-jüdische Kultur, wird stellvertretend sichtbar, was unwiederbringlich aus dem sozialen, politischen und kulturellen Alltag in Deutschland verschwunden ist. UV

The title is a trap. The texts are reports, matter-of-fact and consistent. The images also reveal no wastelands or empty spaces. The opposite. What are shown are urban ensembles, larger intersections or individual building complexes. Ina Wudtke photographed the replacement, the alternative, that which has established itself in the place of something else that was previously there. This, the former, the vanished, is not re-presented as an image but written forward as a report on the alternative image. Three to five lines comment matter-of-factly on whichever public, clerical or non-profit organisation of the Jewish community of Berlin once had its building at the location, which services and functions it provided for (Jewish) life in Berlin, when it fell victim to the Nazi-terror, and what in the end is to be found at its location today.

The empty spaces open up in the time between the images that appear and fade, and from which nothing is missing, and the reports that deliver news, that instruct and amend the facts of today. The gap between the texts about the past and the contemporary photographs leads viewers into the abyss of German history. Beside the commemoration of those who disappeared, the victims, stands the painful experience of the immense loss inflicted on German culture and society by the perpetrators and followers of the Third Reich. Berlin, which was famous for its rich Jewish life and a critical-creative German-Jewish culture, makes representatively visible that which has vanished irretrievably from the social, political and cultural life of Germany. UV



Brunnenstr. 33 (Mitte)
Privatsynagogengemeinde Beth Zion. Zwei sehr
angesehene Rabbiner, Dr. Levi Höxter und Dr.
Jecheskel Landau, haben (u.a.) an diesem Ort die
Gottesdienste gehalten. Zu DDR-Zeiten befand sich
ein Kosmetiklager in dem zur Zeit leer stehenden
Gebäude, welches unversehrt im Hinterhof der
Brunnenstr. 33 steht.



ZEITSPRÜNGE

Kriege und Grenzkonflikte irritieren einen hergebrachten Verlauf. Sie unterbrechen die Ordnung und lassen vormals sinnfällige Handlungen fremd oder absurd erscheinen. Oder es schieben sich differente Ordnungen übereinander, die für verschiedene Menschen wechselnde Gültigkeiten, Grenzen und Freiräume besitzen. Eine Heimat geht verloren, tritt flüchtig in Erinnerung an einem neuen Ort, der nicht Ersatz, sondern etwas ganz anderes als Heimat ist. Etwas ist gestorben, ohne dass man es begraben hat oder begraben sollte.

LEAPS OF TIME

Wars and conflicts over borders confound conventional processes. They interrupt order and make previously obvious conduct seem strange or absurd. Or different orders, which possess changing validity, limits and levels of tolerance for different people, overlap. A home is lost, appears fleetingly in memory in a new place, which is not a replacement but rather something very much different from home. Something has died without anyone burying it or being meant to bury it.

›Man entschloß sich, nach dem Westen zu fliehen, und wußte dabei, daß man damit den Entschluß gefaßt hatte, sich selbst und das eigene Schicksal zu verraten. Man hatte die Würde dem Leben geopfert. [...] Der Entschluß zur Flucht hatte eine augenblicklich eintretende entsetzliche Folge. Man war für seine Eltern, Geschwister und nächsten Freunde gestorben, und sie waren für einen gestorben. Man blickte in ihre Gesichter und sah Totenmasken. Man war ein Gespenst unter Gespenstern. [...] Gleichzeitig mit dieser Überzeugung überkam einen das schwindelerregende Gefühl einer Befreiung. Man gehörte von jetzt ab zu niemandem und nichts, man war »man selbst« im radikalsten Sinn dieses Wortes.«

Vilém Flusser, *Bodenlos*, 1992

›Man musste weiter wandern, in Gebiete, die sich außerhalb jeder vorstellbaren Wirklichkeit befanden. In exotische Gebiete: nach Brasilien, zum Beispiel, oder nach Siam. Dorthin, wo man überhaupt nichts zu schaffen und zu suchen hatte. Angst um das physische Leben war dabei auch im Spiel, aber vor allem der Versuch, der Wirklichkeit auch geographisch den Rücken zu kehren.«

Vilém Flusser, *Bodenlos*, 1992

MULTIPLICITY

SOLID SEA 03: THE ROAD MAP

Videoinstallation, 2003

»Die Territorien von Israel und Palästina sind heute eine Forschungsstation der Welt. In der wenige Hektar großen Region konzentrieren sich eine Vielzahl von Grenzen, Einschlüssen, Zäunen, Check Points und kontrollierten Korridoren. Am 13. und 14. Januar 2003 versuchten wir mit unseren EU Pässen, die Dichte der Grenzvorrückungen in der Umgebung von Jerusalem auszuloten. Am 13. Januar reisten wir zusammen mit einer Person, die einen israelischen Pass besaß, auf dem Highway 60 von der Kolonie Kiriat Arba zur Kolonie Kudmin. Am nächsten Tag reisten wir von Hebron bis Nablus mit jemandem, der einen palästinensischen Pass besaß.

Beide Routen starteten auf demselben Breitengrad und endeten auf dem nächsten. Sie überlappten zudem an einigen Punkten. Die Reisezeiten jedoch waren gravierend unterschiedlich. Um vom ersten Breitengrad zum nächsten zu kommen, brauchte der israelische Reisende eine Stunde, während der Palästinenser fünfeinhalb Stunden benötigte.

Die West Bank ist in drei Zonen unterteilt. Zone A ist unter palästinensischer Autorität sowie militärischer und administrativer Kontrolle. Sie umfasst die meisten palästinensischen Städte. Zone B befindet sich unter israelischer Militärkontrolle, aber unter palästinensischer Administration. Sie umfasst die meisten palästinensischen Dörfer. Zone C ist unter israelischer Militärkontrolle und Administration. Sie umfasst die meisten israelischen Kolonien. Diese Unterteilung lässt eine Territorialkarte im Leopardmuster entstehen, auf der die drei Zonen einander ohne jede ersichtliche Logik umfließen.

Die gravierenden Zeitunterschiede der beiden Routen rühren daher, dass der israelische Reisende für die Fahrt von einer Siedlung zur nächsten, d. h. von einer Zone C zur nächsten Zone C, so genannte By-Pass-Roads benutzen kann. Das sind Schnellstraßen, oft in Tunneln oder erhöht gebaut, die die Kolonien miteinander verbinden, indem sie die palästinensischen Dörfer unter- oder überqueren (by-pass).

Dagegen muss der palästinensische Reisende, der von einer Zone A zu einer anderen Zone A möchte, durch verschiedene B und C Zonen, die unter israelischer Militärkontrolle stehen. Er trifft auf eine Vielzahl von permanenten und temporären Kontrollpunkten—oder er muss versuchen, sie zu umgehen. Erschwerend kommt hinzu, dass die Kontrollpunkte entlang der »Green Line«, die zwischen Israel und der Westbank sowie an den Grenzen von Ost-Jerusalem errichtet sind, nicht von Personen mit einem Reisedokument der palästinensischen Administration passiert werden können. Palästinenser/innen benötigen dazu eine spezielle, von

der israelischen Regierung ausgestellte Genehmigung. Ferner werden entsprechend den geltenden israelischen Sicherheitsbestimmungen weitere Kontrollpunkte täglich neu aktiviert oder entfernt.<

TEXT VON MULTIPLICITY, ÜBERSETZUNG UV

Durch den Vergleich der beiden Reiserouten lotet die internationale Arbeitsgemeinschaft Multiplicity die komplizierte territoriale Struktur der West Bank in ihren realen und imaginären Effekten aus. Man spürt, was hier auf lange Zeit verschwunden ist: Alltägliche Selbstverständlichkeit, Vertrauen und eine daraus resultierende relative Sicherheit gibt es in der brisanten Mischzone für keine/n Bewohner/in. Zwar bewegt sich der Israeli schnell und scheinbar problemlos durch die West Bank, während der Palästinenser nur langsam unter der Kontrolle der Israelis voran kommt, aber betroffen sind beide vom gegenseitigen Misstrauen. Die schnelleren israelischen Hochsicherheitstrakte werden durch riesigen Aufwand, massive Militärpräsenz und permanente Attentatsgefahr erkaufte. Sie komplizieren und gefährden den palästinensischen Alltag, sind aber selbst ungemein verwundbar. UV

»The territories of Israel and Palestine are, in these days, a laboratory of the world. This is a region where, in few acres, an incredible variety of borders, enclosures, fences, checkpoints and controlled corridors are concentrated. On January 13th and 14th 2003 we tried to measure, with our EU passport, the density of border devices in the surrounding area of Jerusalem.

On January 13th we travelled on the highway 60, along with a person with an Israeli passport, from the colony of Kiriat Arba to the colony of Kudmin. The following day, we travelled along with a person with a Palestinian passport from the city of Hebron to the city of Nablus.

The two routes both start and end in the same latitude; at some points they overlap.

Their travelling times, though, are profoundly different. To move between the two latitudes, the Israeli traveller took around one hour, while the Palestinian took five and a half hours.

The West Bank territories are divided into three different zones, Zone A, under the Palestinian Authority's military and administrative control, includes most Palestinian cities. Zone B, under Israeli military control, but under the Palestinian Authority administrative control, mostly includes Palestinian villages. Zone C, under Israeli military and administrative control includes most Israeli colonies.

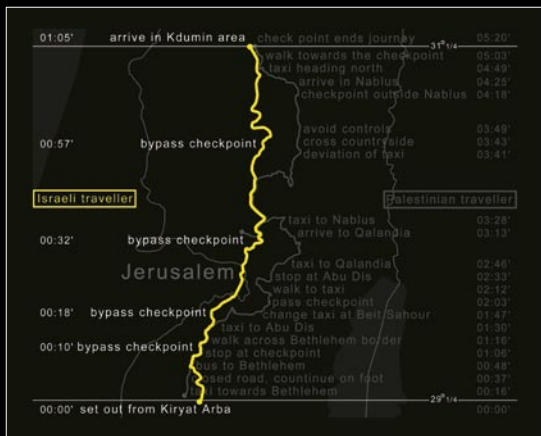


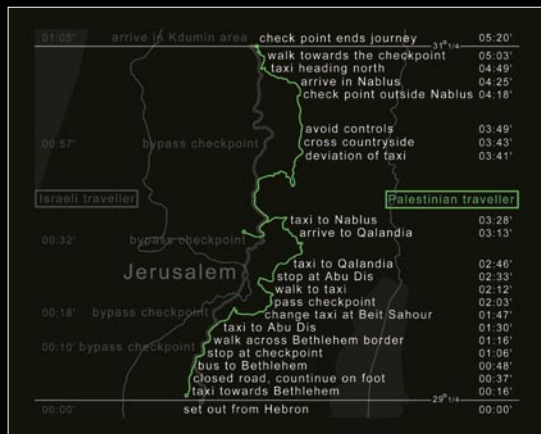
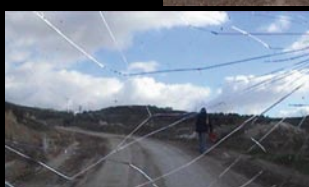
This partition produced a leopard-skin like territory, where the three zones alternate with each other without any apparent logic. The different temporality of the two routes is due to the fact that the Israeli travellers, in order to move from a settlement to the other—from a Zone C to an other Zone C—can use the so-called by-pass-roads: that is, highways—often in tunnels or elevated—which link the colonies by by-passing Palestinian villages.

On the other hand, the Palestinian travellers who want to move from one city in Zone A to another in a different Zone A must pass through B or C Zones which are under Israeli military control, crossing a number of both permanent and temporary checkpoints—or trying to avoid them. The checkpoints—which are situated along the ›Green Line‹ that runs between Israel and West Bank as well as on the edges of East Jerusalem—cannot be crossed by those who have a ›travel document‹ issued by the Palestinian Authority, unless they are also provided with a special permission issued by the Israeli govern-

ment. Other checkpoints are activated and removed on a daily basis according to Israeli government security guidelines.‹ **TEXT BY MULTIPLICITY**

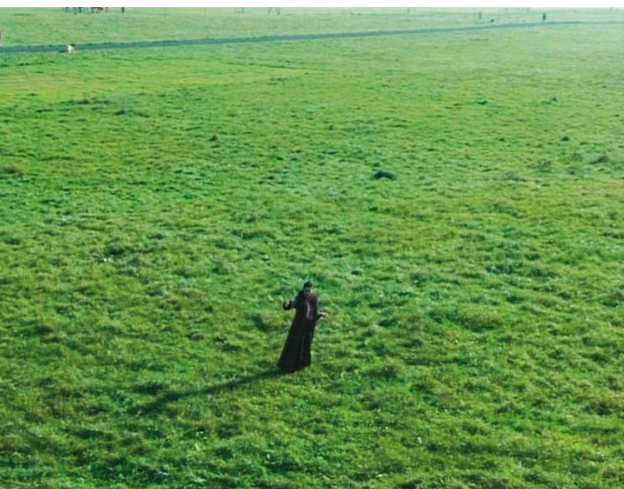
Through their comparison of two travel routes, the international group of artists examine the real and imaginary effects of the complex territorial structure of the West Bank. It is possible to perceive what has long disappeared from this place: everyday openness and trust, and the relative security that results from these, do not exist for any of the residents of this explosive hybrid zone. Israelis move quickly and seemingly without problem through the West Bank, while Palestinians advance only slowly under the control of the Israelis. Nonetheless, both are affected by the mutual mistrust. The Israeli high security zones are achieved through the expenditure of huge effort, massive military presence and the enormous danger of attacks. They complicate and endanger the everyday life of Palestinians, but are also themselves extremely vulnerable. **UV**





MAJA BAJEVIĆ
EMANUEL LICHÁ
GREEN GREEN GRASS OF HOME
Videoprojektion, 2002





›Ungefähr hier.« Mit vager Geste deutet die Frau ein Fenster in der Luft an. Sie läuft über eine Wiese und die Kamera beobachtet sie aus der Ferne von oben, filmt Grün ohne Horizont. Nur am oberen Bildrand sieht man ab und an die Beine von Spaziergänger/innen, die andeuten, dass diese Wiese vielleicht in einem Park, zumindest im bewohnten Teil der Welt liegt. Die Frau erzählt der Kamera, was wo war und stattgefunden hat in der Wohnung ihrer Großmutter in Sarajewo. Sie berichtet über die Wohnung zu Lebzeiten der Großmutter und nach deren Tod, als sie sie übernommen hatte, bis sie für ein Stipendium vorübergehend nach Frankreich ging. Damals kam der Krieg nach Bosnien-Herzegowina. Die Wohnung wurde zerstört und die Frau, die Künstlerin, blieb in Frankreich.

Ruhig und unsentimental geht Maja Bajević den Grundriss, die wechselnde Einrichtung, die alltäglichen und die einschneidenden Ereignisse ab. Auf der Wiese bleibt der flüchtige Abdruck eines Ortes, mit dem die Geschichte seiner Bewohner untrennbar verschlungen ist. Ort und Geschichte bedingen einander, sie überschreiben sich wechselseitig. Nicht weniger, nicht mehr als das mag man Heimat nennen. Ihr ungewollter Verlust zwingt zum Neubeginn. Dass man den Verlust nicht als unwiederbringlich annehmen und rückwärtsgewandt leiden muss, sondern dass darin ein Versprechen liegt, dass durch den Abriss der Tradition eine unabsehbare Zukunft möglich wird, ohne eine lebendige Erinnerung an das Vergangene verlieren zu müssen, das wird zur Botschaft des Films ›Green, Green Grass of Home«. **UV**

›Round about here.« With vague gestures the woman indicates a window in the air. She walks across a field and the camera observes her from a distance from above, films green without horizon. Only near the upper edge of the image can the legs of other strollers be seen once in a while, indicating that this field is perhaps in a park or at least located in an inhabited part of the world. The woman tells the camera what was where and what took place in her grandmother's apartment in Sarajevo. She talks about the apartment while her grandmother was alive and about taking it over after her death until she went to France on a scholarship for a temporary stay. Then the war came to Bosnia-Herzegovina. The apartment was destroyed and the woman, the artist, stayed in France.

Calmly and without sentimentality Maja Bajević tells about the floor plan, the changing furnishings, the events both everyday and dramatic. On the field remains the fleeting imprint of a location inseparably intertwined with the history of its inhabitants. Location and history determine each other, overwrite each other reciprocally. No less and no more than that which one might call home. Its unintentional loss necessitates a new beginning. That loss is not accepted as irretrievable and suffered in retrospect, but instead it is seen as containing a promise that through the break with tradition an un-calculable future becomes possible without the necessity of losing living memories of the past. This becomes the message of the film ›Green, Green Grass of Home«. **UV**

APSOLUTNO

ABSOLUTELY DEAD — APSOLUTNO 1995 — 0005

Videoprojektion, 1995

Die Gruppe *apsolutno* aus Novi Sad untersucht seit Beginn der 1990er Jahre die rapiden Veränderungen ihrer Umgebung. 1995 konzentrierte sich ihr Interesse auf die Gegend zwischen dem 1.258sten und dem 1.259ten Kilometer der Donau. In der Schiffswerft von Novi Sad stieß die Gruppe auf zwei jeweils 105 Meter lange und 16,20 Meter breite, parallel zu einander liegende und nach Südwesten ausgerichtete Ozeandampfer — mit einer Ladekapazität von je 5.700 Tonnen.

Nicht nur die irritierende geografische Lage — fern jeglicher Weltmeere — sondern auch die Tatsache, dass beide Schiffe vollkommen verrostet waren, obwohl sie zum Zeitpunkt der Expedition am Abend des 21. September 1995 neu bzw. noch gar nicht fertig gestellt waren, war ein hinreichender Grund für eine eingehende Untersuchung.

Ergebnis der mehrstündigen quasi-archäologischen Expedition in das verrostete und teils mit Wasser gefüllte Innere der Schiffe war die Feststellung dass »sowohl die Position der Schiffe als auch der Ort und die Zeit, zu der sie gefunden wurden, auf einen absoluten Tod hinweisen.« Nach Beendigung der Untersuchung sperrte *apsolutno* daher den »Tatort« mit rot-weißem Absperrband ab, auf dem gedruckt stand: »Keep off! — absolutely dead«.

Die Fertigstellung der beiden Schiffe wurde durch die Wirtschaftssanktionen, die die Vereinten Nationen 1991 gegen Jugoslawien verhängt hatten, verhindert.¹ Grund war der Krieg im ehemaligen Jugoslawien.

Der Gruppe *apsolutno* geht es in ihrer performativen Untersuchung weniger um die durch die Sanktionen hervorgerufene katastrophale wirtschaftliche Situation, die durch die beiden Schiffe symbolisiert wird. Vielmehr bewahren sie sich als Archäologen der Gegenwart eine Fremdheit des Blicks, der sich in der distanzierten Feststellung der Existenz dieser paradoxen Objekte manifestiert. IA

¹ vgl. www.un.org/News/press/docs/1991/91091991.htm

The association *apsolutno* from Novi Sad has been examining the rapid changes in their surroundings since the beginning of the 1990s. In 1995 its interests were concentrated on the area between the 1,258th and the 1,259th kilometres of the Danube. In the shipyard of Novi Sad the group encountered two 105-metre-long and 16.20-metre-wide ocean liners lying parallel to each other and facing southwest — each with a cargo capacity of 5,700 tonnes.

