

Impressum

EIKON

INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE & MEDIENKUNST

VERLAG

Turia & Kant, Wien

HERAUSGEBER

Carl Aigner

REDAKTIONELLE LEITUNG HEFT 3

Carl Aigner

REDAKTION

Carl Aigner, Manuela Fellner, Matthias Michalka, Robert Riesinger, Barbara Steiner

REDAKTIONSADRESSE

A-1060 Wien, Gumpendorferstr. 118A/12

Tel.: 0222/59 77 088; Telefax: 0222/59 77 087

MITARBEITER DIESES HEFTES

Andrea Oberhuber, Michael Reiterer

KORRESPONDENTEN

Arno Gisinger (Frankreich)

Ingrid Radauer-Helm (Belgien)

Stefan Olah (München)

Philip Ursprung (Berlin)

Bob Wagner (USA)

VERLAGSADRESSE

A-1190 Wien, Weinberggasse 17

GESTALTUNG

Kanzlei mit Vision, Salzburg

DRUCK

Colordruck, Salzburg

LITHOS

Repro Atelier Czerlinka, Grödig

BINDUNG

Raimund Bichl, Salzburg

ABONNEMENTBESTELLUNGEN

EIKON, A-1060 Wien,

Gumpendorferstr. 118A/12

BEZUGSPREIS

1 Heft ÖS 100,-/DM 14,- zuzügl. Porto

JAHRESABONNEMENT (4 HEFTE)

ÖS 340,-/DM 49,- zuzügl. Porto

BANKVERBINDUNG

P.S.K. 92.011.375

© Copyright bei den KünstlerInnen und AutorInnen
Mit freundlicher Unterstützung des BMUK
Nachdrucke und Übersetzungen nur mit nachdrücklicher Genehmigung des Verlages und des Herausgebers.
Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Photographien wird keine Haftung übernommen. Die namentlich gezeichneten Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Herausgebers und der Redaktion wieder.

INHALTSVERZEICHNIS

EDITORIAL	2
INGE MORATH	
KURT KAINDL	
EINE BIOGRAFISCHE SKIZZE	4
THOM BARTH	
ANSELM WAGNER	
"CIRCUIT FERMÉ" UND TRANSPARENZ	
ZUR PROBLEMATIK DES MEDIALEN IM WERK VON THOM BARTH	20
FRANZ XAVER	
MATTHIAS MICHALKA	
INTERVENTIONEN ZUR ÜBERLISTUNG LISTIGER PROGRAMME	
FRANZ XAVERS KÜNSTLERISCHER UMGANG MIT NEUEN TECHNOLOGIEN	30
GILBERT & GEORGE	
RAINALD FRANZ	
DIE LINSE UND DER MEISSEL -	
ZUR "SCULPTURAL PHOTOGRAPHY" DER ENGLÄNDER GILBERT UND GEORGE ..	36
GUNTRAM GESER	
ROLAND BARTHES UND DIE SUBVERSION DES SINNS.	
FÜR EINE SEMIOLOGIE PHOTOGRAPHISCHER MYTHEN	46
PRÄSENTATION	
DES STÄDELSCHULE-INSTITUTS FÜR NEUE MEDIEN IN FRANKFURT	52
XXIII. RENCONTRES INTERNATIONALES IN ARLES	60
MUSEUMSQUARTIER MESSEPALAST	70
PUBLIKATIONEN	74
AUSSTELLUNGEN	76
VERANSTALTUNGEN	88
PREISE	92
KALENDER	94
ABSTRACTS	99
TEXTNACHWEISE & BIOGRAPHIEN & PREVIEW	100
IMPRESSUM	1

EDITORIAL

By presenting part of the works of *Inge Morath*, a photographer living in the U.S., another winner of a prize for artistic photography awarded by the Austrian Federal Ministry of Education and the Arts is introduced to EIKON's readers. Inge Morath received the *Great State Prize for Photography* of 1991 - the first time that it was awarded - in January this year. Apart from the *Sponsorship Prize for Artistic Photography* (first awarded in 1980) and the *Prize of Recognition for Artistic Photography* (first awarded in 1988), the *Great Austrian State Prize for Photography* is thus the latest and highest prize awarded in Austria for an artistic approach to and use of this medium. Whatever one may think of prizes given by public authorities, it has to be kept in mind that the Austrian situation is without any doubt unique in this respect, also on an international level. This has become possible, also above all, because of the strong, year-long commitment of the head of the Photography Department at the Federal Ministry of Education and the Arts, Johannes Hörhan.

At the same time, however, these public prizes - awarded either by the Federal Government or by one of the provincial governments - call our attention to the "deficit" of the private sector. In Austria we do not have any prizes which are awarded or donated by private persons and which could be compared with those coming from public authorities. But it would be exactly this private "sponsoring" which could stand up to the often-mentioned "state artistry" in this country - the aim would, in this context, not be to play the private

sector off against the public one but to have an action and reaction of two interactive vis-à-vis.

In contrast to *Inge Morath*, whose work is paid tribute to in great detail in Kurt Kaindl's essay, and her *classic* photography, Issue 3 also presents two younger artists - *Tom Barth* and *Franz Xaver* - who work in the intermedial field without permanently recurring to the medium photography. In the foreground of their works there is rather the general disposition of technical pictures as well as their pictorial strategies. We have, moreover, not least for very current Austrian reasons also included works of the two artists *Gilbert & George*; *Rainald Franz* describes the significance of their photography in a short and concisely written essay. (The contributions on *Horáková & Maurer* and on *Allan McCollum*, which had been announced in Issue 2, could for pragmatical reasons not be published in this issue.)

Our series of texts on *Roland Barthes* is continued with a contribution written by *Guntram Geser*; Geser reflects upon the importance of photography in the mythologies of everyday life, which were analyzed in such an impressive way by Barthes, concluding that "the analysis of photographic myths is the true domain of a semiology of photography".

The comprehensive information section starts with an extensive presentation of the *Städelschule-Institut für Neue Medien (Städelschule-Institute for New Media)* in Frankfurt and with an interview with its founding director *Peter Weibel*. On the

occasion of the 23. *Rencontres Internationales de la Photographie* in Arles, our French correspondent *Arno Gisinger* had two long talks with the artistic director of the RIP, *Louis Mesplé*, and the director of the *Ecole National de la Photographie*, *Alain Desvergnes*, examining the actual value of these institutions. *Lucas Gehrmann* spoke about the situation of the *Museumsquartier* (museum quarter) in Vienna and, in particular, about photography, with the managing director *Dieter Bogner*. A variety of reports (especially on the art fairs in Frankfurt and Paris), a great number of tips for events and the exhibition calendar round off this issue of EIKON.

In the name of the EIKON team I would like to thank all the artists and authors for their smooth cooperation, which has again made it possible to feel the work on this issue as something rewarding rather than enervating. Many thanks are again due to the Austrian Federal Ministry of Education and the Arts for its financial support.

P.S.: We would like to call the attention of our readers to our new address (cf. the masthead, "Impressum").

We will participate in this year's new Art Fair FRONTIERA in Bozen (Bolzano, Italy) (May 30 - June 8, 1992) as well as in the *Art 23'92* in Basel, Switzerland (June 17 - 22, 1992, pavilion 201, booth 221); in case you should be there, we would be glad to welcome you.

Carl Aigner

Mit einem der Schwerpunkte in diesem Heft, der Präsentation von Arbeiten der in den USA lebenden Photographin *Inge Morath*, wird ein weiterer Preis für künstlerische Photographie des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst in EIKON vorgestellt. Inge Morath hat 1991 den erstmals vergebenen *Großen Staatspreis für Fotografie* erhalten, der ihr im Jänner dieses Jahres verliehen wurde. Neben dem *Förderungspreis für künstlerische Fotografie* (erstmalig 1980 vergeben) und dem *Würdigungspreis für künstlerische Fotografie* (erstmalig 1988 verliehen) ist damit der *Große Österreichische Staatspreis für Fotografie* der jüngste und am höchsten dotierte Preis, der in Österreich für die künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Medium vergeben wird. Wie immer man/frau zu Preisen der öffentlichen Hand stehen mag, kann diesbezüglich zweifellos in Österreich von einer bemerkenswerten Gegebenheit gesprochen werden, die auch international keine Selbstverständlichkeit ist. Das dies möglich wurde, ist vor allem auch auf das langjährige Engagement des Leiters der Abteilung Photographie im Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Johannes Hörhan, zurückzuführen.

Gleichzeitig aber machen diese Preise der Öffentlichen Hand - sei es Bund oder Länder - auf das Defizit aufmerksam, daß im privaten Bereich gegeben ist. In Österreich gibt es keine privat vergebenen bzw. gestifteten Preise für künstlerische Photographie, die mit der öffentlichen Hand vergleichbar wären. Aber gerade die private "Förderung" wäre es, die dem immer wieder zi-

tierten "Staatskünstlertum" hierzulande Parole bieten könnte, wobei es nicht darum gehen sollte, privat und öffentlich gegeneinander auszuspielen, sondern im Sinne eines interaktiven Vis-à-Vis zu (re)agieren.

Ist mit *Inge Morath*, die mit einem Essai von *Kurt Kaindl* ausführlicher gewürdigt wird, eine Vertreterin der *Klassischen Photographie* präsent, so werden mit *Thom Barth* und *Franz Xaver* zwei jüngere Künstler vorgestellt, die im intermedialen Bereich arbeiten, ohne permanent auf das Medium Photographie zu rekurrieren. Vielmehr geht es bei ihnen um generelle Dispositive technischer Bilder sowie um deren pikurale Strategien. Nicht zuletzt aus aktuellem österreichischen Anlaß haben wir Arbeiten der beiden Künstler *Gilbert & George* aufgenommen; in einem kurzen, prägnanten Essai skizziert *Rainald Franz* die Bedeutung der Photographie im Werk der englischen Künstler. (Die für Heft 2 annoncierten Beiträge von *Tamara Horáková & Ewald Maurer* und *Allan McCollum* konnten aus pragmatischen Gründen nicht publiziert werden.)

Unsere Serie über *Roland Barthes* wird in diesem Heft mit einem Beitrag von *Guntram Geser* fortgesetzt; Geser reflektiert die Bedeutung der Photographie in den Alltagsmythen, wie sie Barthes so eindrucksvoll analysiert hat und kommt zum Ergebnis, daß "die Analyse photographischer Mythen die wahre Domäne einer Semiologie der Photographie darstellt".

Den umfangreichen Informationsteil eröffnet eine ausführliche Präsentation des *Städelschule-Instituts für Neue Medien* in Frankfurt sowie ein Gespräch

mit dem Gründungsdirektor *Peter Weibel*. Unser Frankreich-Korrespondent *Arno Gisinger* hat anlässlich des 23. *Rencontres Internationales de la Photographie* in Arles zwei eingehende Gespräche mit dem künstlerischen Direktor des RIP, *Louis Mesplé*, und dem Direktor der *Ecole Nationale de La Photographie*, *Alain Desvergnes*, geführt, um den aktuellen Stellenwert dieser Institutionen zu erkunden. Über die Situation des *Museumsquartiers* in Wien, insbesondere in bezug auf die Photographie, sprach *Lucas Gehrmann* mit dem Geschäftsführer *Dieter Bogner*. Mit verschiedenen Berichten (insbesondere über die Kunstmessen Frankfurt und Paris), zahlreichen Veranstaltungshinweisen und dem Ausstellungskalender schließt Heft 3 von EIKON.

Im Namen des EIKON-Teams danke ich den KünstlerInnen und AutorInnen für die schöne Zusammenarbeit (die es immer wieder ermöglicht hat, die Arbeit an diesem Heft nicht als anstrengend zu empfinden). Dank gebührt wiederum auch dem Bundesministerium für Unterricht und Kunst für die finanzielle Unterstützung.

PS: Gerne möchten wir unsere LeserInnen darauf aufmerksam machen, daß wir umgezogen sind und eine neue Adresse haben (siehe Impressum).

Wir nehmen dieses Jahr an der neuen Kunst Messe FRONTIERA in Bozen teil (30.5.-8.6.92) sowie an der Art 23'92 in Basel (17.-22.6.92, Halle 201, Stand 221); sollten Sie dort sein, freuen wir uns auf Ihren Besuch.

Carl Aigner

INGE MORATH

Eine biografische Skizze

KURT KAINDL

Die Adresse von Magnum in New York's Spring Street entspricht ganz den Vorstellungen, die man sich von dieser legendären Agentur macht. Zwischen dem Galerienviertel Soho und East Village gelegen, fast gegenüber der New York University mit ihrer bekannten Fotoabteilung und nur eine Straße vom berühmten Delikatessengeschäft "Dean & DeLuca" am Broadway entfernt. Das Büro nimmt das gesamte oberste Stockwerk eines typischen Geschäftshauses ein und ist nach dem Prinzip der offenen Großraumbüros konzipiert. Magnum ist immer noch eine Kooperative, also eine Bildagentur im Besitz der Fotografen, die jeweils Anteile besitzen. Büros gibt es in Paris, London und Tokyo.

Obzwar Magnum ein internationales Wirtschaftsunternehmen ist, das neben der aktuellen Zeitschriftenarbeit vor allem im Bereich der Industriefotografie Aufträge ausführt und über ein großes Archiv verfügt, ist doch keine andere Agentur so sehr mit der Geschichte der künstlerischen Fotografie verknüpft. Buchprojekte wie "In Our Time. The world as seen by Magnum Photographers" und begleitende Aus-



BELEGSCHAFT DES UNITED STATES INFORMATION SERVICE, WIEN, INGE MORATH OBERSTE REIHE, 2. V.L.

stellungen belegen diese Entwicklung. Neben den Gründern der Agentur, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour und George Rodger sind unzählige Mitglieder der Kooperative heute in Museen und Kunstausstellungen zu finden.

Magnum wird von außerhalb stärker als eine Fotografengruppe mit einer einheitlichen

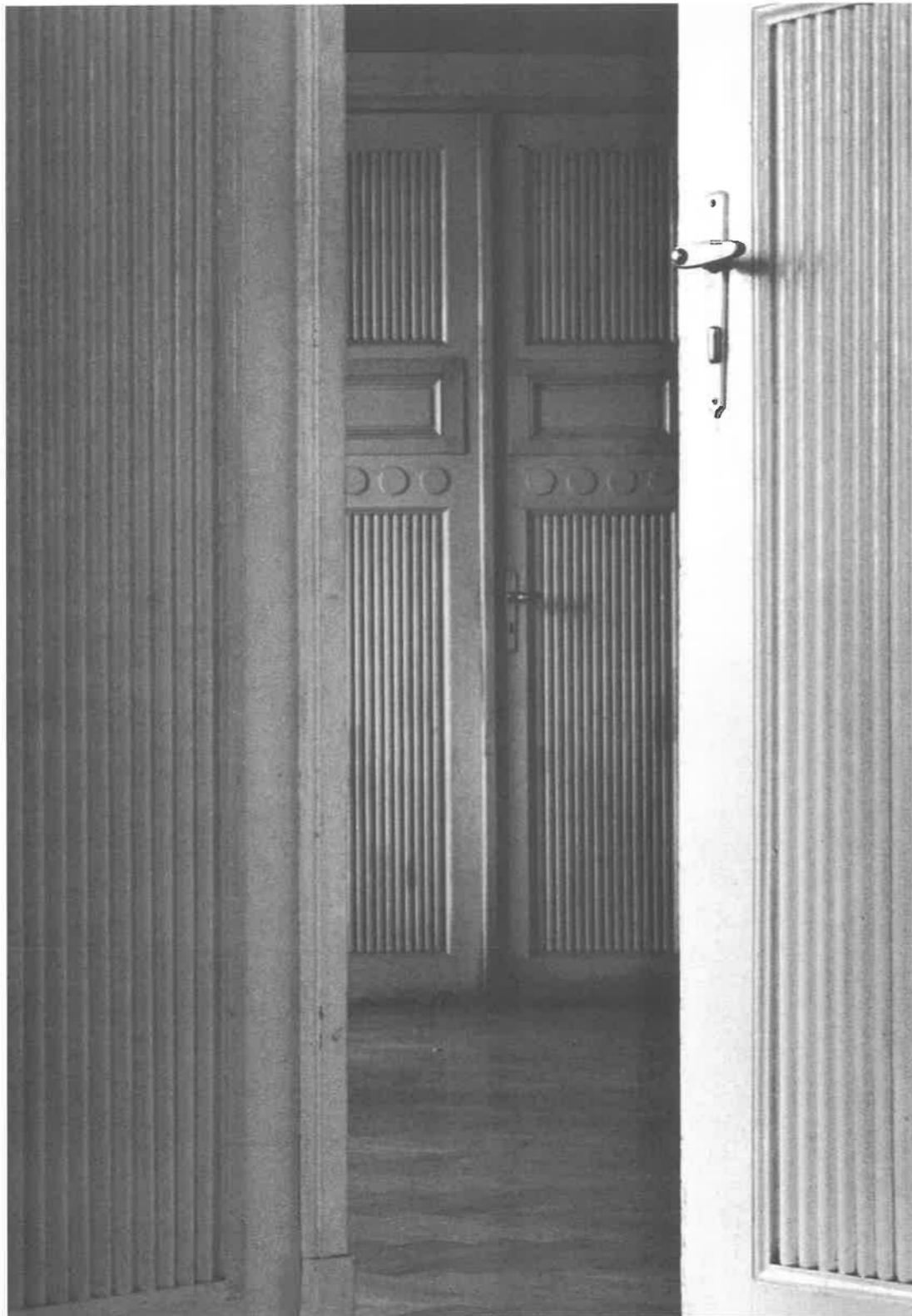
künstlerischen Konzeption gesehen, als sich dies ihre Mitglieder selbst zugestehen würden. Zweifelsohne hat Magnum im Lauf seiner Entwicklung einen identifizierbaren Stil engagierter Pressefotografie geprägt, verbunden mit einem selbstbestimmten Produktions- und Distributionssystem. Aber andererseits ist die Agentur bis heute ein Sammelbecken ausgeprägt individualistischer Fotografen. Inge Morath, die durch Magnum erst zur Fotografie gefunden hat und ein Mitglied der ersten Stunde ist, stellt dafür ein gutes Beispiel dar. Ihre Arbeit gehört zu den "Klassikern" dieser Agentur und ihre Themen sind in der Regel weit vom Tagesgeschehen in einer modernen Bilderfabrik entfernt.

Im siebten Stockwerk, hinter mächtigen Stahltüren und einer kleinen Rezeption, steht man vor einer Flucht von Archivschränken, die den Raum beherrschen. Auf einer Seite befindet sich ein kleiner Bibliotheks- und Portfolio-raum, in dem ich Inge Morath treffe. Da sie etwas außerhalb von New York lebt, ist das Magnum-Büro ihr Fixpunkt in der Stadt.

INGE MORATH: STAIRCASE, STADTPALAIS OF PRINCE EUGEN, 1958

EIKON 3
5





INGE MORATH: WIEN, OTTO WAGNER HAUS, KÖSTLERGASSE, 1980

EIKON 3

6



INGE MORATH: NÄHE STEPHANSKIRCHE, WIEN 1958



INGE MORATH: FROM THE MASK SERIES SAUL STEINBERG, 1961

INGE MORATH: FROM THE MASK SERIES SAUL STEINBERG, 1961





INGE MORATH: PARIS, 1954



INGE MORATH: PARIS, 1954



INGE MORATH: SWIMMING LESSON, ROXBURY, CONNECTICUT, 1965



INGE MORATH: CHURCH AUCTION, CONNECTICUT 1967



INGE MORATH: SCHLOSS KLESSHEIM, SALZBURG 1991

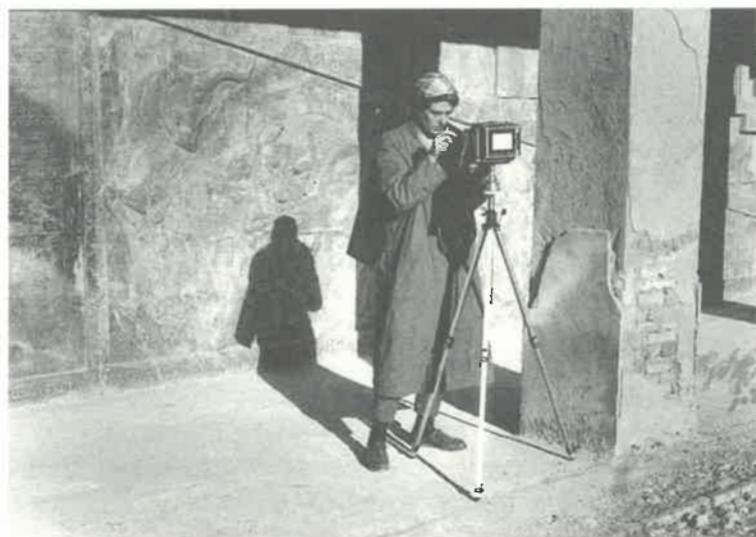
Die Agentur Magnum ist seit ihrer Gründung im Nachkriegs-Paris des Jahres 1947 ein Bezugspunkt in Inge Moraths Leben. Gemeinsam mit Ernst Haas, der mit seiner Fotoserie über die Heimkehrer auf dem Wiener Ostbahnhof Robert Capas Aufmerksamkeit erregt hatte, kam sie als Text-Journalistin 1949 in Paris an. Es war für Ernst Haas und Inge Morath keine Frage, die Enge Wiens der Nachkriegszeit sofort zu verlassen, sobald sich, vermittelt durch eine Publikation der Heimkehrer-Serie "Und die Frauen warten..." in der Zeitschrift "Heute", die Möglichkeit dazu bot. Fast ohne jede Mittel fuhren beide mit dem Zug nach Paris.

*Inge Morath:** Wir haben kein Geld gehabt und sind zu Fuß gegangen, nachdem wir angekommen sind. Vom Nordbahnhof zur Wohnung der Maria Eifler in der Rue Faubourg Nr. 125, wo Magnum in ihrer Wohnung untergebracht war, da hat sich alles abgespielt. Robert Capa hat natürlich schon im Hotel Lanca-ster gewohnt. Endlich ist er aufgetaucht, er hatte einen fürchterlichen "hangover", am Vortag war der 14. Juli gefeiert worden. Dann hat er irgendwo herumgerufen und das Hotel L'Atour Maubourg, das war hinter den Invalides, für uns aufgetrieben. Da hat jeder ein kleines Zimmer gekriegt.

Ich habe dann angefangen, Texte für die anderen Fotografen zu schreiben. Leider haben sie immer sehr wenig Informationen mit ihren Fotos mitgeliefert. Ich habe auch die Stories ausgesucht. Und ich bin dann sehr viel auf Reisen gegangen mit Fotografen, die gekommen sind, z.B. auch mit Eugene Smith, der damals noch für "Life" gearbeitet hat.

Für die erste große Reportage sind David Seymoure, Ernst Haas und ich nach Italien gefahren und haben eine Serie über Waisenkinder in Salerno, in Süditalien, gemacht. Ich habe die Texte geschrieben, Ernst Haas hat fotografiert. Dann, im Büro habe ich prinzipiell angefangen, den anderen ihre Kontakte zu editieren und Bildtitel und Geschichten zu schreiben zu dem, was angelaufen ist.

In dieser ersten Zeit arbeitet Inge Morath vor allem als Rechercheurin für andere Fotogra-



INGE MORATH IN PERSEPOLIS, IRAN, 1956

fen. Nach den Aufnahmen für eine Reportage muß Sie dann oft allein das Bildmaterial für die Veröffentlichung vorbereiten und lernt so Struktur, Aufbau und Wirkung der Bildreportage wohl besser, als in jeder formalisierten Ausbildung. "Learning by doing" ist das Motto, da auch Diskussion über fotografische Technik oder über die kleinen Hilfsmittel bei der Reportage im Kreise von Magnum verpönt ist.

Im Rahmen eines Auftrages in Deutschland lernt Inge Morath den englischen Journalisten Lionel Birch kennen, geht mit ihm nach London und heiratet ihn 1951. Sie versucht, den Kontakt zu Magnum in Paris aufrecht zu halten, besonders da sie jetzt, weg von der Agentur und ihren Fotografen, selbst Bilder zu sehen beginnt und Lust bekommt, sie festzuhalten. Aber sie versucht immer noch, ihre Fotografen-Kollegen bei Magnum telefonisch zu Reportagen in Großbritannien zu animieren.

Inge Morath: Dann bin ich mit Lionel Birch nach Venedig gefahren, da habe ich die Kamera, die ich vor Jahren von meiner Mutter als Geschenk erhalten habe, immer noch mitgeschleift und nicht fotografiert. Das war im Herbst 1951. Das Licht war so schön, es hatte geregnet, was mir noch besser gefallen hat. Da habe ich schließlich Robert Capa in Paris angerufen und gesagt, er solle jemanden nach Venedig schicken zum Fotografieren. Capa sagte, warum ich nicht selbst ein Bild mache.

Aber ich habe nicht einmal gewußt, wie man einen Film einlegt. In einem Laden habe ich schließlich einen Film gekauft und die haben ihn mir eingelegt. Man hat mir gleich gesagt, daß man bei diesem Wetter nicht fotografieren kann. Das habe ich aber gewußt, daß man bei schlechtem Licht auch fotografieren kann. Ich hatte sie ja alle gesehen, wie sie gearbeitet haben.

Dann habe ich angefangen zu fotografieren. Das Wesentliche war, daß ich sofort gewußt habe, daß das eine Ausdrucksweise für mich ist, die total korrespondiert mit dem, was

ich ausdrücken will. Vorher habe ich gedacht, daß ich es nur mit Schreiben oder Zeichnen kann.

Kurt Kaindl: Waren die ersten Bilder gleich so ermutigend?

Inge Morath: Ja, die waren sehr gut. Ich habe sie dann mit meinem umgedrehten Namen, Egni Tarom, verkauft. Natürlich war alles sehr unregelmäßig, ich hatte ja keinen Belichtungsmesser. Ich hatte nur die Kamera und einen Film, den ich nicht sehr gut gekannt habe. Es waren Stadtaufnahmen und vor allem Leute. Was mich von Beginn weg interessiert hat, war das räumliche Arrangement, die Beziehung von Menschen und Architektur. Das kommt auch viel von meiner Beschäftigung mit Malerei, mit Perspektive.

Damit war der Damm gebrochen. Zurück in London, versucht sie, ihre fotografischen Kenntnisse auf eine solide Basis zu stellen, da ihr die Agentur Magnum für ihre Fähigkeiten noch zu hoch gegriffen erscheint. In London betreibt Simon Guttman, der Gründer der legendären Fotoagentur "Dephot" aus dem Vorkriegsdeutschland, eine kleine Bildagentur. Sie wird seine Assistentin, schreibt seine Briefe, macht Dunkelkammerarbeit und bekommt kleine Aufträge. Mit diesen Erfahrungen und Bildern kehrt sie 1953 nach Paris zu Magnum zurück, nachdem sie ihre Brücken in London abgebrochen und sich von Ihrem Mann geschieden hat, und wird mit ihrer neuen Arbeit als Fotografin in die Agentur aufgenommen.

Es folgt eine intensive Arbeitsphase, in rascher Folge entstehen Arbeiten in ganz Europa

und im Nahen Osten. Häufig sind dies Aufträge der internationalen Kunstzeitschrift "L'oeil" und Länder-Bildbände mit dem französischen Publizisten Robert Delpire. In Mary McCarthy's "Venice Observed" (Paris u.a.: Bernier 1956) erscheinen einige Fotos, im Spanien-Buch "Guerre à la Tristesse - Fiesta in Pamplona" (mit Text von Dominique Aubier; Paris: Robert Delpire 1955; weitere Ausgaben in Großbritannien, USA, Japan, u.a.) sind bereits ein Großteil der Fotos von Inge Morath. Weitere Bildbände über den Iran und über das UNO Kinderhilfswerk (gemeinsam mit Yul Brunner; "Bring forth the children"; New York: McGraw/Hill 1960) entstehen. Bereits 1956 zeigt auch die Wiener "Galerie Würthle" eine erste Ausstellung ihrer fotografischen Arbeit.

Wie die oben erwähnten Buchtitel bereits nahelegen, gilt das Interesse Inge Moraths vom Beginn weg der Schilderung verschiedener Kulturen, in deren Hintergründe sie einzudringen versucht. Eine ihrer "Spezialitäten" sind Portraits berühmter Persönlichkeiten. In beiden Fällen kommt ihr das enorme Sprachtalent zu Hilfe - heute spricht sie deutsch, französisch, englisch, rumänisch, russisch und chinesisch - und ihre Eigenheit, sich sehr ausführlich mit einem Kulturkreis oder dem Werk eines Künstlers zu beschäftigen. Bei Magnum wird sie bald bekannt für ihre ungewöhnlichen Portraits und ihre Fähigkeit, sich in jedem Milieu adäquat bewegen zu können. Die Länder bereist sie mit möglichst einfachen Mitteln, aber viel Engagement. Sie hat Zeit für ihre Arbeit, läßt sich nicht durch einen aktuellen Termin drängen und gibt ihre Spesen, wenn möglich, in billigen Hotels, aber dafür über einen viel längeren Zeitraum aus. So entsteht in dieser Zeit etwa der Grundstock eines

umfangreichen Bildmaterials über Spanien, das bis heute immer wieder für neue Reportagen und Ausstellungen genützt werden kann.

Eine der stilistischen Merkmale, die sie mit einem Teil ihrer Kollegen bei Magnum vereint, ist ihr Interesse an surrealistischen Bildvorlagen, an verfremdenden Situationen. Diese Bilder passen in der Regel nicht in die aktuelle Tagesarbeit einer Agentur, begründen aber, gemeinsam mit einem fundierten und informierten Dokumentarismus, die überzeitliche Qualität dieser fotografischen Arbeit.

Zusammenhänge und Verschiedenheiten in großen Kulturkreisen sind eine bestimmende Triebfeder ihrer Arbeit. So fotografiert sie die Kulturen entlang des Laufes der Donau. Oder sie versucht die Seidenstraße nachzuvollziehen und fotografiert als erste Station im Nahen Osten. Das Buch "De La Perse à L'Iran" (Text von Edouard Sablier; Paris: Robert Delpire 1958) ist ein erstes Ergebnis dieser Bemühungen.

Dazwischen arbeitet sie für verschiedene Magazine immer wieder bei Filmaufnahmen und kommt so wiederholt in die USA. 1961 begleitet sie Cartier-Bresson als Assistentin auf einer Reise durch die USA und beginnt sich schließlich, in dieser Kultur einzurichten. Über einen Freund lernt sie Saul Steinberg kennen und bittet ihn um eine Portraitsitzung.

Inge Morath: Ich habe die Sachen von Steinberg sehr gut gekannt, weil der "New Yorker" einer von den Zeitschriften war, die mich sehr interessiert haben. Saul ist schnell ein Freund geworden und ich habe zu ihm gesagt: "I want to make your portrait". Dann hat er mich

mit einer Maske empfangen. Ich habe gesagt, daß das phantastisch sei. Er hatte gedacht, daß ich mich ärgern würde. Und er sagte: "That's wonderful, let's do it serious." Und er fing an, daß er diese Archetypen gemacht hat, und ich habe die typischen Körper, die Leute, dazu gefunden. Wir haben lange daran gearbeitet.

1961 wird das Buch "Le Masque" mit diesen Fotos und Zeichnungen von Saul Steinberg veröffentlicht. Parallel dazu arbeitet sie aber auch weiterhin an Reportagen für Magnum und nimmt auch einen rein kommerziellen Auftrag für die Werbekampagne einer amerikanischen Bank an.

Inge Morath: Wahrscheinlich habe ich schon 1960 mit dieser Reklameserie angefangen, für die Firma "Bankers Trust". Bis dahin waren alle Reklamen ganz künstlich - dann ist der Agentur plötzlich eingefallen, und wahrscheinlich auch anderen, daß sie ihre Reklamen so haben wollten wie Dokumentarfotografie. Sie haben sich an Magnum gewandt, natürlich auch an Henri Cartier-Bresson, der die Fotos aber nicht machen wollte, so haben sie mich ausgesucht. Ich habe den Auftrag angenommen, weil ich damals meine Wohnung in Paris gekauft habe und sehr viel Geld brauchte, es war natürlich sehr gut bezahlt. Es war aber auch interessant. Es war eine ganze Kampagne für den "Bankers Trust" über New York. Sie haben zum Schluß ein kleines Buch daraus gemacht. Es war keine Reportage, ich habe eigentlich keine richtigen Modelle verwendet, die waren mir zu steif, ich habe meine Freunde gefragt. Ich habe etwa den Henri Cartier-Bresson als Tourist in

einem Bild gehabt und verschiedene Magnum-Angestellte, wie Elliot Erwitt. Alle haben mitgetan. Ich habe mir zusammen mit dem Art Director die Situation ausgesucht und dann habe ich fotografiert. Das Herrliche war, daß ich das immer sehr schnell gemacht habe. Ich habe mir die Situationen vorher ausgedacht und dann habe ich fünf Minuten zum Fotografieren gebraucht. Das hat den Art Director fürchterlich irritiert. Er hat gesagt: "This is too short, we pay you too much!" Ich habe gesagt, daß ich schon eine Woche darüber nachgedacht habe. Die Kampagne



INGE MORATH IN IHREM PARISER APPARTEMENT, 1959

war aber sehr erfolgreich. Nach einem Jahr habe ich angefangen, selbst alles so zu sehen, als ob ich es konstruiere. Das war der Zeitpunkt, daß ich mit dieser Arbeit aufhören muß, weil es nicht wirklich meiner Art entspricht. Der Art Director hat mich total alleine arbeiten lassen. Damals war es noch nicht so, daß der Art Director, wie jetzt, die Rolle des berühmten Regisseurs spielt und dann für sich in Anspruch nimmt, daß

er die Kampagne kreiert hat. Sie sagten nur, daß sie eine bestimmte Situation wollten und ich habe mir das dann überlegt. Nur ein einziges Mal hat ihnen die Arbeit nicht gefallen. Bei der Stock Exchange habe ich ein Foto gemacht, in dem ich den Leuten als Kontrast schwarze Regenmäntel angezogen habe. Sie haben gemeint, daß die wie Italiener aussehen. Ich habe dagegen gehalten, daß doch Italiener auch amerikanische Staatsbürger sind und ihnen Geld auf die Bank geben. Das war aber das einzige Mal, daß sie kritisiert haben.

Im Freundeskreis von Saul Steinberg und anderen amerikanischen Intellektuellen lernt sie auch den Dramatiker Arthur Miller kennen, den sie im Februar 1962 heiratet. Der Schwerpunkt Ihrer Arbeit verlagert sich, besonders mit der Geburt Ihrer Tochter Rebecca, hin in die Nähe Ihres Hauses in Roxbury, Connecticut, etwa zwei Autostunden von New York entfernt. Große Reisen bleiben aber weiterhin eine wesentliche Quelle ihrer fotografischen Arbeit. 1969 erscheint "In Russia" (New York: Viking Press 1969), ein Buch mit Texten ihres Mannes Arthur Miller, das Ergebnis einer gemeinsamen Rußland-Reise. Viele dieser Fotos finden sich auch später wieder im "Russian Journal" (New York: Aperture 1991), ein gutes Beispiel für Inge Moraths Arbeitsstil, der sich nahtlos in verschiedenen Kontexten und über weite Zeiträume hinweg ineinanderfügt und eine geschlossene Aussage ergibt. Ihrer neuen Heimat in Connecticut verbunden ist das Buch "In the Country", wieder ein gemeinsames Projekt mit Arthur Miller (New York: Viking Press 1977), das Ergebnis ihrer fotografischen Recherche in

ihrer unmittelbaren Umgebung. "Chinese Encounters" (New York: Farrer, Straus & Giroux 1979) ist ein weiteres Ergebnis einer Reise in eine neue Kultur und ein gemeinsames Buchprojekt mit Arthur Miller.

In den letzten Jahren besteht Inge Moraths Arbeit vor allem aus Projekten, die sie sich selbst erfindet und die zumeist in einem Buchprojekt ihr Ziel finden. Die Publikation in Magazinen ist häufig eine Sekundärverwertung der Arbeit. Diese distanzierte Haltung zu tagesaktuellen Aufträgen im Bildjournalismus und der Versuch, mit ihren Fotografien auf sehr subjektive Art hinter die Fassaden der Kulturen zu blicken, kennzeichnen die gesamte künstlerische Arbeit Inge Moraths.

Kurt Kaindl: Sie haben noch nie gerne Aufträge gemacht. Auch nicht in der Reportage.

Inge Morath: Überhaupt nicht. Ich muß erst sehen und finden, was ich machen kann. Wenn ich eine Reise gemacht habe, habe ich natürlich gewußt, woraus eine Reportage besteht und das im Kopf behalten. Das heißt, ich bin nicht in ein Land gefahren und nur mit Nahaufnahmen von Mauerstrukturen zurückgekommen. Ich habe aber Freiheit gebraucht. Ein- oder zweimal habe ich eine Reportage einfach nicht gemacht. Ich bin hingefahren und habe gesagt: "I don't see it." Ich habe es besonders schwierig gefunden, wenn die Auftraggeber etwa sagten, daß sie nur Farbe wollen, aber keine wirkliche Farbe da war. Was ich nicht gerne habe, ist, wenn man sagt, daß ich ein Porträt in Farbe machen muß und ich sie nicht sehe.

Die Verbindung zur Kamera ist sehr per-

sönlich. Ich habe ein paar Aufträge gemacht, die ganz amüsant waren. Etwa für die Zeitschrift "The American Housewife". Da sind sehr komische Bilder drinnen. Ich habe eine Woche lang mit einer amerikanischen Familie gelebt. Die Verschwendung, was sie alles weggeworfen haben, wo wir in Europa noch immer sehr sparsam umgegangen sind, das war interessant. Das war fast eine soziologische Studie.

Aber einen anderen Auftrag habe ich fürchterlich schlecht gemacht, der hieß "American Gadgets". Das sind z.B. Bleistiftspitzer, die zugleich eine andere, kuriose Funktion haben. Das war Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre. Damals waren diese Sachen sehr amerikanisch. Ich hatte nicht genug Zeit, das wirklich zu fotografieren. Das alles nur so als Werbefoto zu machen, war mir fürchterlich langweilig.

Kurt Kaindl: Sie haben sich aber immer herausgenommen, daß sie das aussuchen können, was sie fotografieren wollten. Egal, ob sie viel oder wenig Geld verdient hatten.

Inge Morath: Ja. Geld war mir total egal. Ich habe immer genug verdient, daß ich leben konnte. Wenn es schlecht gegangen ist, bin ich eben wohin gezogen, wo es billiger war. Da war natürlich Magnum für mich herrlich, niemand hat einen gezwungen.

1991 wurde erstmals der "Österreichische Staatspreis für Fotografie" vergeben. Eine Jury, bestehend aus Ute Eskildsen, Peter Baum und Branko Lenart vergab den Staatspreis, dem durch seine erstmalige Zuerkennung auch eine Signalwirkung zukommt, an die Fotografin Inge Morath.

Österreich und im besonderen Wien waren Ausgangspunkt für ihre internationale Tätigkeit. Das Wien der Nachkriegsjahre war, neben der Beengtheit und Armut der Verhältnisse, auch durch eine optimistische Aufbruchsstimmung gekennzeichnet. Inge Morath nahm intensiv am kulturellen Leben dieser Stadt teil und eine wichtige Basis ihrer künstlerischen Weltanschauung wurde hier gelegt. Ihre Arbeit bestand hier vor allem im literarischen und journalistischen Bereich. So war sie Redakteurin der Kulturzeitschrift "Der Optimist" und schrieb Hörspiele für den Sender "Rot-Weiß-Rot". Schließlich wurde sie Bildredakteurin für die Münchner Zeitschrift "Heute"; diese Tätigkeit legte letztlich die Basis für ihre Begegnung mit der Fotografie und der Agentur Magnum in Paris. Über diese erste Beziehung zur Fotografie und die Begegnung mit dem Chefredakteur von "Heute" erzählt sie:

Inge Morath: Ich bin also hin zu diesem Büro, ich werde das nie vergessen, und da war der Warren Trabant, sehr amerikanisch, seine Frau Jean, die ununterbrochen geraucht hat. Das hatte ich auch noch nie gesehen, jemand, der die ganze Zeit Zigaretten raucht, wo es doch gar keine gegeben hat. Aber ich habe sofort gesagt, daß ich keine Ahnung von Fotos habe, aber daß ich gerne ihre Fragen beantworte. Der hat mir einfach einen Stapel Fotos auf den Tisch gelegt, 100 mindestens, und hat gesagt: "Just separate them, put on one side the one you love, on the other the one you don't". Ich sehe ja schnell. Also habe ich sie separiert und dann hat er mich bei zwei oder drei gefragt, warum. Und ich habe gesagt, die Komposition gefällt mir. Ich habe ja mehr von der Malerei gewußt. Also habe ich diesen Posten bekommen und war der picture editor von "Heute" in Wien. Da habe ich ein kleines Büro gehabt,

hinterm Sacher. "Der Optimist" ist auch in Wien geblieben. Inzwischen habe ich schon einen ganz skurrilen Kreis von Freunden gehabt, den Arnold Kaiserling, den Alexander Auer, Leute die das Alpbach-Forum gemacht haben, wie den Otto Molden. Getroffen hat man sich in Wohnungen.

Ich habe also angefangen mit der Redaktion, aber ich habe nicht gewußt, wie man Fotografen findet. Es hat schon Fotografen gegeben, die haben auch gewußt, daß sie mir Bilder schicken sollten. Aber mir hats nicht gefallen.

Kurt Kaindl: Ich stelle mir auch vor, daß das Wichtigste für einen picture editor war, zu wissen, woher er was bekommt.

Inge Morath: Ja, aber ich hatte gar keine Ahnung. Dann habe ich halt herumgefragt. Da war der Lothar Rübelt, das war ein sehr netter Mensch. Der Bernd Lohse hat inzwischen beim "Heute" in München gearbeitet. Und da waren so zwei oder drei andere. Irgendwann ist mir auch der Erich Lessing untergekommen, aber das war ein bißchen später.

Darüberhinaus war ich immer im Kabarett; das Kabarett in der Lilienstraße war herrlich. Ich habe viele Nächte dort verbracht und Nadja Tiller und die Erni Mangold getroffen, zwei Schauspielerinnen. Ich habe sie gefragt, ob sie keine Fotografen kennen. Und ich glaube, es war die Erni Mangold, die hat gesagt, daß ihr Freund gute Bilder macht. Er hieß Ernst Haas. Und ich habe



INGE MORATH IN CONNETTICUT, 1986

gesagt, sie soll ihn mir schicken. Er ist gekommen, unterm Arm hat er ein paar Fotos gehabt, die er in der Badewanne entwickelt hat. Man hat nie baden können bei ihm, alles war immer voll.

Er hat nie eine Dunkelkammer gehabt. Das hat mir sofort gefallen. Das muß 1948 gewesen sein. Dann haben wir beschlossen, daß wir hauptsächlich zusammen arbeiten werden. Der Ernst hat damals schon angefangen gehabt, arme Leute am Stephansdom zu fotografieren. Das waren die, die mir zuerst gefallen haben. Dann hat er angefangen mit den Heimkehrern. Inzwischen haben wir Stories erfunden, das waren die scheußlichsten Sachen. Wir sind z.B. nach Oberndorf bei Salzburg zur "Stille Nacht-Kapelle" gefahren, da war allerdings überhaupt nichts los. Wir haben die Erlaubnis bekommen, in der Kirche zu fotografieren. Dann waren wir auf dem Friedhof, und es war schlechtes Wetter. Ich bin dann auf einen Feuerwehrball, die Feuerwehr hat mich eingeladen, und ich habe den Ernst Haas auf dem Friedhof sitzengelassen und habe mich beim Feuerwehrball amüsiert. Der wäre wahrscheinlich viel interessanter zum Fotografieren gewesen. Das haben wir aber damals nicht kapiert gehabt.

Anmerkung:

* Kursive Schrift kennzeichnet Interviewausschnitte. Diese Interviews wurden vom Autor im November 1991 in Roxbury, Connecticut und im April 1992 in Graz geführt. Sie sind für den vorliegenden Text überarbeitet.

Im Herbst 1992 wird in der "Edition Fotohof im Otto Müller Verlag" eine Monografie der Arbeit Inge Morath's erscheinen. Gleichzeitig wird die "Neue Galerie der Stadt Linz" eine große retrospektive Ausstellung zeigen.

"Circuit Fermé" und Transparenz Zur Problematik des Medialen im Werk von Thom Barth

ANSELM WAGNER

Im Kreis der prosperierenden "Neuen Medien" gehört das Xerokopieren¹ zu den am wenigsten beachteten Arbeitsmethoden. Das mag zunächst an der geringen künstlerischen Attraktivität eines Apparates liegen, der nur brav und wiederholt (bestenfalls in anderem Maßstab) wiederholt, was man ihm eingibt. Die Palette der Ausdrucksmöglichkeiten scheint extrem begrenzt, zumal die technische Entwicklung darauf abzielt, die Spuren des Kopiervorganges immer mehr zum Verschwinden zu bringen. So ist die perfekte Kopie von ihrer Vorlage praktisch nicht mehr zu unterscheiden: der mediale Effekt nähert sich Null.

Auch Photographie, Film und Video wurde in ihren jeweiligen Entstehungsphasen im wesentlichen aus zwei sich scheinbar gegenseitig widersprechenden Gründen die künstlerische Dimension aberkannt: zum einen komme in ihnen das schöpferische Individuum - der Künstler - abhanden, da der Herstellungsprozeß vom Medium selbst übernommen werde, zum anderen trete das Medium durch den verschärften, beinahe Simulationscharakter besitzenden Naturalismus völlig in den Hintergrund. Zuletzt vertrat noch Roland Barthes die Theorie von der (von ihm allerdings positiv bewerteten) "Kunstlosigkeit" der Photographie, die in ihrem angeblichen Realitätseffekt

gründe, der das Medium praktisch aufhebe, Zeichen und Bezeichnetes verschmelzen lasse.² Die Ablehnung des Künstlerischen ist hier im Horizont der Destruktion eines neuzeitlich-bürgerlichen Kunstbegriffs zu sehen, worin Individuum, Original und Wert eine triadische Einheit bilden.³ Das reproduzierte, "laufende" oder gar virtuelle Bild hat neben seiner Aura auch den Anspruch auf Ewigkeit eingebüßt⁴, es ist dezidiert antimetaphysisch und (im Sinne des tradierten Kunstbegriffs) auch anti-künstlerisch.

All das trifft für das Kopierverfahren genauso zu. Mit einem wesentlichen Unterschied: während die anderen Medien - mit Ausnahme von Trickfilmen und computergenerierten Videos - sich auf Realien beziehen, d. h. dreidimensionale Wirklichkeit abphotographieren und -filmen, wodurch auch bei einem (theoretisch annehmbaren) absoluten Maß an Simulation immer noch die kategoriale Differenz zwischen Bild und Objekt, Signifikant und Signifikat bestehen bleibt, kann nur Vorlage für eine Kopie werden, was bereits den Aggregatzustand des Bildes bzw. Zeichens erreicht hat. Erst in zweidimensionaler, also bereits codierter Form, wird Realität zum Kopierobjekt. Als "Zweitbild", wie Andrea Hofmann es nennt⁵, nimmt die Kopie die Rolle eines Meta-Mediums

ein, welches nur Vermitteltes weitervermitteln kann. Auf den ersten Blick erscheint diese Rolle nicht außerordentlich originell, aber in einem Diskurs, in dem Originalität und Schöpfertum fragwürdig geworden sind, erlangt sie die Bedeutung eines kritischen Phänomens. Denn, um mit Vilém Flusser zu sprechen, "alle Autoren, Gründer, Stifter, Mosesse, Founding Fathers und Marx (inklusive des Göttlichen Schöpfers) sind ... angesichts der Copyshops redundant geworden."⁶

Vor allem wegen ihres mittelbaren Realitätsverhältnisses ist die medienkünstlerische Marginalie "Kopie" zum fast ausschließlichen Instrumentarium der Objekte und Installationen des 1951 in Friedrichshafen geborenen Thom Barth geworden. "Die Kopie hat kein direktes Verhältnis zur Welt", sagt Barth, denn "Objekte können wir nur abbilden, allein Abbilder lassen sich kopieren."⁷ Barth sieht im Kopiervorgang eine Metapher für das postmoderne Karussell der Zeichen, die nicht mehr auf Realien, sondern wiederum nur mehr auf Zeichen verweisen. Daß jede Wahrnehmung von Welt durch die persönliche Einstellung, Erziehung, Bildung etc. des Wahrnehmenden gefiltert wird, wodurch jedes Abbild aus dem Urbild plus dem rezipierenden Subjekt besteht, gilt für alle Zeiten;⁸ für das Medienzeital-

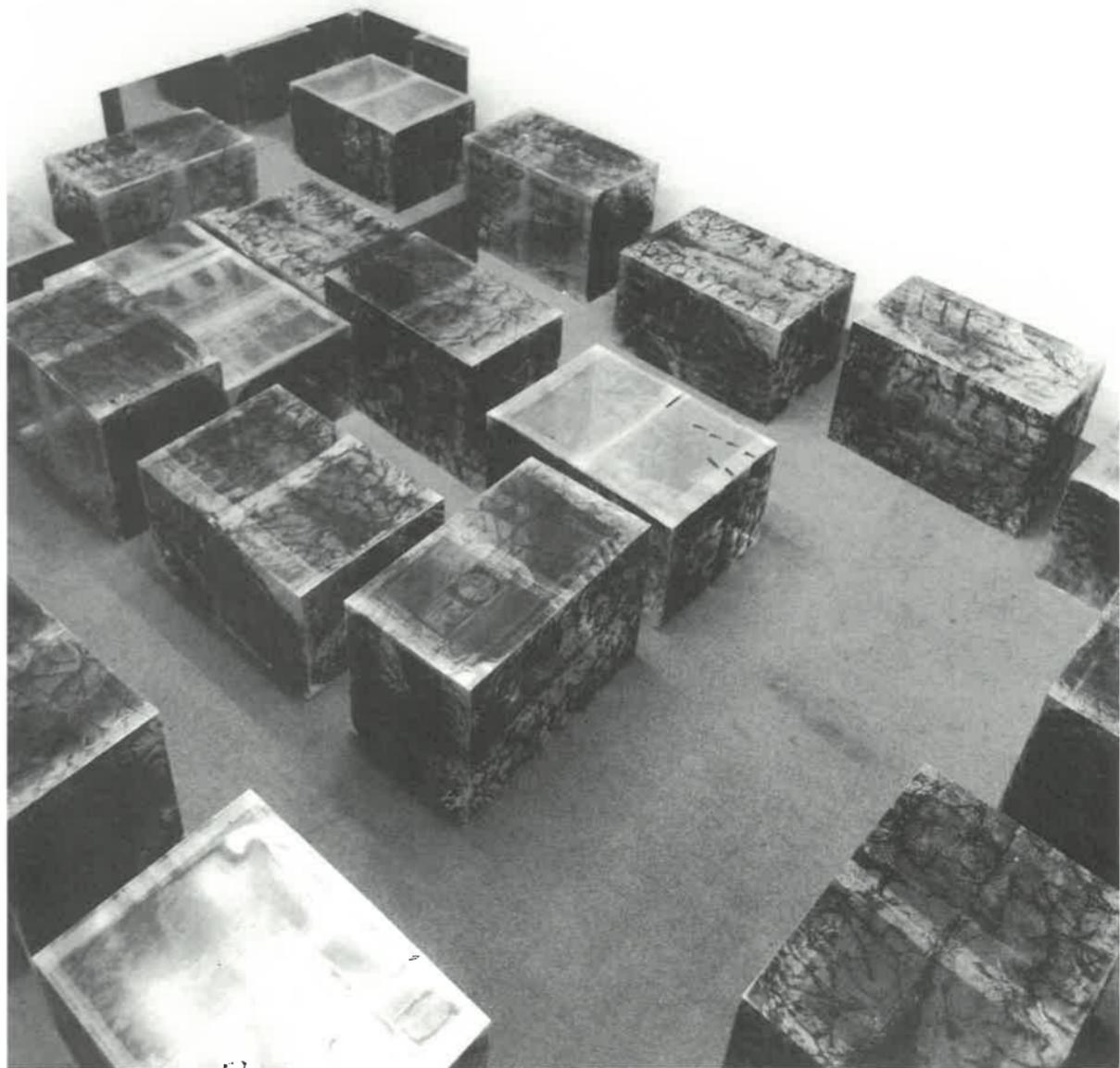


Abb. 1: THOM BARTH, "KUBUS 6-88 KOPIE STATT", KOPIE AUF MONTAGEFOLIE,
21 KUBEN, JE 35 x 40 x 60 CM, INSTALLATION GALERIE BERND LUTZE,
FRIEDRICHSHAFEN, 1988



Abb. 2: THOM BARTH, "KUBUS 10-90 LEERKÖRPER", KOPIE AUF MONTAGEFOLIE, INSTALLATION KREUZIGUNGSHOF NÜRNBERG (IM RAHMEN DES AUSSTELLUNGSPROJEKTS "ANDERNORTS"), GALERIE BAUER & BLOESSI, 1990 (PHOTO: S. HÖBLE)

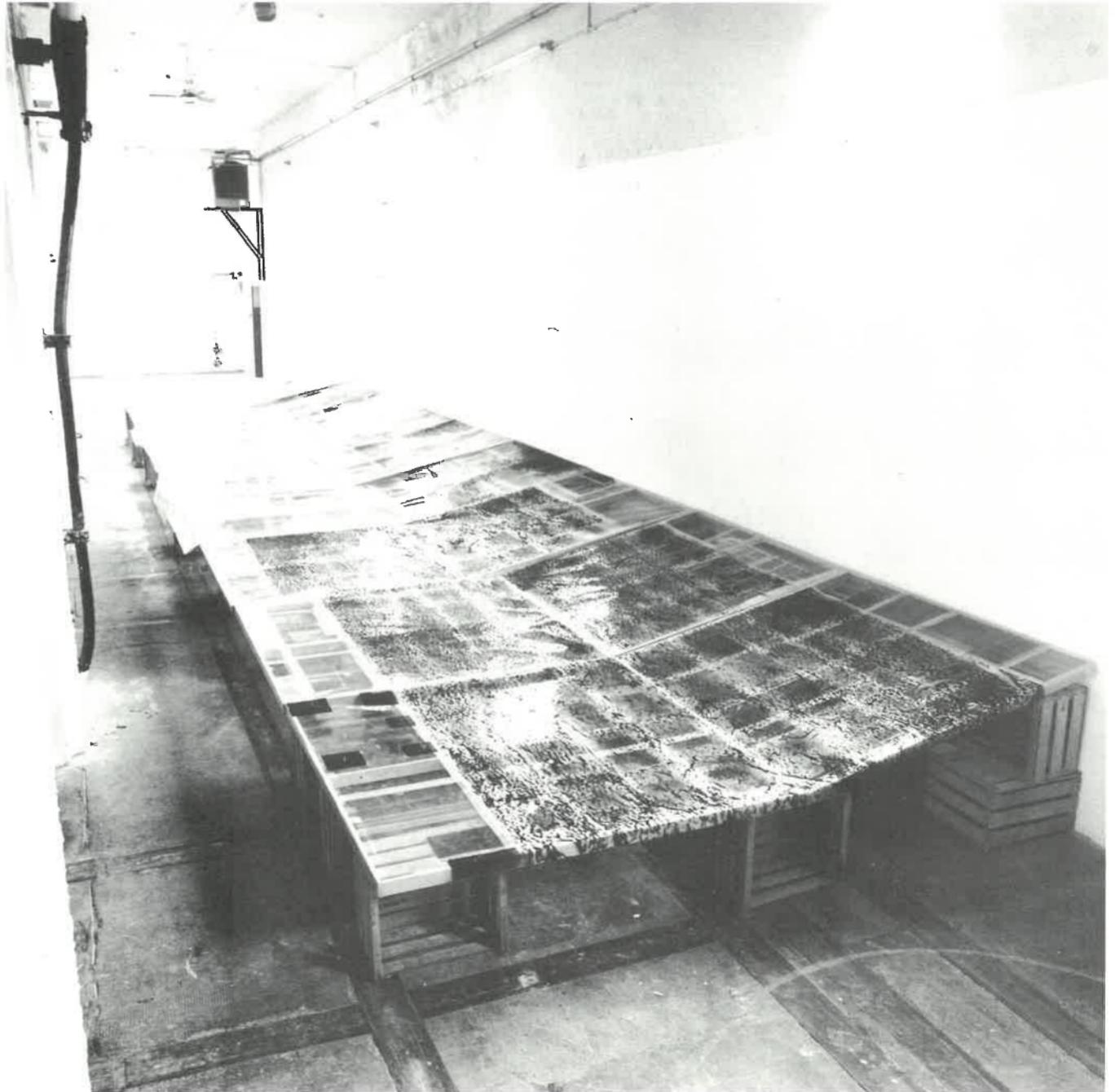


ABB. 3: THOM BARTH, "KUBUS 13-91 FRÜHBEET II",
18 TAFELN, KOPIE AUF MONTAGEFOLIE
ÜBER PRESSANNRAHMEN, CIRCA 310 x 1430 CM,
INSTALLATION UMSpannWERK SINGEN, 1991