It was not only the confusing geographical location — far from any ocean — but also the fact that both ships were completely rusted, although they were both new and/or not yet completed at the time of the expedition on the evening of 21 September 1995, that provided sufficient grounds for an in-depth examination.

The conclusion reached after the hours-long quasi-archaeological expedition in the rusted and partially water-filled interiors of the ships was the assessment that »both the position of the ships as well as the location and time at which they were found indicated absolute death.« After completing the examination *apsolutno* barricaded the »scene of the crime« with red and white barrier tape printed with the words »Keep off! — absolutely dead«.

The completion of the two ships was prevented by the economic sanctions imposed on Yugoslavia by the United Nations in 1991.¹ The sanctions were imposed as a result the war in the former Yugoslavia.

In this performative examination, the *apsolutno* group addressed not only the catastrophic economic situation that was provoked by the sanctions and symbolised by the two ships. Their examination was much more a case of enshrining, as archaeologists of the present, a strangeness of perspective that is manifested in the distanced assessment of the existence of these paradoxical objects. IA

¹ cf <http://www.un.org/News/press/docs/1991/91091991.htm>

ABSOLUTELY DEAD



The main deck is 9 metres



›Allerorten schlägt die Gesellschaft des Überflusses und der Fortschrittsgläubigkeit in ihr Gegenteil um oder zeigt sich von ihrer hyper-prosaischen Kehrseite: Kloaken, »mit Wertlosigkeit geschlagene Oberflächenstrukturen«. Der Welt bleibt kein anderes Heldentum als das des Realen und die Moderne mit ihren Reinheitsgeboten sieht sich der westlichen Version einer Éloge de la fadeur konfrontiert, die François Jullien anhand des chinesischen Denkens analysiert.¹ Angesichts des Schwankens der Dinge, des Neutralen und der Anonymität gilt es, die Bedeutungslosigkeit, das Prosaische und die Öde des Realen selber geschehen zu lassen.‹

Christine Buci-Glucksmann. Der kartographische Blick der Kunst, 1996

¹ deutsch: Über das Fade, 1999

TERRAIN VAGUE

Längst denkt man die Moderne, d.h. ihre zentrale Utopie von Freiheit und Autonomie durch ständige Erweiterung von Wissen und Technik, als gescheitert. Der Schatten der Gewalt liegt über den radikal modernen Hoffnungen auf ein gutes oder gerechtes Leben. Geblieben sind die Verwüstungen, die Trümmer und Brachländer der Hoffnungen. Forschend oder vorbehaltlos betrachtet werden sie als unbestimmte Gelände lesbar, in denen anderes, Unbekanntes, vielleicht sogar Besseres möglich wird.

TERRAIN VAGUE

It has long been thought that the project of the modern, meaning its central utopia of freedom and autonomy that has been achieved through the ongoing advance of science and technology, has failed. The shadows of violence lie over radical, modern hopes of a good or equitable life. What remains are the ravages, the wreckage and the wastelands of hope. When observed in exploration or without reservations, they can be read as vague terrains in which something other, unknown, perhaps even better might be possible.

THOMAS KÖNER
BANLIEUE DU VIDE
Videoprojektion, 2003



Von leicht schräg oben fällt der Blick auf eine Straße, die unbefahren—in einer nicht näher benannten Einöde—allein von Schnee berührt wird, der sich auf der Fahrbahn abgelagert. Seltsam nur, dass keine fallenden Flocken zu erkennen sind. Fahrrinnen im Schnee und die Straßenbeleuchtung lassen erahnen, dass es sich um bewohntes Gebiet handelt. Der Übergang zwischen den Einzelbildern und -situationen ist fast unmerklich, so dass man kaum sagen kann, worin sich die aktuelle von der vorherigen Situation unterscheidet. Eines ist dabei allen Bildern gemeinsam: Es ist kein Mensch zu sehen.

Die ursprünglich diskretisierten Einzelbilder der Überwachungskamera versieht der Dortmunder Künstler Thomas Köner mit einem durchgängigen Soundlayer. Fahrgeräusche verdichten sich zu einem Rauschen, einem tiefen Brummen, in dem, an der Hörbarkeitsgrenze angesiedelt, Stimmen von Menschen und Geräuschen, die durch menschliche Aktivitäten verursacht werden, zu hören sind. Dieser derart verdichtete Sound sorgt in »Banlieue du Vide« für eine Präsenz des eigentlich Absenten. Indem dem Soundlayer jegliche rhythmische Struktur, zum Beispiel in Form eines Beats, genommen wird, verschwindet aus der Komposition die Dimension der Zeit. Während über den Klang eine Fülle und Dichte vermittelt wird, zeugt das Bild gleichzeitig von Verlassenheit und Abwesenheit. »Banlieue du Vide« suggeriert eine gefährlich anmutende Kälte, die als Verlangsamung bis hin zur Erstarrung die gewohnten Abläufe urbanen Lebens einzufrieren droht. FH

From a slight incline above, the gaze falls on a street that is un-travelled—in a wasteland that is not specifically named—disturbed only by the snow that has been deposited on the street. It is only strange that no falling snowflakes can be identified. The gutters beneath the snow and the streetlights give the impression that the area depicted is inhabited. The transition between the single images and situations is almost indiscernible, so that it is almost impossible to say what distinguishes the current situation from the previous one. The images all have one thing in common: There are no people to be seen.

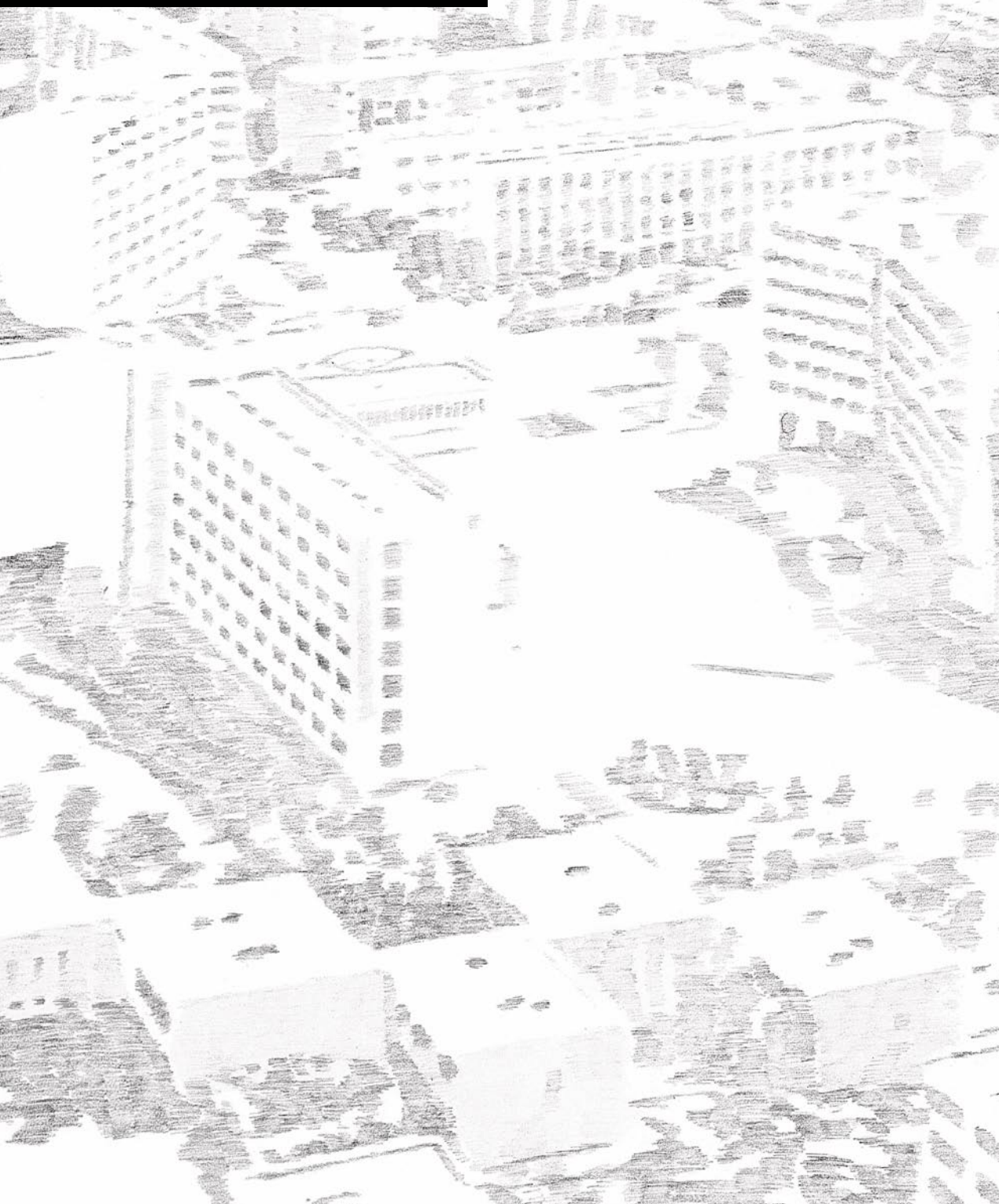
The Dortmund artist Thomas Köner has provided a continuous layer of sound to accompany the individual surveillance camera images, which were originally confidential. Sounds of driving are concentrated to a din, a deep hum in which barely audible human voices and noises resulting from human activity can be heard. In Banlieue du Vide this particular concentration of sound imparts a presence of that which is actually absent. As all rhythmic structure, for example in the form of a beat, has been removed from the layer of sound, the dimension of time disappears from the composition. While the sound conveys a sense of abundance and density, at the same time the images attest to abandonment and absence. Banlieue du Vide suggests a cold that is apparently so dangerous that it threatens to freeze the customary cycles of urban life into deceleration or even into torpor. FH



BIRGIT SCHLIEPS

AKTAU

Zeichnungen, C-Prints, 2004







Eine Zeitungsüberschrift und ein Foto benennt Birgit Schlieps als Ausgangspunkte ihrer Recherche zu Aktau, einer Stadt am Kaspischen Meer in Kasachstan. Mit dieser einstigen sowjetischen Musterstadt, so schrieb die SZ, »verdort ein Traum«, nämlich die in die Wüste gesetzte und lange gehegte Illusion von der technischen Produzierbarkeit einer neuen und besseren Welt.

Schlieps fuhr zur Besichtigung in die Wüstenstadt und erkannte gerade im Verschwinden der modernen Ideologien verschüttete Traditionen und Freiheiten. Im Rückblick auf die Planung, den Bau und die Pflege der sowjetischen Stadt sowie in der Besichtigung ihres Niedergangs nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion, ihres zaghaften Aufschwungs nach den ersten Kollisionen mit dem Kapitalismus werden die widersprüchlichen Aspekte der Moderne sichtbar.

So waren die Kasachen bis weit ins 20. Jahrhundert ein Volk von Nomaden. Aktau wurde entsprechend auch zu ihrer Kolonisierung geplant und gebaut. Die kasachischen Nomaden siedelten sich schließlich neben den Arbeitsnomaden aus allen Teilen der Sowjetunion in den Plattenbauten an. Dabei scheint gerade die Geschichtslosigkeit des Stadtgebildes, die geringe Urbanität und seine vollkommene Horizontalität den nomadischen Traditionen und Freiheitsvorstellungen entgegen gekommen zu sein.

Die ausgestellten Fotografien zeigen wie die grenzenlose Weite der Steppe in die Stadt hineingewachsen ist, oder andersherum, wie die billigen, massenhaft produzierten Materialien sich reibungslos in der flachen Landschaft verlieren. Daneben machen großformatige Zeichnungen nach fotografischem Archivmaterial verschiedene Stadien der Vergangenheit flüchtig ansichtig. Die Bildinstallation beleuchtet in ihren springenden Augenblicken den komplizierten Schwebezustand der Stadt zwischen Moderne, Tradition und neuer Gesellschaftsordnung. Zur weiteren Besichtigung und Lektüre der Interviews mit Planer/innen, Architekt/innen und Bewohner/innen liegt Schlieps Buch »Rohmodelle« aus. UV

Birgit Schlieps names a newspaper headline and a photo as the starting points for her investigation of Aktau, a city on the Caspian Sea in Kazakhstan. With this erstwhile Soviet model city, wrote the SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, »a dream withered« — namely that illusion, set in the desert and long nourished, of the possibility of technically producing a new and better world.

Schlieps went to inspect the desert city and immediately recognised buried traditions and freedoms in the disappearance of the modern ideologies. By looking at the planning, construction and maintenance of the Soviet city in retrospect as well as by inspecting its decline after the collapse of the Soviet Union and its craven revival after the first collisions with capitalism, the contradictory aspects of the modern become visible.

The Kazakhs were a nomadic people well into the twentieth century. Aktau was planned and built also with their colonisation in mind. The Kazakh nomads were finally settled in the prefabricated concrete tower blocks alongside work nomads from throughout the Soviet Union. The lack of history in the structure of the city, the limited urbanity and its complete horizontality appear to have been advanced contrary to nomadic traditions and concepts of freedom.

The photographs exhibited show how the boundless vastness of the steppes has grown into the city, or the other way around: how the cheap, mass-produced materials easily become lost in the flat landscape. Alongside, large format drawings based on photographic archival materials make various stages in the past fleetingly discernible. In its alternating perspectives and time references the installation of images highlights the city's complex state of uncertainty, between modernity, tradition and new social order. Schlieps' book »Rohmodelle/Raw Models« is exhibited for further examination and readings of interviews with planners, architects and residents. UV

CARL MICHAEL VON HAUSSWOLFF
THOMAS NORDANSTAD
HASHIMA, JAPAN
Videoprojektion, 2002



»Hashima ist das, was die Welt sein wird, wenn wir sie restlos besiedelt und ausgebeutet haben werden: ein durch den Weltraum reisender Geisterplanet – stumm, nackt und unnütz.«

(Brian Burke-Gaffney: Hashima – The Ghost Island, CABINET MAGAZINE, Issue 7, Summer 2002, www.cabinetmagazine.org/issues/7/hashima.php)

Man könnte die kantig aus der See ragende kleine Insel Hashima aus der Entfernung leicht mit der amerikanischen Gefängnisinsel Alcatraz verwechseln – läge sie nicht im Südchinesischen Meer, dicht vor der Küste Nagasakis. Vor vierzig Jahren war die nur 6.3 Hektar große Insel mit ihren bis zu 5.259 Bewohner/innen das am dichtesten besiedelte Gebiet der Erde. Die Bevölkerungsdichte war hier sechsmal so hoch wie in Manhattan.

1890 kaufte die Mitsubishi Corporation die Insel und begann mit dem Bau riesiger Kohlebergwerke, deren Schächte bis weit unter den Meeresboden reichten. 1907 wurde die Insel zum Schutz gegen Stürme mit hohen Betonmauern umgeben, was ihr das Aussehen eines Panzerkreuzers verlieh (sie wurde daher auch Gunkanjima genannt – »Panzerkreuzer-Insel«). 1916 begann Mitsubishi mit der stetigen Konstruktion riesiger Wohnblöcke aus Beton, die zur Unterbringung eines wachsenden Heers von Arbeitskräften dienten. Im Zweiten Weltkrieg schließlich wurden chinesische und koreanische Zwangsarbeiter zur Steigerung der Kohleförderung auf Hashima eingesetzt, von denen viele die unmenschlichen Arbeitsbedingungen nicht überlebten.

2002 dokumentierten Carl Michael von Hausswolff und Thomas Nordanstad ihre Reise auf die seit 1974 verlassene Insel. Begleitet werden die fast fotografisch anmutenden, minimalistischen Videoaufnahmen von einem oszillierenden, monotonen elektronischen Soundtrack, der von einer vergangenen Anwesenheit von Menschen, Maschinen und Elektrizität kündigt. Die Grashalme, die ab und zu im Wind zittern oder der Wassertropfen, der in ein Waschbecken fällt, machen die Erstarrung, in die die sie umgebende Welt verfallen ist, nur umso deutlicher. Es stellt sich die Ahnung einer Katastrophe ein, die dieser Ort gleichsam verdichtet in sich trägt: als Zeuge einer extrem beschleunigten Moderne mit allen ihren Entwicklungsstufen – Kolonisierung und Besiedelung, Aufstieg, gnadenloser Ausbeutung von Ressourcen und schließlich Leere, Verlassenheit und Zerfall. 1A

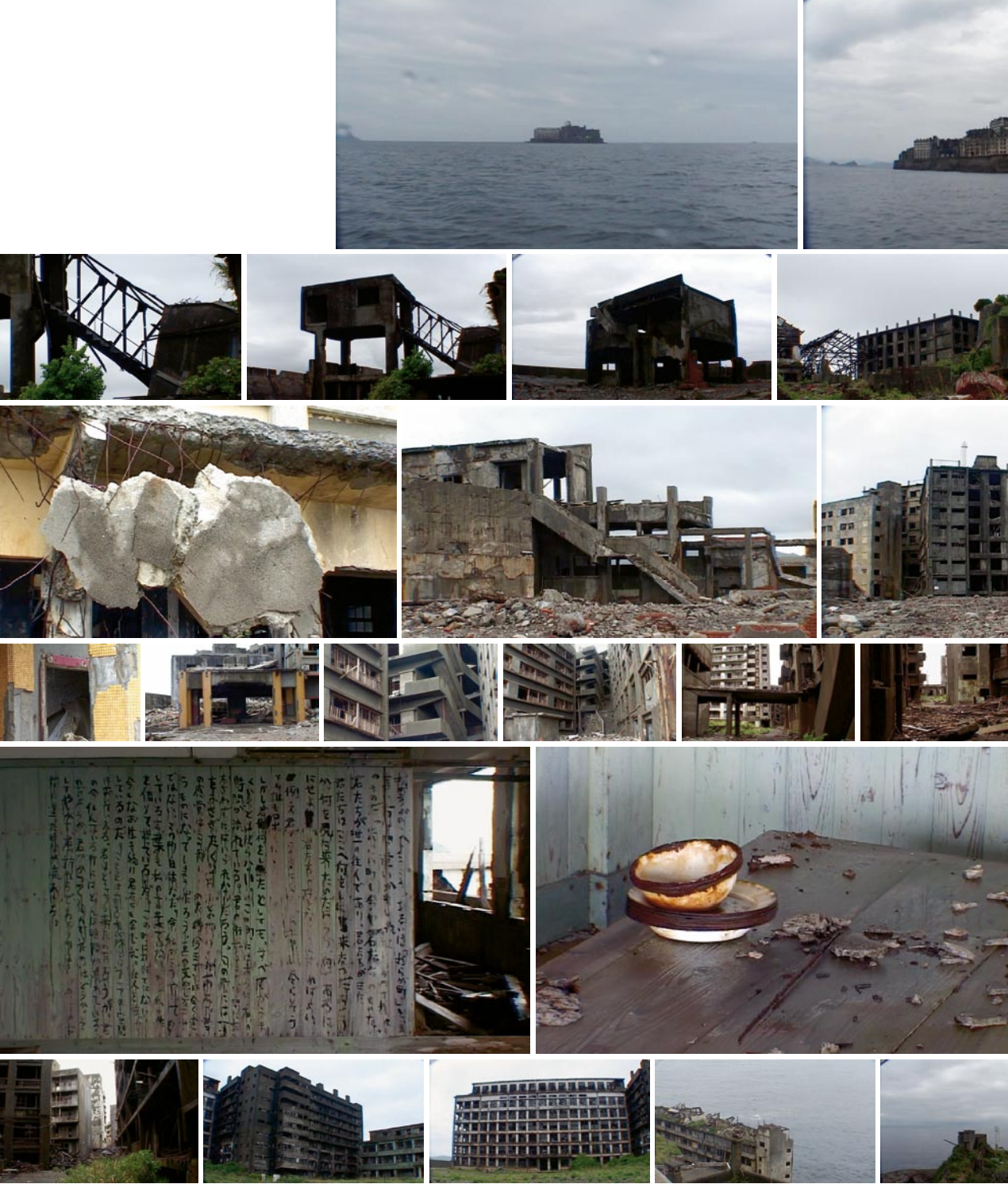
»Hashima is what the world will be like when we finish urbanizing and exploiting it: a ghost planet spinning through space – silent, naked, and useless.«