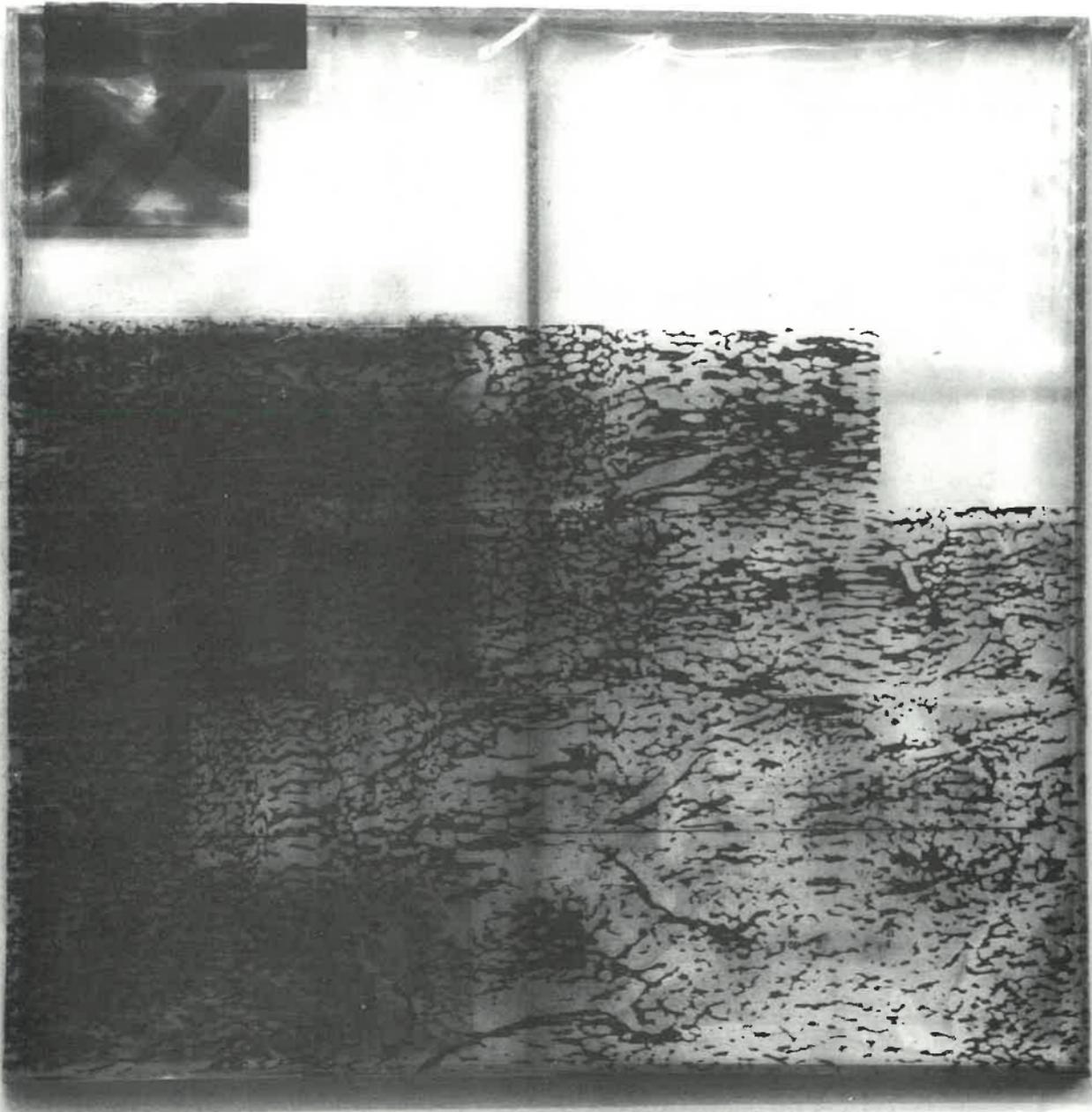


ABB. 4: THOM BARTH, KUBUS 13-91 FRÜHBEET II, DETAIL
(PHOTO: OLIVER FIEDLER)

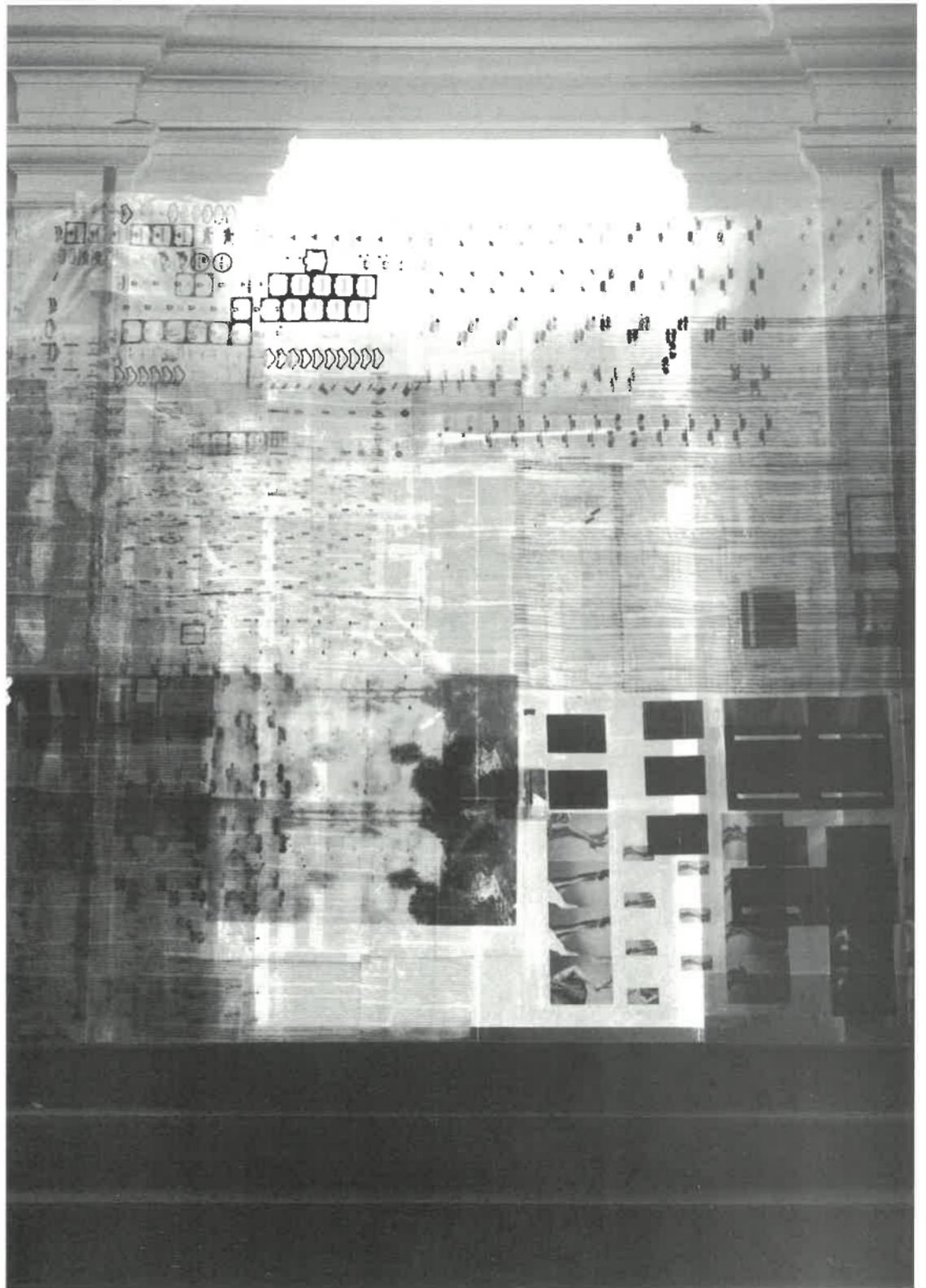


ABB. 5: THOM BARTH, "WHITEBOX - BLACKBOX", KOPIE AUF MONTAGEFOLIE,
INSTALLATION SALZBURGER KUNSTVEREIN, EINGANGSSITUATION, 1991
(PHOTO: BRIGITTE HÄUFLER)

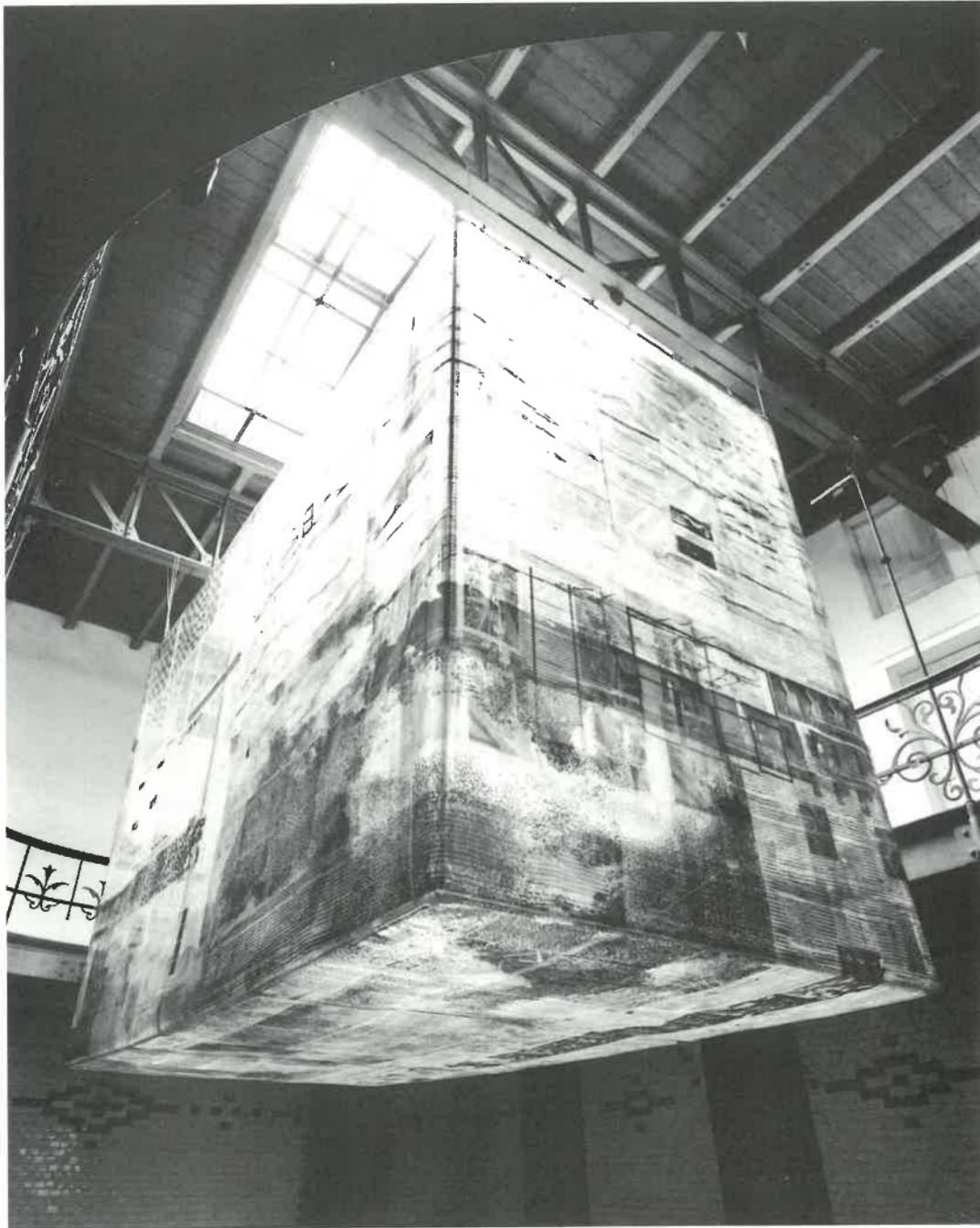


ABB. 6: THOM BARTH, "KUBUS 16-92 DRAUSSEN REIN HORCH",
KOPIE AUF MONTAGEFOLIE, CIRCA 350 X 250 X 500 CM,
INSTALLATION KUNSTRAUM WUPPERTAL, 1992
(PHOTO: MARTIN MÜLLER)

ter spezifisch scheint aber, daß, so Barth, "jedes Individuum, jedes Bewußtsein diese Bilder zugänglich gemacht bekommt und anfängt, in einer so vermuteten Meta-Ebene zu agieren."⁹ Das Bewußtseinsmaterial speist sich kaum noch aus erlebten, sondern in erster Linie aus vermittelten Erfahrungen. Was beispielsweise televisionär aufgezogene Kinder im Spiel verarbeiten, sind Bildschirmrealitäten; das Spiel kopiert Abgeleitetes, Abgebildetes. Ähnlich steht im computertechnisch beschleunigten Wissenschaftsbetrieb eine unübersehbare Flut von Sekundärliteratur einem schmalen Grüppchen von Quellen gegenüber. "Sowohl von den rhetorischen Konventionen wie von der Substanz her sind Sekundärtexte Texte über Sekundärtexte", stellt der Literaturwissenschaftler Georg Steiner sarkastisch fest. "Der Primärtext ist nur der ferne Brunnen autonomer exegetischer Wucherungen."¹⁰

Gegen den "circuit fermé" der Zeichen, der sich selbst multiplizierenden Bilder und Systeme, gegen die "Vorherrschaft des Sekundären und Parasitären"¹¹ meldet sich der Widerstand der Anwältin einer neuen Unmittelbarkeit wie Karl Heinz Bohrer¹², Botho Strauß¹³ und der genannte Georg Steiner. Besonders Strauß und Steiner fundieren die "Realpräsenz" des Kunstwerks theologisch, womit sie sich, sozusagen in der Gegenbewegung, mit Walter Benjamin treffen, der Aura und Ritualfunktion ähnlich miteinander verknüpft sah.¹⁴ Nun aber in Abstoßung von den Medien heißt es bei Strauß: "Es geht ... um die Befreiung des Kunstwerks von der Diktatur der sekundären Diskurse, es geht um die Wiederentdeckung nicht seiner selbst-, sondern seiner theophanen Herrlichkeit, seiner transzendentalen Nachbarschaft."¹⁵

Barths Position ist nicht, eine der beiden Standpunkte zu affirmieren und den anderen aus-

zublenzen. Mit analytischer Distanz konstatiert er die "Transformation von Welt"¹⁶ als Folge des Bewußtseinsprozesses, wobei ihm die Kopie als ideales Medium dient. Zugleich - und das macht den Transformationsvorgang erst in seiner ganzen Konsequenz nachvollziehbar - konfrontiert er den "circuit fermé" der Codes und Zeichen mit der Präsenz des Realen und - in den später zu erwähnenden letzten Arbeiten - der Präsenz des Imaginären. Seine Strategie innerhalb der Medienkunst wäre daher am ehesten mit "transmedial" zu bezeichnen.

Barths erste große Museumsausstellung, 1987 im Herkulesaal des Palais Liechtenstein in Wien, stellte sich bereits in einen ganz direkten, "diffusionsartigen" Bezug zum Umraum.¹⁷ Photographien der Wände und der Decke des barocken Saales wurden mit dem Kopiergerät vergrößert, geteilt und jede der Hälften wiederum vergrößert. Dieser Vorgang wurde so lange wiederholt, bis die einzelne Kopie nur mehr einen vergleichsweise winzigen Ausschnitt repräsentierte, während alle Kopien zusammengesetzt ein riesenhaftes Abbild (820 x 900 bzw. 600 cm) der jeweiligen Wand ergaben. Auf transparente Folie übertragen, wurden die Blow-up-Ansichten des Marmorsaales auf ein quaderförmiges Gerüst gespannt, das, auf die Seite gekippt, in der Mitte des Saales zu liegen kam. Da die Innenhaut der Architektur zur Außenhaut geworden war, funktionierte der Kubus wie ein Spiegelbild; ein Effekt, auf den auch die Annäherung der Größenverhältnisse abzielen schien. Die durch den Vergrößerungsprozeß stark vergrößerte Struktur der nur wie ein durchsichtiger Schatten wirkenden Kopien verschärfte aber zugleich die Differenz zum Vorbild, weil die illusionistische Dimension der zugrundeliegenden Photographien buchstäblich "wegkopiert" worden war. Nicht so sehr das Abbild selbst, erst die men-

tale Speicherung dieses Ansichtskarten- und Bildbandwissens und dessen Projizierung auf den erinnerten Ort des Originals führte zur Transformation der Wirklichkeit. Barth stellte damit den Betrachter praktisch außerhalb seiner selbst, der nun das auf das "Ding an sich" hin durchsichtig gemachte Sekundärkonstrukt der Wahrnehmung mit dessen Primäranlaß vergleichen konnte. Doch stieß dieser Rückgriff "ad fontes" auf ein ebenfalls bloß Vermitteltes, stellt doch "der Herkulesaal mit seinem ikonografischen Programm aus Mythologie und Herrschaftssymbolik", wie Hofmann bemerkt, seinerseits die "Verbildlichung einer spezifischen, gesellschaftlichen Wirklichkeit" dar¹⁸ - hinter dem "circuit fermé" der Nachbilder schloß sich gleich der nächste.

Für die Barthschen "copy-objects" sind die Plastikfolie als materieller Träger und der Kubus als äußere Form von beinahe genauso konstitutiver Bedeutung wie die Technik des Kopierens selbst. Der Kubus repräsentiert das Grundmodell des von der euklidischen Geometrie durchmessenen Raumes, nach dem die Wirklichkeit im Koordinatensystem rationalisiert und schubladisiert, in Positionen und Klassen eingeteilt wird. Die durchsichtige Folie ermöglicht dabei erst die visuelle Umsetzung dieser Vorstellung eines gläsern-homogenen Raumes und radikalisiert in ihrer Bildträgerfunktion die Immaterialität des Abgebildeten. Durch die weitgehende Lösung des Abbildes bzw. der Kopie von einem sich materiell bemerkbar machenden Substrat erhält es bzw. sie den Charakter einer von der Schwere des Stoffes befreiten, rein ideellen Vorstellung.

Auf die Immaterialität der geistigen Ordnungs- und Bildkategorien hat Barth mit der Installation "Kubus 6-88 KOPIE STATT" in der Friedrichshafener Galerie Lutze verwiesen, wo er einundzwanzig Folien-Kuben mit Aufnahmen des

menschlichen Gehirns - dem Transformator der Wahrnehmung - in einer Ecke des Raumes gruppierte (Abb. 1). Das "Stück Fleisch" der Gehirnmasse wurde zur entsubstantialisierten Projektionsform, die als Speicher- und Sendebox für Physisches und Psychisches gleichermaßen offen ist.

Den schwarzen Folien des kleineren der beiden Kuben im Nürnberger Kreuzigungshof - einer Installation anlässlich des Freiskulpturenprojektes "andernorts" (Abb. 2) - lag ebenfalls die Abbildung eines Gehirnes zugrunde, welche allerdings während des Kopiervorgangs so über das Vorlagenglas gezogen wurde, daß die einzelnen Gehirnwindungen breite, verwischte Streifen ergaben. Während dieser dunkle "mainstream" ohne Anfang und Ende rund um den damit optisch abgedichteten Quader floß (auch in Allusion zur unter dem Kreuzigungshof hindurchfließenden Pegnitz), war der größere Kubus - der "LEERKÖRPER" - mit völlig durchsichtigen Folien bespannt. "Je weniger die leeren Stücke selbst sind und bedeuten", schreibt Barth zu einer ähnlichen Installation, "umso kräftiger erscheint die vermeintliche Wahrnehmung des Betrachters als seine ureigene innere Projektion. Die retinale Geilheit des süchtig gewordenen Blicks läuft ins Leere und läßt in Ermangelung des zu Schauenden die inneren Bilder auf der Netzhaut erscheinen."¹⁹ Die Kopie der Realarchitektur wurde in Nürnberg vom architektonisch konstruierten Bewußtseinsmodell abgelöst (der die Fenstergalerie paraphrasierende "LEERKÖRPER" war sogar überdacht), sodaß sich der Schwerpunkt von der rezeptionsbedingten Wirklichkeitsveränderung zur Wirklichkeits-erzeugung mittels Imagination verlagerte. Haus, Kreuzgang und Hof als abgeschlossene und zugleich durchlässige Kommunikationsorte bildeten den Beziehungsrahmen für die in heraklitischen Fluß gebrachte, an ihren virtuellen Projektions-

raum gebundene Gehirntätigkeit. - Was hier noch sehr bipolar und additiv aussah, hat Barth später in der Salzburger Installation "Whitebox - Blackbox" integriert; der schwarze Kubus fungierte dort als Gehäuse und Grenze des weißen.

Zuvor sind aber noch die älteren Arbeiten "FRÜHBEET I" und "FRÜHBEET II"²⁰ (Abb. 3,4) zu erwähnen, weil hier die Konfrontation mit dem Realen eine neue, die Präsenz verstärkende Qualitätsstufe erreichte. Bereits das an ein Gemüsebeet erinnernde Arrangement - statt der abstrakten Kuben lagen hier mit Plastikfolie bespannte Rahmen auf Obstkisten - begab sich auf eine recht bodenständige Ebene. Die Verbindung von Natur und synthetischem Material ist aus der Schrebergartenästhetik vertraut und hat nichts weiter Befremdliches. Erst bei näherer Betrachtung entdeckte man, daß Barth neun der achtzehn Abdeckungen zu Spiegelbildern des Himmels umfunktioniert hatte (was besonders bei der provisorischen Aufstellung im Freien sinnfällig wurde): Sie zeigten Wolkenformationen als vielfach vergrößerte Kopie. Die ursprüngliche grobkörnige Struktur des Photos war aber so überdimensional aufgeblasen worden, daß anstelle des Abgebildeten nur mehr der sinnentleerte Abbildungsmodus - ein amorphes Fleckenmuster - sichtbar war. Das Kopiergerät "zerstäubte" hier feste Bilder von atmosphärischen Erscheinungen und stellte insofern den Urzustand wieder her. Freilich ist im Grunde alles "eine Kombination von Punkten: von Pixeln, Genen oder bits", wie Flusser überspitzt formuliert.²¹ Nur gelangte die Transzendierbewegung vom kopierten Abbild zurück zum Urbild nicht auf wieder bereits Vermitteltes (wie bei der "Kopie Marmorsaal"), sondern auf das permanent anwesende und sich dem Zugriff ebenso permanent entziehende, mythisch aufgeladene Phänomen "Himmel".

"Whitebox - Blackbox" von 1991 (Abb. 5) interpretierte den von einem Wandelgang umgebenen Ausstellungsraum des Salzburger Künstlerhauses als doppelten Kubus: der unbetretbare Innenraum wurde ganz weiß ausgeschlagen und hell erleuchtet, seine Außenwände samt der Türen von oben bis unten mit bedruckter Folie umwickelt. Zum Einsatz kamen wieder die "gezogenen" Gehirnstreifen, Kopien von an Nervenganglien erinnernden Gräsern und einem ebenfalls auf das Bewegungsmotiv abhebenden Text von Bruce Chatwin sowie eine Menge von Montagefolien. Auf diesen Abfallprodukten des Druckereigewerbes befanden sich hauptsächlich Firmenlogos und Reklambilder und -sprüche. Nicht nur durch ihren Sex-appeal stachen daraus besonders, sich ständig wiederholende Reihen von Damenbeinen aus der Feinstrumpfwerbung hervor, welche die Gänge förmlich entlangflanierten. Dieser im Bewußtseinsraum angesiedelte Fluß der sekundären, in ihrer Überlappung oft absurd verfremdeten Zeichen drängte den Besucher selbst an die Peripherie und riß ihn mit, um ihm zugleich den Zutritt ins sakrosankte, makellos reine und an den Eingängen verheißungsvoll durch den transparenten Bildervorhang leuchtende Innere zu verwehren. Assoziationen an religiöse Riten stellten sich ein, etwa das Umrunden der schwarzen Kaaba in Mekka,²² oder an Mythen wie jenen vom heiligen Gral, der ebenso hell wie unzugänglich erträumt worden war.²³ Diese weiße Zelle zog die unerfüllten Begierden in einem viel stärkeren Maße auf sich als der "LEERKÖRPER", da sie sich der Anschauung fast völlig verwehrte. Nach Martin Hentschel bildete sie einen "Fluchtpunkt aller Imaginationen und insofern Un-Ort, Utopia. Das Unbedingte, das sich darin verkörpert(e), hat(te) seinen dialektischen Gegenpart in jenem Feld des Bedingten, welches sich in der Ummantelung aus Folien verkörpert(e)."²⁴

Es ist hervorzuheben - und damit kommen wir auf den vorhin angeschnittenen Konflikt zwischen "profaner" Medienästhetik und "theophaner" Präsenzästhetik zurück -, daß Barth keine der beiden "Boxen" bzw. der von ihnen repräsentierten Systeme gegen die andere ausspielt. In Hentschels Analyse wird diese Ambivalenz subtil herausgearbeitet: Einerseits "veranschaulicht Barths Installation, daß ... das Imaginäre nur in der Umklammerung seiner Simulakren, der Phantasmagorien apparativ erzeugter Bilder, noch denkbar ist", und "andererseits: was wäre der leere erleuchtete Raum, an dem das Denken zur Ruhe und zu sich selbst kommen kann, ohne die unzähligen Bilder und Geschichten, die es alltäglich zerstreuen?". Am deutlichsten wird die semantische Interdependenz von primärer und sekundärer Welt an den Eingangszonen sichtbar, wo "die technischen Bilder buchstäblich in einem anderen Licht erscheinen"²⁵, und zwischen banaler Leuchtreklame und überwirklicher Diaphanie alle Sehweisen ihre Berechtigung haben.

In der Wuppertaler Installation "DRAUSSEN REIN HORCH" (Kubus 16-92, Abb. 6) fallen schließlich weißer und schwarzer Kubus in eins zusammen. Ein mit Montagefolien überzogenes Quadergerüst hängt frei schwebend - als quasi körperloses, luzides Bewußtseinsprogramm - unter dem Oberlicht, sodaß es das von oben einfallende Tageslicht auffängt und in den Raum verteilt. Seine Unterseite nehmen die kopierten Himmelssegmente des "FRÜHBEEETES" ein, die in effigie verstellen, was darüber in realiter sichtbar ist: Setzen hier die Logos, Slogans und Beine zur Himmelfahrt an, so bestätigen sie nur den Agnostischen Skeptizismus, daß der Himmel von jeher die wichtigste Projektionsfläche war.

Barths Anliegen ist von einer Ästhetik des klassisch-harmonischen Ausgleichs weit entfernt.

Er "spannt Konträres zusammen, aber er löst die Gegensätze nicht auf, er zeigt vielmehr ihre Kompatibilität", schreibt Hofmann.²⁶ Erforderlich scheint Barth ein Blick zwischen die Medien und über die Problemstellungen hinaus. Das räumt Konflikte zwar nicht aus der Welt, legt aber kommunikative Schichten frei. Denn gibt es schließlich eine größere Bestätigung für den "circuit fermé", als ihn zu überschreiten?

Anmerkungen

- 1 Bezeichnung des elektrostatischen Trockenverfahrens (von griech. xero = trocken) im Gegensatz zum chemisch- "nassen" Kopierverfahren im photographischen Bereich. Im folgenden wird das griechische Praefix (wie allgemein üblich) fortgelassen.
- 2 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt/M. 1989, S. 128ff.
- 3 Cf. Peter Weibel (im Gespräch mit Sara Rogenhofer und Florian Rötzer): Der Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst, in: Ästhetik des Immateriellen? Teil II (=Kunstforum International Bd. 98, Januar/Februar 1989), S. 60-75, bes. S. 61.
- 4 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/M. 1963, S. 7-44, bes. S. 15f u. 25.
- 5 Andrea Hofmann: VON NATUR AUS SÄUREARM EIN HAUCH AM BEIN WIE EDLE SEIDE MODERNE KLASSIK RAFFINIERT VARIIERT; in: Ausst.-Kat. Thom Barth, Kubus 13-91 FRÜHBEEET II, Umspannwerk Singen, Singen 1991, S. 5-11, hier S. 10.
- 6 Vilém Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen 1985, S. 83.
- 7 Thom Barth im Gespräch mit Robert Wissmath, in: Ausst.-Kat. "andernorts", Galerie Bauer & Bloessl, Nürnberg 1990, Bd. II, cit. nach Hofmann, VON NATUR AUS SÄUREARM, S. 10
- 8 In Bezug auf die Rezeption von Kunst cf. Pierre Bourdieu: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrneh-

mung, in: Peter Bürger (Hg.): Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie, Frankfurt/M. 1978, S. 418-457; sowie allgemein zur Vermittlungstheorie in der Kunst Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung. Aufzeichnungen eines Generalisten, Köln 1977; ders.: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande, Köln 1986.

- 9 Barth im Gespräch mit Robert Wissmath, S. 11.
- 10 George Steiner: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?, München-Wien 1990, S. 60.
- 11 Op. cit., S. 18.
- 12 Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt/M. 1981.
- 13 Botho Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. (= Nachwort zu:) Steiner: Von realer Gegenwart, S. 303-320.
- 14 Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 16.
- 15 Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, S. 307.
- 16 Barth im Gespräch mit Robert Wissmath, S. 11.
- 17 Ausst.-Kat. Thom Barth: Kubus 3-87, Kopie Marmorsaal, Museum Moderner Kunst Palais Liechtenstein, Wien 1987.
- 18 Hofmann: VON NATUR AUS SÄUREARM, S. 7.
- 19 Thom Barth: Kubus 12-91, LEERSTÜCKE, in: Ausst.-Kat. Thom Barth: Leerstücke. Installationen, Bilder, Zeichnungen (Impulse 15), Galerie Löhrl am Abteiberg, Mönchengladbach 1991, o. pag.
- 20 Hofmann, VON NATUR AUS SÄUREARM
- 21 Cit. nach Florian Rötzer, Vilém Flusser, in: Kunstforum International, Bd. 117, Januar/Februar 1992, S. 70-75, hier S. 72.
- 22 Karlheinz Pichler: Thom Barth. Die szientifizierende Black box, in: Vernissage 9/1991, S. 44-47, hier S. 47.
- 23 Martin Hentschel: Bild und Ort. Zur Topographie von Thom Barths "Whitebox - Blackbox", in: Ausst.-Kat. Thom Barth: Whitebox - Blackbox, Salzburger Kunstverein, Salzburg 1991, o. pag.
- 24 Op. cit.
- 25 Op. cit.
- 26 Hofmann: VON NATURAUS SÄUREARM, S. 9.

FRANZ XAVER

Interventionen zur Überlistung listiger Programme. Franz Xavers künstlerischer Umgang mit Neuen Technologien.