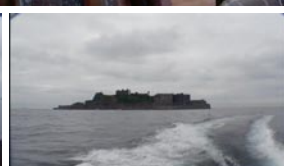
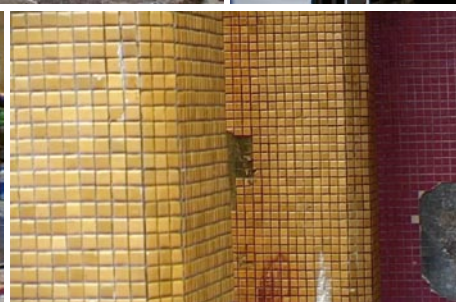
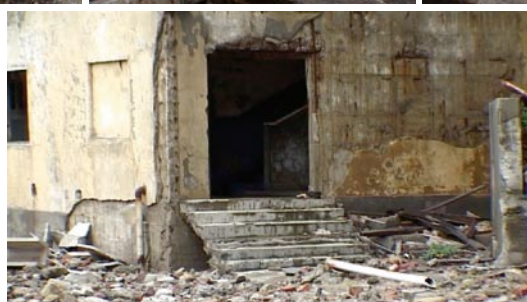
(Brian Burke-Gaffney: Hashima – The Ghost Island, CABINET MAGAZINE, Issue 7, Summer 2002, www.cabinetmagazine.org/issues/7/hashima.php)

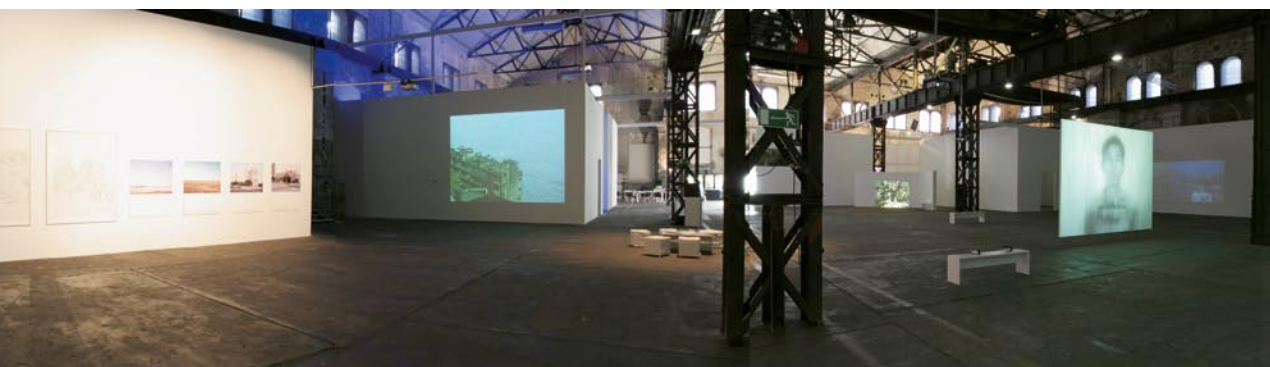
From a distance it would be easy to mistake Hashima, a small island of naked crags rising angularly from the ocean, for the American prison island Alcatraz – if it were not located in the East China Sea close to the coast of Nagasaki. Forty years ago the 6.3 hectare-large island with its up to 5,259 residents was the most densely populated place on earth. The population density there was six times as high as in Manhattan.

In 1890 the Mitsubishi Corporation bought the island and began the construction of a huge coalmine whose shafts reached deep under the seabed. A high concrete sea wall around the island was completed in 1907 to protect it from storms, giving the island the appearance of a battleship (the island was dubbed Gunkanjima – »Battleship Island«). In 1916 Mitsubishi constructed the first of many huge concrete tower blocks in order to provide housing for its growing army of workers. In the Second World War, Chinese and Korean forced labourers were eventually settled on Hashima to meet the growing demand for coal. Many of these labourers died as a result of the inhumane working conditions that prevailed.

In 2002 Carl Michael von Hausswolff and Thomas Nordanstad documented their journey to the island, which was abandoned in 1974. The seemingly almost photographic, minimalist video recording, accompanied by an oscillating, monotone electronic soundtrack, reveals the past presence of people, machines and electricity. The blades of grass that now and then tremble in the wind, or the drop of water that falls into a sink, make that much more conspicuous the torpor into which the surrounding world has sunk. The signs of a catastrophe that this place bears almost concentrated within itself are made apparent: witness to an extremely accelerated modernity with all of its stages of development – from colonisation and settlement, rise, merciless exploitation of resources and eventually emptiness, abandonment and ruin. 1A







DIE UNHEIMLICHE RUHE NACH DEM STURM

Die Halle, in der die Ausstellung „vom Verschwinden. Weltverluste und Weltfluchten“ stattfindet, die PHOENIX Halle, diente als Reserveersatzteillager für den unmittelbar benachbarten Hochofen auf dem Phoenix West Gelände im Süden Dortmunds, der 1998 stillgelegt wurde. Beide Bauwerke sind imposante Zeugen aus einem anderen Zeitalter. Mit einer Höhe von circa 60 Metern gegenüber der Körpergröße des Menschen wirkt der mittlerweile rostige Stahlberg heute noch ungeheuer Respekt einflößend. Während die räumliche Ausdehnung sinnlich erfahrbar ist, bleibt die Erzeugung von Lärm und Hitze sowie die Reflektion beim Ablöschen am Himmel kaum vorstell- geschweige denn nachvollziehbar. Es ist unmöglich, der Erinnerungsgemeinschaft derjenigen beizutreten, die dieses Industriedenkmal noch in Betrieb erlebt haben; die per Sprache vermittelten sinnlichen Eindrücke können lediglich intellektuell nachvollzogen werden.

In der Geschichte der deutschen Malerei gibt es das Bild des Eisenwalzwerks von Adolph Menzel aus dem Jahre 1875. Das 2,5 Meter breite Bild zeigt den Innenraum einer riesigen Fabrikhalle, in deren Mitte glühendes Eisen gewalzt wird. Menzel hatte über 100 Skizzen in der schlesischen Königshütte angefertigt, um diese zur Anfertigung seines Ölgemäldes zu nutzen. Die Umgebung ist nachtschwarz, konterkariert vom roten Leuchten des glühenden Eisens. Die in dunklen Umrissen zu erkennenden Arbeiter dienen dem Größenvergleich. Menzel steht mit diesem Bild, auch wenn es sich hier um eine Innenansicht handelt, in der Tradition der Landschaftsmalerei, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts u. a. Bildgegenstände darstellt, welche dem ästhetischen Bereich des Erhabenen zugerechnet werden.

Edmund Burke definiert in seiner Schrift „Eine philosophische Untersuchung über unsere Ideen des Erhabenen und des Schönen“ („A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful“) (1757) solche Naturphänomene, die eine erhabene Empfindung auslösen: Gewitterstürme, tätige Vulkane, das Firmament, scheinbar endlose Räume. Gemeinsamer Nenner dieser Phänomene ist deren Unfassbarkeit als Ganzes durch die menschlichen Sinnesorgane. Gerade diese Grenzerfahrung wurde im 18. Jahrhundert als ästhetische Erfahrung inszeniert: Die Besteigung des tätigen Vesuv bei Neapel wurde vorzugsweise bei Nacht vorgenommen, um den visuellen Kontrast des nächtlich-blauschwarzen Himmels gegenüber der rot glühenden Lava in größtmöglicher Extremität zu erfahren. Aber nicht nur das sinnliche Erlebnis, sondern auch die Bewusstmachung der Unbeherrschbarkeit der Natur und der Gefährdung der eigenen Existenz etwa in der Nähe eines Vulkans sowie die Ästhetisierung dieser bedrohlichen Erfahrung waren die Ergebnisse von Burkes Studie, die von Denis Diderot und Immanuel Kant rezipiert wurde. Im Gegensatz zur Empfindung des Schönen, die zu Bedauern wird, wenn sie nachlässt, entwickelt sich der beglückende

THE UNCANNY SILENCE AFTER THE STORM

The space in which the exhibition “On Disappearance: Loss of World and Escaping from the World” takes place, the PHOENIX Halle, served as a spare parts storage building for the directly adjoining blast furnace on the Phoenix West site in southern Dortmund which was shutdown in 1998. Both constructions are imposing witnesses to another era. Viewed from a human scale, the long-since rusted mountain of steel, with a height of approximately 60 metres, has a formidably daunting effect. While its physical volume is clearly discernible, its generation of heat and noise, as well as reflection in the sky when extinguishing, remains scarcely conceivable – not to mention incomprehensible. It is not possible to enter the confraternity of memories of those who experienced this industrial memorial in operation. The sensual impressions communicated via speech can only be intellectually understood.

In the history of German painting there is a work by Adolph Menzel depicting an Iron Mill from the year 1875. The painting, 2.5 metres wide, shows the interior of an enormous factory in the middle of which red-hot iron is being ground. Menzel produced over 100 sketches in the making of the painting of the *Schlesische Königshütte*. The surroundings are pitch black countered by the glow of the red-hot iron. The workers, who can be identified through their dark contours, serve the stark contrast. With this painting, even though it deals with an interior, Menzel belongs to the tradition of landscape painting which since the middle of the 18th century represented, amongst others, pictorial subjects of whichever aesthetic domains were assigned to the sublime.

Edmund Burke defined in his book “A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful” (1757), those natural phenomena which induce a feeling of the sublime: thunderstorms, active volcanoes, the heavens, seemingly endless rooms. The common denominator in these phenomena is their inconceivability as a whole by means of human sense organs. Precisely these threshold experiences were staged as aesthetic experiences in the 18th century: The ascent of the active Mount Vesuvius near Naples was preferably made by night in order to experience the visual contrast of the blue-black night sky against the glowing red lava to the greatest possible extent. Not only the sensual experience, but also the growing awareness of nature’s uncontrollability and the danger to one’s own existence in vicinity to a volcano as well as the aestheticising of such threatening experiences, were the results of Burke’s study, which was absorbed by Denis Diderot and Immanuel Kant. Unlike the perceptions of the beautiful were lamented when they abated, the gratifying moments of sensing the sublime developed exactly then, when the extremes of transcendent perception

Moment der Empfindung des Erhabenen genau dann, wenn die extreme, den menschlichen Sinnesapparat übersteigende Wahrnehmung nachlässt und vom Bedrohlichen auf ein Normalmaß zurück pegelt.

Kann der Übergang zwischen Industrie- und Informationszeitalter mit dem Begriff des Erhabenen gefasst werden? Das Abschalten der Schwerindustrie des 19. Jahrhunderts im Ruhrgebiet hinterlässt nicht nur geographische Brachen, sondern auch Stille, Abwesenheit von Lärm und Feuerwiderschein im Himmel und nicht zuletzt dysfunktionale Riesenapparaturen und Tunnelanlagen. Klingt das Gewesene als Erhabenes nach? Es ist gewagt, das Zeitalter der Industrialisierung als eine wirtschaftlich begründete Inszenierung einer menschlich geschaffenen Welt zu verstehen, die in ihrer Übersinnlichkeit von Hitze, Lärm, Ausmaßen, visuellen Eindrücken und vor allem Bedrohung und Gefahr für den Einzelnen ein Zeitalter des Erhabenen war. Denn eigentlich war das Umgekehrte angestrebt: ein Zeitalter, welches gemäß den Kriterien von Burke gerade solche Konstruktionen erschuf, in denen es im Unterschied zu den Naturphänomenen immer um die Beherrschbarkeit der Maschine und die Regulierung der Gefahr ging. Sicherlich ist der Begriff des Erhabenen insofern unzutreffend, als diejenigen Menschen, die diese Maschinen täglich bedienten, keine erhabene Empfindung erfuhren. Die harten Arbeitsbedingungen, die schon Menzel in seinem Bild, welches heute in der Alten Nationalgalerie in Berlin hängt, dokumentieren, stehen in krassem Gegensatz zu der ästhetischen Kategorie des Erhabenen. Und dennoch wird die Erfahrung der Erhabenheit vor Menzels Bild möglich.

Als einer der ersten kritisierte die Schwerindustrie im 19. Jahrhundert exemplarisch der Amerikaner Henry David Thoreau (1817–1862). Er verlässt die durch die Industrialisierung bestimmte Zivilisation mit ihren kapitalistischen Strukturen und taucht in die Wildnis als Selbstversorger ein. Die Ergebnisse des Experiments beschreibt er in seinem Buch „Walden“ (1854). Sein bewusster Rückzug von einer dicht besiedelten Küste Amerikas in die Einsamkeit der Wälder – durch die allerdings auch schon die Eisenbahn führt – eröffnete ihm eine andere, durchaus als erhaben zu beschreibende Erfahrung der Relation von Mensch und Natur (vgl. das Zitat von Thoreau, das in der Ausstellungsdokumentation abgedruckt ist). Mit der Arbeit „Herakles-Konzept: Cabin“ von Lutz Dambeck findet diese Zivilisationskritik des 19. Jahrhunderts auf einem Umweg Eingang in die Ausstellung. Der Unabomber, der mit bürgerlichem Namen Theodore J. Kaczynsky (*1942) heißt, geht wie sein Vorbild Thoreau ebenfalls in die Wälder und baut eine Hütte. Während jedoch Thoreau in der Einsamkeit eine geistige Unabhängigkeit von der sich verändernden und kritisierten Welt erfährt und aufschreibt, greift der Briefbomber vehement und aggressiv in die Welt ein, der er nicht wirklich entfliehen kann und die er deshalb zu zerstören sucht. Sein Rückzug misslingt, da die digitalen Strukturen – wenn auch unsicht-, unriech-, unhör-, unschmeck- und unfühlbar – bis in die Einsamkeit der Wälder hineinreichen und ihn dort ebenso sehr wie an allen anderen Orten der Welt verfolgen. Und das erschreckende Ergebnis seines Rückzugsexperiments ist, dass er 1995 wegen 3fachen Mordes und 29facher

in the human sensorium abated and returned from a threatening to a normal level.

Can the transition between the industrial and information era be accorded the term sublime? The shutting down of heavy industry from the 19th century in the Ruhrgebiet left behind not only derelict land but also silence, absence of noise and reflections of fire in the sky and, not least, gigantic, dysfunctional apparatus and tunnel systems. Does this contain a lingering of the sublime? It is risky to perceive the Industrial era as an economically established stage production in a man-made world, that in its super sensory transcendence of heat, noise, scale, visual impressions and above all danger and threat was for some an era of the sublime. In fact the reverse was aspired to: an era which according to Burkes criteria created constructions that, unlike natural phenomena, always came down to the controllability of machines and the regulation of danger. Certainly the term “the sublime” is unfounded inasmuch as those people who operated the machines did not experience a sense of the sublime. The hard-working conditions documented by Menzel in his painting, which now hangs in Berlins National Gallery, stand in stark contrast to the aesthetic category of the sublime. And yet, in front of Menzel’s painting the experience of sublimity is possible.

As one of the first who criticized heavy industry in the 19th century, the American Henry David Thoreau (1817–1862) stands out. He left industrially destined civilisation with its capitalist structures and disappeared into the wilderness to become self-sufficient. The results of his experiments are described in his book “Walden” (1854). His conscious withdrawal from the densely inhabited American coast into the solitude of the woods – through which, however, the railroad already passed – opened for him another experience in relation to humanity and nature that could by all means be described as sublime (see the quote by Thoreau printed in the exhibitions documentation). The criticism of 19th century civilisation finds itself on a detour in the exhibition with the work “Herakles Konzept: Cabin” by Lutz Dammbeck. The Unabomber, real name Theodore J. Kaczynsky (*1942), likewise goes to the woods, as did his role model Thoreau, and builds a cabin. However while in solitude Thoreau experiences and writes of a spiritual independence from the changing world he criticised, the letter bomber engages vehemently and aggressively with the world he cannot really escape and thus seeks to destroy. His retreat fails, when the digital structures – even if invisible, without taste, smell, touch or hearing – reach into the solitude of the woods and as, anywhere else in the world, persecute him. The disturbing outcome of his experimental retreat is that he was convicted in 1995 for triple murder and 29 cases of bodily harm and since then has been serving a multiple life sentence in Florida.

Körperverletzung verurteilt wird und seitdem in Florida seine mehrfach lebenslängliche Strafe absitzt.

Die Allgegenwart der Technologie im Informationszeitalter wird heute mit dem Begriff des „augmented space“ (Lev Manovich) beschrieben – eine den Globus umspannende Technologie, die Synchronizität und Kompatibilität verschiedener Medien herstellt. Am 10. Juli 1962, als Telstar, der erste zivile Kommunikationssatellit von der NASA und AT&T in die Erdumlaufbahn geschossen und die ersten Bilder einer Ansprache des 35. amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy übertragen wurden, prägte Marshall McLuhan den Begriff des „global village“ in seinem Buch „Gutenberg Galaxy“ (1962), den er in seinem zweiten Buch „Understanding Media“ (1964) weiterentwickelte.

Seitdem haben sich zwei ineinander verwobene Öffentlichkeiten entwickelt: diejenige, in der ich als Benutzer einer IP-Nummer (mittels des Internet Protokoll können Rechner identifiziert werden) oder anderer Mittel Spuren im digitalen Datenraum hinterlasse und gleichzeitig meine physikalische Präsenz, in der ich mich durch Wohnung, Kleidung, Sprache, Körper, etc. individuell in bestimmten Kontexten positioniere. Politisches Handeln, als Handeln in Öffentlichkeit, als Technologiekritik heutzutage eben auch auf die aktive Teilnahme an der Gestaltung des digitalen öffentlichen Raumes zielen wie es etwa die Net.art Bewegung der zweiten Hälfte der 1990er Jahre tat.

Das Bedienen der digitalen Strukturen funktioniert mittels so genannter Schnittstellen: Knöpfe, Tasten, Schalter an Fernsehern, Telefonen, Computern, Bank-, Fahrkarten- und sonstiger Automaten. Es sind elektromagnetische Signale, entweder analog oder digitalisiert, als Nullen und Einsen durch Leitungen oder durch die Luft versendet, die den immateriellen – im Sinne von „mit den menschlichen fünf Sinnen nicht wahrnehmbaren“ – Grundstock des Informationszeitalters bilden. Ebenso extrem wie die Flut an Sinnesreizen im Industriezeitalter des 19. Jahrhunderts war, erscheint die Abwesenheit der Wahrnehmbarkeit analoger und digitaler Daten und Strukturen im Informationszeitalter des 21. Jahrhunderts. Doch diese Nicht-Wahrnehmbarkeit bedeutet nicht, dass die Komplexität und die daraus folgenden Abhängigkeiten harmlos oder gar nicht existent sind. Ein I-Love-You-Virus, der am 4. Mai 2000 als Wurm weltweit verbreitet wurde, könnte durchaus in die ästhetische Kategorie des Erhabenen eingegliedert werden: ein über die Beherrschbarkeit hinaus sich autonom entwickelnder Prozess – angestoßen durch Menschenhand und nicht durch Naturkräfte – gerät außer Kontrolle. Die Irritationen, Abstürze und die Verwüstung, die er anrichtete, waren jedenfalls bedrohlich und konnten ästhetisch erfahren werden.