MATTHIAS MICHALKA

"Die Auswirkungen der Technik zeigen sich nicht in Meinungen und Vorstellungen, sondern sie verlagern das Schwergewicht in unserer Sinneswahrnehmung oder die Gesetzmäßigkeiten unserer Sinnesorganisation ständig und widerstandslos."¹

Mehr als 25 Jahre sind vergangen seit Marshall McLuhan mit Aussagen wie der eben zitierten an die Öffentlichkeit trat und mit seinem Buch "Understanding media" die enormen Folgen der Technisierung bzw. Mediatisierung für uns und unsere Gesellschaft offenlegte. Von Baudrillard über Flusser bis Virilio haben zahlreiche Philosophen und Denker der Gegenwart seine damals heftig diskutierten Theorien aufgegriffen und weiterentwickelt, sie sind heute gewissermaßen medientheoretisches Allgemeingut, auf breiter Basis anerkannt: Am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts herrscht weitgehend Einigkeit darüber, daß die enormen technischen Innovationen der vergangenen Jahrzehnte tiefgreifende Modifikationen unserer Wahrnehmung, unseres Denkens und Handelns implizierten. Unsere Weltsicht, unsere individuelle und gesellschaftliche Wirklich-



Abb. 1: FRANZ XAVER, URTIERE, 1985

keit scheint unmittelbar determiniert vom jeweiligen Stand der Technik, von deren Wesen bestimmenden Schaltkreisen und Digitalprogrammen, von Mikrochips und Prozessoren. Digitale Rechnerprogramme scheinen die genetischen Codes des psychosozialen Organismus zu sein.

Für Kunst und Künstler konnte und kann diese Ausweitung der Technik, insbesondere der Kommunikationstechnik nicht folgenlos bleiben.

Seit den sechziger Jahren sind elektrotechnische Apparate Ausgangspunkt für ästhetische Experimente, mit denen auf die Erhellung und Transformation der immanenten Ausrichtung der Technik, ihrer Steuerungen und Programme, abgezielt wird.

Einer der gegenwärtig in Österreich wohl führenden Köpfe auf diesem Gebiet ist Franz Xaver. 1956 in Linz geboren, studierte er zunächst Elektrotechnik, bevor er 1985 in die Klasse für "Visuelle Mediengestaltung" an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien eintrat.

Die Basis für seine heutige künstlerische Arbeit legte Franz Xaver bereits mit seinem ersten Studium. Die Einsicht in die Funktionsweise der neuen Technologien im allgemeinen und der Elektrotechnik im besonderen, sein Wissen um deren Stärken und Schwächen, deren konkreten Möglichkeiten und Grenzen, erlaubt ihm nicht nur an der Oberfläche, d. h. auf der industriell determinierten phänomenalen Ebene zu operieren, sondern einen entscheidenden Schritt weiterzugehen. Ziel seines künstlerischen Engagements ist

die Transformation der Technik an ihren Wurzeln, auf Schaltkreis- und Programmebene.

Franz Xaver macht, wovor die Elektroindustrie mit Geräteaufschriften wie "Attention ! Don't open !" ausdrücklich warnt, er öffnet die Apparaturen, die "Black Boxes" und modifiziert sie. Er versucht, um es mit Vilém Flusser zu sagen, die listigen Technikprogramme "... zu überlisten und die Apparate zu zwingen etwas zu tun, wofür sie nicht gebaut sind."² Kreative Werkzeuge, mit denen außerhalb unserer ursprünglichen Wahrnehmungsmöglichkeiten Liegendes visualisiert werden kann, die uns völlig neuartige Erfahrung- und Erkenntnisdimensionen zugänglich machen, sind das Ergebnis. Die Codes des Realen werden von Franz Xaver künstlerisch transformiert und die Macht der Technokraten dadurch unterminiert.

Am Beginn seiner unwissenschaftlichen, jenseits traditioneller Zweckhaftigkeit angesiedelten Auseinandersetzung mit Technik entwickelte Xaver Anfang der 80er Jahre recht einfache elektromechanische Vorrichtungen, Kästen, zum Teil aus elektrischen Abfallmaterialien geschaffen, die nach Einwurf einer Münze zu leuchten und sich zu bewegen begannen. "Urtiere", bei der aus Telefonkabelresten geformte, tierähnliche Figuren nach Ingangsetzen, angetrieben von einem Elektromotor, laufschriftähnliche Bewegungen vollführten, ist eine dieser Arbeiten.

Bereits diese frühen Kästen zeigen, bei aller technischen Simplizität, Charakteristiken, die bis heute für Franz Xavers künstlerisches Schaffen wesentlich sind. Ohne den Anspruch erheben zu wollen, seinen Werken in ihrer ganzen Vielschichtigkeit gerecht zu werden, seien im fol-



Abb. 2: FRANZ XAVER, VIRTUELLE U-BAHN, 1991

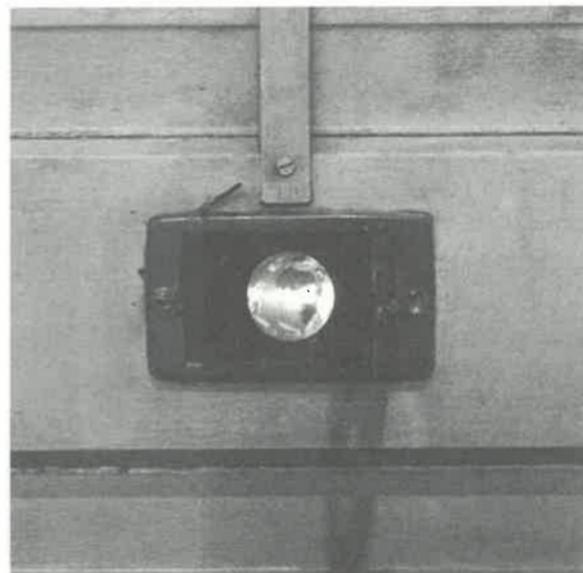


ABB. 3: FRANZ XAVER, IM ORBIT, 1991/92

genden zentrale Merkmale seiner Arbeit kurz skizziert.

Widmen wir uns zunächst dem Aspekt der Bewegung: Seit der markanten Beschleunigung des technischen Fortschritts im 19. Jahrhundert und der damit einhergehenden Industriellen Revolution wird immer wieder auf die Synchronizität von technischer Innovation und einer Dynamisierung der Gesellschaft bzw. einer Verschiebung des bestehenden Zeitgefüges hingewiesen. Diese Beobachtung ist auch keineswegs verwunderlich, war und ist doch technologische Weiterentwicklung in erster Linie das Produkt militärischen und ökonomischen Machtstrebens und in diesem Zusammenhang der Versuch, sich gegenüber einem Gegner, dem Feind oder Konkurrenten, einen zeitlichen, d. h. taktischen bzw. finanziellen Vorsprung zu verschaffen. "Time is money" heißt es beispielsweise im Bereich der Wirtschaft und im täglichen Kampf ums ökonomische Überleben besteht nur der, dem es gelingt, seine Produktivität durch technische Neuerungen zu maximieren, in immer kürzerer Zeit immer mehr immer besser zu erzeugen, und die Waren und Informationen dann, mit neuesten Verkehrsmitteln, versteht sich, schnellstmöglich zum Kunden zu transferieren. Daß aus einem derartigen Entwicklungsprozeß heraus sich technische Apparate rasant bewegen und mit ihnen auch unser natürlicher Lebensablauf beschleunigt wird, erscheint logisch.

Nur folgerichtig erscheint in diesem Zusammenhang allerdings auch, daß Künstler, insbesondere jene, die ganz gezielt mit neuen Technologien arbeiten, sich mit diesem für ihr Medium zentralen Phänomen, mit Dynamik und



Abb. 4: FRANZ XAVER, RADIOARTIVE KONFERENZMÖBEL, 1987

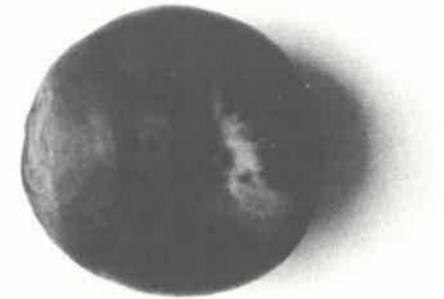


Abb. 5: FRANZ XAVER, CHANNEL 38, 1991

immanenten Beschleunigungstendenzen der Technik auseinandersetzen. Franz Xaver thematisiert den Aspekt der Bewegung mit seinem Kasten gleich in mehrfacher Weise. Zum einen erweitert er die sinnlichen Qualitäten seines Gebildes in die vierte Dimension, um die für "Urtiere" elementare Gegenüberstellung von Natur und Technik um die Facette natürliche, organische Bewegtheit versus elektrotechnischen Dynamismus zu ergänzen. Zum anderen problematisiert er mit dieser Arbeit aber auch das der Technik innewohnende Bewegungspotential als Konsequenz ökonomischer Mechanismen und Strategien, wie sie zuvor kurz gestreift wurden. Der Grund für die Bewegung dieser technischen Apparatur zeigt sich ganz konkret in Form eines

5-Schilling-Stücks, das der Betrachter einzuwerfen hat.

Das in den Kästen integrierte Bewegungsmoment entspricht, es wurde schon angedeutet, einem sehr frühen Stadium technischer Dynamik. Eine weitaus avanciertere Stufe kommt in der "Virtuellen U-Bahn" zum Tragen. Auf dem Hauptplatz der Kärntner Gemeinde St. Veit an der Glan war während des Videofestivals "Transformator" im Juni 1991 ein Container aufgestellt, in dem live und in Originalgröße Bilder einer Rolltreppe der Wiener U-Bahnstation Karlsplatz projiziert wurden. Als Aufnahmegerät diente dabei eine automatische Überwachungskamera der Wiener Verkehrsbetriebe. Die ungeheure Beschleunigung der Technik hat hier einen Punkt erreicht, an dem

es die innere Geschwindigkeit der Apparate, d. h. die Schnelligkeit ihrer Schwingungen erlaubt, Informationen über weite Distanzen in Echtzeit zu übertragen. Unter dem Einfluß der neuen Telekommunikationstechnologien scheinen räumliche Entfernungen zu schrumpfen, "elektronisch zusammengezogen ist die Welt nur noch ein Dorf". (Mc Luhan)³

Xavers "Virtuelle U-Bahn" ließ diese Konsequenzen beschleunigter Technisierung und Mediatisierung paradigmatisch erlebbar werden. Das reale Dorf St. Veit wurde Teil des globalen Dorfs Mc Luhans, ja es ging gleich doppelt ans Netz; über das globale Kommunikationsnetz bzw. Informationsverkehrsnetz ans urbane Personenverkehrsnetz. Der regionalen "Metropole"

St. Veit wurde es dank rasanter Transmissions-technik möglich, am unterirdischen Großstadtleben zu partizipieren. Die Provinz entwickelte "Großstadtcharakter."

Im selben technischen Kontext wie die "Virtuelle U-Bahn" ist auch ein drittes Beispiel für Franz Xavers Thematisierung der Bewegung, seine Tür "Im Orbit", anzusiedeln. Beim Blick durch das Guckloch einer wuchtigen Sozialwohnungstür aus Beton, deren Massigkeit lediglich durch eine leichte Drehung aus der Orthogonalen etwas gedämpft wird, sieht deren Betrachter das von einem Erdbeobachtungssatelliten live übermittelte Bild unseres Globus. Mit dem Schrumpfen der Räume durch Transmission in Echtzeit verschwindet die Differenz von Hier und Da, von Innen und Außen. Auf den Punkt bringt das Problem Virilio: "Zeit in Echtzeit zu überspringen, bedeutet sich auf ein Schnellverfahren zur physischen Ausschaltung von Subjekt und Objekt einzulassen."⁴

Im Hinblick auf die Tür wird deutlich, daß wir uns gar nicht mehr von der Stelle bewegen müssen, um unmittelbar mitzuverfolgen, was sich auf unserem Globus abspielt. Mehr noch, weltumspannende Telekommunikationsnetze erlauben uns heute eine Sicht der Erde, wie sie zuvor einzig nach deren Verlassen möglich war. Ob die Massivität der Tür in diesem Zusammenhang als Versuch, sich dieser sofortigen Allgegenwart zu verschließen und kritische Distanz zu bewahren, anzusehen ist, oder ob man Xavers Werk als Sinnbild für die Überwindung bisheriger Barrieren und Grenzen durch die Neuen Technologien aufzufassen hat, will ich hier offen lassen.

Kehren wir aber wieder zu Franz Xavers anfänglichen Kästen zurück und widmen wir uns einem Aspekt, der eng mit Bewegung und Dynamik zusammenhängt. Die Rede ist vom Moment der Interaktion.

Bezogen auf "Urtiere" kann die aktive Verbindung des Betrachters mit dem Werk zunächst als Aufforderung zur kritischen Reflektion der bestehenden Interdependenzen zwischen technischen Apparaten und ihren Benützern verstanden werden. Konkret veranschaulicht Xaver in diesem Fall das Verhältnis Technik - Mensch als ein primär ökonomisches und zwar in einer Weise, die jedwede Kreativität seitens des Anwenders ausschließt. Die Bedeutung des Betrachters reduziert sich aufs Ingangsetzen eines vorgegebenen Ablaufes, aufs Bezahlen.

Anders kommt die Interaktion hingegen bei seinen "radioaktiven Konferenzmöbeln" zur Geltung. Mit dieser Arbeit, die nicht ohne Ironie die Gesäßwärme der Teilnehmer in akustische Signale und diese wiederum in Monitorbilder, auf denen die Konferierenden zum Teil sitzen, transformiert, bietet Xaver eine konkrete Alternative zu den üblichen technisch determinierten Kommunikationsformen. Jeder der gleichberechtigten Konferenzteilnehmer ist an der Generierung eines völlig neuartigen, nur bedingt bewußt gesteuerten Polylogs beteiligt.

Seien seine Interaktionsmöglichkeiten nun wie im ersten Beispiel zur kritischen Visualisierung eines bestehenden Sachverhalts, oder wie im zweiten zur Schaffung konkreter Alternativen zu einem solchen verwendet, in jedem Fall untermauert Xaver mit ihnen, was bereits im Zuge seiner Auseinandersetzung mit technischer Bewegung zu einem zentralen Moment seiner Kunst wurde: deren transitorischen Charakter. Interaktion bedeutet die Überführung des Kunstwerks in einen Kunstprozeß, bedeutet Bewegung, Immaterialität, bedeutet ganz allgemein der Kunst die Eigenschaften des Flüchtigen und Vergänglichen zu verleihen. Nichts anderes geschieht durch die Integration technischer Dynamik in die Kunst.

Beide Aspekte verschmelzen im Inkonstanten, einem Phänomen, das mit dem traditionellen Verständnis von bildender Kunst und dem damit einhergehenden Anspruch auf Dauer und Materialität schlechterdings unvereinbar ist. Mit seinen transitorischen Werken reiht sich Xaver unter jenen Künstlern ein, die darauf setzen, den starren Werkbegriff, der auch heute noch im Galerien- und Museumswesen vorherrscht, mit all seinen ökonomischen und machtpolitischen Implikationen aufzusprengen. Konsequenterweise verweigert er sich dem kommerziellen Galerienbetrieb und kämpft stattdessen mit Worten und Werken um alternative Distributionsformen für Kunst. Exemplarisch für dieses subversive Engagement steht "Channel 38". Sobald diese "Black Box", in der sich ein langsam verfaulender Apfel befindet, in die Nähe einer auf Kanal 38 eingestellten Fernsehanlage kommt, wird der "Fäulnisprozeß im Innern der Technik" via "Kunstkanal" live am Bildschirm mitverfolgt.

Anmerkungen

- 1 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, Understanding media, Düsseldorf - Wien 1968, S. 25.
- 2 Vilém Flusser: Bilderstatus, in: Katalog Metropolis, Internationale Kunstausstellung Berlin 1991, S. 52.
- 3 McLuhan, Die magischen Kanäle, S. 10
- 4 Paul Virilio: Das dritte Intervall, Ein kritischer Übergang, in: Edith Decker, Peter Weibel, (Hg.): Vom Verschwinden der Ferne, Telekommunikation und Kunst, Köln 1990.

Die Linse und der Meißel Zur "sculptural photography" der Engländer Gilbert und George

RAINALD FRANZ

Fünfundzwanzig Bilder der Welterfahrung à la Gilbert und George umfaßt der 1989 entstandene Zyklus der "Cosmological Pictures", der im Rahmen einer Tournee durch die Kunsthallen Europas von Krakau bis Barcelona in der Wiener Secession gezeigt wurde.

Die beiden, heute knapp fünfzigjährigen Künstler aus London haben sich die Photographie auf ihrem Weg durch die Konzeptkunst der siebziger Jahre seit 1977 als ausschließliches Medium zur Kommunikation mit dem Betrachter erkoren. Diente ihnen die photographische Abbildung anfänglich nur zur Dokumentation der Auftritte als "Living Sculptures" in Performances, die heute schon Ausstellungsgeschichte gemacht haben¹, verselbständigte sich der Umgang mit der Bildtechnik in den frühen siebziger Jahren. Dabei schlugen Gilbert und George zwei Wege ein, denen sie bis heute treu geblieben sind: Einerseits verwenden sie gefundenes photographisches Material. Dabei kann es sich um Postkarten oder anonyme Schnappschüsse handeln, die sie durch collagierende Zusammensetzung zu Trägern ihrer Inhalte machen. In den neuesten Beispielen dieser Art der Bildfindung haben sich die Postkarten zu wandteppichhaften Gebilden verdichtet, wie sie 1989 in der Anthony d'Offay

Gallery in London zu sehen waren.²

Weitaus einflußreicher war aber der zweite Weg des Umgehens mit Photographie, der schließlich zu den "Multicolour Photopieces" ab 1977 führte. Während einer Phase des Rückzugs aus dem Kunstgeschehen Anfang der siebziger Jahre in eine selbstgewählte Isolation, entwickelte sich das Photo für Gilbert und George zum selbstreferentiellen Dokumentationsmedium. Die collagierten Abbilder, die die beiden Künstler immer wieder in der begrenzten eigenen Welt zeigten, wurden immer stärker mit den Gefühlen der Depression und Vereinsamung, denen die Künstler zu dieser Zeit in ihrem Werk Ausdruck verleihen wollten, aufgeladen. Die emotionale Dichte dieser "Bildwände" aus der ersten Hälfte der siebziger Jahre öffnete den Weg zu einer Verwendung der Photographie als Medium der Gefühlskommunikation.

Gilbert und George entwickelten aus dem einmal gefundenen Ausdrucksmittel in einem über zehn Jahre dauernden Prozeß eine eigene Bildsprache. Waren die Collagen mit den Photographien, die das Künstlerpaar in ihrem Haus in Londons East End und im Pub zeigten, anfangs auch in der freien Applikation an der Wand von einer Dynamik geprägt, die den Inhalten ent-

sprach, traten die Einzelbilder im Lauf der Entwicklung zu großen Bildtafeln zusammen. Ein Prozeß der Ordnung, der zeitlich mit einer thematischen Öffnung der Photoarbeiten auf allgemein menschliche Themen zusammenfiel, weg von der Autoreflexion. Menschen, Landschaft und Architektur treten ab 1976 wieder ins Blickfeld des Künstlerduos. Die individuelle Weltanschauung im Spiegel der Photographie beginnt.

Interessant ist dabei das Verhältnis zur Farbe: Von Anfang an beschränkten sich die beiden Künstler auf Schwarzweißphotos, und auch die "Multicolour Photopieces" entstehen aus Schwarzweißnegativen, die auf dem Papierabzug nachkoloriert werden. Auf diesen Umstand angesprochen, definieren Gilbert und George ihren Weg zur Farbe in der Photographie als eine Entdeckung der emotionalen Ausdrucksmöglichkeiten.³ Und wirklich läßt sich innerhalb der Photoarbeiten aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre ein Übergang von den Unfarben Grau und Schwarz zu Rot und Gelb bis zur Erschließung einer poppig bunten Palette beobachten. Der Einsatz einzelner Farben deutet in Bezug auf die Inhalte im Bildsystem von Gilbert und George Grundgefühle wie Liebe oder Haß an. Je mehr Farben verwendet werden, desto ausgegli-

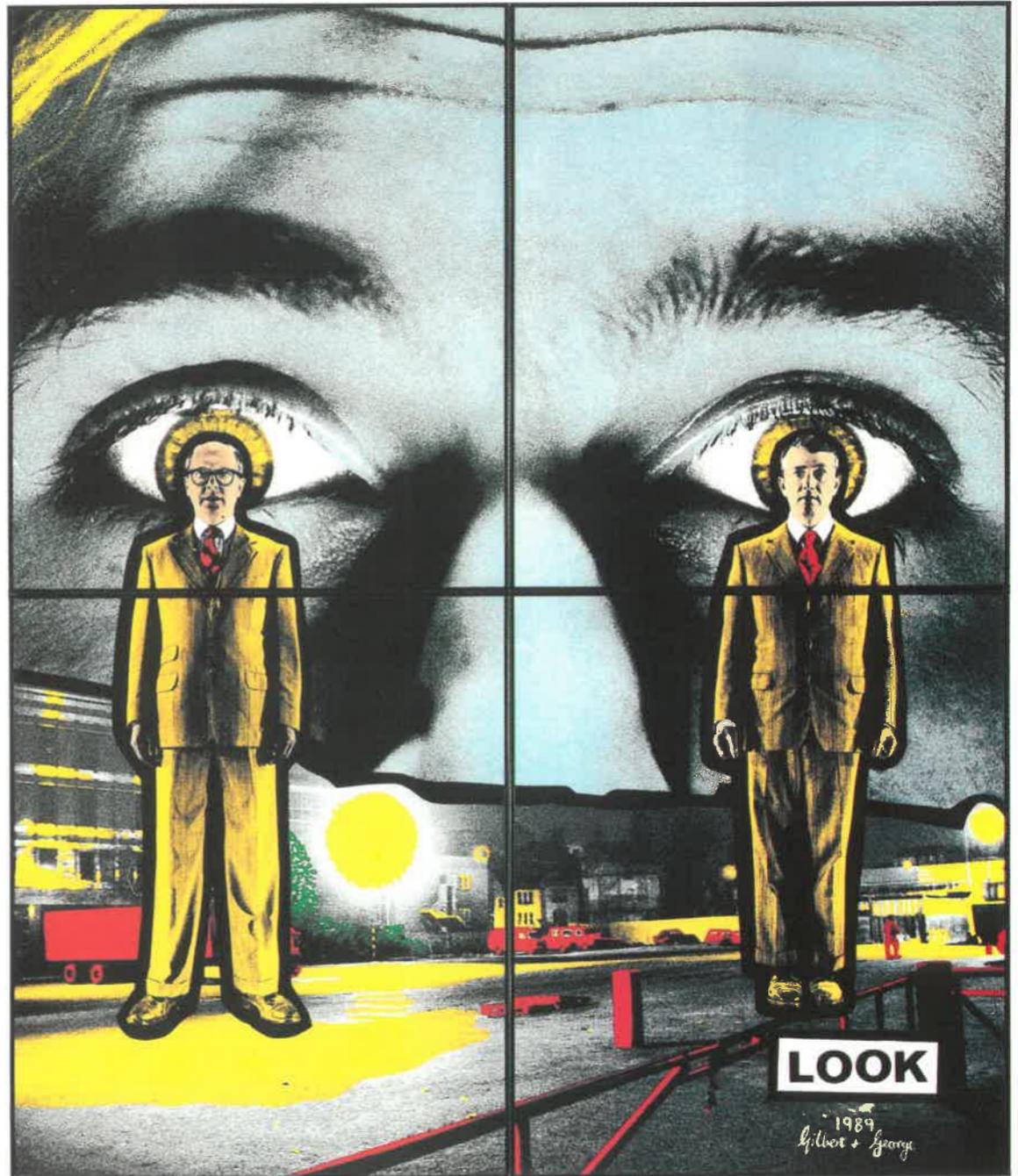


Abb. 1: GILBERT & GEORGE, LOOK, 1989, 169 x 172 CM

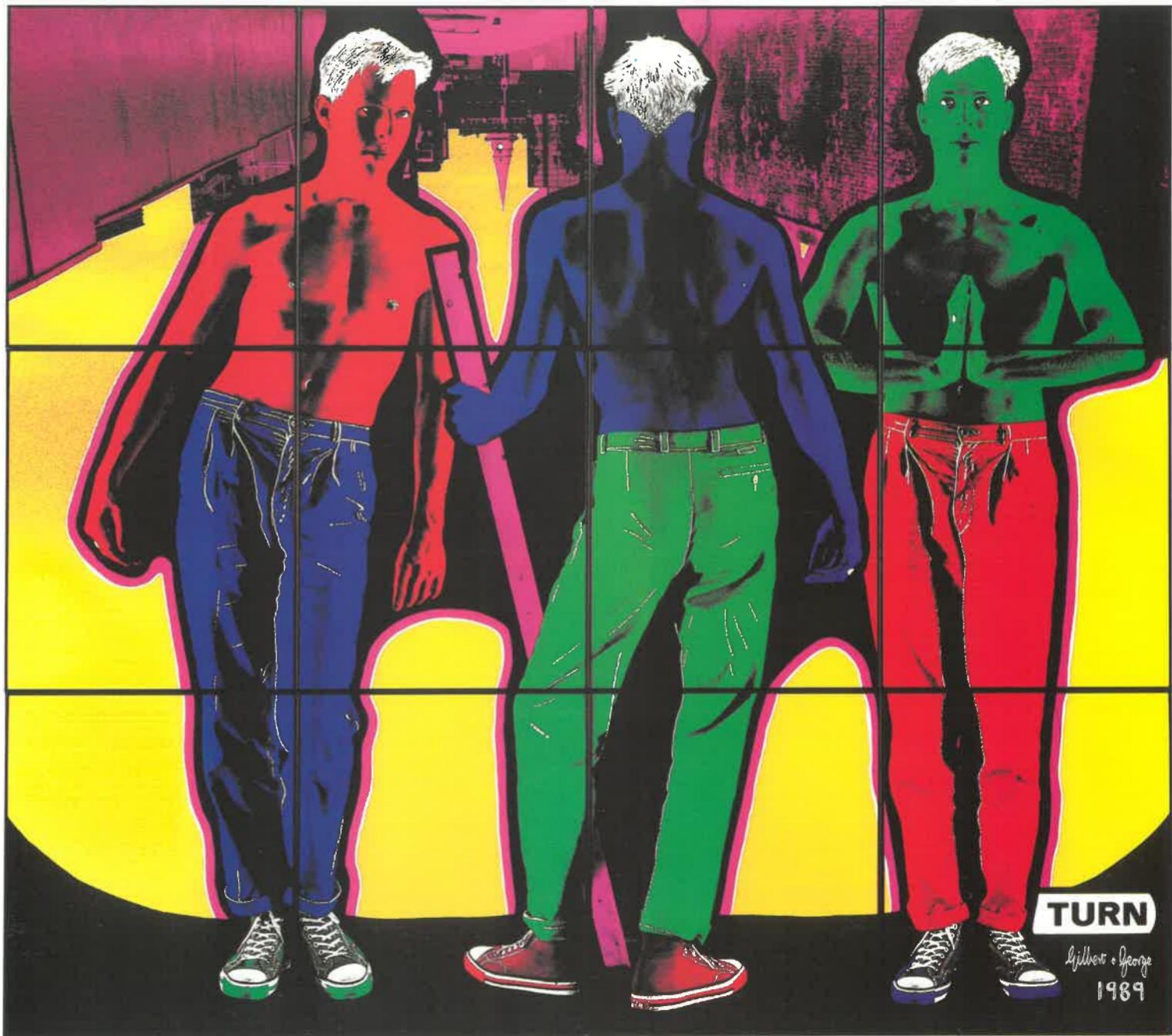


Abb. 2: GILBERT & GEORGE,
TURN, 1989, 226 x 254 CM

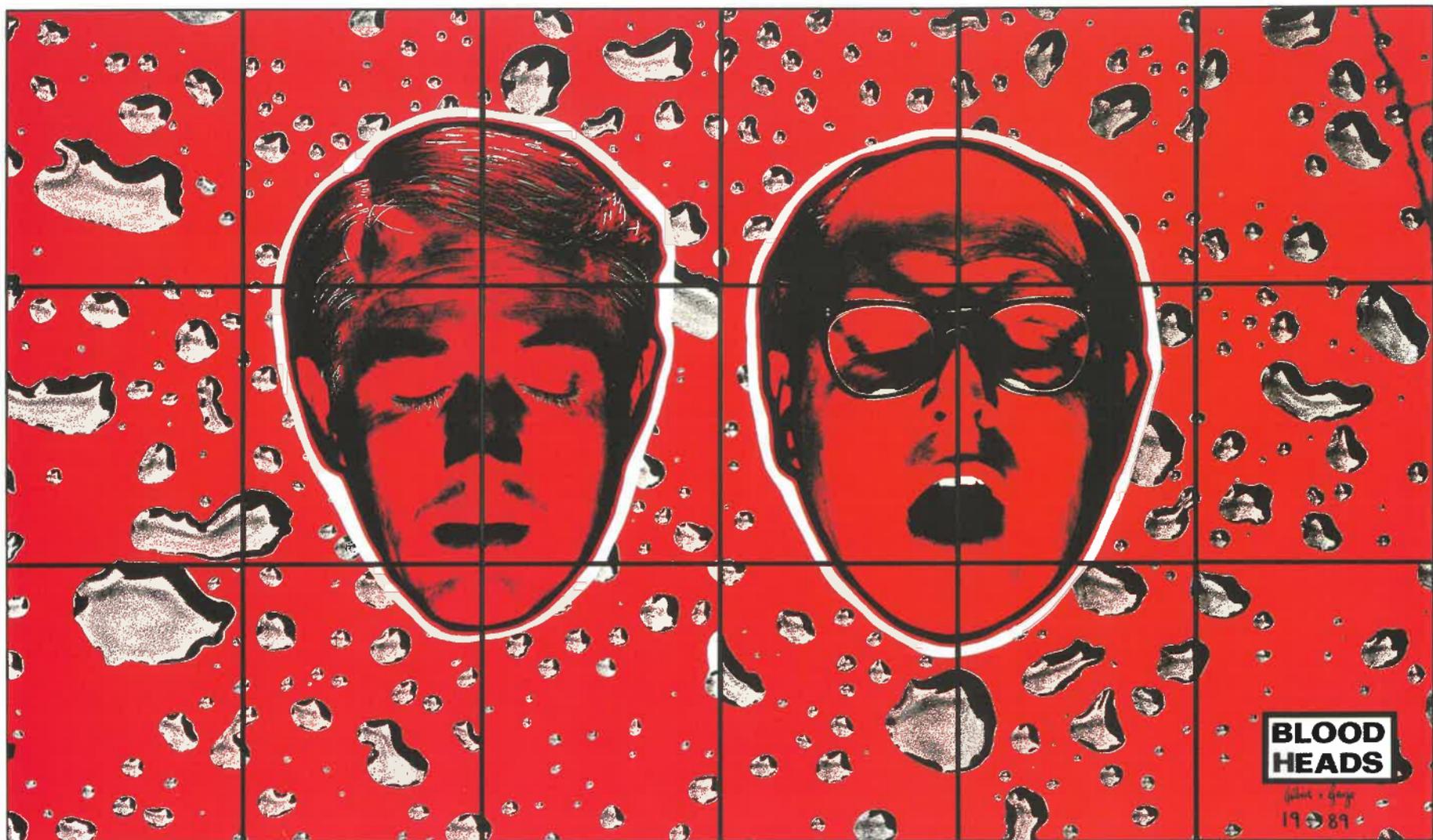


ABB. 3: GILBERT & GEORGE, BLOOD HEADS, 1989, 226 X 381 CM

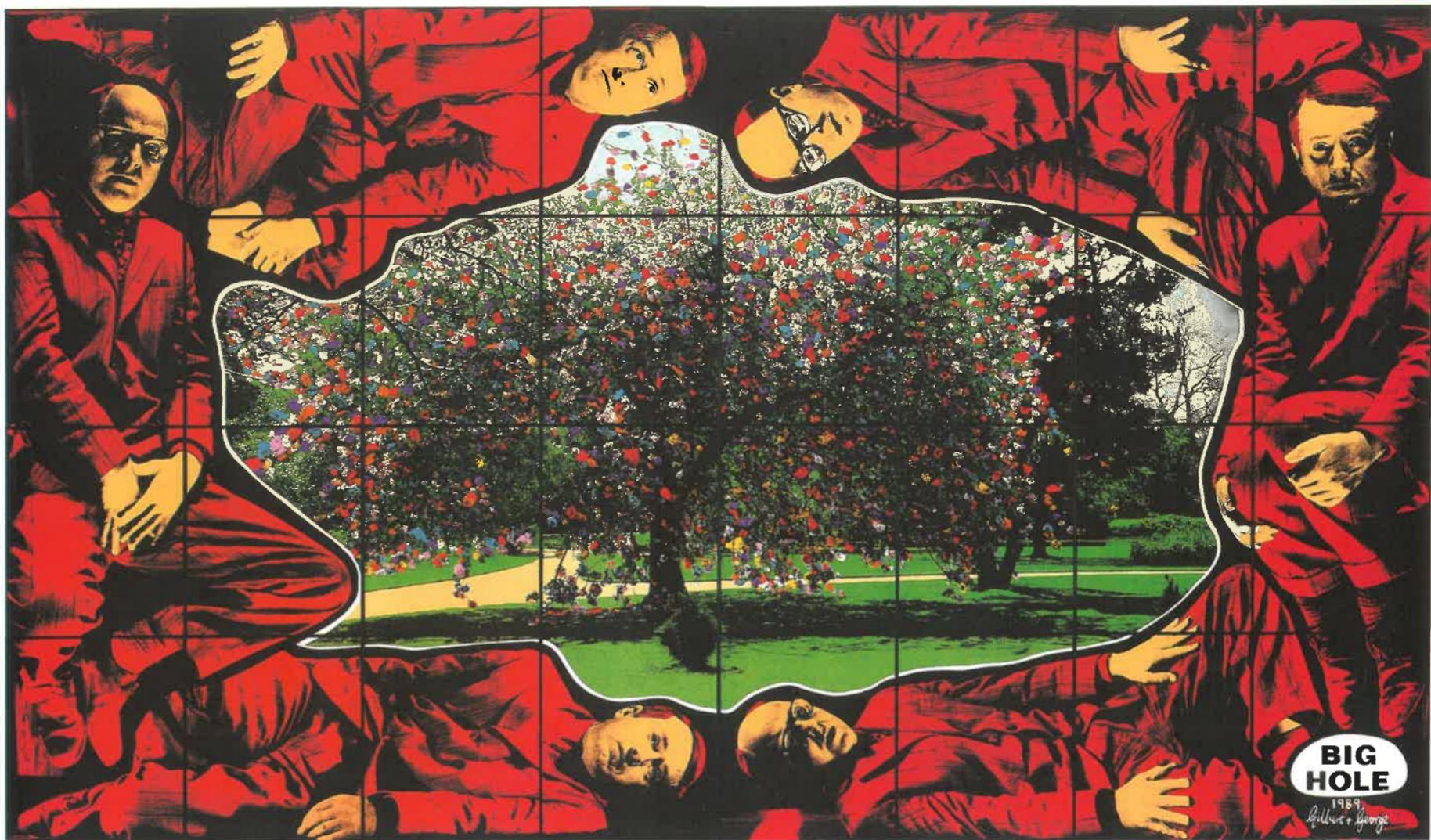


ABB. 4: GILBERT & GEORGE, BIG HOLE, 1989, 338 x 568 CM

chener die Stimmung der jeweiligen Photopieces. Farbe und der Prozeß des Nachkolorierens der auf großformatiges Papier kopierten Schwarzweißnegative stellen für Gilbert und George auch die Möglichkeit des kreativen, emotionellen Eingriffs in das Bildmaterial dar.

Überhaupt verweigern die beiden englischen Künstler der Photographie in ihrer Form des künstlerischen Einsatzes jede dokumentarische Objektivität.

Ist einmal der Plan zu einer neuen Serie von Photopieces gefaßt, erstellen Gilbert und George bis zu siebzigtausend Einzelaufnahmen. Aus diesem Material wird dann eine Auswahl, entsprechend der durch die gewählten Titel vorgegebenen Themen, getroffen. Zeichenskizzen bereiten die Collagierung der Papierabzüge vor, denen dann der strenge Quadratraster übergelegt wird, bevor in einem aktionsartig schnellen Prozeß die Kolorierung folgt. Die Photographie ersetzt in einem derartigen Umgang mit dem Medium gleichsam die Unterzeichnung.

Innerhalb des Kontexts der eigenen Arbeit bezeichnen die beiden Künstler die "Multicolour Photopieces" noch immer als Teil des Konzeptes der "Living Sculpture".⁴ Charakteristischerweise trug die Ausstellung "Mental" in der Robert Self Gallery, London 1976, die erstmals Photopieces zeigte, den Untertitel "an exhibition of photo-sculptures".

Was definiert das Skulpturale in den "Multicolour Photopieces"? Allein das immer wiederkehrende Auftauchen der "Living Sculptures" in den Bildern in kommentierender Pose und Mimik kann es nicht sein, denn vor allem in den Arbeiten der letzten Jahre treten Gilbert und George hinter ihrer Arbeit zurück. Man könnte vom "Blick des Bildhauers" sprechen, der die Photopieces dem Bereich Skulptur zuordnet, und wür-

de damit durchaus die Intentionen des Künstlerduos treffen. Zusätzlich gibt die farbige Behandlung der Schwarzweißabzüge in ihrer Betonung der Konturen den Arbeiten einen zumindest optisch dem Relief vergleichbaren Charakter. Konsequenterweise betriebene Durchbrechung des Prinzips der Trennung der einzelnen Kunstdisziplinen heißt im Falle von Gilbert und George, sich der Mittel von Photographie und Malerei zu bedienen, um schließlich das künstlerische Ergebnis der Skulptur zuzuordnen. Ein bewußter Akt antiakademischer Verunklärung der beiden "Studienabbrecher" aus der Londoner St. Martins School of Art.

Die "Cosmological Pictures" aus dem Jahre 1989 sind reife Zeugnisse des optischen Konzeptes "Multicolour Photopiece". Schon das Wort "cosmological" im Titel weist die Bilder als neueste Dokumente eines nun schon fünfzehn Jahre dauernden Prozesses der emotionalen Welterfahrung aus. Dabei ist der Mikrokosmos von Gilbert und George auf das heimatische multikulturelle Londoner East End beschränkt: Ein schier unerschöpflicher optischer Steinbruch der "Bildhauer".

Der internationale Erfolg der Arbeiten der "Living Sculpture" beruht wohl größtenteils auf Effekten, die aus der Werbetheorie bekannt sind: leichte Wiedererkennbarkeit des Produktes, beeindruckende Proportionen, einfache Aussagen, die Gefühle des Betrachters ansprechende Farbgebung und eine nicht durch nötiges Vorwissen belastete unmittelbare Zugänglichkeit prägen ihre Bilder.

Kunst, die der täglichen optischen Reizüberflutung standhält, aber doch mittels einer kreativen Manipulation des "objektiven" Mediums Photographie Aussagen zu Leben, Liebe und Tod transportiert.

Anmerkungen

- 1 Cf. dazu den Beitrag von Wolf Jahn im Buch von Bernd Klüser/Katharina Hegewisch: Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Ausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt/Main: Insel Verlag 1991.
- 2 Worlds and Windows by Gilbert and George, Katalog der Anthony d'Offay Gallery 1989, mit einem Text von Robert Rosenblum.
- 3 Die indirekten Zitate im Text entstammen einem im Februar 1992 in London entstandenen Interview des Autors, abgedruckt in der Zeitschrift *Kunstpresse*, Nr.2, April 1992.
- 4 Schon 1969 propagierten Gilbert und George mit der "Living Sculpture" ein Konzept der alle Grenzen der Disziplinen überschreitenden Künstlerschaft und trugen damit zu einer Tendenz bei, die die Kunstdiskussion bis heute prägt. Cf. den im Heft 2 von EIKON rezensierten Katalog zur Ausstellung "Photographie/Sculpture", Paris 1991, herausgegeben von Dominique Pani und Michel Frizot.

Roland Barthes und die Subversion des Sinns

Für eine Semiologie photographischer Mythen.

GUNTRAM GESER

Dieser Beitrag präsentiert die von Roland Barthes entwickelte Methode der Mythenanalyse als ein wesentliches "Paradigma" der semiologischen Forschung. Der Begriff des "Paradigmas" wird dabei im Sinne des Wissenschaftshistorikers Thomas S. Kuhn verwendet, d.h. entsprechend der Annahme, daß ein Musterbeispiel konkreter wissenschaftlicher Praxis einen neuen Forschungszweig begründen kann.¹ Es werden daher vor allem die von diesem Vorbild zur Verfügung gestellten Arbeitsbegriffe der Mythosemiologie in ihrer konkreten Anwendung darzustellen sein. Mit der Pressephotographie als Gegenstandsbereich kommt dabei auch die nach wie vor offene Frage nach der Möglichkeit einer Semiologie der Photographie ins Spiel. Zudem wird dem ideologiekritischen Engagement der Mythosemiologie einige Aufmerksamkeit zu schenken sein.

Mythenanalyse und Ideologiekritik

"Im theoretischen Teil dieses Bandes ('Der Mythos heute') skizziert der Autor eine semiologische Theorie der zeitgenössischen 'Mythen', wie man sie in den Massenkommunikationsmitteln findet, die er als Konnotationssprachen definiert: ana-

lysiert werden hier die Funktionsweise dieser Konnotation und ihre ideologischen Implikationen."² So umreißt Roland Barthes in der kritischen Bibliographie seiner 'Elemente der Semiologie' (1964) die theoretische Arbeit, die er einer zwischen 1954 und 1956 in 'Les Lettres Nouvelles' erschienen Serie von kurzen Essays folgen ließ, in denen er eine Reihe von "kleinbürgerlichen Mythen" zerpfückte.³

Wie Jean-Baptiste Fages ausführt, bildete dieser theoretische Text für Barthes "une première mise en forme de cette sémiologie ou science des signes qui va - dans le second moment de son oeuvre - devenir tout à la fois instrument d'analyse et arme de subversion ('semioclastie')".⁴ Halten wir diesen Moment, diese "Premiere" der Mythosemiologie noch ein wenig fest. Sie tritt als eine Methode der Ideologiekritik, als ein begriffliches Instrument der Analyse jener Sinngebungen auf, "mit deren Hilfe die Bourgeoisie ihre historische Klassenstruktur in universelle Natur verwandelte".⁵ Eine Gegnerschaft ist damit etabliert, der Mythologe als "engagiert" ausgewiesen. Da die essayistische Arbeit der Demystifizierung Gefahr läuft, in einer bloßen Wiederholung zum Stillstand zu kommen, wird sie zu einer theoretischen - zu einer wissenschaftlichen Disziplin - transformiert, an die in Barthes' Werk vor allem die Auseinandersetzung mit dem Text anschließt.⁶

Was das ideologiekritische Engagement der (Mytho-) Semiologie betrifft, so wird Barthes deren Einsatz in 'Das semiologische Abenteuer' (1974) noch wesentlich erhöhen. Die Semiologie muß nun "nicht mehr bloß, wie zur Zeit der *Mythen des Alltags*, gegen das kleinbürgerliche gute Gewissen ankämpfen, sondern gegen das symbolische und semantische System unserer Zivilisation insgesamt", und es wird Barthes darum gehen, "in das System des Sinns selbst *Risse zu schlagen*", ein Unternehmen, das er bereits in 'Das Reich der Zeichen' (1970) ankündigte.⁷ Hinsichtlich der Ideologiekritik im allgemeinen wird Barthes jedoch darauf bestehen, "daß jede Ideologiekritik, falls sie nicht bloß ständig auf ihre Notwendigkeit pochen will, nur semiologisch sein kann und muß"⁸, ein Anspruch, den zu prüfen wir letztlich anderen überlassen werden.

Zu Barthes' "Mythos"-Begriff

Kehren wir nun zu unserem Ausgangspunkt, zu Barthes' kurzer Zusammenfassung der in 'Mythen des Alltags' geleisteten theoretischen Arbeit zurück. Da wir uns ausschließlich mit dem paradigmatischen Stellenwert dieser Arbeit beschäftigen wollen, sei hier nur am Rande erwähnt, daß sich

Barthes des in dieser Zusammenfassung verwendeten Begriffs der "Konnotationssprache" in 'Der Mythos heute' (1957) noch nicht bedient hat, um die zeitgenössischen "Mythen" zu bestimmen. Es handelt sich dabei um eine Übernahme von Louis Hjelmslev⁹, die die Arbeitsweise der Mythenanalyse jedoch nicht unmittelbar betrifft.

Zunächst sei nun kurz skizziert, was Barthes unter einem "Mythos" versteht. Unter den unterschiedlichen Bezeichnungen, die Barthes für den "Mythos" verwendet (wie z.B. "Ausdrucksweise" oder "Mitteilungssystem"), ist sicherlich eine auszuzeichnen, nämlich: *der Mythos ist eine bestimmte "Ausgeweise"*. So schreibt Barthes: "Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er sie ausspricht."¹⁰ Was die unterschiedlichen Objekte bzw. Materialien (Sprache, Photographie, Plakate, Riten etc.) betrifft, deren sich die mythische Aussage bedient, weist Barthes darauf hin, daß diese sich "auf die reine Funktion des Bedeutens reduzieren, sobald der Mythos sie erfaßt".¹¹ Nach dieser ersten Annäherung an Barthes' "Mythos"-Begriff wollen wir uns der Form der mythischen Aussageweise zuwenden. Hinsichtlich der vom Mythos verwendeten Materialien werden wir uns im Folgenden auf pressephotographische Beispiele konzentrieren.

Aufbau einer mythosemiologischen Bildanalyse

Wie Barthes hervorhebt, wird die mythische Aussage "aus einer im Hinblick auf eine angemessene Mitteilung bereits bearbeiteten Materie ge-

schaffen".¹² Eine vom Mythos verwendete Photographie ist *motiviert*. Nicht von ungefähr wird uns ja ein bestimmtes Bild oder - was eine breit angelegte, synchronisch oder diachronisch orientierte Mythenanalyse zu berücksichtigen hätte - ein ganzes Bündel von Bildern für eine bestimmte mythische Bedeutung gegeben.

Wenden wir uns einer solchen Photographie zu, die Barthes als Beispiel dient: "Ich sitze beim Friseur, und man reicht mir eine Nummer von

eines angeblichen Kolonialismus gibt als den Eifer dieses jungen Negers, seinen angeblichen Unterdrückern zu dienen. Ich habe also auch hier ein erweitertes semiologisches System vor mir: es enthält ein Bedeutendes, das selbst schon von einem vorhergehenden System geschaffen wird (ein farbiger Soldat erweist den französischen militärischen Gruß), es enthält ein Bedeutetes (das hier eine absichtliche Mischung von Franzosentum und Soldatentum ist), und es enthält schließlich die Präsenz des Bedeuteten durch das Bedeutende hindurch."¹³

Wir verfügen nun über eine Vorlage, um eine mythosemiologische Bildanalyse aufzubauen, sind jedoch gleichzeitig mit der spezifischen Terminologie der (Mytho-) Semiologie konfrontiert. Diese Terminologie gilt es in ihrem inneren Zusammenhang zu erfassen, was anhand des noch aufzustellenden Schemas der Mythenanalyse leichter fallen dürfte.

Beginnen wir mit "ein Bedeutendes, das selbst schon von einem vorhergehenden System geschaffen wird". Das "vorhergehende System" besteht hier darin, daß wir das von Barthes verwendete Bild, das Bedeutende, zur Hand haben, das wir z.B. in einem Archiv für die computergestützte Bildverwaltung mittels einiger Kategorien, wie z.B. Soldat: Schwarzer, Uniform: französisch usf., beschreiben. Mit der mehr oder weniger detaillierten Beschreibung des Bildes haben wir das Bedeutete bestimmt. Den "Sinn" des Bildes bildet entsprechend Barthes "ein farbiger Soldat erweist den französischen militärischen Gruß". Er kann somit als eine verdichtete Beschreibung des Bildes verstanden werden, wobei

OBJEKT- SPRACHE	Bedeutendes:	Bedeutetes:	
	Bild	Bild-Beschreibung	
SYSTEM DER MYTHISCHEN AUSSAGE	SINN "ein farbiger Soldat erweist den französischen militärischen Gruß"		Bedeutetes: BEGRIFF "französische Imperialität"
	Bedeutendes: (motivierte)	FORM	
BEDEUTUNG (Präsenz des Bedeuteten durch das Bedeutende hindurch)			

Abb. 1: SCHEMA DER MYTHENANALYSE

Paris-Match. Auf dem Titelbild erweist ein junger Neger in französischer Uniform den militärischen Gruß, den Blick erhoben und auf eine Falte der Tricolore gerichtet. Das ist der Sinn des Bildes. Aber ob naiv oder nicht, ich erkenne sehr wohl, was es mir bedeuten soll: daß Frankreich ein großes Imperium ist, daß alle seine Söhne, ohne Unterschied der Hautfarbe, treu unter seiner Fahne dienen und daß es kein besseres Argument gegen die Widersacher

wir z.B. "farbiger" gegen "schwarzer" austauschen und "vor der Tricolore" ergänzen könnten.

Gehen wir nun anhand des hier abgebildeten Schemas von der Ebene der "Objektsprache" zum vollständigen mythischen Mitteilungssystem über.¹⁴ Die Beziehungen zwischen den Termini "Sinn", "Form" und "Begriff" lassen sich wohl am besten klären, indem wir mit Barthes die Erzeugung, die Entzifferung und den Verbrauch der mythischen Aussage unterscheiden und dabei das Prinzip des Mythos verdeutlichen.

Erzeugung des Mythos: Stellen wir uns den Bildredakteur von "Paris-Match" vor, der eine Photographie für einen Artikel über die französische Außenpolitik oder für das Cover sucht. Ihm schwebt ein "Begriff" vor, der hier entsprechend Barthes in "französische Imperialität" besteht¹⁵, und er wählt dafür das Bild des salutierenden Schwarzen. Das Bild ist mit "Sinn" erfüllt, doch für den Bildredakteur dient es als "Form", als *Beispiel* für die "französische Imperialität". Die Verwendung der Photographie als "Form" - möglicherweise noch verstärkt durch die Betextung - deformiert den "Sinn" des Bildes. Der Mythos baut dabei auf der motivierten "Form" auf, ohne die es nach Barthes keine mythische Aussage gibt.¹⁶

Entzifferung des Mythos: Die Arbeit des Mythosemiologen besteht in der Entzifferung bzw. in der Aufdeckung der Konstruiertheit des Mythos. Indem er die Deformiertheit des "Sinns" durch die Motiviertheit der "Form" aufdeckt, zerstört er das System der mythischen Aussage. Der salutierende Schwarze, sein abgebildeter Dienstleister, wird dabei zum *Alibi* für die französische Imperialität.¹⁷

Verbrauch und Prinzip des Mythos: Der vorbehaltlose Leser des Mythos unterscheidet den "Sinn" und die motivierte "Form" der Abbildung nicht. Er "verbraucht" den Mythos "nach den Zwecken seiner Struktur", indem er ihn "in der Art einer wahren und zugleich irrealen Geschichte" erlebt.¹⁸ Der salutierende Schwarze ist dabei "weder Beispiel noch Symbol und noch weniger Alibi, er ist die *Präsenz* der französischen Imperialität".¹⁹

Der Mythos benötigt jedoch die Vorbehaltlosigkeit, die "unschuldige" Aufnahme nicht unbedingt, denn er will in erster Linie einen intentionalen Begriff "durchbringen". Darin besteht das Prinzip des Mythos, nämlich *Geschichte in Natur zu verwandeln*.²⁰ Sicherlich existierte die französische Imperialität, doch nicht als Natur, sondern als Geschichte. Wird jedoch die mythische Aussage nicht als eine solche erfaßt, so wird sie als Begründung - wie Barthes meint: als induktives System - gelesen, "als ob das Bild auf *natürliche* Weise den Begriff hervorriefe".²¹ Das Bedeutende (die motivierte "Form") und das Bedeutete (der "Begriff": "französische Imperialität") stehen dann in vermeintlicher Naturbeziehung: "Der Verbraucher des Mythos faßt die Bedeutung als ein System von Fakten auf. Der Mythos wird als ein Faktensystem gelesen, während es doch nur ein semiologisches System darstellt."²²

Zur Bedeutung mythosemiologischer Kompetenz

Entsprechend Barthes' Vorgaben haben wir drei mögliche Beziehungen zum Mythos unterschieden, jene des Erzeugers, jene des vorbehaltlosen Lesers und jene des Mythosemiologen. Angesichts dessen, daß Barthes von der engagierten My-

thenanalyse dazu übergang, diese in eine mythosemiologische Disziplin zu transformieren, ist es verständlich, daß er zu diesen unterschiedlichen Beziehungen bzw. der Möglichkeit, sich unterschiedlich auf den Mythos "einzustellen", anmerkt: "Die Freiheit des Sicheinstellens ist ein Problem, das nicht die Semiologie betrifft. Sie hängt von der konkreten Situation des Subjekts ab."²³ Allerdings ist es irreführend, von einer "Freiheit des Sicheinstellens" zu sprechen, wenn die Möglichkeit dazu beim vorbehaltlosen Leser des Mythos mangels mythosemiologischer Kompetenz nicht gegeben ist. Mit anderen Worten: Wer über diese Kompetenz nicht verfügt, ist weitgehend den dominanten kulturellen Codes bzw. der Art und Weise unterworfen, "wie eine Kultur das wahrnehmbare und denkbare Universum aufgliedert".²⁴ Bekanntlich bestimmen die Massenmedien in unserer Kultur in hohem Maße, was die Menschen als wesentlich wahrnehmen und worüber sie sich Gedanken machen (sogenannte "agenda-setting"-Funktion).²⁵ Und der Photographie, die scheinbar "näher" an der Wirklichkeit ist, kommt bei dieser Aufgliederung und Hierarchisierung von Welt ein großer Stellenwert zu. So z.B., wenn sie dafür verwendet wird, die wesentlichen Akteure der Weltgeschichte - und damit auch ein bestimmtes Geschichtsbild - zu zeigen (siehe dazu das folgende Beispiel).

Hinsichtlich der vorbehaltlosen Aufnahme von Mythen erinnert Umberto Eco daran, daß in der Alltagskommunikation die Decodierung von Aussagen "fast automatisch" erfolgt, "sodaß man die Decodierungsprozesse als bedingte Reflexe verstehen kann, entstanden aus kulturellen Lernvorgängen, die zum natürlichen Ergebnis die sofortige und häufig unbewußte Reaktion des Empfängers auf die bedeutungstragenden Formen haben".²⁶ Insofern wir die Rezeption mythischer Aussagen als

Faktensysteme als eine derartige unreflektierte Decodierung verstehen können, wäre damit der Mythosemiologe zu einer Praxis aufgerufen, die traditionell als "Aufklärung" bezeichnet wird.

Ein weiteres Beispiel

Mitten auf Seite zwei der am 27. Mai 1984 erschienen "Neuen Kronen Zeitung", der auflagenstärksten österreichischen Boulevardzeitung, finden wir einen Flugzeugträger in voller Fahrt abgebildet. Wohin wandert der Blick als nächstes? Vielleicht zu "Katastrophe"? Nach einer kurzen Orientierung stellen wir fest, daß diese nichts mit der hier vorliegenden mythischen Aussage zu tun hat, gebildet von der (Presse-)Photographie des Flugzeugträgers und dem darunterstehenden Text. Nach der Lektüre des Bildtextes können wir mit der mythosemiologischen Analyse beginnen. Etwas links liegen lassen wollen wir dabei das obere Bild. Während es kontrastierend zum Flugzeugträger eine seltsame, kühle Spannung aufbaut, ist es kaum in der Lage, das ihm Untergeschobene, "die Mullahs im Iran drohen erneut damit, die für den gesamten Westen wichtige Ölstraße zu sperren", zu repräsentieren. Zu ruhig ist das Bild, beinahe friedlich. Unsere Aufmerksamkeit gilt dagegen der zentralen mythischen Aussage, deren objektsprachliche Basis aus der Abbildung des Flugzeugträgers "Amerika" (Bedeutendes), unserer archivmäßigen Bild-Beschreibung (Bedeutetes) und dem extrahierten "Sinn" besteht, den wir als "Flugzeugträger 'Amerika' in voller Fahrt nach dem Kriegsschauplatz Irak-Iran" notieren. Was drängt sich uns jedoch als "Begriff" der mythischen Aussage auf, der den angegebenen "Sinn" zur motivierten "Form" deformiert? Wir liegen wohl nicht falsch, wenn wir diesen als "ameri-



Nacht

nd Kaffee
itag beim
man sich
te wegen
en oder in
iel Hybris,
herausfor-
e Sowjets
mit ihren
n in den
zweier si-
zudrehen.
r Koenigs
Auen nur
zu retten
on der Er-
Schwarz-
ien.

Mensch-
g gegang-
wird um
verkürzt.
politisches
ten Welt-
e Sowjets
hnt der
n damals
ihren Kam-
häusern
7 Schreib-
ie Schwag-
esungen
oh Bara-
ler Wüste
kalt, der
Menschen
ch...

deutschen,
Häftlingen
nach dem
eppes zum

Abb. 2:
"NEUE KRONEN ZEITUNG"
VOM 27. MAI 1984, SEITE 2,
AUSSCHNITT

Katastrophe für

Geheimgutachte Hainburg bestärkt dringsten Befürchtungen



Wien. – Schon bisher wußte man, daß das Kraftwerk in Hainburg nicht nur eines der größten Wasserkraftwerke Österreichs zerstört, sondern auch die Trinkwasserversorgung von Wien bedroht. In der jüngsten Ausgabe des "Profil" wird diese Bedrohung aber dramatischer als bisher dargestellt.



Immer brisanter wird die Lage am Persischen Golf: Während die Mullahs im Iran erneut damit drohen, die für den gesamten Westen wichtige Ölstraße zu sperren (Foto oben), kam postwendend die Antwort aus Amerika: Präsident Reagan setzte den Flugzeugträger „Amerika“ in Marsch. Sein Ziel ist das Krisengebiet im Golf, der Kriegsschauplatz Irak - Iran.

Die erstmals veröffentlichten Informationen, die auch die Auswirkungen einer Zerstörung des Kraftwerks in Hainburg betreffen, sind nach Expertenmeinung den Dokumenten der Leitungsabteilung des Bundesministeriums für Wasserbau und Wasserwirtschaft am 26. Mai 1984 entnommen. Aus dieser geht nicht mehr

VON DIETER

hervor, daß nach der Zerstörung des Kraftwerks in Hainburg das Grundwasser in Wien sinken könnte. Dies würde die Versorgung der 235.000 Wiener mit Trinkwasser gefährden.

Dennoch vertritt die Bundesregierung die Ansicht, daß die Auswirkungen einer Zerstörung des Kraftwerks in Hainburg auf die Trinkwasserversorgung von Wien geringfügig seien. Die Bundesregierung hat sich verpflichtet, die Auswirkungen einer Zerstörung des Kraftwerks in Hainburg auf die Trinkwasserversorgung von Wien zu untersuchen. Die Ergebnisse dieser Untersuchung werden in der nächsten Ausgabe des "Profil" veröffentlicht.

Thema des Tages

VON
DIETER
KINDERMANN



hervor, daß der Kraftwerksbau in Hainburg für Wien eine Grundwasser- und Umweltkatastrophe bedeutet.