Zum Zeitpunkt des Schreibens dieses Textes wird in der Kommentierung der Hurrikan-Katastrophe in New Orleans die Tradition des Erhabenen eindeutig aufgenommen: Sowohl Slavoj Žižek (*1949, Philosoph aus Slowenien) wie auch James Graham Ballard (*1930, Science Fiction Autor aus Großbritannien) nutzen in ihren Beiträgen für die „Frankfurter Rundschau“ am 7. September 2005 sowie für „Die Zeit“ am 8. September 2005 Vokabeln des Wortschatzes um das Erhabene: Zum einen wird „die wilde Natur“ zitiert, die „das stahlharte Gehäuse des

The all-pervading presence of technology in the information era is today described by the term “augmented space” (Lev Manovich) – one of the technologies spanning the globe that produces synchronicity and compatibility in different media. On 10 July 1962, when Telstar, the first civil communications satellite from NASA and AT&T was sent onto orbit and the first pictures of the speech by the 35th American President were broadcast, Marshall McLuhan coined the term “global village” in his book “Gutenberg Galaxy” (1962), which he developed further in his second book “Understanding Media” (1964).

Since then two interlocking and interwoven identities have developed: one in which I, as a holder of an IP-Number (Internet Protocol means of identifying computers) or via other means, leave traces in digital data spaces and simultaneously my physical presence through which I position myself individually in certain contexts at home, in clothes, language, body, etc. Political action, as in public action, as in criticism of technology, also means active participation in the shaping of digital public spaces – which is what the net.art movement in the second half of the 1990s did.

The operating of digital structures functions via means of so-called interfaces: buttons, keyboards, the television switch, telephones, computers, Bank ATMs, ticket machines and others. It is electromagnetic signals, either analogue or digitalised and as zeroes and ones sent via air or circuits, which compose the immaterial – in the sense of “not perceivable with the five human senses” – basis of the information era. The absence of tangibility in analogue and digital data and structures in the 20th century information era appears as extreme as the flood of sensory stimulus in the 19th century industrial era. Yet this intangibility does not mean that the complexity and the subsequent dependence are harmless or non-existent. The I-Love-You virus, which was spread as a virus worldwide on May 4, 2000, could indeed be incorporated into the aesthetic category of the sublime: an autonomously self-developing process, beyond control – initiated by human hand and not through the power of nature – gets out of hand. The irritation, system crashes and havoc it wreaked were, in any case, threatening and could be experienced aesthetically.

At the time of writing this text the commentary on the New Orleans hurricane catastrophe has clearly taken up the tradition of the sublime. Slavoj Žižek (*1949, Slovenian philosopher) as well as James Graham Ballard (*1930, British science fiction author) used expressions from the vocabulary of the sublime in their contributions for the “Frankfurter Rundschau” on September 7, 2005, as well as for “Die Zeit” on September 8, 2005: in one “wild nature” was cited as, demolishing that “hard as steel cage of capitalism” (Max Weber); in the other Ballard used – consciously or not – the metaphor of ascending the volcano: “All my books deal with how our human civilisation is like a spewed out crust of lava from a

Kapitalismus“ (Max Weber) zu sprengen vermag, zum anderen nutzt Ballard – bewusst oder unbewusst – die Metapher der Vulkanbesteigung: „All meine Bücher handeln ja davon, dass unsere humane Gesittung wie die Kruste über der ausgespienen Lava eines Vulkanes ist. Sie sieht fest aus, aber wenn man den Fuß daraufsetzt spürt man das Feuer.“

Es ist interessant, dass die Tradition des Erhabenen im Sinne der Übermächtigkeit der Natur und deren Fassbarkeit und Manipulierbarkeit durch den Menschen auch heute noch auf Naturphänomene zurück gebunden wird – also auf komplexe Prozesse, die nicht unmittelbar ersichtlich von Menschenhand ausgelöst wurden (obwohl gerade angesichts von Katrina verschiedene Theorien dazu kursieren) und die in erheblichem Maße die physikalische Welt beeinflussen. Dies wohl auch deshalb, weil mit der Naturkatastrophe auch die Kommunikationsnetze selbst komplett zusammen gebrochen sind, die alles gemeinsame Leben heute – unwahrnehmbar – tragen. Die gigantischen Ausmaße unseres Angewiesenseins auf Technologie kommen in der Katastrophe zur Ansicht.

volcano. It looks solid, but when one steps on to it, one can feel the heat.”

It is interesting that the tradition of the sublime in the sense of the all-powerfulness of nature and her conceivability and manipulation through humans is today still bound to natural phenomena – that is to complex processes that are not apparently initiated directly by human hand (although in the face of Katrina various theories are circulating) and that influence the physical world in considerable measure. This, moreover, because, along with the natural catastrophe, the communication network itself completely broke down, the network on which all collective lives – imperceptibly – now rely. The gigantic scale of our reliance on technology comes to light in a catastrophe.

UNSICHTBARKEIT UND POLITIK. ÜBER RÄUME DES POLITISCHEN JENSEITS DES SICHTBAREN

To što ih ignorišemo ne znači da će činjenice nestati

[HTTP://KUDA.ORG](http://kuda.org)

Facts do not cease to exist because they are ignored.

ALDOUS HUXLEY

Als am 16. Februar 2005 im Dortmunder Hauptbahnhof, einem der wichtigsten Bahnknotenpunkte Deutschlands, die Anzeigetafeln ausfielen, herrschte Verwirrung und buchstäbliche Orientierungslosigkeit. Bald stellte sich heraus, dass der Grund für diese Panne ein recht betagtes Gerät aus der Frühzeit der Datenverarbeitung war, genauer: ein Intel-310-System mit 80286-Prozessor und Unix-Derivat Xerix. Der Computer, der seit den 1980er Jahren ununterbrochen im Einsatz war, hatte einfach seinen Geist aufgegeben. Nach mehreren Tagen gelang es, aus den Tiefen der Bahn-Depots eine baugleiche Maschine zu bergen, auf der schließlich ein Backup installiert werden konnte. Dabei zeigte sich, dass heute nur noch wenige Ingenieure die Bedienung dieser über 20 Jahre alten Hard- und Software beherrschen.

Ersttaunlich viele Dinge unseres alltäglichen Lebens basieren heute auf Software. Bewusst wird uns das jedoch nur dann, wenn, wie im Fall des Dortmunder Intel-310-Systems, der Computer bzw. die Software ihren Dienst versagt. Dann verschwinden als selbstverständlich und gegeben angenommene Dinge und machen einem leisen Erschrecken Platz. In solchen Momenten zeigt sich, welche wichtigen Funktionen (z.B. Verkehrsregelung und -steuerung, bzw. in diesem Fall „nur“ die Informationen über eingehende und abgehende Züge) bereits heute in Software ausgelagert sind. Ein Softwarefehler kann einen potenziellen Totalausfall nach sich ziehen, die Störanfälligkeit digitaler Systeme kann zur Ursache totalen Verschwindens werden.

Verschwinden meint in unserem Zusammenhang jedoch nicht nur den plötzlichen Zusammenbruch, also das, was eintritt, wenn nichts mehr funktioniert, sondern bezeichnet paradoxerweise gerade auch das, was durch das korrekte Funktionieren softwarebasierter Systeme der Fall ist. Einfach formuliert: Je mehr Dinge des täglichen Lebens durch Software reguliert werden, desto weniger sinnlich wahrnehmbar sind sie im alltäglichen Umgang. Dass sie aus der direkten Anschauung verschwinden, bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht da sind. Ganz im Gegenteil: Immaterielle, in Software festgeschriebene Strukturen sind – und das ist das Paradox – mindestens ebenso beständig, wenn nicht sogar wirkungsvoller als materielle Strukturen und Architekturen. Dass die uns umgebende Welt zunehmend programmiert ist, heißt, dass Regeln, Konventionen und Beziehungen, die grundsätzlich veränder- und ver-

INVISIBILITY AND POLITICS. ON SPACES OF THE POLITICAL BEYOND THE VISIBLE

To što ih ignorišemo ne znači da će činjenice nestati

HTTP://KUDA.ORG

Facts do not cease to exist because they are ignored.

ALDOUS HUXLEY

When on February 16, 2005 in Dortmund's main railway station, one of the most important junctions in Germany, the information display panels failed, confusion and literal disorientation reigned. It soon became clear that the reason for the breakdown was a very aged piece of equipment from the dawn of data processing. To be exact: an Intel 310 system with a 80286 processor and the Unix derivative Xerox. The computer, which had been continuously in use since the 1980s, had simply given up the ghost. After several days an identically constructed machine on which a backup could be installed was salvaged from the depths of the railway depot. At the same time it became clear that today, only a few engineers possess the operating skills for the old hard- and software.

It is astounding how many things in our everyday life are based today on software. We only become aware of it however when, as in the case of the Intel 310 system in Dortmund, the computer or the software stops functioning. Then the things taken for granted and accepted disappear, giving way to a quiet dismay. In such moments it is revealed which important functions (i.e. traffic control and regulation, in this case, for instance, "only" the information on arriving and departing trains) have already been sourced out to software today. A software error can potentially bring about total collapse: digital systems' susceptibility to failure can become the agent of total disappearance.

Disappearance in this context, however, does not only mean sudden breakdown, as in that which occurs when nothing functions anymore; rather, refers, paradoxically, to exactly what happens when software-based systems function correctly. Simply put: The more things in daily life become regulated by software, the less sensually perceivable they are in everyday contact. That they disappear from direct view does not mean however that they are not there. Quite the opposite: immaterial structures that have been laid down in software are, and this is the paradox, at least as equally durable, if not even more effective than material structures and architecture. That the world around us is increasingly programmed, means that rules, conventions and relationships that are fundamentally changeable and negotiable become cast in software. Software thus proves itself a very hard material, immateriality as a quasi-factual materiality – that

handelbar sind, in Software festgeschrieben werden. Software erweist sich somit als sehr harter Werkstoff, Immaterialität als quasi faktische Materialität – die sich jedoch unserer Sinneswahrnehmung entzieht. Verschwinden meint in diesem Sinne, dass durch die zunehmende Softwarebasiertheit unserer Welt diese Welt heimlich zum Verschwinden gebracht wird – und nicht gewaltsam, wie dies für die Totalitarismen des 20. Jahrhunderts gilt. Ob sie damit auch erfolgreich zum Verschwinden gebracht wird,¹ liegt an uns, ihren Bewohner/innen und daran, ob wir es heimlich, still und leise geschehen lassen.

In der Ausstellung „vom Verschwinden“ geht es uns darum, ein weites Spektrum der Implosion des Politischen und seiner Konsequenzen aufzurollen. So ist der genannte Bereich – den man als eine Art sich bereits heute abzeichnender softwaregestützter Implosion des Politischen bezeichnen könnte – mit den Arbeiten „Herakles Konzept: Cabin“ von Lutz Dammbeck und „Psych/OS“ von ubermorgen in drastischen Effekten thematisiert.² Andere Arbeiten greifen dagegen konkrete politische Ereignisse und ihre Darstellungen in unterschiedlichen Medien auf. Im Kapitel „Vernichtungen“ sind es die durch totalitäre Machtstrukturen hervorgerufenen plötzlichen Einbrüche und gewaltsamen Weltverluste des/der Einzelnen (so z. B. Alice Miceli in „88 from 14.000“), im Kapitel „Zeitsprünge“ die sichtbaren und unsichtbaren Grenzziehungen und ihre Auswirkungen auf individuelle Ökonomien der Zeit, Lebenszeit (Multiplicity, „The Road Map“). Die Zone „Terrain Vague“ zeigt ungesicherte und unbestimmte Gelände, die wie stillgestellt erscheinen zwischen konkreter Vergangenheit und vager Zukunft. Die hochgradige Paralyse, die diese Orte erfasst hat – am deutlichsten spürbar wohl in der Arbeit von Carl Michael von Hausswolff und Thomas Nordanstad – erscheint wie die Folge einer Betäubung, die sich beim Anblick einer derartig hochgradig komprimierten Moderne (verstanden als aufeinander folgende Stadien der Kolonisierung, Ausbeutung und des Zerfalls) einstellt. Unter „Haltlos“ schließlich werden all jene (oft gescheiterten und oft scheiternden) prekären Versuche gefasst, der Welt z. B. mittels Raumfahrt (wie z. B. Komarov in Via Lewandowskys „Last Call“) oder durch die Einnahme von Drogen temporär zu entfliehen (Oliver Pietsch, „Tuned“, „Drugged“).

Das (un-)heimliche Zum-Verschwinden-Bringen von Welt mittels Einsatz von Software hat nicht nur einen Entzug aus der Sicht- und Wahrnehmbarkeit zur Folge, sondern auch eine Immaterialisierung von Strukturen. Beide Effekte sind dabei wechselseitig verknüpft. „Immateriell“ heißt dabei jedoch nicht, dass diese Strukturen weniger wirksam wären als ihre materiellen Gegenstücke. Den Begriff „immateriell“ als Gegensatz zu „materiell“ zu verstehen, hieße ihn miss zu verstehen. Vielmehr muss man das Immaterielle als etwas begreifen lernen, das Verbindungen zwischen einzelnen Materialitäten herstellt und so – auch bedingt durch exponentiell gestiegene Rechnerleistungen – auf extrem beschleunigte Art und Weise Beziehungen zwischen Dingen und Menschen, Waren und Individuen, Objekten und Subjekten errechnen kann (z. B. als Konsumentenprofile).

1 „Das Geheimnis, etwas erfolgreich verschwinden zu lassen, besteht darin, es heimlich verschwinden zu lassen.“ (Frank Stühlmeyer in diesem Buch)

2 Dieses Thema wird nach einer ersten Verhandlung in der Ausstellung „Verstreute Momente der Konzentration. Urbane und digitale Räume“ (Mai–Juli 2005) in den bis 2007 geplanten Aktivitäten des Hardware MedienKunstVereins unter dem Stichwort „Augmented Space“ eine zentrale Rolle spielen.

nonetheless withdraws from our sensory perception. Disappearance means in this sense that through our increasingly software-based world, the world is covertly being made to disappear, and not by force as it was under the totalitarian regimes of the 20th century. Whether the world will be *successfully* made to disappear¹ through this depends on us, her inhabitants, whether we covertly, silently and in perpetuity allow it to happen.

The exhibition “On Disappearance: Loss of World – Escaping from the World”, means for us rolling out a broad spectrum of implosions of the political and its consequences. The realm thus titled – which one could refer to as a looming software-supported implosion of the political – is broached to drastic effect² with the works “Herakles Concept: Cabin” by Lutz Dammbeck and “Psych/OS” by ubermorgen. Other works in contrast deal with specific political events and their representation in a variety of media. In the chapter “Annihilations”, the incursions and violent losses of the individual/s’ world provoked by totalitarian power structures (e.g. in Alice Miceli’s “88 from 14.000”). In the chapter “Leaps in Time”, it is the visible and invisible delineations of borders, and their effects on individual economies of time, lifetime (e.g. in Multiplicity’s “Solid Sea 03: The Road Map”). The zone “Terrain Vague” shows unsecured and undetermined sites that as if shutdown, appear to be between palpable past and vague future. The profound paralysis that these places have entered – most plainly noticeable in the work of Carl Michael von Hausswolff and Thomas Nordanstad – seem like the after-effects of an anaesthetisation which sets in at the sight of a profoundly condensed modern epoch (understood as consecutive phases of colonisation, exploitation and disintegration). Finally, in “Anchorless” those precarious attempts we see collected (often abortive and often failed) to temporarily flee the world, via space travel (as in Komarov’s in Via Lewandowsky’s “Last Call”) or through drug consumption (Oliver Pietsch’s in “Tuned” or “Drugged”).

The uncanny disappearance of the world by means of software does not only have the deprivation of visibility and tangibility as a consequence but also a dematerialization of structures. Both effects are thereby reciprocally linked. “Immaterial” does not mean however that these structures are less effective than their material counterparts. To understand the term “immaterial” as the opposite of “material” is to misunderstand it. In fact one has to learn to comprehend the immaterial as something that establishes connections between single materialities and can thus due to exponentially rising computer abilities, in an extremely high-speed manner calculate relationships between people and things, goods and individuals and subjects and objects. (i. e. create consumer profiles).

The covert disappearance of the world that expresses itself in a silent “standing-in relation-to-one-another” will be ensured by software. Increasingly, in these performative programme codes, behavioural codes are laid down, as if anchoring them in the subconscious. Graham Harwood calls this unseen world “invisible shadow world

1 “The secret of successfully letting something disappear lies in letting it secretly disappear” (Frank Stühlmeier in this book.)

2 This subject will play a central role in the activities planned up to 2007 by Hartware MedienKunstVerein with the keyword “Augmented Space”, after an initial treatment in the exhibition “Dispersed Moments of Concentration. Urban and Digital Spaces” (May–July 2005).

Das heimliche Verschwinden von Welt, das sich in einem stillen Zu-einander-in-Beziehung-setzen äußert, wird durch Software gewährleistet. Zunehmend werden in diesem performativen Programcode Verhaltenskodexe festgeschrieben, gleich einer Versenkung ins Unbewusste. Graham Harwood bezeichnet daher diese unsichtbare Welt auch als „invisible shadow world of process“.³ Diese „unsichtbare Schattenwelt des Prozessierens“ hat unmittelbare, auch politische Konsequenzen für die virtuellen und realen Räume, in denen wir uns heute bewegen: Indem sie festlegt, was in diesen Räumen möglich ist und was nicht, mobilisiert bzw. immobilisiert sie ihre Benutzer. Dabei ist jedoch nicht diejenige Stillstellung gemeint, die das Versagen der Systeme (wie im Falle des Dortmunder Intel-310-Systems) nach sich zieht. Vielmehr sind damit jene Immobilisierungen gemeint, die durch normales Funktionieren bedingt sind: wenn der Bankautomat auf einmal kein Geld mehr ausgibt, in virtuellen Räumen quasi ein Versammlungsverbot herrscht (da die Software die gleichzeitige Anwesenheit von mehr als vier Personen in einem Raum nicht zulässt), man mit seiner Chipkarte nicht mehr durch die Sicherheitsschleuse seiner Firma kommt oder man bei Wiedereinreise in die Staaten des Schengen-Abkommens an der Außengrenze der EU 18 Stunden festgehalten wird, da das System die Nummer des beihilfsmäßigen Reisepasses als gestohlen erkennt und einen internationalen Fahndungsbefehl in einer Fast-Verhaftung enden lässt.⁴ RFID-Tags⁵, also drahtlose Funktechnologie, mittels derer z. B. Waren eindeutig zu identifizieren sind und die bis zu einem Kilometer Entfernung unbemerkt ausgelesen werden können, erleichtern die Erstellung von detaillierten Konsumentenprofilen. Elektronische Fußfesseln machen das Gefängnis ohne Mauern bereits heute zur Realität.