Ich muß von der Annahme ausgehen, daß die verantwortlichen Politiker nicht über die Geheim-

kanische Schutzmacht bzw. Hegemonialität" bestimmen, womit das System der mythischen Aussage komplett wäre.

Rekapitulieren wir anhand dieses Beispiels auch nochmals das Prinzip des Mythos. Er besteht darin, Geschichte in Natur zu verwandeln. Die "Geschichte" besteht hier grob skizziert darin, daß der Aufstieg Amerikas zur Hegemonialmacht etwa zwischen 1913 bzw. 1920 und 1945 vonstattenging. Die Phase des "hegemonialen Triumphes" (N. Bousquet) ist dann zwischen 1945 und den frühen sechziger Jahren anzusiedeln, "zu der Zeit, wo sich das amerikanische Kapital im westeuropäischen Zentrum der Weltwirtschaft einnistet und wo die Vereinigten Staaten Schritt für Schritt die politische Führerschaft in der Weltwirtschaft übernehmen".²⁷ Wie es heute um die amerikanische Hegemonialität steht, ist nicht Gegenstand unserer Untersuchung. Jedenfalls ist sie nicht naturgegeben, sondern aus einem - mit der Entwicklung der Weltwirtschaft eng verbundenen - historisch-politischen Prozeß hervorgegangen, in dem im Jahre 1984 im Kriegsschauplatz Irak-Iran "die für den gesamten Westen wichtige Ölstraße" Anlaß zur Demonstration der amerikanischen Hegemonialität gab.

Die Mythosemiologie als zentrales Paradigma einer Semiologie der Photographie

Bei unserem ersten - von Barthes übernommenen - Beispiel haben wir den Bildredakteur als Erzeuger der mythischen Aussage identifiziert. Er wählt - entsprechend der "Ideologie" des jeweiligen Blattes oder Magazins - aus dem vorhandenen Photomaterial bestimmte Bilder aus, die dazu geeignet sind, einen Mythos aufzubauen bzw. zu reproduzieren. Unter Umständen können wir den

unterschiedliche Weisen des "zum-Sprechen-bringens" von Photographien in der Bildredaktion behandelt.²⁸ So meint z.B. ein Photograph von "Paris-Match": "Wissen Sie, beim Match (...) verkauft man Wunschträume. (...) Man verkauft Mythen. Davon gibt es einige, und wir kennen sie alle. Als erstes die Liebe, ein Stoff zum Träumen für die Sekretärin und die ganze dämliche Bourgeoisie. (...) Die anderen Mythen? Die Armee, die Fahne, das Vaterland, das Heldentum. Sobald man mit seinem Kasten eine gewisse Übung hat, weiß man, ob ein Bild etwas für den Match ist oder nicht."²⁹

Obwohl nach Barthes alles zum Mythos werden kann, sieht er doch "formale" Grenzen, was die Verwendung von Photographien betrifft. So arbeitet der Mythos "lieber mit Hilfe ärmlicher, unvollständiger Bilder, bei denen der Sinn schon gereinigt und bereit für eine Bedeutung ist".³⁰ Sinnvolle, "subversive" bzw. vielfältig interpretierbare Photographien schließen also eine mythische Verwendung weitgehend aus.

Greifen wir nun die nach wie vor offene Frage nach der Möglichkeit einer Semiologie der Photographie

auf. Nach dem in "Mythen des Alltags" entworfenen Programm einer mythosemiologischen Analyse sind wir auf den ersten Blick erstaunt, daß Barthes in 'Die helle Kammer' (1979) die Möglichkeit einer Semiologie der Photographie folgendermaßen einschränkt: "Nimmt man den Bereich der Werbung aus, wo der Sinn nur mit Rücksicht auf seine merkantile Natur klar und deutlich zu sein hat, so bleibt die Semiologie der Photographie auf

OBJEKT- SPRACHE	<i>Bedeutendes:</i>	<i>Bedeutetes:</i>	
	<i>Bild</i>	<i>Bild-Beschreibung</i>	
SYSTEM DER MYTHISCHEN AUSSAGE	SINN		<i>Bedeutetes: BEGRIFF</i> <i>"amerikanische Hegemonialität"</i>
	<i>"Flugzeuträger 'Amerika' in voller Fahrt nach dem Kriegsschauplatz Irak-Iran"</i>		
	<i>Bedeutendes: (motivierte)</i>	<i>FORM</i>	
BEDEUTUNG <i>(Präsenz des Bedeuteten durch das Bedeutende hindurch)</i>			

Abb. 3: SCHEMA DER MYTHENANALYSE

Prozeß der Erzeugung von photographischen Mythen auch bis zu den Pressephotographen (hauseigenen oder Agenturphotographen) zurückverfolgen, die möglicherweise dazu angehalten werden, Bild-Material für die Mythen(re-)produktion herbeizuschaffen. Luc Boltanskis Arbeit "Die Rhetorik des Bildes" läßt sich hier als Ergänzung lesen, da sie sich auf Aussagen von Photographen von "Paris-Match" und "France-Soir" stützt und auch

die bewundernswerten Leistungen einiger Porträtisten beschränkt. Vom Rest, von den x-beliebigen 'guten' Photos, läßt sich bestenfalls sagen, daß das Objekt spricht, daß es, in unbestimmter Weise, zum Denken anregt.¹¹³¹

Jene Photographien, die "zuviel sprechen", zum Nachdenken animieren, entziehen sich somit, verstehen wir Barthes richtig, aufgrund ihrer zu großen Sinnhaftigkeit einer semiologischen Analyse. Damit ist der subversive Charakter der Photographie betont, der jedoch nicht nur der Semiologie, sondern auch der photographischen Mythenproduktion Grenzen setzt. Darin bestünde ihre Gemeinsamkeit: Die mythischen Aussagen versuchen, möglichst eindeutig zu sein, was die Verwendung besonders stark vom "Sinn" gereinigter Photographien verlangt. Diese wiederum stehen einer mythosemiologischen Analyse offen. Wir sind daher geneigt zu sagen, daß die Analyse photographischer Mythen die wahre Domäne einer Semiologie der Photographie darstellt.

Anmerkungen

- 1 Cf. Thomas S. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Zweite revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzt Auflage, Frankfurt/M., Suhrkamp 1981, S. 25.
- 2 Roland Barthes: Elemente der Semiologie, Frankfurt/M., Suhrkamp 1983, S. 84.
- 3 Roland Barthes: Mythen des Alltags, Frankfurt/M., Suhrkamp 1981; der erste Teil dieses Bändchens umfaßt eine Auswahl von neunzehn der erwähnten Essays, der zweite Teil die theoretische Arbeit "Der Mythos heute".
- 4 Jean-Baptiste Fages: Comprendre Roland Barthes, Toulouse, E. Privat 1979, S. 62f.
- 5 Roland Barthes: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt/M., Suhrkamp 1988, S. 8f. (zitiert aus dem titelgebenden Aufsatz dieses Sammelbandes).
- 6 Zur Unterscheidung von Phasen in Barthes' Werk cf.: Das semiologische Abenteuer, S. 7-12; ders.: Über mich selbst, München, Matthes & Seitz 1978, S. 78 und 158. Zu der von Barthes (in: Über mich selbst) problematisierten "Wiederholung" sei angemerkt, daß er die Artikelserie in Les Lettres Nouvelles immerhin bis Ende 1959 fortgesetzt hat; cf. Fages: Comprendre Roland Barthes, S. 61.
- 7 Cf. Barthes: Das semiologische Abenteuer, S. 12; ders.: Das Reich der Zeichen, Frankfurt/M., Suhrkamp 1981.
- 8 Barthes: Das semiologische Abenteuer, S. 9.
- 9 Cf. Barthes: Elemente der Semiologie, Kap. IV; Barthes bezieht sich hier auf Louis Hjelmslevs: Prolegomena zu einer Sprachtheorie, München, Hueber 1974 (= Linguistische Reihe, Bd. 9).
- 10 Barthes: Mythen des Alltags, S. 85.
- 11 Op. cit., S. 93.
- 12 Op. cit., S. 87.
- 13 Op. cit., S. 95.
- 14 Cf. das von Barthes verwendete allgemeinere Schema, op. cit. S. 93. Den von Barthes für das System der mythischen Aussage gebrauchten Terminus "Metasprache" übernehmen wir hier nicht, da er diesen später einem anders strukturierten semiotischen System vorbehält; Cf. Elemente der Semiologie, S. 76.
- 15 Cf. Barthes: Mythen des Alltags, S. 98.
- 16 Cf. op. cit., S. 108.
- 17 Cf. op. cit., S. 111.
- 18 Cf. op. cit., S. 111.
- 19 Op. cit., S. 111.
- 20 Cf. op. cit., S. 112f.
- 21 Op. cit., S. 113.
- 22 Op. cit., S. 115.
- 23 Op. cit., S. 110.
- 24 Cf. Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt/M., Suhrkamp 1981, S. 176.
- 25 Cf. Renate Ehlers: Themenstrukturierung durch Massenmedien. Zum Stand der empirischen Agenda-Setting-Forschung, in: Publizistik, 28. Jg. (1983), S. 167-186.
- 26 Eco: Zeichen, S. 188.
- 27 Cf. Nicole Bousquet: Skizze einer Theorie alternierender Konkurrenz- und Hegemonialperioden im Zentrum der kapitalistischen Weltwirtschaft, in: J. Fröbel, J. Heinrichs, O. Kreye, (Hg.): Krisen in der kapitalistischen Weltökonomie, Reinbek b.H., Rowohlt 1981, S. 120-132, zit. S. 124.
- 28 Luc Boltanski: Die Rhetorik des Bildes, in: Pierre Bourdieu et al.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt/M., Suhrkamp 1981, S. 137-163.
- 29 Op. cit., S. 158.
- 30 Barthes: Mythen des Alltags, S. 109.
- 31 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt/M., Suhrkamp 1985, S. 47.

PRÄSENTATION DES STÄDELSCHULE-INSTITUTS FÜR NEUE MEDIEN IN FRANKFURT

Johannes Deutsch im Gespräch
mit dem Leiter Peter Weibel

EIKON: Für das Institut für Neue Medien in Frankfurt ist eine Hauptaufgabe die interdisziplinäre Forschung. Was bedeutet das in der Praxis?

WEIBEL: Zweierlei. Zunächst: Was heißt Medien? Es handelt sich hier um die technischen Medien, die mit der Photographie begonnen haben. Aber wir behandeln nicht dieses Bildmedium oder den Film, sondern die neueren technischen Medien, nämlich Video und Computer. Aber nachdem wir uns im Universum der technischen Bilder, im Universum der von technischen Medien erzeugten Bilder bewegen, schließen wir eben die vorige Mediengeschichte nicht aus; und von daher gibt es schon den ersten Ansatz der Interdisziplinarität, daß wir eben alle technischen Bildquellen benützen; aber darüberhinaus auch die nicht-technischen Bildquellen wie Malerei. Also haben wir hier sozusagen rein vom Bildbereich her schon die erste Stufe der Interdisziplinarität.

EIKON: Das bedeutet: Schon in der Kunst ist die Forschung, die Arbeit interdisziplinär, wenn sie noch gar nicht in die wissenschaftlichen Bereiche einbezogen ist?

WEIBEL: Genau. Wenn also in der visuellen bildenden Kunst das Interdisziplinäre unsere Methode ist, dann kann man nicht bei der visuellen Kunst stoppen, sondern sie muß auch für das

Bild-Ton-Verhältnis gelten. Deshalb haben wir neben extrem hochqualifizierten Video- und Computeranlagen auch ein sehr hochqualifiziertes Tonstudio mit Midi-Sampling-Maschinen, weil wir sagen, es müssen zwischen Bild und Ton neue Beziehungen hergestellt werden können.

Und auf diese Weise können auch drittens zwischen Wissenschaft und Kunst neue Beziehungen hergestellt werden. So haben wir drei interdisziplinäre Bereiche, wobei es um die jeweiligen Ränder der jeweiligen Disziplinen geht. Die End-Grenze der Malerei, die jemand wie Magritte erreicht hat, war schon die Anfangs-Grenze für die Video-Kunst. Deswegen ist es auch so, daß eben viele Video-Künstler dann Magritte oder Dalí imitieren, weil sie eben merken: das sind Maler, die in ihrem historischen Medium schon die Vorstufe des nächsten Mediums erreicht haben.

EIKON: Also ist ein Problem und eine Aufgabe der Interdisziplinarität auch, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft richtig einzuteilen und zu benutzen?

WEIBEL: Ja, indem sie durch eine bestimmte Arbeitsmethode synchronisiert werden. Ich kann das am Beispiel der Perspektive zeigen: die Perspektive, die bis in das 19. Jahrhundert in der Malerei eine zentrale Rolle gespielt hat, ist durch die Errungenschaften eines Cezannes aus der visuellen Kunst entlassen worden. Dann hat sie wiederum in der Pittura Metaphysica und im Surrealismus eine neue Schärfe gewonnen. Aber insgesamt spielt sie in der Kunst des 20. Jahrhunderts eine geringe Rolle. Das heißt aber nicht, daß das Problem der Perspektive, nämlich die Darstellung der Dreidimensionalität auf einer zweidimensionalen Fläche gelöst wäre, sie war nur für das statische Bild gelöst. Durch die Erfindung der beweg-

ten Bilder hat man ungeheuer viele neue Möglichkeiten für perspektivische Darstellungen gesehen. Alles, was schon in der historischen Kunst im Keim angelegt war, konnte in ihr nicht zu Ende geführt werden, zum Beispiel das Wesen der Perspektive; aber im technischen Bild konnte dann dieser Keim aufblühen.

Die Perspektive war bei ihrer Erfindung bereits eine Erkenntnis der Abhängigkeit des Bildes vom Beobachterstandpunkt. Bei der "Mandoline" im Bild etwa; der Hals der Mandoline hat nach links geschaut, wenn ich links vom Bild gestanden bin, dann bin ich am Bild entlanggegangen, am Schluß war ich rechts vom Bild und der Hals der Mandoline ist mir immer gefolgt. Das heißt die Perspektive hat in etwa versucht zu leisten, was wir im realen Leben immer leisten, nämlich die Synchronisation von Bewegung, Perspektive und Proportion. Meine Kopfbewegung, meine Augenbewegungen schaffen immer einen Standort, einen Positionspunkt, von dem aus diese berühmte visuelle Pyramide entsteht, wo ich die Gegenstände verkleinere oder vergrößere im Auge. Ich muß also immer die Perspektive des Objekts mit meiner eigenen Position synchronisieren, dann erscheint eine Darstellung realistisch. Das konnte ich im Bild nicht machen. Aber der Computer, der kann in Echtzeit das Bild, das ich zeige, perspektivieren. Da habe ich dann im "Cyberspace" einen Helm am Kopf mit Monitoren vor den Augen, wo dann sozusagen die Bewegungen meines Kopfes direkt in den Computer übertragen werden und das Bild, das ich im Monitor sehe, befindet sich immer perspektivisch synchron zu meinen Kopfbewegungen. Also insofern ist die Perspektive hier zum zentralen Mittel geworden. Wenn es meine Absicht ist, künstlichen Welten die Aura und Suggestion realer Erlebnisse zu verleihen, ist dies nur durch eine extreme Steigerung der perspekti-

vischen Leistung des Bildes in Zusammenhang mit Bewegung, der Synchronisation von Perspektive, Bewegung, Position und Proportion möglich. Was also die historische Kunst nicht mehr weiter entwickeln konnte, konnte in den technischen Medien weiterentwickelt werden. Dadurch ist sozusagen diese Interdisziplinarität das Ergebnis einer stringenten Evolution.

EIKON: Wenn aber die technischen Medien und die digitalen Bilder Probleme aus den historischen Medien so forcieren, wie kann das heute eigentlich einen Künstler, oder falls man für die interdisziplinäre Forschung auch Wissenschaftler heranzieht, wie kann das heute bearbeitet werden, wie schaut diese Konstellation und dieses Spannungsfeld denn heute aus? Welche Wissenszweige, welche Notwendigkeiten müssen von Außen beigezogen werden, inwieweit ist diese Entwicklung für den Künstler, der sich mit solchen elektronischen Medien auseinandersetzt, kontinuierlich, was muß er alles zuziehen?

WEIBEL: Der Grundgedanke des Instituts ist, daß wir keinem Modell einer kunstimmanenten Entwicklung folgen. Sondern unser Modell ist, daß die Kunst klarerweise viele kunstimmanente, sich selbst erregende Formalismen, formale Regeln und Mechanismen hat, aber daß diese von Außen gesteuert werden. Ich votiere für eine Kontexttheorie der Kunst, daß nämlich naturwissenschaftliche, soziale, ökonomische, technische Veränderungen die Entwicklung der Kunst beeinflussen. Ich würde so sagen: Die Kunst selbst ist im Prinzip ein autokatalytisches System, ein sich selbst erregendes System, wie ein molekuldynamisches System in der Chemie, aber klarerweise braucht das chemische System eine Energie von Außen, und diese Außenenergie bestimmt die Art

und Weise, wie der Autokatalysmus funktioniert. Die Kunst reagiert also auf politische und technische Veränderungen der Umwelt. Die Umgebung, der Kontext (wissenschaftlich, ökonomisch usw.) zeigen Richtung und Rationale unserer Selbsterregung an. Es geht also nicht allein darum, versteckte Variable der historischen Kunstgeschichte weiterzuentwickeln, sondern es geht um den Drei-Schritt, wie ich das bezeichne. Die historische Kunst hat eine bestimmte, vertraute, natürlich erscheinende Ordnung von Parametern. Jetzt kann ich hergehen und erstens sagen, ich vernachlässige Parameter und verstärke einen anderen Parameter, zum Beispiel Farbe oder Perspektive, je nach meiner Bildvorstellung. Das kann ich soweit treiben, daß ich zweitens einen Parameter überhaupt auslasse und einen anderen verabsolutiere. Ich arbeite nur mehr mit Farbe und habe ein monochromes ungegenständliches Bild. Und dann kann ich sogar drittens sagen: ich lasse sogar die Farbe aus und substituiere sie durch ein anderes Material. Damit eröffne ich ein Gatter von Substitutionen. Dann habe ich plötzlich statt weißer Farbe ein Metall und nicht mehr ein Bild im historisch definierten Sinn. Ich habe einen ganz neuen Bildbegriff, es ist nicht mehr Malerei. Dann kann ich das Bild durch den Körper ersetzen, das Action Painting durch die Körper-Aktion etc. Schließlich können alle Faktoren der Kunst so ersetzt werden, bis keine (historische) Kunst mehr übrig bleibt. Das ist dann der Bruch des Bildes. So entwickeln eben auch die technischen Medien einen neuen Bildbegriff, der im Grunde alte Parameter historisch mit übernommen hat, aber gleichzeitig nichts mehr mit historischen Mechanismen zu tun hat. Hier ergibt sich dann also ein Bruch; es gibt einen Bruch des Bildes durch die technischen Medien in Bezug auf die historischen Definitionen und Parameter des Bildes.

Kommen wir zurück zur zweiten Frage von Dir. Was können diese Außensteuerungen, diese kontextuellen Faktoren sein? Ich würde sagen, zum Beispiel Wissenschaft und Technik. Man weiß, daß die Idee des Riemannschen Raumes wie auch die Relativitätstheorie für die bestehende abstrakte Kunst enorm wichtig gewesen sind. Daß die Künstler am Anfang die Idee der vierten Dimension falsch verstanden haben, ist ein anderer Kaffee. Daß alle geglaubt haben, die vierte Dimension ist nicht die Zeit, sondern der Raum, das war ein kreatives Mißverständnis. Und wir wollen auch nicht behaupten, daß wir heute Chaostheorie, Fraktale, Endophysik und alle möglichen neuen Wissenschaften richtig verstehen. Aber wir wissen zumindest, daß das Referenzrahmen sind, die uns ein Verständnis für bestimmte versteckte Dimensionen der bildenden Kunst ermöglichen. Eben die Frage der Beobachtung, eben die Frage des Interface, der Schnittstelle. Man kann sagen, daß wir einen neuzeitlichen Paradigmenwechsel haben, angefangen von der Kybernetik über die Idee der Konstruktion der Wirklichkeit bis zur simulierten, virtuellen Modellwelt der künstlichen Intelligenz und dem künstlichen Leben. Eine Welt aus Variablen wird entworfen, die vom Beobachter, d. h. vom interaktiven Mitgestalter des Bildes abhängig ist.

Ein zweiter Referenzrahmen zeigt sich in der Diskussion zwischen Moderne und Postmoderne. Die Moderne hat implizit, d. h. als versteckte Annahme, den Fetisch der Totalität gehabt. Das Gesamtkunstwerk war die ultimative Ausformung der gesamten Kontrolle aller Elemente eines Werkes durch den Künstler. Das Gesamtkunstwerk als Totalkunst. Das zeigt eben diese Fetische, diese Allmachtsphantasien der Künstler. Dieser Fetisch der Totalität und totalen Kontrolle hat die moderne Kunst von Wagner bis zu Ezra Pound, von Gottfried Benn bis zu Le Corbusier immer

schon strukturell geprägt, daher gibt es eine teilweise strukturelle Verwandtschaft zum Faschismus. Deswegen gibt es eine bestimmte Art der postmodernen Bewegung, die von Lyotard kommt und der ich anhängen, eine postmoderne Kritik, die die Moderne neu redigieren möchte, d. h. die Moderne vom Faschismuskamakel befreien möchte. Ein künstlerischer Weg ist nun der, den Fetisch der Totalität aufzugeben; der Künstler muß sagen: ich bin nicht mehr der alleinige Kontrollmechanismus aller Aspekte meines Werkes. Die technischen Künste zwingen wegen ihrer Interaktivität sogar zur Aufgabe dieser Kontrolle. Die Medienkünste sind also eine postmoderne Kritik an der Moderne, eine radikale Entschlackung der Moderne, eine "zweite Moderne" (H. Klotz).

EIKON: Aber ist nicht gerade hier die interdisziplinäre Arbeit in einem Medieninstitut oder für Medienkunstwerke typisch, weil hier arbeiten ja schon mehrere Leute zusammen, es kann zwar den Künstler geben, der mehr oder weniger alles macht, aber er braucht doch gewisse Ingenieure, er braucht doch konsultativ gewisse Wissenschaftsbereiche, und je höher und avancierter die Maschinen sind, desto mehr Leute braucht er eigentlich dazu, Spezialisten, es gibt eigene Editoren, eigene Programmierer. Ist das nicht eben genauso....

WEIBEL: Das ist genau diese Richtung, d. h. daß eben der Künstler explizit zugeben muß, daß seine Arbeit abhängig ist von der Arbeit auch anderer, daß er sozusagen nur mehr ein Teil ist, daß er die Kontrolle zum Teil abgeben muß an Experten, an Programmierer usw. Oder daß er nun über eine interaktive Installation bestimmte Funktionen auch sogar an den Beobachter, an den Zuschauer abgeben muß.

EIKON: Genau. Und hier wäre doch sehr interessant: Wie funktioniert diese interdisziplinäre Arbeit und Forschung, nämlich der Wissensaustausch und die Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Wissenschaften oder verschiedenen Kunstpositionen und von verschiedener technischer Herkunft?

WEIBEL: Die Position des Instituts ist eben die: ein Hybrid zwischen postgradueller Ausbildung auf informeller Basis und Forschungsstätte. Wir versuchen dieses Paradox: wie kann man mit den Bewohnern des Instituts, die man erst unterrichten muß, gleichzeitig forschen. Was geschieht? Das Paradox kann man dadurch lösen, daß wir einerseits rein technisch ein hochentwickeltes Environment zur Verfügung stellen, gleichzeitig aber auch eine Mannschaft von Experten für Computer und Video, die den Neuen zur Hand gehen. Künstler und technische Experten treiben miteinander die Forschung voran oder das jeweilige Forschungsprojekt eines Künstlers, das aber ausgewählt wird im Rahmen der Forschungsrichtung des Instituts, die zum Teil vom Direktor, in Absprache mit den davon tangierten Personen, vorgegeben ist. Wenn jetzt ein Wissenschaftler kommt und sagt, ich möchte einen bestimmten Code bauen, wie man Sprache in Bilder umwandeln kann durch algorithmische Verfahren, dann ist er am Institut am richtigen Platz dafür. Er bekommt sozusagen ein soziales und technisches Environment von uns, damit er sein Forschungsprojekt realisieren kann, und davon profitieren wiederum die Künstler. Denn es gibt ja schon eine lange Tradition der künstlerischen Auseinandersetzung von Bild-Text-Beziehungen, von G. Rühm bis Jenny Holzer. Es gibt zwischen Künstlern verschiedener Richtungen und Wissenschaftlern ein kybernetisches Feedback, das immer wieder neue

Ideen produziert. Es entsteht ein interdisziplinärer dynamischer Prozeß. Das gilt auch für die Beziehung Mensch und Computer. Ich speise Ideen in den Computer, der Computer hat eigene Ideen, wie er das machen würde, und diese Ideen kommen zu mir zurück, und dann ändere ich wieder meine Idee. Dadurch kann ich mich nach vorne schrauben.

EIKON: Ein Hauptergebnis dabei ist die Steigerung der Beobachtung, nicht?

WEIBEL: Es geht um eine Steigerung der Offenheit. Zu sehen, durch seine künstlerische Ausbildung imstande zu sein, zu sehen, welche neuen visuellen Strategien der Computer anbietet, metaphorisch gesprochen den Geist, die ästhetischen Regeln, in der Maschine zu erkennen, die ja auch von Menschen dort implementiert worden sind. Es bedarf hoher künstlerischer Konzentration, dies zu sehen. Das ist vergleichbar mit den "Fehlern" anderer Maschinen, wie sie in der Reproduktionstechnik und im Buchdruck üblich sind und von denen Künstler wie Dieter Roth so hervorragend Gebrauch machen. Für das ästhetische Angebot der Maschine muß der Student sensibilisiert werden, für den intrinsischen Geist, z.B. des Klaviers, einer relativ simplen mechanischen Maschine oder des Computers.

EIKON: Rücken hier ähnlich wie in der Wissenschaft Beobachtung und Interpretation immer näher zusammen?

WEIBEL: Genau. Es bedarf einer guten Beobachtung, um die relevante Interpretation zu finden. Die Interpretation, die bisher eigentlich eine rein sekundäre Funktion gegenüber der kreativen hatte, wird zur eigentlichen kreativen Leistung aufgewertet.

EIKON: Die Leseweise der Wahrnehmung hat also im Medienbild (Computerbild) einen weit höheren Anteil als im historischen Tafelbild?

WEIBEL: Genau. Die Steigerung der Interpretation und Beobachtung bedeutet auch die Steigerung der Kreativität, da dadurch eine Optimierung der künstlerischen Entscheidungen gegeben ist.

EIKON: Aber an einem so avancierten Punkt angelangt, stellt sich die Frage, wie Du als Leiter des Instituts die adäquaten Leute findest? Gibt es ein Netzwerk zwischen solchen Institutionen, z.B. in Amerika oder in anderen europäischen Ländern? Es gibt ja nicht sehr viele dieser Institute. Wie tauschen sich hier Künstler und Wissenschaftler nicht nur in der Diskussion, sondern auch tatsächlich als Personen aus, was kann das Institut hier forcieren?

WEIBEL: Das Netzwerk ist vorläufig leider nur in Bezug auf meine Person gegeben, durch meine persönlichen Kontakte aufgrund meiner langjährigen Tätigkeiten. Für einen Künstler ist es meiner Meinung nach natürlich sehr wichtig, immer an vorderster Front zu sein. Durch diese Arbeit lernt man auch andere Wenige kennen, die an dieser Front arbeiten. So entsteht ein persönliches, internationales Netzwerk, das dem Institut zugute kommt. Das Institut kann so Trends mitbestimmen oder sogar einleiten.

EIKON: Das wäre also dann auch eine medienpolitische Aufgabe des Instituts? Geht das in diese Richtung?

WEIBEL: Absolut.

EIKON: Wie ist die Akzeptanz von einem solchen

Unternehmen, das Institut hat ja nun eine gewisse Anlaufphase hinter sich?

WEIBEL: Du meinst im reinen Medienbereich?

EIKON: Ja.

WEIBEL: Da ist die Akzeptanz enorm hoch. Es gibt von Tokyo bis Montreal keine diesbezüglichen Veranstaltungen, wo das Institut nicht involviert wird; aber im rein künstlerischen Bereich ist es klarerweise so, daß die Akzeptanz noch gering ist. Es gibt immer noch den Bruch des Bildes, den ich eingangs erwähnt habe, es gibt auch immer noch einen sozialen Bruch zwischen den verschiedenen sozialen Kunstwelten; es gibt die normale Kunstwelt und hier die Medienkunstwelt; die Distanz hat sich zwar in den letzten zehn Jahren verringert, aber die gegenseitige Akzeptanz ist noch nicht so groß, wie sie wünschenswert wäre.

EIKON: Also man könnte sagen: in Frankfurt ist das Medieninstitut zwar schon in der Städels-Hochschule integriert, hat aber doch ein eigenes Gebäude.

WEIBEL: Aber es ist die Absicht von Kasper König, der ja die Idee zu diesem Institut gehabt hat und es durch seinen persönlichen Einsatz gegründet hat, eine Verknüpfung zu schaffen zwischen den Neuen Medien und den alten Medien, weil er eben glaubt, daß die Neuen Medien die alten unter Druck setzen und daß dadurch wiederum die Kraft der Erneuerung entsteht. Man kann das sehen bei einem der größten deutschen Maler, Gerhard Richter, dessen Werk eine Erneuerung der Malerei durch die Photographie darstellt; hier sieht man sehr deutlich, wie die Photographie ihn unter Druck gesetzt hat, neue malerische Strategie

einzuführen. So gibt es jetzt an der Städelschule eine Verbindung, nämlich die virtuelle Architektur, die ein ehemaliger Student des Instituts betreut. Hier wurde sozusagen ein Feind schon infiziert, nämlich die traditionelle Architektur.