Gilles Deleuze erkennt in dieser ubiquitären Form von Kontrolle ein wichtiges Kennzeichen heutiger „Kontrollgesellschaften“. Diese haben die von Foucault beschriebenen „Disziplinargesellschaften“ abgelöst. An die Stelle der Einschließungen der Disziplinargesellschaften, die Deleuze mit Gussformen vergleicht, sind Kontrollen oder Modulationen getreten, die „einer sich selbst verformenden Gussform (gleichen), die sich von einem Moment zum anderen verändert“.⁶

In diesem Sinne könnte man von der Gegenwart als von einem postoptischen Zeitalter sprechen, in dem der Programcode – den man in Anlehnung an Walter Benjamin auch als Postoptisch-Unbewusstes bezeichnen könnte – zum „Gesetz“ wird.⁷ Walter Benjamin definierte das Optisch-Unbewusste als eine unbewusste visuelle Dimension der materiellen Welt, die normalerweise vom Bewusstsein des Menschen herausgefiltert wird und somit unsichtbar bleibt:

*Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt.*⁸

Dieser unbewusst durchwirkte Raum kann durch den Einsatz mechanischer Aufnahmetechniken (Photographie und Film: Zeitlupen, Vergrößerungen) sichtbar gemacht werden.

3 Graham Harwood, „Speculative Software“, in: Andreas Broeckmann/Susanne Jaschko (Hg.), „DIY Media – Kunst und digitale Medien: Software – Partizipation – Distribution. Transmediale.01“, Berlin, 2001, S. 47–49, hier S. 47.

4 So geschehen im August 2005 den Mitgliedern der Performancegruppe andcompany & Co auf ihrer Tour durch das südöstliche Europa, für das Projekt „europe an alien“, www.andco.de.

5 Radio Frequency Identification Technology (RFID), vgl. den Eintrag in Wikipedia,

de.wikipedia.org/wiki/RFID.

6 Gilles Deleuze, „Postscript on the Societies of Control“, „L'autre journal“, Nr. 1, Mai 1990.

7 „Code is Law“, so das bekannte Diktum des amerikanischen Juristen Lawrence Lessig.

8 Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders., „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Frankfurt/M., 1977, S. 50.

of process”.³ This shadowy world of processing has immediate political consequences for the real and virtual spaces in which we move today, in that they determine what is, as well as what is not possible in these spaces, and mobilize or immobilize their users. However, this does not denote a suspension that results from system failure (as in the Dortmund Intel 310 system's case). Rather, the immobilisations meant are those which are conditional to normal functioning: when the cash machine suddenly stops dispensing money, when an assembly ban is hung over virtual spaces (because the software does not permit the simultaneous presence of more than four people), when one cannot pass anymore through the security controls of one's company with one's chip card, or when upon returning to the states of the Schengen Agreement, one is detained for eighteen hours on the outer border of the EU, because the system identifies the number of the provisional passport as stolen and an international search warrant nearly ends in arrest.⁴ RFID-Tags⁵, with which technology via radio frequency can (for example) clearly identify goods and be picked up unnoticed at a distance of up to one kilometre, facilitate the compilation of detailed consumer profiles. Already electronic shackles are making prison without walls a reality today.

Gilles Deleuze recognizes in these ubiquitous forms of control an important indicator of today's "societies of control". These have superseded the "disciplinary societies" described by Foucault. In place of enclosures in the "disciplinary societies", which Deleuze compares to casting moulds, monitoring and modulation have appeared resembling a "self-deforming cast that will continuously change from one moment to the next."⁶

In this sense one could speak of the present as a post-optical age in which the programme code that according to Benjamin one could also term post-optical unconscious, becomes "Law".⁷ Walter Benjamin defined the "optical unconscious" as an unconscious visual dimension of the material world that is normally filtered out of human consciousness and thus remains invisible.

*Evidently a different nature opens itself to the camera than opens to the naked eye – if only because an unconsciously penetrated space is substituted for a space consciously explored by man.*⁸

This unconsciously penetrated space can through the use of mechanical recording techniques (photography and film: slow motion, magnification) be made visible.

In his conception of unconscious optics, Benjamin identifies the possibility of an impersonal, un-psychological unconscious. This approaches the vicinity of "post-optical unconscious". Now, however with optical recording and playback technology it is not possible to see through this post-optical unconscious because it is no longer visually composed. Rather it distinguishes itself through transparency⁹, that is, invisibility. How, in spaces becoming so intangible, can political or artistic action articulate itself? How and where can

3 Graham Harwood, „Speculative Software“, in: Andreas Broeckmann/Susanne Jaschko (eds.), „DIY Media – Art and Digital Media, Software – Participation – Distribution. Transmediale.01“, Berlin, 2001, pp. 47–49, here p. 47. 121

4 As happened to the members of the performance group andcompany & Co in August 2005 on their tour for the project, „europe an alien“, through Southeastern Europe. www.andco.de

5 Radio Frequency Identification Technology (RFID), cp. the entry in „Wikipedia“, de.wikipedia.org/wiki/RFID

6 Gilles Deleuze, „Postscript on the Societies of Control“, in: „L'autre journal“, Nr. 1, May 1990

7 „Code is Law“, the well-known dictum of the American lawyer, Lawrence Lessig.

8 Walter Benjamin, „A Short History of Photography“, in: *ibid.*, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction“, Frankfurt/Main, 1977, p. 50.

9 While the term in everyday usage stands for controllability through visibility, in computer science transparency can mean the exact opposite, namely that the interface is transparent and invisible and, for the user, a much more expedient decrease in complexity remains concealed.

Cp. <http://de.wikipedia.org/wiki/Transparenz>

Benjamin zeigt in seiner Konzeption des „Optisch-Unbewussten“ die Möglichkeit eines unpersönlichen, entpsychologisierten Unbewussten auf. Dies rückt es in die Nähe des „Postoptisch-Unbewussten“. Nun ist jedoch diesem Postoptisch-Unbewussten nicht mehr mit optischen Aufzeichnungs- und Abspieltechniken auf die Schliche zu kommen, ganz einfach, weil es gar nicht mehr visuell gefasst ist. Vielmehr zeichnet es sich durch Transparenz⁹, also Unsichtbarkeit aus. Wie kann sich in solch unwahrnehmbar gewordenen Räumen politisches und/oder künstlerisches Handeln artikulieren? Wo und wie können angesichts eines solchen softwaregestützten Verschwindens von Welt potentielle Räume des Politischen (neu) entstehen?

Verschiedene medien- und netzkünstlerische Projekte sowie Projekte aus dem Bereich der Softwarekunst haben in den letzten Jahren Ansätze entwickelt, die die Strukturen ökonomischer, politischer und gesellschaftlicher Machtverteilungen in Kommunikationsnetzen opak (= sichtbar) werden lassen. Dazu gehören die Arbeiten von Jodi, mez, Knowbotic Research, etoy und – ganz zentral – Marko Peljhan.¹⁰ Immer geht es – mal deutlicher, mal weniger direkt – darum, informationstechnische Strukturen aus einem Zustand der Transparenz in einen der Sicht- oder Wahrnehmbarkeit zu überführen. Allein dieser erste Schritt ist im Zeitalter der softwaregestützten Implosion des Politischen ein eminent politischer. Gilles Deleuze jedenfalls konstatierte bereits 1990: „Weder zur Furcht noch zur Hoffnung besteht Grund, sondern nur dazu, neue Waffen zu suchen.“¹¹

9 Während der Begriff im alltäglichen Verständnis eigentlich für Kontrollierbarkeit durch Einsehbarkeit steht, kann Transparenz in der Informatik das genaue Gegenteil bedeuten, nämlich dass das Interface durchsichtig und unsichtbar ist, dem Benutzer im Sinne einer – vielfach sinnvollen – Komplexitätsreduktion verborgen bleibt. Vgl. dazu

de.wikipedia.org/wiki/Transparenz

10 Vgl. Inke Arns, „Faktur und Interface: Chlebnikov, Tesla und der himmlische Datenverkehr“, in Katja Kwastek (Hg.), „Ohne Schnur...“ Kunst und drahtlose Kommunikation, Frankfurt/M., 2005, S. 62–79.

11 Deleuze, op. cit.

potential (new) spaces for the political develop in the face of the software-supported disappearance of the world?

Various media and net art projects as well as projects from the realm of software art have in recent years developed approaches that will make visible the structures of economic, political and societal distribution of power in communication networks. Included in this are works by Jodi, mez, Knowbotic Research, etoy and – centrally – Marko Peljhan.¹⁰ As always the theme is – sometimes more, sometimes less directly – transferring information technology structures from a state of transparency to one of visibility or tangibility. This step alone is, in an age of the software-supported political implosion, an eminently political one. In any case as Gilles Deleuze stated back in 1990 “there is no need to fear or hope but only to look for new weapons”.¹¹

10 Cp. Inke Arns, “Faktur und Interface: Chlebnikov, Tesla und der himmlische Datenverkehr in Marko Peljhans makrolab (1997–2007)”, in: Katja Kwastek (ed.): „Ohne Schnur... Kunst und drahtlose Kommunikation“, Frankfurt/M., 2005, S. 62–79

11 Deleuze, op. cit.

SECHS FLUCHTPUNKTE

1. ORPHEUS (1)

„Verschwinden kann gehen und kommen zugleich bedeuten“, säuselt Kim Gordon von Sonic Youth auf einem der Stücke des Albums *Goo*. Denkt sie dabei an Rainer Maria Rilke? Wahrscheinlich nicht – allerdings enthält dessen fünftes Sonett an Orpheus dieselbe Idee. Hier schreibt ein tschechisch-deutscher Dichter, Vertreter einer heute verschwundenen ethnischen Gruppe, über einen anderen, mythischen Dichter, der sich auf das Verschwinden spezialisiert hat und auf der Suche nach seiner Frau in die Unterwelt eintauchte, mit leeren Händen wiederkehrte und darauf hin von den Mänaden in Stücke zerrissen wurde:

O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!
Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände.
Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,
ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.

Er muss verschwinden, sagt Rilke, und dabei zittert seine Stimme vor Erregung: Er muss verschwinden, damit wir verstehen. Was verstehen? Das sagt Rilke uns nicht. Für ihn verschwindet die Bedeutung von Orpheus' Sprache, sobald sie ausgesprochen wird. Insofern, als Orpheus' Wort das Hier und Jetzt übersteigt, wird er immer im selben Moment, in dem er vor uns erscheint und zu sprechen beginnt, irgendwo anders sein. Das ganze Gedicht ist getragen von dieser gegenläufigen Bewegung:

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn.
Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn
um andre Namen. Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.

Orpheus verschwindet so vollkommen, dass er noch nicht einmal einen Denkstein bekommt. Und doch blüht er mit der Rose – mit jeder Rose – jeden Frühling. Da er sich ständig verwandelt, abwechselnd die Form von Dingen oder Personen annimmt, besitzt er keinen Namen, mit welchem er unter schreiben könnte – und doch ist alle Dichtung seine. Indem er geht, kommt er; im Kommen geht er.

Orpheus besiegt den Tod – oder eher: er besiegt den Tod fast. Einerseits besiegt er ihn, indem er so schön singt, dass die Götter der Unterwelt ihre Tore öffnen und ihn einlassen, nur um in anderer Hinsicht zu scheitern: indem er sich zu Eurydike umblickt, wissend, dass sie dadurch für immer verschwinden wird. Sein Pyrrhus-Sieg über den Tod repräsentiert die Ambivalenz aller Herstellungen im Sinne des Handwerks, besonders seines eigenen Handwerks als Dichter. Wie Maurice Blanchot uns sagt, treibt Orpheus' Talent und Geschicklichkeit ihn dazu, genau diese Aufgabe, die ihm die Götter aufgeben

SIX VANISHING POINTS

1. ORPHEUS (1)

“Disappear can mean going and coming at the same time,” purrs Sonic Youth’s Kim Gordon over one of the tracks in *Goo*. Is she thinking of Rainer Maria Rilke? Probably not – but the latter’s fifth sonnet to Orpheus contains the same idea. Here’s one poet, a Czech-German, member of a now-vanished ethnic group, writing about another, mythical poet who specialised in vanishing, slipping away into the underworld in search of his wife then reappearing empty-handed and being torn to pieces by the Maenads:

*For you to understand, he must disappear!
Though disappearing fills him full of woe
Because his words expand beyond what’s here,
he’s always somewhere you can never go.**

* Poems translated out of
German by Tom McCarthy

He has to disappear, says Rilke, his voice almost quivering with urgency: he has to disappear for us to understand. Understand what? Rilke doesn’t tell us. For him, the meaning of Orpheus’s language vanishes even as it is pronounced: inasmuch as Orpheus’s Word oversteps the here-and-now, he will always be somewhere else in the very moment he appears in front of us to speak it. The whole poem is full of this double-movement:

*Erect no monument; just let the rose
blossom in his honour every year.
For that is Orpheus, his metamorphosis
from one thing to another. We shouldn’t search
for other names. Once and for all times
it’s Orpheus whenever there is song. He comes and goes.**

Orpheus disappears so totally he doesn’t even get a memorial, yet he blossoms with the rose – with every rose – each spring. Morphing from one thing, one persona to another, he has no names to sign with, yet all poetry is his. In going, he comes; in coming, he goes.

Orpheus masters death – or rather, almost masters death. He masters it at one level, singing so beautifully that the gods of the underworld open their gates and let him in, only in order to fail in front of it at another level, turning round to look at Eurydice even though he knows that to do so will make her disappear forever. His Pyrrhic victory over death also represents an ambivalent achievement in terms of craft, his own craft as a poet: as Maurice Blanchot tells us, Orpheus’s artistry and inspiration lead him to sabotage the very task to which they are applied. For Rilke, this ambiguity is linked to territory: legally proscribed territory, boundaries that are overstepped, spaces that are put out of reach, rules that are obeyed through trespassing

126 haben, zu sabotieren. Für Rilke ist diese Ambiguität eng mit dem Territorium verbunden: gesetzlich verbotenes Gebiet, Grenzen, die übertreten werden, Räume, die außer Reichweite geraten, Gesetze, die befolgt werden, indem sie überschritten werden (die letzte Zeile des Gedichts lautet „er gehorcht, indem er überschreitet“). Der Raum ist voller Eintritts- und Austrittspunkte, kleiner Portale für Orpheus' Durchgang und Wiederkehr und – durch ihn – für das Jenseits, das Unsichtbare. Bei Jean Cocteau, der den antiken Mythos einige Jahre nach Rilke erneut bearbeitet, verengen sich diese vielen Portale auf einen einzigen Punkt: der Spiegel im Schlafzimmer von Orpheus' Haus. Durch diesen betritt und verlässt der Held die Unterwelt. Der Engel Heurtebise zeigt ihm, wie es geht und nennt es „das Geheimnis der Geheimnisse“. „Verbringe dein Leben damit, in den Spiegel zu blicken“, flüstert er, „und du wirst dem Tod bei der Arbeit zusehen, wie Bienen in einem gläsernen Bienenstock.“

2. ÜBER KARTOGRAPHIE

Karten funktionieren nicht: Damit beginnt jedes Buch zum Thema Kartographie. Wieso funktionieren sie nicht? Weil die Erde kugelförmig ist, Papier jedoch flach. J. A. Steers schreibt in *An Introduction to the Study of Map Projections*:

Da es unmöglich ist, ein Blatt Papier glatt auf eine Kugel zu streichen, ist es unmöglich, eine richtige Karte auf ein Blatt Papier zu zeichnen. Aus diesem Grund wurden Projektionen notwendig.

Alle Karten sind Projektionen, entweder zenitale, gnomonische, stereographische, orthographische, globulare, konische, zylindrische oder sinusoidale Projektionen eines dreidimensionalen Globus auf eine zweidimensionale Oberfläche.

Unbenommen ihrer jeweiligen Vorteile führt jegliche Art von Projektion zu Verzerrungen und Veränderungen. Mit der Standardprojektion Mercator (benannt nach dem flämischen Kartographen Gerardus Mercator aus dem 16. Jahrhundert) lassen sich die Äquatorregionen recht gut darstellen, jedoch dehnen sich die Polargebiete so massiv aus, dass Grönland größer als Afrika erscheint. Die Pole selbst werden ins Unendliche verzerrt und somit unsichtbar. Möchte man diese darstellen, kann man die umgekehrte Mercator – Projektion verwenden, die das Ganze umdreht – allerdings können dann Punkte auf dem Äquator nicht mehr dargestellt werden. Oder man benutzt die polare gnomonische Projektion (Zentralprojektion), die den Pol ins Zentrum rückt und den Rest der Welt dermaßen ausdehnt, dass dieser jenseits des Horizonts verschwindet. Es ist wie auf Holbeins Gemälde *Die Botschafter*: Wenn man die Staatsmänner betrachtet, kann man den Schädel nicht sehen und umgekehrt muss man, um den Totenschädel zu sehen, so weit zur Seite gehen, dass die Männer ganz flach werden und sich dem Blick entziehen.

Schriftsteller spielen gerne mit der Unzulänglichkeit von Karten, mit deren Unmöglichkeit. Der bunte Haufen in Lewis Carrolls Gedicht *The Hunting of the Snark* von 1897 hat nur Verachtung übrig für „Mercators ... Äquatoren, tropische Wendekreise, Zonen und Meridiane“ und bezeichnet sie als „rein konventionelle Zeichen.“ Die Karte, die ihr Anführer für sie entwickelt hat, lässt eben diese Zeichen aus, so dass auf ihr nur weiße Flecken verzeichnet sind:

(“and he complies, because he trespasses,” runs the poem’s last line). Space is full of points of entry and exit, little portals for the passage and return of Orpheus and, through him, the beyond, the invisible. Jean Cocteau, reworking the myth some years after Rilke, narrows these portals down to a single point: the mirror in the bedroom of his Orpheus’s house. It is through this that the hero enters and leaves the underworld. The angel Heurtebise shows him how to do this, calling it “the secret of secrets.” “Spend a lifetime looking into a mirror,” he whispers, “and you will see death at work there, like bees in a hive of glass.”

2. ON CARTOGRAPHY

Maps don’t work: that’s the first thing any textbook on cartography will tell you. Why don’t they work? Because the earth is spherical but paper is flat. Here’s J. A. Steers in *An Introduction to the Study of Map Projections*:

As it is impossible to make a sheet of paper rest smoothly on a sphere, so it is impossible to make a correct map on a sheet of paper. It is for this reason that projections have become necessary.

All maps are projections, be they zenithal, gnomonic, stereographic, orthographic, globular, conical, cylindrical or sinusoidal: projections of a three-dimensional globe onto a two-dimensional surface.

Whatever its advantages, each type of projection brings with it distortion and mutation. With Mercator, the standard projection (named after the sixteenth-century Flemish cartographer Gerardus Mercator), the equatorial areas pan out fine but the map starts to distend massively around the polar regions, stretching Greenland out until it looks bigger than Africa. The poles themselves undergo infinite distortion and become invisible. If you want to show them you can use the Transverse Mercator, which flips the whole thing round – but then another pair of points, on the equator, can’t be shown. Or you can use the Polar Gnomonic which, placing the pole at its centre, makes the rest of the world distend and drop off the horizon. It’s like Holbein’s painting *The Ambassadors*: when you’re looking at the statesmen you can’t see the skull and, conversely, to see the skull you have to move so far round that the men flatten and melt away from view.

Writers like to play with maps’ shortcoming, their impossibility. Lewis Carroll has the motley crew of his 1897 poem *The Hunting of the Snark* pour scorn on “Mercator’s... Equators, Tropics, Zones and Meridian Lines,” denouncing them as “merely conventional signs.” Shunning these, the map their leader has devised for them shows only the blind spots:

*Other maps are such shapes, with their islands and capes!
But we’ve got our brave captain to thank’
(So the crew would protest) ‘that he’s bought us the best –
A perfect and absolute blank!*

*Manche Karte hat Buchten, Kaps, Inseln und Schluchten!
Doch wir danken dem Kapitän sehr,
(Lobpreisen den Herrn), denn er gab uns die beste:-
Sein Schaubild ist absolut leer!**

* in der Übersetzung von Klaus Reichert

Noch besser ist die Karte, die der polynesischer Harpunist Queequeg in Hermann Melvilles *Moby Dick* auf seinem Rücken eintätowiert trägt. Die Tätowierungen sind

... die Arbeit eines abgereisten Propheten und Sehers seiner Insel, der mit diesen hieroglyphischen Zeichen auf seinem Körper die komplette Theorie der Himmel und der Erde und eine mystische Abhandlung über die Kunst, die Wahrheit zu finden, aufgeschrieben hatte. So war Queequeg in seiner eigenen wahren Person ein Rätsel, das es zu lösen galt. Er war ein Wunderwerk in einer Ausgabe, das aber selbst die Mysterien nicht lesen konnte, obwohl sein eigenes lebendiges Herz gegen sie schlug ...

Queequeg ist im Besitz der ultimativen Karte, der Karte, auf der alles verzeichnet ist, aber er kann sie nicht lesen, da sie in sein Fleisch eingeschrieben ist: Die Bereiche auf seiner Brust dehnen sich aus und verschwinden, sobald sie sich seinem Nacken nähern; die auf seinem Rücken und auf seinem Kopf entziehen sich seiner Sicht. Er könnte einen Spiegel benutzen, sogar zwei oder drei, aber auch dann könnte er nur ein Fragment der Karte sehen, und das auch nur spiegelverkehrt. Um die Karte als ganzes zu sehen, bedarf es einer anderen Oberfläche. Er kopiert die Tätowierungen auf den Deckel des Sarges, den er sich gebaut hatte, als er annahm, dass er bald sterben müsste. Sein Kapitän, der ihn dabei beobachtet (der ihn „mustert“, wie Melville es formuliert), wendet sich ab und ruft: „Oh teuflische Qualen der Götter!“

In einem Bericht für das Erste Komitee der International Necronautical Society (INS), der im Council Room der Royal Geographical Society in London im März 2002 vorgestellt wurde und der die Ergebnisse einer Serie von Umfragen, Screenings und Diskussionen zusammenfasste, die die INS im Austrian Cultural Institute derselben Stadt im April 2001 veranstaltet hatte, behauptete ich, dass es nur zwei Wege gibt, um sich selbst *wirklich* zu sehen. Der erste besteht darin, sich selbst als jemand anderes zu sehen. Genau darum geht es in David Lynchs Filmen: in Korridoren – von Häusern, von Psychosen – zu verschwinden, um als eine andere Person wieder aufzutauchen. Genau das tut Ahab, wenn er Queequeg betrachtet: Er sieht seinen eigenen großen Plan, sein eigenes Bedürfnis, sich selbst auf die weiße Projektionsfläche des Albino-Wals, der sein Bein gefressen hat, zu projizieren, um sich selbst als Ganzes wiederhergestellt auf dieser Oberfläche zu sehen, als rächender Held. Ahab meint, diesen großen Plan als grausame Parodie wieder zu erkennen – und damit seine Vergeblichkeit vorgeführt zu bekommen. Der andere Weg, sich selber zu sehen, ist sich tot zu sehen. Das ist das, was uns Dorian Gray erzählt: Sein Portrait stirbt, während er 21 bleibt. Genau das passiert auch in Chris Markers Film *La Jetée*, in welchem ein Kind auf einer Beobachtungsplattform am Flughafen sich selbst als Erwachsenen sterben sieht.

Natürlich enthält die zweite Formel die erste. Jemand anderes zu sein, ist auf gewisse Weise so als wäre man bereits tot. Queequeg offenbart dies in seiner Wahl seiner Oberflächen: Um sich selbst zu sehen, projiziert er sich auf den Tod – wie Ahab. Der einzige Weg, sich selbst zu sehen, ist sich tot zu sehen – nur dass man das natürlich nicht kann. Es ist so als würde man sagen „Parallelen

Even better is the map the tattooed Polynesian harpoonist Queequeg carries on his skin in Hermann Melville's *Moby Dick*. The tattoos are ... *the work of a departed prophet and seer of his island, who, by those hieroglyphic marks, had written out on his body a complete theory of the heavens and the earth, and a mystical treatise on the art of attaining truth; so that Queequeg in his own proper person was a riddle to unfold; a wondrous work in one volume; but whose mysteries not even himself could read, though his own live heart beat against them ...*

Queequeg has the ultimate map, the map of everything, carved right onto his flesh, but he can't read it: the sections on his chest distend and vanish as they near his neck; the ones on his back and head are hidden from his sight. He could use a mirror – two, three mirrors even – but even then he'd only see a fragment of the map, reversed. To see it whole he needs another surface. So he copies the tattoos onto the lid of the coffin which he previously had built for him when he thought he was about to die. Watching him doing this ("surveying" him as Melville puts it), his captain, Ahab, turns away and shouts: "Oh devilish tantalisation of the gods!"

In a report delivered to the First Committee of the International Necronautical Society in the Council Room of London's Royal Geographical Society in March 2002, a report presenting the findings of a series of interrogations, screenings and discussions held by the INS in the same city's Austrian Cultural Institute in April 2001, I announced that there are only two ways you can *really* see yourself. The first way is to see yourself as someone else. That's what David Lynch's films are all about: vanishing down corridors – of houses, of psychosis – and re-emerging as another person. It is what Ahab is doing when he looks at Queequeg: seeing his own grand plan, his own need to project himself onto the white screen of the albino whale who ate his leg so he can view himself restored to wholeness on this surface, cast as an avenging hero. Ahab is seeing this grand plan played out as a savage parody – and seeing its futility. The other way that you can see yourself is dead. That's what Dorian Gray is telling us: his portrait dies while he remains frozen at twenty-one. It's what happens in Chris Marker's film *La Jetée*, in which a child on an airport observation platform watches himself die as an adult.

Of course, the second formula contains the first. To be someone else is in a sense to be already dead. Queequeg betrays this in his choice of surface: in order to see himself, he projects himself onto death, like Ahab. The only way that you can see yourself is dead – only of course you can't. It's like saying "parallel lines meet at infinity": the formula is true but infinity is never reached. Neither is death reached by the seeing subject. Queequeg's coffin is not death itself: it is the calling card of the death he has stood up, bumped forward into his future. Like Ahab, he is projecting himself *towards* death, not seeing himself *in* death. To do that he would have to *be* dead – in which case he could not see at all. Which means, if we follow the thought through, that seeing yourself is impossible.

treffen sich in der Unendlichkeit“: Die Formulierung ist wahr, nur wird die Unendlichkeit niemals erreicht. Ebenso wenig wird der Tod durch das sehende Subjekt erreicht. Der Sarg von Queequeg ist nicht der Tod selbst, er ist die Visitenkarte des Todes, gegen den er sich behauptet und der ihn vorwärts in die Zukunft getrieben hat. Wie Ahab projiziert er sich *in Richtung* Tod, sieht sich aber nicht *im* Tod. Um das tun zu können, müsste er tot *sein* – und in diesem Fall könnte er überhaupt nicht sehen. Was bedeutet, wenn wir den Gedanken zu Ende denken, dass es unmöglich ist, sich selbst zu sehen.

Schreiben bedeutet, sagt Blanchot an anderer Stelle, lesbar zu werden für andere und unlesbar für sich selbst. Queequeg schreibt, wenn er schnitzt, allerdings schreibt er schon vorher: das Schreiben selbst, einen Text, den andere lesen können, er selbst aber nicht. Dieser Text enthält in kryptischer Form etwas von dem Glauben seines Volkes, dass „jenseits aller sichtbaren Horizonte ihre sanften, grenzenlosen Meere eins werden mit dem blauen Himmel und so die weißen Wellen der Milchstraße bilden.“ Eben diese weißen Wellen surfte der sowjetische Kosmonaut Ishtaknikov, als er 1968 beim Wiedereintritt in die Erdatmosphäre in Sojuz 11 verbrannte und am Himmel eine meteoritengleiche Spur zog. Ich hoffe, dass in diesem Moment mindestens ein Mensch auf der Erde in den Himmel geschaut und sich etwas gewünscht hat.

3. ORPHEUS (2)

Am 15. Februar 1894 sprengte sich ein französischer Anarchist namens Martial Bourdin auf der Auffahrt zum Royal Observatory im Greenwich Park in London in die Luft. Bourdin war kein Selbstmordattentäter, denn er hatte eigentlich geplant, das Observatorium selbst in die Luft zu sprengen. Das Observatorium, das auf dem ersten Meridian der Welt und auf dem nullten Längengrad liegt, war der Punkt, von dem aus die Zeit auf der gesamten Welt gemessen wurde. Joseph Conrad, der den Vorfall in seinem Roman *The Secret Agent* verarbeitet hat, welcher wiederum den Unabomber inspirierte (der wie Conrad ein polnischer Emigrant war), beschreibt das Observatorium als ein Symbol der Wissenschaft selbst, „den sakrosankten Fetisch der Zeit“. Auch wenn er von der Bombe in Stücke zerrissen wurde, überlebte Bourdin lang genug, um eine Gruppe von Pfadfindern, die zu ihm hingelaufen waren, zu bitten: „Bringt mich nach Hause“.

Ich bin ich Greenwich aufgewachsen. Als Teenager habe ich mich sehr für Conrad interessiert. Ich war in meinen Zwanzigern als der 100. Jahrestag des Bombenanschlags anstand. Am 15. Februar 1994 ging ich zu der Stelle, an der Bourdin gestorben war und legte Blumen nieder. Dabei geriet ich in einen Haufen von Anarchisten sowie an Richard Essex, den Begründer der London Psychogeographical Association und seinen Freund Stewart Home, mit dem ich in den darauf folgenden Jahren viele Male zusammen gearbeitet habe. Home, der von der Presse als „Kunstterrorist der Kunstterroristen“ bezeichnet wird, ist ein Meister des gleichzeitigen Auftauchens und Verschwindens. Seine unermüdliche Selbst-Promotion führt zu einer Art Selbstauslöschung und seine unermüdliche Selbstauslöschung wiederum ist in den Augen der Öffentlichkeit ein Garant für seine Präsenz. Die Ausrufung eines „Kunst-Streiks“ im Jahr 1990 und die Ankündigung, in den nächsten drei Jahren absolut nichts mehr zu tun, zog Unmengen kritisch-anerkennender Stimmen nach sich, die darin ein Stück konzeptueller Kunst sahen. Das wiederum

To write, says Blanchot elsewhere, would mean to become legible for others and illegible for oneself. Queequeg writes when he carves, but he's already writing before that: writing itself, a text which others can read and he can't. This text contains, in cryptic form, something of his people's belief that "far beyond all visible horizons, their own mild, uncontinented seas, interflow with the blue heavens; and so form the white breakers of the Milky Way." It's these white breakers that the Soviet cosmonaut Ishtaknikov surfed when he burned up on re-entering Earth's atmosphere in Soyuz II in 1968, marking the sky exactly like a meteorite. I like to think that at least one person on Earth was looking at the sky at that very moment, and made a wish.

3. ORPHEUS (2)

On the fifteenth of February, 1894, a French anarchist named Martial Bourdin blew himself up on the slope beneath the Royal Observatory in London's Greenwich Park. It wasn't a suicide bombing: Bourdin was trying to blow up the observatory itself. Lying on the world's First Meridian, at exactly zero degrees longitude, the observatory was the spot from which all time throughout the planet was measured. Joseph Conrad, fictionalising the incident in his novel *The Secret Agent*, which in turn inspired the Unabomber (like Conrad, an emigrant Pole), presents the observatory as a symbol of science itself, "the sacrosanct fetish of the day." Despite being ripped to pieces, Bourdin survived the explosion long enough to tell a group of scouts who ran towards him: "Take me home."

I grew up in Greenwich. As a teenager, I got very into Conrad. I was in my twenties when the hundredth anniversary of the bomb attempt came round. On the fifteenth of February, 1994, I went to the spot where Bourdin had died and threw flowers down. While doing this, I ran into a gaggle of present-day anarchists, plus Richard Essex, founder of the London Psychogeographical Association, and his friend Stewart Home, with whom I would work many times over the next ten years. Described by the press as "the art terrorist's art terrorist," Home is a master of simultaneous appearance and disappearance. His relentless self-promotion generates self-effacement and his relentless self-effacement guarantees his presence in the public eye. Announcing an "Art Strike" in 1990 and proceeding to do absolutely nothing for the next three years drew huge amounts of critical acclaim as a piece of conceptual art, bringing him endless requests for interviews to which, like Warhol, he sent other people to pose as himself. In one of his many manifestos he urges all his followers to use his name so that no one will know who the real Stewart Home is. When one of them comes up with a good line he claims credit for it later: "As I told *The London Review of Books*, I scream along as I type ..."

Researching the Bourdin incident in preparation for an art project I'm basing on it next year, I was surprised to discover how tied in nineteenth-century European anarchism – or to give it its more philosophical title, nihilism – was with art. The painters Signac and Pissarro, the writers Mirbeau, France and Jarry, not to mention the Rosetti

fürte zu unzähligen Anfragen für Interviews, zu denen Home, wie Warhol, andere Leute schickte, die sich als er selbst ausgaben. In einem seiner vielen Manifeste fordert er seine Anhänger auf, seinen Namen zu benutzen, so dass unklar bleibt, wer der wahre Steward Home ist. Und wenn einer seiner Anhänger ein gutes Statement macht, reklamiert er es später für sich: „Wie ich in *The London Review of Books* sagte, schreie ich, während ich schreibe...“

Als ich den Bourdin-Vorfall für ein im nächsten Jahr stattfindendes Kunstprojekt recherchierte, war ich überrascht zu entdecken, wie eng der europäische Anarchismus des 19. Jahrhunderts – oder, um ihm einen philosophischeren Namen zu geben, der Nihilismus – mit der Kunst verbunden war. Die Maler Signac und Pissarro, die Schriftsteller Mirbeau, France und Jarry sowie die Schwestern Rosetti waren alle ausgewiesene Nihilisten. Vielleicht ist es kein Zufall, dass Nietzsches Ankündigung des Todes Gottes starke visuelle, poetische Metaphern enthält. „Wer gab uns den Schwamm, um damit den Horizont wegzuwischen?“ fragt der Verrückte, der den Vorfall auf dem Marktplatz in der *Fröhlichen Wissenschaft* verkündet. Aus irgendeinem Grund fand diese Szene in meiner Vorstellung immer im Greenwich Park statt, auf der Auffahrt unterhalb des Observatoriums. Ich stelle mir vor, wie sich der Himmel über London blutrot färbt und schmilzt, während von der Themse der Gestank von Gottes Verwesung herüber weht. Vielleicht führte Bourdin das Verschwinden Gottes nochmals auf, als er auf dem ersten Meridian in Stücke barst und in unendlicher Verzerrung in den ersten Grad überging.

4. EURYDIKE (1)

Patty Hearst, Enkelin von Citizen Kane, des Mannes, der die modernen Medien erfand, wurde im Februar 1974 von Terroristen entführt. Die folgenden neun Wochen verbrachte sie eingeschlossen in einem Schrank während man ihr maoistische Propaganda vorlas. Als sie freikam, schloss sie sich ihren Entführern an und wurde Revolutionärin. Die amerikanische Öffentlichkeit, die bislang nur die Bilder der lächelnden Erbin, Debütantin und Kunststudentin kannte (welche sie vor ihrem Verschwinden war), war schockiert von den neuen Bildern, die sie nun zu sehen bekam, zufällig aufgenommen von der Überwachungskamera einer Bank: Patty Hearst, die während eines Banküberfalls zur Finanzierung der revolutionären Sache mit einer Maschinenpistole entsetzte Kunden und Bankangestellte in Schach hielt. Als Radikale im ganzen Land das Bild auf Schilder und Poster mit den Worten „Wir lieben Dich, Tania“ (so ihr neuer revolutionärer Name) druckten, verschwand sie erneut.

Die maoistische Gruppe, der sie nun angehörte, war besessen von den Medien. Da sie glaubten, dass das FBI sie durch das Fernsehen ausspionieren könne, drehten sie ihre Fernseher mit der Bildfläche zur Wand. Während der ersten Woche von Pattys Gefangenschaft verlangten sie (mit Erfolg), dass die konservativen Zeitungen ihrer Familie revolutionäre Slogans über ihre Titelseiten druckten. Später, als sie ihr Versteck in San Francisco verließen und nach Los Angeles zogen, glaubten sie, dass das Rauschen zwischen einzelnen Radiostationen, das sie über ihr Autoradio empfingen, geheime Nachrichten enthielte, die die Menschen zum Widerstand aufriefe und dazu, sich ihnen anzuschließen. Sie waren so überzeugt davon, dass sie in Los Angeles direkt nach Compton fahren, ein schwarzes Ghetto, und dort ihre Waffen an die lokale Bevölkerung aushändigten. Die Polizei brauchte nicht lange, um sie

Sisters, were all card-carrying nihilists. Perhaps it's no coincidence that Nietzsche's announcement of God's death uses such visual, poetic metaphors. "Who gave us a sponge to wipe clean the horizon?" asks the madman who proclaims the event in the marketplace of *The Gay Science*. For some reason, in my mind I've always set this scene in Greenwich Park, on the slope below the observatory. I imagine the skies above London turning blood-red and melting as the stench of God's decomposition wafts up from the Thames. Maybe Bourdin was replaying God's disappearance when he disintegrated on the First Meridian, undergoing infinite distortion as he entered degree zero.

4. EURYDICE (1)

Patty Hearst, granddaughter of Citizen Kane, the man who invented modern media, was kidnapped by terrorists in February 1974. She spent the next nine weeks locked in a closet being read Maoist propaganda. When she emerged, she joined her captors and became a revolutionary. Having been fed countless images of the smiling heiress, debutante and art-student taken prior to her disappearance, the American public were shocked to be presented with a new one, snapped by a bank's surveillance camera, of her wielding a machine gun over terrified customers and clerks during a heist carried out to raise funds for the revolutionary cause. Then, as radicals around the country printed the image out on placards and posters bearing the words "We Love You Tania" (her new revolutionary name), she disappeared again.

The Maoist group she joined were obsessed by the media. Believing that the FBI could spy on them through it, they would turn their television set to face the wall. During the first weeks of Patty's captivity, they demanded (successfully) that the conservative newspapers her family owned print revolutionary slogans across their front pages. Later, as they left their safe-house in San Francisco to drive to Los Angeles, they thought the crackle they picked up on their car radio between stations contained secret messages urging the people to rise up and join them. So convinced were they of this that when they arrived in L. A. they headed straight for Compton, a black ghetto, and handed their guns out to the locals. It didn't take the police long to find them. When they did, they surrounded their house with tanks and flame throwers and burnt and blasted it out of existence. Patty, who had gone out to get supplies just minutes earlier, heard about the siege on the car radio then, checking into a motel in Disneyland, switched on the box and watched her comrades die, the angle changing slightly with each channel. The American par excellence: sitting cross-legged in a motel bedroom, watching the apocalypse on television.