EIKON: Da spielt sicher die Architektur eine Vorreiterrolle oder kann man auch sagen, daß z.B. die Malerei oder die Plastik in den letzten zehn Jahren schon etwas an Angst vor diesen Maschinen oder maschinenerstellten Malerei verloren hat?

WEIBEL: Am wenigsten in der Malerei. Aber zum Beispiel zwischen der Graphik-Klasse von Thomas Bayrle und uns gibt es viele Austauschstudenten. Es gibt also schon gegenseitige Stützpunkte und es wird versucht, diese Wechselwirkung von Malerei und den Neuen Medien noch zu vertiefen. Diese räumliche Trennung des Instituts ist da natürlich nicht sehr vorteilhaft.

EIKON: Ich möchte also noch einmal zur eigentlichen interdisziplinären Forschung zurückkehren. Könntest Du diese Forschungsrichtung noch näher beschreiben?

WEIBEL: Die Forschungsrichtung besteht eben darin, experimentell und spielerisch zu gestalten, weil unter Druck die Kreativität gehemmt ist. Wenn ich immer gleich rechtfertigen muß, was ich als nächsten Schritt mache, hemmt das die Dynamik der Kreativität sehr stark. Insofern muß ich einen spielerischen Zugang haben, um neue Möglichkeiten herausfinden zu können. Also: Das Ziel ist, auf diese experimentelle Weise das eigentliche Offert der technischen Medien, herauszufinden, d.h. was bieten die Computer an neuen kreativen

Strategien an, und was bedeuten diese, wenn man sie für unseren Zugang zur Welt einsetzt? Es geht darum herauszufinden, warum der Computer mehr als eine bloße Zeichen-Hilfs-Maschine ist. Der Computer ist ja nicht ein Hebel, wo ich sage: okay, ich komme von Außen und nehme den Hebel und schraube ein Auto in die Höhe. Es geht nicht darum, irgendwelche Zeichnungen schneller und besser zu machen. Denn der Computer ist quasi ein inneres Auge, mit dem ich elementare Vorgänge besser verstehen kann, d.h. er ist ein Modell, wo ich mich selber besser erklären kann. Wir wollen den Zugang zum Computer neu definieren und als die avancierteste Schnittstelle zwischen dem Subjekt und der Welt benutzen. Und da kann unsere Vorstellung den Zugang des Menschen zu den Dingen und zur Welt neu definieren. Der Zugang zum Computer ist ein Endozugang, so wie die Elektronik der Endozugang zur Welt ist. Die elektronische Welt ist eine Welt, in der wir hauptsächlich innere Beobachter sind, im Gegensatz zur klassischen Welt: die erste nicht-klassische Welt waren ja die Relativitätstheorie, die Quantentheorie, weil ja auch hier die Phänomene vom Beobachter oder von der Geschwindigkeit des Beobachters abhängig sind. Und diese Welt, wo der Mensch ein Teil dessen ist, was er beobachtet, ist die eigentliche Welt der Elektronik. Unsere Forschungsrichtung ist quasi der Endozugang zur Elektronik. Das hat Wiener Tradition, vom Wiener Kreis bis zu den Sechsmaschinen von Alfons Schilling und dem Bio-Adapter von Oswald Wiener. Das hat auch Traditionen in der gesamten Kultur- und Technik-Geschichte, von der Kybernetik bis zum Cyberspace. Die Bilder waren ja tatsächlich immer nicht nur Bilder von Welten, sondern auch Weltbilder. Wenn sich die Bilder der Welt so radikal technisch ändern wie die Computerbilder müssen sie ja nolens volens zwangs-

läufig neue Weltbilder haben. Und diese beiden Ziele, neue Bilder von der Welt und neue Weltbilder sind unsere Forschungsrichtung. Hier möchten wir eben einen originären, genuinen Beitrag leisten, indem wir auch bestimmte Autoren wie Slavoj Žižek und Otto E. Rössler entdecken. Das Institut ist von einer Obsession für Echtzeit getrieben. Weil das ist ja das, was das Computerbild am meisten von den klassischen statischen Bildern unterscheidet, daß es sich in Echtzeit bewegt und sich mit dem Betrachter ändert. Und diese Obsession, dieser radikale Einsatz ist natürlich vonnöten, weil nur so, durch die Vergrößerung der Abstand sichtbar wird, was anders ist als in den klassischen Bildern. Dann kommt der nächste Schritt, daß ich dem Bild selbst Programme einbaue, sodaß sich das Bild weiterentwickelt ohne mein Zutun. Die Programme fangen an, einen autonomen Bildprozeß zu schaffen, ein autokatalytischer Prozeß zu werden. Das ist dann das, was man genetische Kunst nennt, Simulation von Wachstum. Also alle diese avancierten Überlegungen des Verhältnisses zwischen Schöpfer und Geschöpf, zwischen Beobachter und Beobachteten, zwischen Bild und Objekt, zwischen Subjekt und Welt, das kann der Computer auf neue Weise interdisziplinär verschrauben. Das wäre praktisch die Forschungsrichtung des Instituts, denn da können wir sehen, was neue Medien gegenüber den alten leisten können.

EIKON: Und in diesem Sinne ist das wahrscheinlich auch ein ideales interdisziplinäres Forschungsprojekt, da es zu gleichen Teilen künstlerische und technologische Forschung und Erneuerung benützt und diese auch benötigt?

WEIBEL: Genau. Wir versuchen quasi zu zeigen: der Computer ist ein nicht-totalitäres, aber fast

universales Medium, wo alle sensorischen und mentalen Bereiche des Menschen, also Perzepte und Konzepte, eingebracht werden können. Computerspezifität bedeutet, die Möglichkeiten der neuen Schnittstelle zwischen Mensch und Welt auszuloten. Der Computer zeigt uns die Welt als Interface-Problem.

EIKON: Vielen Dank für das Gespräch.

Das Gespräch führte Johannes Deutsch am 28. April 92 in Graz.

Johannes Deutsch wurde 1960 in Linz geboren; 1984-1989 Kustos am Sigmund Freud-Museum in Wien; zahlreiche Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen; seit 1990 Postgraduierstudium am Städelschule-Institut für Neue Medien in Frankfurt.

STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE

Das Institut für neue Medien ist Teil der staatlichen Hochschule für bildende Künste (Städelschule) in Frankfurt. Der Lehrkörper der Städelschule umfaßt zur Zeit folgende Künstler und Wissenschaftler: Thomas Bayrle, Peter Cook, Klaus Gallwitz, Isa Genzken, Ludger Gerdes, Jörg Immendorff, Rainer Jochims, Martin Kippenberger, Per Kirkeby, Kasper König, Peter Kubelka, Vittorio Magnago Lampugnani, Enric Miralles, Christa Näher, Hermann Nitsch, Ulrich Rückriem und Peter Weibel.

Städelschule-Institut für Neue Medien in Frankfurt

I. Voraussetzungen

1. Die Institution der Lehre zwischen Geschichte und Fortschritt

Jede Kultur lebt unter anderem auch von den Institutionen, welche das erworbene Wissen, die erprobten Fertigkeiten und Praktiken sowohl speichern, wie auch an die neue Generation weitergeben. Wenn die Umwelt des Menschen sich so beschleunigt ändert, wie es gegenwärtig durch den technischen Fortschritt der Fall ist, bedarf es umso größerer Anstrengungen der Gesellschaft, ihren Mitgliedern institutionelle Möglichkeiten zu bieten, sich durch Weiterbildung dem neuen sozialen Umfeld gewachsen zu erweisen. Wird dieses neue soziale Umfeld auch in der Kultur von der Technik durchdrungen, muß auch die technische Umformung der Kultur unterrichtet werden, damit die Menschen sich im neuen technischen Environment bewähren können. Die Lehre ist daher nicht nur ein Mittel der Tradierung der Kultur, sondern auch und vor allem der Erforschung künftiger Möglichkeiten. Aber zur Tradierung gehört notwendig Innovation, um Geschichte als Gegenwart und als Option für die Zukunft zu erhalten. Ohne Gedächtnis, ohne Speicherung gibt es keine Kultur. Damit Kultur am Leben bleibt, bedarf es der Interaktion zwischen Vergangenheit und Gegenwart, welche erst die Zukunft erzeugt. Jede Lehre muß also auch ein Labor der Zukunft sein, um als Werkstatt des Wirklichen bestehen zu können.

2. Problemfeld

Die neuen Medien gibt es seit ca. 150 Jahren, wenn wir ihren Beginn mit der Photographie als Kunst

der maschinellen Produktion von Bildern datieren wollen. Ebenso ist das Scanning-Prinzip, die Grundlage des gegenwärtigen Fernsehens um 1840 erfunden worden. Dieses Prinzip der Bilderzeugung und -vermittlung, ursprünglich für die Telegraphie gedacht, zerlegt jedes Bild in eine Linie von Punkten in der Zeit (die Scan-Lines). Dieses neue Bild als Zeitform bedeutet einen radikalen Bruch mit der klassischen Ästhetik, welche das Bild als Raumform definierte. Der künstlerische Gebrauch der neuen technischen Medien umfaßt also Photographie, Film, Television, Holographie, Video, Audio und Computer. Die Produktion von Kultur und Kunst hat sich durch die technischen Mitteln und Medien geändert. Dabei wird sowohl technische wie künstlerische Innovation angestrebt. Das Problemfeld ist also die Techno-Transformation der Welt durch die industrielle Revolution seit 1800 und deren Sozialisierungseffekte und deren Wirkungen auf die Kultur. Da diese Techno-Transformation insbesondere in der elektronischen Kultur kulminiert, steht diese im Mittelpunkt der Ausbildung und der Forschung des Instituts, wobei die Konstitutionsbedingungen von Kunst im Zeitalter elektronischer Botschaften einen besonderen Stellenwert einnehmen.

3. Lehrkörper

Zu guten Arbeitsbedingungen gehören für einen Medienkünstler nicht nur die avancierteste Technologie (Software und Hardware), sondern auch ein intellektuelles Environment von anderen Experten, zum Beispiel Software-Spezialisten, die bestehende Software-Programme für bestimmte künstlerische Aufgaben adaptieren können. Daher ist für das Funktionieren des Instituts ein hochqualitativer Lehrkörper von einem bestimmten Größenumfang unbedingt notwendig. Er gliedert sich im wesentlichen in drei Teile:

- 1) Software- und Hardware-Leute auf den Gebieten Video und Computer
- 2) Medienkünstler
- 3) Wissenschaftliche Mitarbeiter, welche durch theoretische Studien einen Beziehungsrahmen für die Institutsarbeit herstellen.

II. Ziele des Instituts

1. Generelles Ziel

Anliegen des Instituts ist es, eine klaffende Lücke im Ausbildungssystem der BRD, die Schaffung künstlerisch-technischer Berufe im Bereich der neuesten elektronischen Medien zu füllen. Viele Menschen finden sich in ihren Arbeitsbereichen plötzlich in die Situation versetzt, ihre alten Aufgaben mit den neuen elektronischen Werkzeugen bewältigen zu müssen. Viele wollen auch ihre alte Arbeit verlassen und in die neu entwickelten Arbeitsgebiete der digitalen Technologie einsteigen. Hier gibt es in der BRD im Bereich der visuellen Kommunikation, von Graphic Design bis zur Kunst, nur wenige Ausbildungsstätten. Deswegen ist die kulturell-pädagogische Medienlandschaft in Deutschland im Aufbruch, weil neue digitale Berufszweige auch im kulturellen Bereich unglaublich viele Berufschancen öffnen. Ziel des Modellversuchs ist es, einen neuen Qualitätsstandard in der Nutzung der neuen Medien für Kunst und Gestaltung zu erarbeiten.

2. Entwicklungslinien

Das Institut hat sich zur Aufgabe gestellt, den Zustand der Welt nach ihrer Techno-Transformation im Spiegel der Kultur nicht nur zu beschreiben und zu analysieren, sondern die Menschen auch entsprechend auszubilden, um an dieser Transformation mitwirken zu können. Die Technik hat das

Verhältnis des Menschen zur Natur, zur Gesellschaft und zur Kultur gewaltig verändert. Es kann daher die Entwicklung der neuen künstlerischen Medien nicht isoliert betrachtet werden, sondern nur im Kontext der sich ebenfalls verändernden sozialen und psychologischen Entwicklungen. Deshalb ist es notwendig, die praktische Ausbildung an den Geräten durch Lehrveranstaltungen im naturwissenschaftlichen, philosophischen und künstlerischen Bereich zu begleiten. Ausgangslage für die Arbeit des neuen Instituts ist der tiefgreifende Funktionswandel der Produktionstechniken und des Rezeptionsverhaltens in Kunst und Gestaltung. Gegenüber der klassischen Produktionsweise ist eine Verlagerung des Schwerpunktes auf Strategien der Simulation festzustellen. Sie ist in postindustriellen Modernisierungsprozessen begründet, (die oft auch Computerrevolution genannt wird), die auf der Basis technisch-wissenschaftlicher Innovation die gesamte soziale, sozialpsychologische und kulturelle Verfassung der Gesellschaft, die deren historische Muster von Denken, Erfahren und Verhalten erfassen. Neue Formen der Produktion und Vermittlung von Kunst werden durch Computermodelle, Simulationsmodelle, Visualisationen wissenschaftlicher und planerischer Daten ergänzt. Funktionswandel der Künste.

Die neue telematische Kultur ist nicht nur auf jene Kunstformen zu beschränken, welche die neuen Medien direkt als Erzeugermedium von Kunstwerken verwenden. Die neuen Medien haben nämlich auch eine Wirkung auf die alten Medien ausgeübt. Die Erneuerungen traditioneller Kunstgattungen wie Malerei und Musik haben unter dem Druck und dem Einfluß der neuen ästhetischen Möglichkeiten der Techno-Kultur stattgefunden. Die gesellschaftliche Aneignung der neuen Medien als Kultur erfolgte also einerseits als Transformation historischer Kunstmedien, wie

auch als Schaffung neuer primär technischer Kunstmedien. Daraus erklärt sich einerseits die Unabhängigkeit des Instituts, andererseits dessen Anbindung an die Städelschule (Staatliche Hochschule für bildende Künste). Der Dialog und der Kontakt mit den Künsten der historischen Medien ist absolut notwendig. Das Institut lehrt nicht nur die Technologie und die Techno-Ästhetik der neuen Medien, sondern auch die Effekte und die Folgewirkungen der neuen Medien, sowohl auf die Gesellschaft wie auch auf die Künste. Das Institut arbeitet interdisziplinär nicht nur zwischen den Künsten und den Wissenschaften, sondern auch innerhalb der Künste selbst.

3. Arbeitsfelder

Medienökologie und Sozialisierungseffekte der Medien, Politik der Medien, Massenkommunikation und Massentechnologie, Sehen mit Computer und künstliche Intelligenz, computerunterstütztes Design und Computer Aided Architecture, Simulationsmodelle und dynamische Systeme, künstliche Musik, künstliches Denken, Erkennen und Verstehen von Bildern durch Maschinen, maschinelles und menschliches Lernen, Semiotik und Psychoanalyse, künstliches Leben und virtuelle Realitäten, bilden nur einige Bausteine jener beinahe universellen Computerkultur, welche die Studierenden unter dem Gesichtspunkt der Kunst lernen werden, um in deren Horizont ihre eigenen persönlichen Arbeiten kompetent realisieren zu können.

Dies erfolgt in vier verschiedenen Bereichen:

1. Bilderzeugungen, Bildmanipulationen mit Maschinen (Video, Computer-Graphik, Computer-Animation), freie und anwendungsbezogene Bildgestaltung als Entwicklungs- und Forschungsprojekte. Digitale Bildbearbeitung, -nachbearbeitung, Image Processing.

2. Interaktive Computer- und Video-Installationen, elektronische Räume und virtuelle Welten. Computersimulationen in Echtzeit. Rechengesteuerte Entwicklung und Realisierung dreidimensionaler Design- und Kunstobjekte. Synthetische Bewegung. Motion Control. Künstliche Realitäten. Robotik-Telepräsenz.

3. Kulturdokumentation: Dieser Bereich erweitert bestehende Ausbildungsmöglichkeiten und soll den hybriden Einsatz von Film, Video, Computer-Grafik und Trick bei der Gestaltung wissenschaftlicher Visualisierung und künstlerische Dokumentationen zum Gegenstand haben.

4. Bild und Ton: Die Verknüpfung von digitalem Ton und digitalem Bild, auch als Performance, ist ein wesentlicher Schwerpunkt der Institutsarbeit. Cybertime.

III. Bildungspolitische Ziele

Neben der direkten wissenschaftlichen und künstlerischen Weiterbildung von Personen auf postgraduellem Niveau, die eine neue Ausbildung oder Umbildung suchen, sieht das Institut seine Aufgabe auch in einer allgemeinen, nicht nur individuellen, sozialen Reproduktion und Produktion von Wissen.

Da die technische Umbildung der Gesellschaft bei vielen Menschen eine Krise auslöst, die sich in den kulturellen Produkten artikuliert, erweist sich die Kultur oft als Bremse der sozialen Entwicklung. Die Kultur selbst bedarf also eines Modernisierungsschubs, um die soziale Entwicklung zu fördern. Eine mediengerechte Ausbildung und Aufklärung durch eine Reihe von Publikationen, Veranstaltungen, Symposien, Tagungen, Vorträgen, Konferenzen, die alle vom Institut und seinen MitarbeiterInnen getragen werden, soll also eine

breitere Öffentlichkeit erreichen und die Angst vor der neuen Kultur und Kunst mildern helfen. Publikationen, Events, Symposien, welche die Makrostruktur des öffentlichen Raumes bilden, sind neben der Lehre, der Mikrostruktur des öffentlichen Raumes, vordringliches Ziel.

Diese Lehre und Forschung wird aber auch außerinstitutionell geschehen und wirken. Sie ist nicht nur institutsimmanent, sondern soll auch für einen größeren kulturellen Raum geschehen. Durch eine Buchreihe bei Merve, durch gelegentliche Publikationen bei anderen Verlagen, durch öffentliche Veranstaltungen, Vorträge, Vorführungen, Seminare, mindestens einmal im Monat, durch die Organisation von großen Konferenzen, wie durch die Teilnahme des Instituts an Großprojekten anderer, soll die Lehre und Forschung des Instituts eine außerinstitutionelle größere Wirkung haben.

Der Institutsbetrieb begann im Oktober 1990. Seit Herbst 1990 werden regelmäßig Publikationen des Institutes vorgelegt und fanden zahlreiche Symposien und Ausstellungen statt.

Ausrüstung

Das Institut arbeitet unter anderem mit den Computern "Personal Iris" und "Power Series Iris 4D/320 VGXB" der Firma SILICON GRAPHICS, USA und mit "Wavefront" Software von MENTAL IMAGE und TDI "Explore".

Publikationen

PERSPEKTIVEN DER TECHNOKULTUR
herausgegeben vom Städtelschule-Institut für Neue Medien im Merve-Verlag Berlin:

Oswald Wiener, Probleme der künstlichen Intelligenz, 1990.

Keiko Sei (Hg.), Von der Bürokratie zur Telekratie. Rumänien im Fernsehen, 1990.

Slavoj Žižek, Liebe Dein Symptom wie Dich selbst, 1991.

Otto E. Rössler, Endophysik. Die Welt des inneren Beobachters. 1992.

Publikation zur Ausstellung "Vom Verschwinden der Ferne" im Postmuseum 1990/91, an der das Städelinstitut beteiligt war:

Edith Decker/Peter Weibel, Vom Verschwinden der Ferne, DuMont Verlag, Köln 1990.

Publikationen von Symposien, veranstaltet vom Städtelschule-Institut für Neue Medien:

G.J. Lischka/Peter Weibel,
Feminismus und Medien, Benteli Verlag, Bern 1991.
Florian Rötzer/Peter Weibel,
Strategien des Scheins, Boer Verlag, München 1991.

Ausstellungen:

Die Studierenden und der Lehrkörper führen im Studienjahr 1991 folgende Ausstellungen bzw. Veranstaltungen durch bzw. nahmen teil:

Stefan Beck: "Zwischen Dürer und Holbein", Licht/Glas-Installation, Städtelschule Frankfurt, April 1991, Bücher und Disketten vertreten durch Art Position auf der Buchmesse Frankfurt 1991, Art Cologne, Köln, November 1991. "Unix xxx for beginners", Bücher, Disketten und Siebdrucke vertreten durch Art Position. "BATCH/SNATCH", centerfold., aus "UNIX xxx

for beginners" in Art Position Nr.16, Nov./Dez. 1991. "KILL/WILL", Aktion auf der Weihnachtsausstellung der Städtelschule (aus "UNIX xxx for beginners"), Dez. 1991, White Visitation, Akademie Wien 1992

Anna Bickler: "Römische Hunde", Aufführung im TAT, Frankfurt 1991.

Johannes Deutsch: "Rytmogram" (Einzelausstellung), Storyboard: Symbiose zwischen Film und Malerei, Bad Ischl 1991. "Träume, Erinnerungen und Wirklichkeit; vom Film zur Malerei und zurück"/Einzelausstellung", Storyboard und Computergrafik, Österreichisches Kulturinstitut Rom 1991. Computerdruckgrafik (Edition), Computerbildsequenzen, Einzelausstellung, Neue Galerie, Landesmuseum Joanneum Graz, April 1992. Alexander Demuth, Frankfurt 1991. Computerdruckgrafik und Monitorbild, Computervideo; Museum Moderner Kunst, Palais Liechtenstein, Wien, Sept. 1992.

Alba D'Urbano: "Forne di Linguaggio" Ex Cortiero Marziale, Tivoli, Italien 1990. "Il recinto é il luogo socio", Sora, Italien 1990. "Videoinstallationen" mit Martin Figura, Shin Shin Galerie Berlin 1991. "Sequenz III", Videoinstallation im Rahmen der Art Frankfurt'91 (Hertie Kaufhaus). Ausstellung im Studio Leonardi, Genua Italien 1991. "Carmina Urbana", Spoleto, Italien 1991. "Artae", Ferraro, Rom und Mailand, Italien 1991. "Super8", Hofer Herbst'91, Freiheitshalle Hof. "Poliset", Sala Polivalente, Ferrara, Italien 1991. "Die unnahbare Ausstellung", Kunstforum Frankfurt 1992

Ulrike Gabriel: "Breath", interaktive Realtime Computer Installation, Deutsche Aerospace,

München 1991. "Sphere", Realtime Computerinstallation zwischen zwei Städten, München-Budapest 1991/92. "Terrains", Roboterinstallation, Frankfurt 1992.

Susan Hefuna: "Computerkunst und Malerei", Bavaria Video Zentrum, München, Okt. 1991. 3D-Video/Rauminstallation/Klanginstallation auf der Multimediale in Karlsruhe, Mai 1991. Ausstellung bei HC-Consult München, Sommer 1991. Computerkunst + Malerei (Kunst im Unternehmen), Fa. Digital DEC, September 1991, Videoinstallation + Malerei, Aknaton Galerie Kairo (über Goethe Institut und Kulturmin.) im Dezember 1991.

Bob O'Kane: "Das tangible Bild", Art Frankfurt '91.

"Das Cartesianische Chaos", La Villette, Paris 1992

Marko Lehanko: Gruppenausstellung im Kunstverein, Freiburg 1990, Gruppenausstellung in der Galerie Loehr, Frankfurt 1990. Lesung im Patia Verlag, Neu-Isenburg, Frankfurt 1990. Gruppenausstellung im Kunstverein Frankfurt 1991. Einzelausstellung in der Sparkasse Frankfurt 1991. Vorstellung der Arbeit des Städelschule-Instituts für neue Medien bei einem Kolloquium im Rahmen der Fotografia Torino (zusammen mit Thomas Bayrle) in Turin 1991. Einzelausstellung in der Galerie Ute Porduhn, Düsseldorf 1992 (in Vorbereitung), Einzelausstellung bei Tröster und Schlüter, Frankfurt 1992, Gruppenausstellung bei Karin Sachs, München 1992. "Hyana Days", Ars Electronica 1992

Christian Möller: "A-Line", Projekt für Kinoskop-Installation in der Frankfurter U-Bahn,

1991/92. "Space-Ballance", interaktive Computerinstallation in real time für die Ars Electronica 1992 in Linz. "Zeit Lights", Konzepte für interaktive Licht-Fassade in Frankfurt 1992.

Michael Saup: "Paradys" (Video), Sonderpreis des 4. Marler Video Kunstpreises. "Paula Chimes", interaktive Installation für MIDI, European Media Art Festival 1991. "Römische Hunde", Videopart des gleichnamigen Theaterstückes im TAT 1991.

Christa Sommerer: "Phyllogia-Ikonophylla", Galerie A4 in Wels, Österreich 1991 und in der Galerie Schleh, Neustadt/Hannover, BRD 1991. "Junge Szene", Sezession Wien 1991. "Il n'est pas à remuer", Institut Français de Vienna. "1-9-9-1". zum großen Glas Marcel Duchamps, Galerie Satdtpark Krems, Österreich 1991.

Eine wichtige Ausstellung des Instituts war "Das belebte Bild" (Interaktive Computer Installationen), eine Sonderschau bei der Art Frankfurt, im April 1991 mit den Künstler/innen:

Peter Weibel/Bob O'Kane, "Das tangible Bild", interaktive Computer-Installation (1991).

Edmond Couchet/Michel Bret/Marie-Hélène Tramus (Paris), "Die Feder", interaktive Computerinstallation (1988-90).

Agnes Hegedüs (Frankfurt), "4 Space", interaktive Computerinstallation (1991).

Carvien Shiu (Düsseldorf), "Binom N1", interaktive Video Installation (1990-91).

Jean Louis Boissier (Paris), "Le Bus", interaktive Videoplatte (1984-90).

Siegmar Gassert/Urs Fries (Basel), "Imaging", Interaktion im Raum mit Hologrammen (1991).

Peter Krieg (Köln), "Suspicious Minds" (Die Ordnung des Chaos), interaktives Kino (mit Laser-Bildplatte), (1991).

Jeffrey Shaw (Amsterdam), "Das virtuelle Museum", interaktives Computer Environment (1991)

Die zweite wichtige Ausstellung ist die Teilnahme von Akke Waagener, Christian Möller und Bob O'Kane mit interaktiven Computerinstallationen in Echtzeit bei der ARS ELECTRONICA in Linz.

Biographie

des Gründungsdirektors Peter Weibel

Geboren 1945 in Odessa; Studium der Literatur, Medizin, Logik und Philosophie in Wien und Paris; Dissertation über mathematische Logik. Verfügt über eine 20jährige Berufserfahrung im Bereich neuer Medien sowohl als Theoretiker, als praktizierender Künstler wie auch als Organisator großer Ausstellungen und Konferenzen. Peter Weibel war 1976-1981 Lektor für "Theorie der Form", seit 1981 Gastprofessor für Gestaltungslehre und Bildnerische Erziehung an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien. 1981 Gastprofessor am Collage für Art und Design in Halifax, Kanada. 1979/80 Gastprofessor für "Medienkunst", 1981 Lektor für "Wahrnehmungstheorie", 1983 Professor für Photographie an der Gesamthochschule in Kassel. Seit 1984 Professor für visuelle Mediengestaltung an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien. Seit 1985 Associate Professor for video and digital arts, Center for Media Study, State University of New York, Buffalo. Seit 1989 Direktor des Instituts für Neue Medien an der Städelschule in Frankfurt. Seit 1992 künstlerischer Leiter der Ars Electronica in Linz. Zahlreiche internationale kuratorische und publikatorische Aktivitäten sowie Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen. Seit 1992 österreichischer Biennalekommissär für Venedig.

FORUM JUNGER KUNST IN EUROPA / BOZEN

EB8NIIEB0 1:33

ARTE GIOVANE IN EUROPA / BOLZANO



30. 5. - 8. 6. 1992

MESSEHALLE BOZEN / FIERA DI BOLZANO

KURATOREN DER KUNSTMESSE:

CURATORI DELLA FIERA D'ARTE:

PAOLO BIANCHI (CH)

WOLFGANG FETZ (A)

GERALD MATT (A)

MATTHIAS FLÜGGE (D)

LORAND HEGYI (H)

HELENA KONTOVA (CSFR)

LUIGI MENEGHELLI (I)

MARION PIFFER (I)

MILADA SLIZINSKA (PL)

RAMON TIO-BELLIDO (F)

IJSBRAND VAN VEELEN(NL)

JAAP WITZENHAUSEN (NL)

ERNO VROONEN (B)

THOMAS WULFFEN (D)

ORGANISATION/COORDINAZIONE

TWIN SET PUBLICATIONS:

MARTIN RASP/CHRISTA VAN BRACHT

TRÄGER: BOZNER MESSE

A CURA DI: FIERA DI BOLZANO

ROMSTRASSE 18 VIA ROMA

TEL. 0471 / 280211 - FAX 0471 / 281308

39100 BOZEN/BOLZANO - ITALIEN / ITALIA

SPONSOREN/SPONSORS:

TWIN SET PUBLICATIONS

OBERRAUCH-ZITT

MASTEN FARBEN • FINSTRAL AG

SPARKASSE-CASSA DI RISPARMIO

LEITNER • FORST • SESTE AG

RAIFFEISENVERBAND

FEDERAZ. COOP. RAIFFEISEN

VOLKSBANK BOZEN

BANCA POPOLARE DI BOLZANO

UNTERSTÜTZT VON

CON IL CONTRIBUTO DI:

SÜDTIROLER LANDESREGIERUNG

CONS. PROV. LE DELL'ALTO ADIGE

REGION TRENTINO-SÜDTIROL

REGIONE TRENTINO ALTO ADIGE

EG FONDO KALEIDOSKOP

FONDO EUR KALEIDOSKOP

GEMEINDE BOZEN

COMUNE DI BOLZANO

STÄDT. VERKEHRSAMT BZ

AZ. AUT. DI SOGGIORNO BZ

23. RENCONTRES INTERNATIONALES DE LA PHOTOGRAPHIE IN ARLES 1992 "LES EUROPÉENNES" - EINE VORSCHAU

Arno Gisinger



Abb. 1:

JOSÉ ORTIZ-ECHAGUE, FEMMES VOILÉES DE VEJER, 1948

Vor über zwanzig Jahren im provenzalischen Städtchen Arles gegründet, haben sich die alljährlich im Juli stattfindenden *Rencontres Internationales de la Photographie*, kurz *RIP* genannt, zu einem der bedeutendsten Photo-Festivals der Welt entwickelt. In den siebziger und frühen achtziger Jahren, als die Photographie im Bereich der Kunst noch ein Schattendasein führte, holten die Initiatoren der *Rencontres* die damals bekanntesten Photographen der Welt nach Südfrankreich. Neben der Präsentation französischer Photogrößen (u.a. Brassai, Jacques-Henri Lartigue, André Kertesz oder Henri Cartier-Bresson) spielte Arles die wahrscheinlich bedeutendste Rolle in der Rezeption der nord-amerikanischen Photographie: Ansel Adams, Eugene W. Smith, William Klein oder Lee Friedlander wurden in Arles von den Europäern entdeckt.