When it became clear that Patty's remains were not among the ashes of the house, the FBI set up a hotline, urging anyone who thought they might have spotted her to phone it. Over the next months the line received hundreds of calls each day, from people who thought they'd seen her dressed as an airline stewardess in Idaho, a business woman in upstate New York, a black go-go dancer in Las Vegas, an old white lady playing bridge round a coffee table in Miami. A few

zu finden. Ihr Haus wurde mit Panzern umstellt und mit Flammenwerfern niedergebrannt und zerstört. Patty, die nur ein paar Minuten zuvor zum Einkaufen gegangen war, hörte über das Autoradio von der Belagerung, mietete sich in einem Hotel in Disneyland ein und schaute über den Fernseher ihren Kameraden beim Sterben zu – immer aus einer leicht veränderten Perspektive, abhängig vom Sender. Die Amerikanerin *par excellence*: im Schneidersitz in einem Motelzimmer sitzend und der Apokalypse im Fernsehen zusehend.

Als heraus kam, dass sich Pattys Überreste nicht in der Asche des Hauses befanden, schaltete das FBI eine telefonische Hotline und ermunterte alle anzurufen, die meinten, dass sie ihnen über den Weg gelaufen sei. In den darauf folgenden Monaten gingen jeden Tag hunderte von Telefonanrufen von Leuten ein, die meinten, sie in der Verkleidung einer Stewardess in Idaho gesehen zu haben, als Businessfrau im Staat New York, als schwarze Gogo-Tänzerin in Las Vegas oder als weiße ältere Dame beim Bridgespiel in einem Cafe in Miami. Einige dieser Anrufe waren sicherlich Scherze – aber die Mehrzahl müssen echt gewesen sein. Ihre Gruppe war bekannt dafür, Verkleidungen einzusetzen, in Uniformen und mit Perücken aufzutauchen, die Gesichter geschwärzt oder künstlich gealtert. In den gesamten Vereinigten Staaten von Amerika, vom verlassensten Winkel bis in die größten Städte wurde Patty zur Möglichkeit. Wie eine Gottheit drohte sie aufzutauchen.

Aber sie tat es nie. Sie muss während ihrer unerkannten Reisen durch das Land unter Perücken, Brillen und künstlichen Falten in Gesichter geschaut haben, die in der Dämmerung von Autofenstern umrahmt wurden oder über Tischen in Bars und Cafés auftauchten – Businessfrauen, Gogo-Tänzerinnen, Stewardessen, ältere Damen – und so andere, mögliche Existenzen für sich selbst erblickt haben, solche, die ihr, wenn sich die Dinge anders entwickelt hätten, auch offen gestanden hätten. Rollen, die sie auch hätte ausfüllen können und in denen sie vielleicht sich selbst im Alter zwischen Karten, Klammern und Kaffee hätte finden können. Bei diesen flüchtigen Blicken dürften ganze Welten vor ihr aufgeblitzt sein – und dann wieder verschwunden.

5. VERSTECKEN

Als Kind hatte ich diesen wiederkehrenden Traum, in welchem mein Viertel von japanischen Soldaten eingenommen wurde. Ich muss zu der Zeit einen Film oder ein Buch über Burma im Zweiten Weltkrieg gesehen oder gelesen haben. Die Soldaten sind also auf dem Weg, marodierend und böse, und die Bewohner des Viertels, uns eingeschlossen, sind dabei, eilig falsche Wände und Schränke zu bauen, Räume, in denen man sich verstecken kann. Aber wir schafften es nie rechtzeitig, uns zu verstecken. Die Soldaten klopfen bereits an der Tür und kamen die Treppe hoch, während wir noch hämmerten. Stets mussten wir uns unter den noch unfertigen Bauten verstecken und hoffen, dass sie uns nicht finden würden.

Jahre später sah ich in der Wohnung eines Freundes eine alte Fotografie eines Kindes, aus der man die Stelle, an der die Augen waren, herausgerissen hatte. Es war der Vater dieses Freundes, der in Burma aufgewachsen war. Während der japanischen Invasion, in der auch sein Haus eingenommen worden war, hatten die Soldaten die Augen aus allen Familienfotos herausgerissen. Der Grund dafür war nicht Böseartigkeit, sondern Aberglaube: Anscheinend besagt ein japanischer Volksglaube, dass es Unglück bringt, wenn einen seine Opfer anblicken.

of these calls would have been hoaxes – but the vast majority of them must have been sincere. Her group had been known to use disguises, donning uniforms and wigs, blacking their faces up or ageing them. Throughout America, in the mundanest backwater as much as in the great metropolises, Patty became a possibility. Like godhead, she threatened to appear.

But never did. She must, as she travelled around the country incognito, have peeped out from beneath her wigs and glasses and fake wrinkles at faces framed by car window at sets of lights or propped above tables in bars and cafés – business women, go-go dancers, stewardesses, old ladies – and glimpsed alternative existences for herself, ones she might, had things gone differently, have been able to slip into and occupy, finding, for example, her own old age among the cards and pegs and coffee. In glimpsing this, she would have seen entire worlds flash in front of her, then fade away again.

5. HIDING

As a child, I would have a recurring dream in which my neighbourhood was being invaded by Japanese soldiers. I must have read or seen a film about Burma during World War Two. The soldiers would be on their way, marauding and malicious, and the neighbourhood's families, my own included, would be hurriedly knocking up fake walls and cupboards, spaces to hide in. We would never quite get ourselves hidden in time: the soldiers would be banging down the door and rushing up the stairs while we were still hammering; we'd have to pull the uncompleted structures over us and hope they would be fooled.

Years later, at a friend's house, I saw an old photograph of a child with a strip torn out where the eyes were. It was his father, who'd grown up in Burma. After the Japanese invasion, when his house had been taken over, the soldiers had torn the eyes from all the family photos. They'd done this for superstitious reasons, not malicious ones: apparently Japanese folklore holds that it brings bad luck to have your victims look at you.

6. EURYDICE (2)

As James Joyce wrote *Finnegans Wake*, he was going blind. His eyesight had been failing him for years; his world was slipping into darkness. The book's language registers this darkening: in its miasma, disembodied voices complain of dense fogs and "spoofs of visibility"; time itself is darkened as its basic unit, *ein Augenblick* ("one moment"), becomes "One eyegoneblack."

As Joyce's own world darkened, so did Europe's. Joyce didn't live to see the Holocaust but his writing had been registering its approach for years: from the anti-Semitism faced by Bloom, hero of *Ulysses*, to the sense of history as barbarism leading to apocalypse in the work he now dictated to his secretary Beckett. Not many people realise that it was Beckett who physically wrote *Finnegans Wake* – a situation Beckett parodies in his own work *Endgame*, where he casts his boss as the blind Hamm who dictates to the lowly Clov an endless and

6. EURYDIKE (2)

Als James Joyce *Finnegans Wake* schrieb, wurde er blind. Sein Augenlicht hatte ihn über Jahre mehr und mehr verlassen, seine Welt versank in Dunkelheit. Die Sprache des Buches verzeichnet diese Verdunkelung: In seinem Gift- hauch beklagen sich körperlose Stimmen über dicke Nebel und „Schwindel der Sichtbarkeit“. Die elementarste Einheit der Zeit selbst wird verdunkelt, *ein Augenblick* („one moment“) wird „One eyegoneblack“ (ein schwarz gewor- denes Auge).

Parallel zu Joyces Welt verdunkelte sich auch die Welt in Europa. Joyce er- lebte zwar den Holocaust nicht mehr, aber seine Texte haben diesen um Jahre vorweggenommen: vom Antisemitismus, dem Bloom, der Held aus *Ulysses*, ausgesetzt ist, bis hin zu der Überzeugung, Geschichte sei Barbarei, die zum Untergang führt – in dem Werk, das Joyce seinem Sekretär Beckett diktierte. Nicht viele Leute wissen, dass es Beckett war, der *Finnegans Wake* aufgeschrie- ben hat – eine Situation, die Beckett in seinem Text Endspiel parodiert. Dort stellt er seinen Chef als blinden Hamm dar, der dem ihm untergebenen Clov ein end- und sinnloses Opus magnum diktiert, während die Sonne jeden Tag tiefer und tiefer sinkt. Joyce hoffte, dass Beckett seine Tochter Lucia, deren Name „Licht“ bedeutet, heiraten würde. Sie verehrte den jüngeren Schriftstel- ler. Doch das Gefühl wurde nicht erwidert: Beckett mied sie, und er und Joyce entzweiten sich darüber. Und mit Joyces Augenlicht wurde auch Lucias Le- benslicht schwächer. Sie wurde schizophran und beendete ihr Leben in einer Nervenheilstalt.

Joyce glaubte, dass *Finnegans Wake* das ultimative Buch sei, mit dem die Literaturgeschichte zu einem Ende kommen würde. Es wäre nicht möglich, dachte er, danach noch Romane zu schreiben. Dasselbe ist auch über Ausch- witz gesagt worden: Wie sollte man danach noch Gedichte schreiben können? Die Sprache von *Finnegans Wake* ist schizophran, sowohl sinnlos als auch vol- ler paranoider Eingaben überall versteckter Bedeutungen sowie übersät mit erfundenen Worten, die nur für ihre Sprecher Bedeutung besitzen. Joyce be- hauptete, dass die einzige Person, die diesen Text wirklich verstehen könnte, Lucia sei. So nehmen die letzten Passagen des Textes ihre Stimme an

Carry me along, taddy, like you done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down under his feet ...

In gewisser Weise hat sich ihr Vater an sie weitergegeben: In sie hatte er alle seine Hoffnungen auf Klarheit, Vision und Verständnis – auf die Hoffnung selbst – gelegt. Sie konnte jedoch diese Erwartungen nicht erfüllen und ging unter. Ihre Tragödie spiegelt die der Welt. Roger Caillois vergleicht die Psy- chose mit einem Zustand der Tarnung: Der Psychotiker, schreibt er, „durch- bricht die Grenze seiner Haut ... und besetzt die andere Seite seiner Sinne“. Er kann sich von jedem Punkt des Raums aus anblicken, weil er selbst zum Welt- raum geworden ist. Er löst sich in diesem visuellen Feld auf wie eine jagende Gottesanbeterin, die mit den sie umgebenden Ästchen und dem Laubwerk verschmilzt. Vielleicht ist es das, was Lucia in Joyces' Buch der Dunkelheit gemacht hat: sich im Inneren tarnen, sich nicht mehr vom Hintergrund abhe- ben, transparent werden, vollkommen unsichtbar werden, eben weil man auf der Oberfläche ausgestellt wird, sich im Licht verstecken. Das Schicksal von Eurydike: Schrift werden, Geschichte werden.

nonsensical *magnus opus* as the sun sinks further and further away over the horizon every day. Joyce hoped that Beckett would marry his daughter, Lucia, whose name means “light.” She adored the younger writer. But the feeling wasn’t reciprocated: Beckett shunned her, and he and Joyce fell out over the situation. Then, as Joyce’s light faded, so did Lucia’s. She sunk into schizophrenia, and ended her days in an asylum.

Joyce believed that *Finnegans Wake* would be the final book, the one in which the history of literature came to an end. It would not be possible, he thought, to write a novel after it. The same has been said of Auschwitz: how could there ever be poetry in its wake? The language of the *Wake* is schizophrenic: both nonsensical and filled with a paranoid intuition of hidden sense everywhere, littered with made-up words whose meaning is known only to the speaker. Joyce claimed that the only person who really understood it was Lucia. Its final passages assume her voice:

Carry me along, taddy, like you done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now under whitespread wings like he’d come from Arkangels, I sink I’d die down under his feet ...

In a way her father did bear down on her: in her he invested all his hopes for clarity, for vision, for understanding—for hope itself. She wasn’t able to assume it all, and sank, her tragedy mirroring the world’s. Roger Caillois compares psychosis to a state of camouflage: the psychotic, he writes, “breaks the boundary of his skin ... occupies the other side of his senses.” He can look at himself from any point whatever of space because he has become all space, dissolved into its visual field like a preying mantis merging with twigs and foliage. Maybe this is what Lucia has done in Joyce’s book of darkness: become camouflaged inside it, against it, transparent, thoroughly invisible because exposed right on its surface, hiding in the light. The lot of Eurydice: to become writing, to become history.

SUSANNE ACKERS, *1962 in Goch, lebt in Dortmund; seit 2005 geschäftsführende Leiterin Hardware MedienKunstVerein; Kunsthistorikerin; Magistra Artium (1991); seit 2003 Dozentin an der HGK Zürich; wiss. Mitarbeiterin und stellvertretende Leiterin des Instituts für Bildmedien, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (2001–03); Senior Lecturer für Kunstgeschichte und Electronic Arts an der University Skövde, Schweden (1996–98); Beiträge zu Cyberfeminismus, Elektronischer Kunst; www.hmkv.de

APSOLUTNO, gegründet 1993 in Novi Sad, Jugoslawien; seit 1995 unterzeichnen die drei Mitglieder ihre interdisziplinären Arbeiten mit absolutno; Einzelausstellungen u. a.: 2002: *Absolute Report*, Museum of Contemporary Art, Belgrad; 2000: *Apsolutno strategy*, Dutch Art Institute, Enschede; Gruppenausstellungen u. a.: 2005: *Radiodays*, De Appel Gallery, Amsterdam; 2004: *Flipside*, Artists Space Gallery, New York; 2003: *world-information.org*, Museum of Contemporary Art, Belgrad; 2002: *BigTorino 2002*, Biennale, Turin; Manifesta 4, Frankfurt; www.apolutno.org

INKE ARNS, *1968 in Duisdorf, lebt in Dortmund und Berlin; seit 2005 künstlerische Leiterin Hardware MedienKunstVerein Dortmund; Kuratorin und Autorin; Promotion (2004); Gastdozentin an der HGB Leipzig (2002–2004); wiss. Mitarbeiterin Institut für Slawistik der HU Berlin (2000–2001); Projekte u. a.: *Verstreute Momente der Konzentration*, Dortmund (2005); *Irwin: Retroprincip 1983–2003*, Berlin, Hagen, Belgrad (2003–04); *un-frieden. sabotage von wirklichkeiten*, Hamburg (1996); *Minima Media – Medienbiennale Leipzig* (1994); zahlreiche Beiträge zu Medienkunst und Netzkultur; www.hmkv.de, www.projects.v2.nl/~arns

RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL, *1968 Neuilly, Frankreich, lebt in Paris; Einzelausstellungen u. a.: 2005: *The Day Before Star System*, Sala Montcada, Fondation Caixa, Barcelona; 2004: *The Day Before Star System*, Swiss Institute – Contemporary Art, New York; 2003: *Lettre morte*, Galerie Incognito, Paris; Gruppenausstellungen u. a.: 2005: *L'humanité mise à nu*, Casino/Luxembourg; *Verstreute Momente der Konzentration*, Hardware MedienKunstVerein, PHOENIX Halle Dortmund; *Das neue Europa. Kultur des Vermischens und Politik der Repräsentation*, Generali Foundation Wien

MAJA BAJEVIĆ, *1967 in Sarajevo, Jugoslawien, lebt und arbeitet in Paris und Sarajevo, Bosnien-Herzegowina; Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris; Einzelausstellungen u. a.: 2005: *Stockholm revisited with a Haiku*, Moderna Museet Stockholm; *Terrains vagues*, Michel Rein Gallery, Paris; 2004: *Step by step*, P.S.I, New York, USA; *Home is what you make of it*, Performance, La Mina, MACBA, Barcelona; Gruppenausstellungen u. a.: 2005: *The Government*, Wiener Secession; 2003: 50. Biennale, Bosnischer Pavillon, Venedig; *In den Schluchten des Balkan*, Museum Fridericianum, Kassel

LUTZ DAMMBECK, *1948 in Leipzig, DDR, lebt in Hamburg und Dresden; Künstler und Filmemacher; Professor an der Hochschule für bildende Künste Dresden; Filme u. a. *Das Meisterspiel* (1998); *Das Netz* (2003); Einzelausstellungen u. a.: 2005: *All Systems Go*, Akademie der Künste Berlin; 1997/98: *Herakles Konzept*, Haus am Waldsee, Berlin; 1986: *Bilder, Collagen, Aktionsdokumentationen*, Bauhaus Dessau; Gruppenausstellungen u. a.: 2005: *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung*, Kunst-Werke, Berlin; 2003: *Berlin–Moskau/Moskau–Berlin*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; www.t-h-e-n-e-t.com, www.projektklasse.de

CARL MICHAEL VON HAUSSWOLFF, *1956 in Linköping, Schweden, lebt in Stockholm; Autodidakt; Einzelausstellungen u. a.: 2005: Beaconsfield, London; 2004: *OK Spektral*, OK Centrum für Gegenwartskunst, Linz; Nisunen Chiangmai Contemporary Art Museum, Chiangmai/Thailand; Portikus, Frankfurt am Main; 2003: Galerija Miroslav Kraljevic, Zagreb; Gruppenausstellungen u. a.: 2005: *Resonances*, ZKM, Karlsruhe; 2004: *Drawn by Reality – Encapsulated in Life*, Wood Street Galleries, Pittsburgh; 3rd *Liverpool Biennial*, Tate Liverpool; *.ipeg bild ton maschine*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin

THOMAS KÖNER, *1965 in Bochum, lebt in Dortmund; Musiker, Künstler: Sound, Installation, Film, Video, Radio, Performance; Studium an der Musikhochschule Dortmund (1987–1992); Avid Operator, Cutter- und Soundassistent (1992–1994); Einzelausstellungen u. a.: 2006: *untitled*, Musée d'art contemporain, Montréal; 2005: *Arrabales del Vacío*, Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires; Gruppenausstellungen u. a.: 2005: *Climax*, National Taiwan Museum of Fine Arts, Taichung, Taiwan; 2004: *Cyberarts*, OK Centrum für Gegenwartskunst, Linz; www.thomaskoner.com

CHRISTINE LEMKE, *1967 in Bad Schwalbach, lebt in Berlin, Künstlerin und Autorin; Studium der Literaturwissenschaft und der Freien Kunst in Düsseldorf und Hamburg sowie am Jan van Eyck Post-Academic Institute for Research and Production, Maastricht, Niederlande (2003–2004), DAAD Forschungsstipendium in Wien (2005). Gruppenausstellungen u. a.: 2005: Trichtlinnburg, Maastricht; 2003: *Many Happy Returns*, Springhornhof, Neuenkirchen; zuletzt erschienen: *How they met themselves*, Editions Lebeer Hossmann Bruxelles/Brüssel; www.getthatbalance.de

VIA LEWANDOWSKY, *1963 in Dresden, DDR, lebt seit 1989 – vor der Wende – in Berlin; Studium an der Hochschule für Bildende Künste Dresden (1982–1987); Mitglied der Autoperforationsartisten (1985–1989); Ausstellungen u. a.: 2005: *Bejing Case*, Peking; 2004: *Berlin–Moskau/Moskau–Berlin*, Moskau; 2003: *The Unthinkable: Fear of Joy*, Sydney; 2000: *Crossroads*, Madrid; 1999: *After the Wall*, Stockholm; 1998: *Body and the East*, Ljubljana; 1992: *documenta IX*, Kassel; Ausstellungskonzepte u. a.: *Kosmos im Kopf*, Hygienemuseum Dresden, 2000; *Das Hotel*, Salzlager Hall/Tirol, 2005

EMANUEL LICHA, *1971 in Montreal, Kanada, lebt in Paris und Montreal; unterrichtet an der Ecole Supérieure d'art de Lorient; Studium der Geographie und der Kunst in Montpellier und Montreal; Einzelausstellungen u. a.: 2005: *Une autre fête au même instant brille dans Paris*, Canadian Cultural Centre, Paris; 2004: *Nothing less, nothing more, just transformed*, c/o Careof, Mailand; Gruppenausstellungen u. a.: 2006: *1. Belgrader Triennale*, Serbien; 2005: *Border Dialogue*, The Barents Arts Triennale, Kirkenes/N; 2003: *Construction of Situations*, Innsbruck; www.emanuel-licha.com

TOM MCCARTHY, *1969 in Stirling, Schottland, lebt in London; Literaturwissenschaftler, Autor, Künstler; Publikationen u. a.: *Tintin and the Secret of Literature* (Essays), Granta Books 2006; *Remainder* (novel) Metronome Press 2005 (im Erscheinen); Einzelausstellungen u. a.: 2004: *INS Advance Reconnaissance*, Sparwasser HQ, Berlin; *INS Broadcasting Unit*, ICA London; Gruppenausstellungen u. a.: 2005: *Go Between*, Palais Thurn und Taxis, Bregenz; 2004: *Independence*, South London Gallery; Archiv: www.necronauts.org

ALICE MICELI, *1980 in Rio, Brasilien, lebt in Rio; Postgraduate Catholic University of Rio, PUC-RJ, 2005; Ecole Supérieure d'Études Cinématographiques, Paris, 2001; Einzelausstellung: 2005: Sao Paulo Cultural Centre, Sao Paulo; Gruppenausstellungen, Festivals u.a.: 2005: *Internationales Kurzfilmfestival*, Hamburg, *Centro Cultural Sao Paulo Collective*, Sao Paulo; *International Independent Film and Video Festival*, New York; *Videoformes Festival 2005*, Clermont-Ferrand; *transmediale.05*, Berlin; www.psg.com.br/sergiomotta.com.br/obra.php?

AERNOU MİK, *1962, Groningen, Niederlande, lebt in Amsterdam; Einzelausstellungen u.a.: 2005: carlier|gebauer, Berlin; New Museum of Contemporary Art, New York; Museum of Contemporary Art, Chicago; 2004: Ludwig Museum, Köln; Haus der Kunst, München; 2003: carlier|gebauer, Berlin; CaixaForum, Barcelona; 2002: Stedelijk Museum Bureau Amsterdam; Gruppenausstellungen u.a.: 2005: *inSite*, San Diego, USA, Tijuana, Mexiko; 2004: *26th Bienal de São Paulo*, Brasilien; *Suburban House Kit*, Deitch Projects, New York; 2003: *Istanbul Biennial*, Istanbul; 2002: Fondation Cartier, Paris

MULTIPLICITY ist eine internationale Agentur für territoriale Untersuchungen, gegründet 2000 in Mailand, Italien. Das sich ständig wandelnde Netzwerk aus Architekten, Geographen, Künstlern, Städteplanern, Fotografen, Soziologen, Ökonomen, Filmemachern etc. projiziert und produziert strategische Eingriffe, Workshops, Installationen und Bücher zu neuen und verborgenen Prozessen im Wandel der urbanen Konditionen. Projekte: *Solid Sea, eine Studie des Mittelmeerraumes* (Documenta 11, Kassel 2002 et al.); *Border-Device(s), a research about the proliferation of controversial boundaries in the contemporary world* (Territories, Kunst-Werke, Berlin 2003 et al.). Die in Dortmund gezeigte Arbeit *Solid Sea 03: The Road Map* (2003) wurde umgesetzt von Stefano Boeri (I), Maddalena Bregani (I), Maki Gherzi (I), Matteo Ghidoni (I), Sandi Hilal (PAL), Alessandro Petti (I), Salvatore Porcaro (I), Anniina Koivu (FIN), Francesca Recchia (I), Eduardo Staszowsky (BRA). Die Videoaufnahmen vor Ort machten Sandi Hilal, Alessandro Petti und Salvatore Porcaro; www.multiplicity.it

THOMAS NORDANSTAD, *1964 in Göteborg, Schweden, lebt in Stockholm und Bangkok; Filmemacher; Ausbildung in Musik, Fondation Casals i Barcelona (1984-1986), Galerist in Stockholm (1987-1990) und New York (1990-1997); Filme u.a.: *Cambodia's Unknown Children* (2000); *Kumbh Mela – the greatest show on earth* (2001); *Painting Pol Pot* (2001); *Hashima – lost island* (mit CM von Hausswolff, 2002); *Painting Khadaffi – Nizar Siala in Tripoli* (2003); *Snow White and the Ambassador* (mit Erik Pauser, 2004); *Werra son – Live in Stockholm!* (mit Carsten Höller, 2005); www.nordanstad.com

OLIVER PIETSCH, *1972 in München, lebt in Berlin; Einzelausstellungen u.a.: 2004: *The Flat*, Massimo Carasi, Mailand; *Exp036*, Berlin; 2002: *The Flat*, Massimo Carasi, Mailand; Gruppenausstellungen u.a.: 2005: *Paradise Lost*, Goff+Rosenthal, New York; *Q13 Building*, Galleria Contemporaneo, Mestre; 2004: *Believe it or not*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin; *simple.tech*, The Sheppard Fine Arts Gallery, Nevada, USA; 2003: *Video Zone@Lx.PT*, Modern Art Museum, Lissabon; *Games*, Hardware MedienKunstVerein, PHOENIX Halle Dortmund; internationale Festivalteilnahmen

BIRGIT SCHLIEPS, *1968 in Stuttgart, lebt in Berlin; Architekturstudium an der Hochschule der Künste Berlin und der Cooper Union, School of Architecture and Art, New York; Bildhauerei/Multimedia, Hochschule der Künste, Berlin; Lehrassistentin an der TU Berlin (seit 1999); Moskau-Stipendium für Fotografie (2005); Ausstellungen u. a.: 2004: *EU positive*, Akademie der Künste Berlin; 2003: *Architektur und Film*, Brotfabrik, Berlin; *Superumbau*, WK8P2 Abbau, Hoyerswerda; 2002: *zwischenidealenwelten*, plattform, Berlin; www.stadtimgal.de

WOLFGANG STAEHLE, *1950 in Stuttgart, lebt in New York City, USA; Studium an der School of Visual Arts, NYC; Gründung der Mailingliste *The Thing* (1991); Einzelausstellungen u. a.: 2004 und 2001: Postmasters Gallery, New York City; 2000: Kunstverein Schwäbisch Hall; Gruppenausstellungen u. a.: 2004: *Time Zones*, Tate Modern, London; 2003: *Yanomami*, Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, Paris, 2002: *Unknown Quantity*, Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, Paris, *EMPIRE/STATE, Artists Engaging Globalization*, Whitney Museum of American Art, www.wolfgangstaehle.info

FRANK STÜHLMAYER, *1967 in Dortmund, lebt in Hamburg; Sozialwissenschaftler und Marketing Assistent; Studium der Soziologie, Politik und Geschichte an den Universitäten Bochum und Bremen (1989–1996); Texte zu Hannah Arendt und Donald W. Winnicott; www.ambivalenz.de

UBERMORGEN, gegründet 1999 von lizvlx, *1973, und Hans Bernhard, *1973, beide leben in Wien, Österreich und St. Moritz, Schweiz; ubermorgen fusioniert alle Formen von Fakten und Fiktionen und betreibt media hacking; Projekte u. a.: Voteauction, The Injunction generator, AnuScan.com, *THE*AGENCY* for manual election recount, NAZI~LINE (mit Ch. Schlingensief), BMDI.de, WTO Salzburg (mit The Yes Men), Pixel-painting, Webpainting, [F]original. Hans Bernhard ist außerdem Mitbegründer von etoy, etoy.CORPORATION u. a.; ubermorgen.com, hansbernhard.com, lizvlx.com

UTE VORKOEPER, *1963 in Dortmund, lebt in Hamburg; Kunstwissenschaftlerin, Kuratorin, Autorin; Promotion (1997); Leitung des Modellversuchs *transmedien*, Hochschule für bildende Künste Hamburg (2001–2004); Forschungsstipendium HfBK Hamburg (1998–2001); Projekte u. a.: *get that balance*, Hamburg (2001); *un-frieden. sabotage von wirklichkeiten*, Kunstverein, Kunsthaus Hamburg (1996); Betreuung des Nachlasses von Anna Oppermann; Publikationen u. a. zur Kunstausbildung in der Medienkultur; www.transmedien.de, www.getthatbalance.de, www.deponat.de

INA WUDTKE, *1968 in Hamburg, lebt in Berlin; Künstlerin, DJ, Herausgeberin des Magazins NEID, Kuratorin; Studium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg (1989–1995); Einzelausstellungen u. a.: 2002: ATA Center, Sofia; 2000: Kunsthalle Vierseiterhof, Luckenwalde; Gruppenausstellungen u. a.: 2005: *Xenopolis. Von der Faszination und Ausgrenzung des Fremden*, Rathausgalerie München; 2003: *Vinyl Sound Scape*, Sprengelmuseum Hannover; 2002: *Re-generation, Jüdische Kulturtage Berlin*; Borusan Sanat Galerisi, Istanbul; www.inawudtke.com

APSOLUTNO

absolutely dead – absolutno 1995–0005

Projektion: Video, DVD, 7 min, 1995

RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL

Fin de Représentation 1

Projektion: Foto-Audio-DVD, 45 min, 2000

MAJA BAJEVIĆ

Double Bubble

Monitorpräsentation: Video, DVD, 4 min, Monitor, 2001

MAJA BAJEVIĆ/EMANUEL LICHA

Green, Green Grass of Home

Projektion: Video, DVD, 18 min, 2002

LUTZ DAMMBECK

Herakles Konzept: Cabin

Rauminstallation: Holzhütte, 1 Monitor, 1 Kopfhörer, div. Fundstücke, 2005

10 Leuchtkästen, Maße: 80 x 62 cm, 2005

CARL MICHAEL VON HAUSSWOLFF/THOMAS NORDANSTAD

Hashima, Japan

Projektion: Video, DVD, 30 min, 2002

THOMAS KÖNER

Banlieue du Vide

Projektion: Video-Audio-DVD, 12 min, 2003

Courtesy GIMA, Galerie für internationale Medienkunst, Berlin

CHRISTINE LEMKE

Monitor 1, Monitor 2

Rauminstallation: Video-Audio-DVD, 15 min, 1 Monitor, 2 Kopfhörer,

2 Stühle, Wandzeichnung „Kommt von innen“, 2005

VIA LEWANDOWSKY

Last Call (Komarov Gedächtnisraum)

Rauminstallation: verschiedene versengte Gegenstände, 3 Vitrinen,

Neonlicht (blau), Audio, 1997/2005

ALICE MICELI

88 from 14.000

Projektion: Video, DVD, 56 min, 2004

AERNOUT MIK

Middlemen

Videoinstallation: Digital Video, DVD, Wandkonstruktion, Bank, 2001/2005

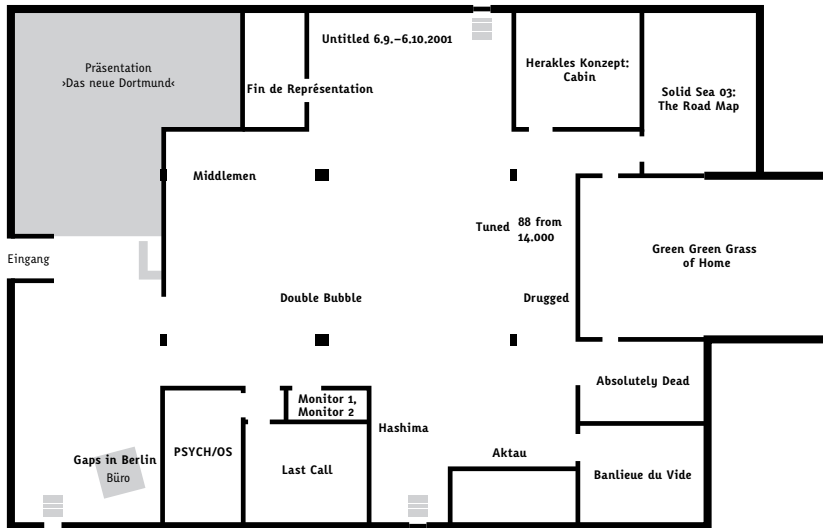
Courtesy carlier | gebauer

MULTIPLICITY

Solid Sea 03: The Road Map

Video-Audioinstallation: 2 Projektionen, 4 Monitore, Lautsprecher,

Wandkonstruktionen, 2003/2005



OLIVER PIETSCH

Drugged

Projektion: Video, DVD, 16 min, 2004

Tuned

Projektion: Video, DVD, 14 min, 2004

BIRGIT SCHLIEPS

Aktau

Schlange, SW-Zeichnung, Buntstift, 1,50 × 1,80 m, 2003

Nomadische Zeremonie, SW-Zeichnung, Buntstift, 1,50 × 1,80 m, 2001

Aktau in der Ferne, C-Print, 1,10 × 1,80 m, 2005

Industriezone, C-Print, 1,10 × 1,80 m, 2005

Rentiere, C-Print, 1,10 × 1,80 m, 2005

Palmen, C-Print, 1,10 × 1,80 m, 2005

WOLFGANG STAEHLE

Untitled

Projektion: Auszug aus der Live-Webcam-Übertragung

„Untitled – 6.9.–6.10.2001“, Archivaufnahmen des 18.9.2001,
computergesteuert, 2001/2005

UBERMORGEN

Psych/OS

Videoinstallation: Video, DVD, Rückprojektionsfläche,
Lautsprecher, Kopfhörer, 2004

INA WUDTKE

Gaps in Berlin

Projektion: Foto-Text-DVD, 35 min, 2003

VOM VERSCHWINDEN. WELTVERLUSTE UND WELTFLUCHTEN.

apsolutno (Serbien und Montenegro), Renaud Auguste-Dormeuil (F), Maja Bajević/
Emanuel Licha (BIH/F/CAN), Lutz Dammbeck (D), Carl Michael von Hausswolff/
Thomas Nordanstad (S), Thomas Köner (D), Christine Lemke (D), Via Lewandowsky
(D), Alice Miceli (BR), Aernout Mik (NL), Multiplicity (I), Oliver Pietsch (D), Birgit
Schlieps (D), Wolfgang Staehle (D/US), ubermorgen (A/CH), Ina Wudtke (D)

Hartware MedienKunstVerein in der PHOENIX Halle Dortmund
im Rahmen des medien_kunst_netz dortmund
27. August – 30. Oktober 2005

KURATIERT VON Inke Arns und Ute Vorkoeper

ORGANISATION Susanne Ackers, Inke Arns, Francis Hunger, Ute Vorkoeper

AUSSTELLUNGSARCHITEKTUR UND TECHNISCHE LEITUNG Uwe Gorski

GESTALTUNG www.laborb.de

PRESSEARBEIT Delia Bösch, Essen

AUFBAUTEAM Simon Busse, Jens Eberhardt, Sascha Kurtzer,
Thomas Wucherpfennig

MIT BESONDEREM DANK AN Plan B Trockenbau, Becker Elektronik,
Holz Kummer, tonart Beschallungstechnik (alle Dortmund)

CHEF/INNEN VOM DIENST Božica Babić, Almut Rybarsch

INFOTRAINER/INNEN Etta Gerdes, Gabriela Grund-Bert, Tim Holthoefer,
Kay Kasprzik, Christoph Kesselmeier, Alissa Krusch, Hendrik Müller,
Felicita Pfisterer, Fee Riebeling, Maria Schulte, Rita Schulte

LEIHGEBER

Die Künstlerinnen und Künstler
carlier|gebauer (Berlin)
GIMA, Galerie für internationale Medienkunst (Berlin)

GEFÖRDERT VON DER

KUNSTSTIFTUNG  **NRW**



NRW.



IN KOOPERATION MIT



Stadt Dortmund
Kulturbetriebe



LEG



MEDIENPARTNER

taznrw

DANK

Staatsministerin a. D. Ilse Bräus, Präsidentin der Kunststiftung NRW
 Regina Wyrwoll, Generalsekretärin der Kunststiftung NRW
 Kurt Eichler, Leiter des Kulturbüros und Geschäftsführer der
 Kulturbetriebe der Stadt Dortmund
 Theda Kluth, Staatskanzlei des Landes Nordrhein-Westfalen
 Dr. Christian Esch, Leiter des NRW Kultursekretariats Wuppertal
 Taco de Neef, Mondriaan Stichting, Amsterdam
 Paul Blanke-Bartz, Christine Wollny-Riemann, dortmund-project
 Simon Busse, Sebastian Gröne, Björn Rüther, Thomas Wucherpfennig,
 www.labor b.de, Dortmund
 Dr. Brigitte Buberl, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Dortmund
 Thomas Köner, Dortmund
 Kirsten Garben, taz nrw, Bochum
 Sylvia Wiegers, Heinrich Böll Stiftung NRW, Dortmund
 Andreas Bunte, carlier | gebauer, Berlin
 Claudia Zellhorst, Berndt Media, Bochum
 Elisabeth Sell, Dortmund
 Anna Stühlmeyer, Dortmund
 Horst Vorkoeper, Dortmund.

›Ort und Zeit waren vertauscht, und ich war jenen Räumen im Weltall und jenen Zeitabschnitten in der Geschichte, die immer die größte Anziehungskraft für mich gehabt hatten, näher gerückt. Wo ich lebte, das war so weit fort, wie manche von Astronomen nächtlich betrachtete Region. Wir suchen uns gerne seltene angenehme Stellen in einer entlegenen himmlischen Ecke des Weltsystems aus, hinter der Cassiopeia, allem Lärm, aller Störung entrückt. Ich entdeckte, daß mein Haus wirklich an einer solch entlegenen, ewig neuen, unentweihten Stelle des Universums lag. Wenn es der Mühe wert war, sich in jenen Gegenden in der Nähe der Plejaden oder Hyaden bei Aldebaran oder Altair niederzulassen, dann war ich wirklich dort oder gleich weit entfernt von dem Leben, das ich hinter mir gelassen hatte, und ein ebenso feiner Strahl wie von dort blitzte und glitzerte zu meinem Nachbar hinüber und konnte nur in mondlosen Nächten von ihm gesehen werden. So war die Stelle im Weltall beschaffen, auf der ich mich angesiedelt hatte.‹

herausgegeben von Inke Arns, Ute Vorkoeper und dem Hartware MedienKunstVerein



absolutno
Renaud Auguste-Dormeuil
Maja Bajević/Emanuel Licha
Lutz Dammbeck
Carl Michael von Hausswolff/
Thomas Nordanstad
Thomas Köner
Christine Lemke
Via Lewandowsky
Alice Miceli
Aernout Mik
Multiplicity
Oliver Pietsch
Birgit Schlieps
Wolfgang Staehle
ubermorgen
Ina Wudtke

Hartware MedienKunstVerein in der
PHOENIX Halle Dortmund
27. August – 30. Oktober 2005