Seit ihren Anfängen haben die *RIP* eine starke Wandlung erfahren und sich einem breiteren Publikum geöffnet. Vom ursprünglichen Insider-Treffen für Photo-Spezialisten ist Arles mit seinen *Rencontres* und der *Ecole Nationale de la Photographie*¹ zu einem internationalen Zentrum und Diskussionsforum für Photographie geworden. Mit einer Zahl von über 70.000 Besuchern innerhalb eines Monats (in einer Stadt mit 56.000 Einwohnern) ist das eigentliche Festival aber auch ein

Medienereignis und Publikumsmagnet außergewöhnlicher Art. Kritiker werfen den *RIP* ein Abdriften in eine Art "Photographie-Messe" vor und führen die negative Entwicklung auf das Sponsoring-System und die Omnipräsenz der großen Sponsoren, allen voran Kodak, zurück. Im Spannungsfeld zwischen Elitismus und breiter Öffnung für ein Massenpublikum haben sich die *Rencontres* unter ihrem neuen künstlerischen Direktor Louis Mesplé² für einen Mittelweg entschieden: Photographie soll mittels Qualität einem interessierten Publikum nähergebracht werden.³

In den letzten zehn Jahren hat sich die Situation der Photographie in Frankreich allgemein verändert. Trotz einer vielfach geäußerten Krisenstimmung hat sie sich als Kunstform etabliert, und auch der internationale Austausch, beispielsweise mit den USA, findet nun in beiden Richtungen statt.⁴ Die *RIP* ihrerseits scheinen sich mit den thematischen Schwerpunkten der letzten Jahre ein wenig vom US-amerikanischen Einfluß abzusetzen⁵ und besinnen sich angesichts der aktuellen politischen Situation mit dem diesjährigen Thema wieder auf Europa: Die *RIP 1992* stehen unter dem Motto *Les Européennes*.

Neben den 24 Workshops, die dieses Jahr erstmals unter der neuen Leitung von Serge Chalton stehen⁶, basieren die *RIP* wie immer auf drei verschiedenen Veranstaltungsformen: Zusätzlich zu den Ausstellungen an 16 verschiedenen Orten in und außerhalb der Stadt werden zwischen 8. und 12. Juli fünf Abende im Antiken Theater mit Diaprojektionen sowie mehrere Diskussionen mit thematischen Schwerpunkten stattfinden. Im folgenden ein kleiner Vorgeschmack auf die diesjährigen Ereignisse sowie zwei Gespräche mit Louis Mesplé und Alain Desvergues:

Die Ausstellungen

sind nach vier thematischen Schwerpunkten gegliedert. Unter dem Titel *Portraits des Européens* sind im erstem Block unter anderem die Photo-Arbeiten von Marie-Pierre Vincent (*L'Europe en 150 photographies*), Denise Colomb (*Portraits d'artistes européens*), Jean-Francois Bauret, Stanislaw Ignacy Witkiewicz und Aldo Palazzolo zu sehen. Der zweite Schwerpunkt liegt auf dem *Autoportrait de l'Europe* und bietet ein Panorama der neuen Generation europäischer Landschaftsphotographen (Wout Berger, Vincenzo Castella, Knut Maron u.a.) sowie drei Einzelausstellungen von Georges Dussaud (Portugal), Martin Parr (*Signs of the times, a portrait of the nations's tastes*) sowie Eric Dessert (*Recueil sur paysages*). Dritter Schwerpunkt: *Les albums de l'Europe*. Unter diesem Titel werden u.a. Ausstellungen zu den Themen *Les trésors de la Hulton Picture Company* (eine außergewöhnliche europäische Photosammlung) *Le Livre* (eine Sammlung epochemachender Bücher der Photographiegeschichte) *Les Abbayes Bénédictines* (von Michel Vanden Eeckhoudt), *Reconnaisances* (von Béatrix von Conta) sowie Photographien von Hans-Georg Berger (über Hervé Guibert) gezeigt. Daneben werden im Rahmen der *Sammlung F.R.A.C. de Provence Alpes Cote-d'Azur* die Arbeiten der beiden Deutschen Dieter Appelt und Günter Förg ausgestellt. Zwei sehr gegensätzliche Retrospektiven, über den bedeutenden spanischen Piktoralisten José Ortiz-Echague (1886-1980) einerseits und den amerikanischen Reporter Don McCullin andererseits bilden den vierten Ausstellungsschwerpunkt.

Debatten, Roundtables und Podiumsdiskussionen

finden zwischen 8. und 12. Juli, unter anderem über die aktuelle Situation der Photographie in

Italien, Großbritannien und Deutschland sowie verschiedene europäische Initiativen in der Photographie statt. Daneben gibt es eine Diskussion über den spanischen Piktoralismus sowie über die Reportage-Photographie in Anwesenheit Don McCullins.

Fünf Soirées mit Projektionen im Théâtre Antique werden folgenden Themen gewidmet sein:

Mittwoch, 8. Juli 1992:

L'Europe, de son actualité à sa mémoire

Donnerstag, 9. Juli 1992:

Soirée Grande-Bretagne

Freitag, 10. Juli 1992:

La photographie allemande

Samstag, 11. Juli 1992:

Voyage dans l'Italie des Italiens

Sonntag, 12. Juli 1992:

Soirée Sport

Unter dem Motto *Autour des Rencontres* gibt es auch Veranstaltungen in der Umgebung von Arles, etwa in Montpellier oder Nîmes sowie ergänzende Initiativen (beispielsweise eine Ausstellung der Studenten der ENP, die ihre laufenden Arbeiten präsentieren). Zusätzlich zum offiziellen Festival-Programm wird es wahrscheinlich auch diesmal wieder ein *Festival-Off* mit zahlreichen, oft spontan initiierten Nebenveranstaltungen geben.

Weitere Informationen:

Rencontres Internationales de la Photographie

10, Rond-Point des Arènes - BP 96

13632 Arles cedex

Tél: 90.96.76.06, Fax: 90.49.94.39

Minitel: 90.96.61.80

Zuständig für Presse-Kontakte ist:

Catherine Philippot

5, passage Piver, 75011 Paris

Tél: (1) 43.55.22.22, Fax: (1) 43.55.00.66

Anmerkungen:

1 Die ENP ist aus den RIP entstanden und feiert 1992 ihr zehnjähriges Bestehen. Cf. dazu das Gespräch mit dem Direktor Alain Desvergnès, S. 66 ff in diesem Heft.

2 Louis Mesplé kam über die Photokritik (*Libération*, *Photographies Magazine*) zu den RIP.

3 Cf. dazu das Gespräch mit Louis Mesplé, S. 61 ff in diesem Heft.

4 Als symptomatisch für diese neue Entwicklung kann der Erfolg der französischen Photographin Suzanne Lafont gelten, die im Frühjahr mit einer großen Ausstellung im *Jeu de Paume* in Paris reüssierte und ihre Tableau-Photographien im kommenden Herbst erstmals im *Department of Paintings* des *Museum of Modern Art* in New York ausstellen wird. Cf. dazu das Interview von Jean-François Chevrier mit Susanne Lafont in: *Galleries Magazine*, April 1991.

5 Die Themen der letzten vier Jahre waren: *La Chine, la danse, la pub...* (1988), *Nos vingt ans* (1989), *Histoire, histories* über die Situation der Photographie in Osteuropa (1990) und schließlich *La Recontre des découvertes* zur lateinamerikanischen Photographie (1991).

6 Arles 1992: *Les nouveaux stages*, in: *Photographies Magazine* 40 (avril 1992), S. 27.

ARLES, EIN INTELLEKTUELLES LABOR?

Arno Gisinger im Gespräch mit Louis Mesplé, dem künstlerischen Leiter der *Rencontres Internationales de la Photographie (RIP)* in Arles seit 1991.

EIKON: Dies ist ihr zweites Jahr als künstlerischer Leiter der RIP. Wenn Sie die *Rencontres 1991*, die dem Thema der Photographie in Lateinamerika gewidmet waren, noch einmal Revue passieren lassen, welche persönlichen Schlüsse würden Sie ziehen?

MESPLÉ: Ich glaube, daß die RIP 1991 im Bereich der Ausstellungen ein Erfolg waren, und in der Tat hat es diesbezüglich keinerlei Kritik gegeben. Ich habe versucht, in Arles wieder Qualität in bezug auf die Präsentation der Photographie einzuführen, eine Qualität, die verlorengegangen war. Das heißt, ich habe eher "Museumsausstellungen" gemacht, indem ich ein einfaches Rezept angewendet habe: weniger Photographien zu präsentieren und sie dafür besser in den einzelnen Ausstellungsräumen wirken zu lassen. Die Gestaltung von Photographie-Ausstellungen ist allzuoft einem gewissen "Quantitätsexzess" erlegen. Ich versuche, eben diese Quantität zu filtrieren, strengere künstlerische Maßstäbe in der Auswahl anzulegen. Ich denke, es war eine gute Idee, die RIP zum Thema Lateinamerika zu organisieren - dies umso mehr, als man den Ereignissen besser voraussehen sollte, als ihnen nachzulaufen.⁷

EIKON: Hat sich das Prinzip, die Ausstellungen rund um einen Kontinent zu gruppieren, als fruchtbar erwiesen?

MESPLÉ: Ich glaube, daß es für die ersten Jahre



Abb. 2:

SACHA MASOUR, "CHILDREN FIREPLACE" - JEAN COCTEAU

fruchtbar ist, institutionelle Themen zu wählen, denn man kann dadurch Bausteine der Photographie freilegen, die die Besucher nur wenig kennen. Tatsächlich kannte man in bezug auf die lateinamerikanische Photographie vorher nur zwei, drei Namen, und noch nie waren so viele Photographien aus Lateinamerika am selben Ausstellungsort gezeigt worden.

EIKON: Das Thema der RIP 1992 ist Europa (*Les Européennes*). Welche Länder sind gemeint, wenn sie von "Europa" sprechen und welche Photographen vertreten denn dieses Europa?

MESPLÉ: Für Europa wird es genau dieselbe Vorgangsweise geben wie für Lateinamerika, weil es sich um ein Ereignis handelt, das die Aktualität seit einigen Jahren bestimmt. Das Datum ist nicht so wichtig, denn die Aktualität ist allgegenwärtig in diesem Europa, das von Moskau bis Glasgow reichen soll. Ich glaube, wir müssen uns auf unsere Kultur besinnen, auf unsere photographische Kultur und zeigen, wie bereichernd Europa ist. Dies ist auch eine gute Gelegenheit, uns als Europäer zu definieren. Die Organisation wird dieses Jahr etwas anders sein: Ich möchte Europa eher in Form von Szenarien, von Retrospektiven präsentieren. Ich kann freilich nicht ganz Europa behandeln, weil das enorm wäre, aber es wird doch eine breite Palette der europäischen Photographie vom 19. Jahrhundert bis heute geben.

EIKON: Wie sehen Sie die Situation im neuen Europa? Welche Konsequenzen haben Ihrer Meinung nach die politischen, ökonomischen und künstlerischen Veränderungen für die Photographie? Könnten Sie sich so etwas wie eine "Europäische Gemeinschaft der Photographie" vorstellen?



Abb. 3:
BILL BRANDT, "FASHION IN BRA'S", AOUT 1949

MESPLÉ: Das weiß ich nicht, denn die Photographie bleibt eine Sache von Individuen, die nicht unbedingt das Bedürfnis haben, sich zusammenzuschließen. Es gibt im Bereich der Kunst keine europäische Identität. Es gibt ganz sicher eine europäische Kultur, aber jedes Land hat seine eigene Identität. Mit der Photographie ist es ein wenig wie mit den Käsesorten: sie haben nicht den gleichen Geschmack, je nachdem ob sie aus Frankreich, Deutschland oder Holland kommen.

EIKON: Zur Zeit wird viel vom "Europa der Regionen" gesprochen. Sollte man angesichts dessen nicht den "nationalistischen" Gedanken und die Zuordnung der Photographinnen und Photographen zu Ländern in Frage stellen?

MESPLÉ: Die Photographie ist in dieser Beziehung mit der Malerei oder der Bildhauerei zu vergleichen. Es hat für die Kunst niemals Grenzen gegeben, schon gar nicht in Europa. Picasso lebte als Spanier in Frankreich, Van Gogh hier als Holländer, Brassai als Ungar, dann als Franzose etc. Wir kennen genügend Beispiele im künstlerischen Schaffen, wo es keine Grenzen gibt. Es gibt also eine universelle Kultur, auch wenn sie manchmal regional geprägt ist.

EIKON: Wenn Sie von "deutscher Photographie" sprechen, hat dies auch stilistische Implikationen?

MESPLÉ: Auf jeden Fall. Ich glaube, daß Bernd und Hilla Becher, August Sander oder Dieter Appelt Deutsche sind ...

EIKON: Handelt es sich dabei nicht um eine stereotypische Sichtweise, ein Klischee von Deutschland, das auf die Photographie projiziert wird?

MESPLÉ: Nicht *wir* machen diese Klischees. Man kann allerdings eine gewisse Einheitlichkeit/Kohärenz feststellen. Ich würde zum Beispiel sagen, daß die französische Photographie "literarisch" ist, während die deutsche Photographie - wie andere übrigens auch - eher zu einer bestimmten Obsession tendiert. Dafür kann ich nichts, ich sehe nur, was mir gezeigt wird.

EIKON: Könnten Sie die Unterschiede zwischen der französischen Photographie und einer, nennen wir sie einmal "germanischen" Photographie präzisieren?

MESPLÉ: Ich glaube, das sind zwei komplementäre Dinge. In der französischen Photographie gibt es ganz sicherlich diesen literarischen Aspekt, diese Geschichten, die sie erzählt, wie das französische Kino oder der französische Roman ... Die französische Photographie ist eine künstlerische Photographie, die sehr oft auf Anekdoten beruht, auf individuellen Projekten und Sensibilitäten. Ich meine, daß es sich bei der deutschen Photographie mehr um intellektuelle Sensibilitäten handelt. Wenn ich "*individuelle Sensibilitäten*" sage, dann meine ich damit nicht *individuelle Subjektivitäten*, sondern vielmehr *individuelle Objektivitäten*.

EIKON: Was halten Sie, ausgehend von Ihrer Kenntnis der Photoszene in Frankreich, vom vielzitierten Schlagwort der "Krise der Photographie"?

MESPLÉ: Was meinen Sie mit dieser Krise?

EIKON: In ganz Frankreich müssen Photogalerien schließen, es scheint immer schwieriger zu werden, einen Verlag für eine Photographie-Publika-

tion zu finden, kurzum, man spricht oft von einer "Krise". Gleichzeitig nehmen die Veranstaltungen rund um die Photographie zu, und während der diversen Photo-Treffen stellt man eine Art Euphorie fest, die den Eindruck vermittelt, als ob es um die Photographie sehr gut stünde. Wie erklären Sie dieses Paradox?

MESPLÉ: Das ist auf unsere allgemeine ökonomische Krise zurückzuführen. Übrigens gibt es proportionell mehr Kunstgalerien als Photogalerien, die schließen. Es handelt sich keinesfalls um eine spezielle "Bestrafung" der Photographie.

EIKON: Existiert das Problem der Zentralisierung nach wie vor in Frankreich? Wie unterscheiden sich die RIP beispielsweise vom *Mois de la Photographie*⁷ in Paris? Gibt es eine gewisse Rivalität zwischen den beiden Veranstaltungen oder ergänzen sie sich?

MESPLÉ: Meiner Meinung nach sind dies zwei verschiedene Dinge. Zunächst sind alle diese Veranstaltungen aus Arles hervorgegangen. Der *Mois de la Photographie* ist eher eine riesige Veranstaltung im Maßstab einer Hauptstadt. Arles, das ist immer ein Rendez-vous für photographische Qualität. Der *Mois de la Photographie* ist anders organisiert als die RIP, wo die künstlerische Leitung Ausstellungen organisiert, um dann einem wirklichen "Fest der Photographie" freien Lauf zu lassen. Die Beziehungen zwischen Arles und dem *Mois de la Photographie* sind auf alle Fälle hervorragend.

EIKON: In einem Interview für die Zeitschrift PHOTOGRAPHIES MAGAZINE haben Sie bezüglich der Aufgabe der RIP einmal gemeint: "Die Grundaufgabe Arles besteht in der Bewahrung

seiner Atmosphäre fotografischer Qualität sowie in seiner pädagogischen Tradition. Arles ist ein intellektuelles Labor"⁸.

Könnten Sie auf diese beiden Gedanken genauer eingehen?

MESPLÉ: Genau das habe ich mit Lateinamerika gezeigt: Man bringt den Menschen etwas mittels Qualität bei. Arles ist ein *intellektuelles Labor* und ich würde mir wünschen, daß es das noch in verstärktem Maße wird. In einer Welt, in der die intellektuellen Labors (immer mehr) verlorengehen, müssen wir bedeutendere Reflexionszentren für die Photographie schaffen. Aber Arles hat auch einen gewissen Ferienaspekt, wo die Leute nicht arbeiten, nicht zuviel nachdenken wollen; sie schauen sich die Ausstellungen an, gehen an den Strand - und das ist gut so. Arles hat auch diese Funktion.

EIKON: Sie haben selbst - im oben zitierten Interview - das Problem einer möglichen Umwandlung der RIP in eine Art "Photo-Messe" angesprochen. Dies ist auch das Argument der Kritiker gegenüber den RIP. Wie glauben Sie das Dilemma, wenn es wirklich eines ist, zwischen einem künstlerischen Elitismus von Spezialisten und einem Populismus von Amateuren lösen zu können?

MESPLÉ: Das ist schwierig, denn es gibt einen real existierenden Phototourismus, und wir haben es letztes Jahr bei Lateinamerika festgestellt, als es 10.000 Besucher mehr als 1990 gab, nämlich 70.000 in absoluten Zahlen. Es gibt also sehr viele Leute, die kommen, um die Ausstellungen zu sehen. Ich möchte keine "Photo-Messe", ich möchte einen gewissen Elitismus bewahren, auf keinen Fall aber einen "falschen Intellektualismus", sondern so etwas wie eine permanente *work in pro-*

gress. Wir werden nichts Spektakuläres bieten, sondern Arbeiten, die von ihrem photographischen und methodischen Ansatz her überzeugen. Es ist besser, weniger Spektakuläres, weniger Medienspektakel zu bieten, als vielmehr jene Dinge, die bleiben werden, denn Arles wird in Zukunft nur bestehen können, wenn es sich auf eine solide künstlerische und intellektuelle Basis stützt.

EIKON: Herr Mesplé, ich danke Ihnen für das Gespräch.

Das Interview wurde von Arno Gisinger im März 1992 in Arles in französischer Sprache geführt.

Aus dem Französischen von Andrea Oberhuber.



Abb. 4:

JADWIGA WITKIEWICZ, NEE UNRUG, ZAKOPANE 1923

Anmerkungen:

- 7 Gemeint sind die zahlreichen Veranstaltungen anlässlich des "500-Jahr-Jubiläums" der Entdeckung Amerikas 1992.
- 8 Im Zweijahreszyklus während eines Monats im Herbst stattfindende Ausstellungen und Veranstaltungen zur Photographie in Paris.
- 9 Gespräch von Jean-Didier Wagneur mit Louis Mesplé, in: PHOTOGRAPHIES MAGAZINE 34 (Sommer 1991), S. 34-35.

ARLES, LABORATOIRE INTELLECTUEL?

Entretien avec M. Louis Mesplé, directeur artistique des Rencontres Internationales de la Photographie (RIP) à Arles depuis 1991.

EIKON: M. Mesplé, c'est votre deuxième année en tant que directeur artistique des RIP. Si je vous demandais de faire un bilan des Rencontres 1991 dont le thème était la photographie en Amérique latine, quelles conclusions personnelles en tireriez-vous?

MESPLÉ: Je pense que les RIP 1991 étaient vraiment un succès au niveau des expositions, et effectivement il n'y pas eu de critique sur ce sujet. J'ai essayé de réinstaurer à Arles une qualité de démonstration de la photographie qui s'était perdue. C'est-à-dire que j'ai fait davantage d'expositions muséales tout en appliquant une recette évidente: mettre peut-être moins de photographies dans les lieux et les faire vivre plus sur des espaces. L'exposition de la photographie est souvent tombée dans l'excès de la quantité. J'essaie justement de filtrer cette quantité, de faire des choix artistiques plus sévères. Je pense que c'était une bonne idée d'avoir organisé ces rencontres autour de l'Amérique latine, et de surcroît avant tout le monde, parce qu'il vaut mieux précéder les événements que les suivre.

EIKON: Est-ce que le principe de regrouper les expositions autour d'un continent s'est révélé fructueux?

MESPLÉ: Pour les premières années je pense qu'il est fructueux d'avoir des thèmes institutionnels, parce qu'on dégage des pans de la photo-

graphie que les gens connaissent peu. Sur l'Amérique latine effectivement, on connaissait deux ou trois photographes par leurs noms, mais on n'avait jamais vu autant de photographies de l'Amérique latine dans un même lieu.

EIKON: Le sujet des RIP 1992 est l'Europe. Quels pays sont inclus quand vous dites "Europe" et quels sont les photographes susceptibles de la représenter?

MESPLÉ: Pour l'Europe ce sera exactement la même procédure que pour l'Amérique latine, parce que c'est un événement qui occupe l'actualité depuis quelques années. Ce n'est pas la date qui compte, parce que l'actualité est omniprésente dans cette Europe, une Europe qui irait de Moscou à Glasgow. Je pense qu'il faut se pencher sur notre culture, sur notre culture photographique et montrer combien l'Europe est enrichissante. C'est aussi une bonne façon de se considérer européen. L'organisation sera quelque peu différente cette année: Je veux traiter l'Europe plutôt sur des scénarios, des rétrospectives. Je ne peux évidemment pas traiter toute l'Europe, parce que c'est énorme, mais du 19ème siècle à nos jours il y aura quand même une palette importante de la photographie européenne.

EIKON: Comment voyez-vous la situation de "l'Europe nouvelle" et quelles sont, à votre avis, les conséquences de ces transformations politiques, économiques et artistiques pour la photographie? Est-ce qu'on pourrait alors imaginer une "Communauté européenne de la photographie"?

MESPLÉ: Je ne sais pas, parce que la photographie reste une chose faite par des individus qui n'ont pas forcément besoin de se regrouper. Il n'y

pas d'identité artistique européenne. Il y a certes une culture européenne, mais chaque pays a son identité. La photographie, c'est un peu comme les fromages, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas les mêmes goûts, qu'ils soient français, allemands ou hollandais.

EIKON: En ce moment, on parle beaucoup de l'Europe des régions. Est-ce qu'il ne faut pas remettre en question la notion "nationaliste" et le regroupement des photographes par nations?

MESPLÉ: La photographie, c'est comme la sculpture et la peinture. Il n'y a jamais eu de frontières pour l'art, surtout en Europe. Picasso était espagnol en France, Van Gogh ici était hollandais, Brasai hongrois, puis français, etc... On a bien des exemples dans la création où les frontières n'existent pas. Donc, il y a une universalité de la culture, même s'il y a parfois une inspiration régionale.

EIKON: Est-ce qu'il y a des implications de style quand vous parlez de la photographie allemande?

MESPLÉ: Tout à fait, je pense que Bernd et Hilla Becher, August Sander ou Dieter Appelt sont allemands...

EIKON: Mais n'est-ce pas là une vision stéréotypée, un cliché de l'Allemagne, qu'on projette sur la photographie?

MESPLÉ: Ce n'est pas nous qui les faisons, ces clichés. On remarque cependant qu'il y a une cohérence. Je dirais par exemple que la photographie française est "littéraire", tandis que la photographie allemande est plus tournée vers une certaine obsession - comme d'autres d'ailleurs - mais moi, je n'y peux rien. Ce que je vois, c'est ce qu'on me présente.



Abb. 5:

ANON: "ON BOARD A WINDJAMMER, ANNÉES 30"

EIKON: Pourriez vous préciser les différences entre une photographie française et cette autre que nous appellerions *germanique*?

MESPLÉ: Je pense que ce sont des choses complémentaires. Dans la photographie française il y a surtout cet aspect littéraire, ces histoires qu'elle raconte, comme le cinéma ou le roman français... C'est une photographie de création souvent basée sur des anecdotes, sur des projets et des sensibilités très individuels. Je pense que dans le cas de la photographie allemande, il s'agit plus de sensibilités intellectuelles. Quand je dis *sensibilités individuelles*, je ne dis pas que ce sont des *subjectivités individuelles* mais plutôt des *objectivités individuelles*.

EIKON: M. Mesplé, à partir de votre connaissance du monde photographique français, que pensez-vous de ce qu'on appelle "la crise de la photographie"?

MESPLÉ: Qu'est-ce que c'est, cette "crise"?

EIKON: Partout en France, des galeries de photographies doivent fermer, il devient de plus en plus difficile de trouver une maison d'édition pour un livre de photographies, bref, on entend souvent parler de "crise". En même temps, les manifestations se multiplient et pendant les diverses *Rencontres* on constate une sorte d'euphorie, qui donne l'impression que tout va bien pour la photographie. Comment expliquez-vous ce paradoxe?

MESPLÉ: C'est dû à notre crise économique générale. Cependant il y a proportionnellement plus de galeries de peinture que de galeries de photographies qui ferment. Ce n'est en aucun cas une *puniton* pour la photographie.

EIKON: Le problème de la centralisation en France, existe-t-il toujours? Comment les *RIP* par exemple se distinguent-elles du *Mois de la Photographie* à Paris? Y-a-t-il une certaine rivalité ou, plutôt, complémentarité entre les deux?

MESPLÉ: Je pense que ce ne sont pas les mêmes choses. Tout d'abord, ces manifestations sont issues des Rencontres d'Arles. *Le Mois de la Photographie*, c'est plus une manifestation gigantesque, parce qu'elle est à l'échelle d'une capitale. Arles, c'est toujours le rendez-vous d'une "qualité photographique". *Le Mois de la Photographie* n'est pas du tout structuré comme les *RIP* où la direction artistique organise les expositions laissant ensuite libre cours à une fête de la photographie. Toujours est-il, que les relations sont excellentes entre Arles et *Le Mois de la Photographie*.

EIKON: Dans une interview pour PHOTOGRAPHIES MAGAZINE vous avez parlé de la fonction des *RIP* en disant: "L'essence d'Arles est de conserver son environnement photographique de qualité ainsi que sa tradition pédagogique. Arles est un laboratoire intellectuel."¹⁰ Pourriez-vous préciser ces deux idées?

MESPLÉ: C'est ce que j'ai montré avec l'Amérique latine: on apprend aux gens à travers la qualité. *Arles est un laboratoire intellectuel* et je souhaite qu'il le devienne de plus en plus. Dans ce monde, où les laboratoires intellectuels se perdent, il faut créer des centres de réflexion plus importants pour la photographie. Mais Arles a aussi ce côté vacances, où les gens ne souhaitent pas travailler, ne veulent pas trop penser; ils regardent, il vont à la plage, et c'est bien. Arles a aussi cette fonction.

EIKON: Vous avez vous-même - toujours dans la même interview - évoqué le problème d'une éventuelle *transformation des RIP en foire de la photographie*. C'est aussi l'argument des critiques par rapport aux *RIP*. Comment est-ce que vous pensez résoudre ce dilemme - si c'en est véritablement un - entre un élitisme artistique des spécialistes et un populisme des amateurs?

MESPLÉ: C'est difficile parce qu'il y a un tourisme photographique qui existe et on l'a vu l'année dernière avec l'Amérique latine où il y a eu 10 000 visiteurs de plus qu'en 1990, soit 70 000 visiteurs en chiffres absolus. Donc il y a beaucoup de gens qui viennent voir les expositions. Je ne veux pas de foire, je veux conserver un certain élitisme, mais en aucun cas un "faux intellectualisme", quelque chose comme un work in progress permanent. On ne mettra pas de spectaculaire, mais quelque chose qui se tient photographiquement, qui se tient dans la démarche. Il vaut peut-être mieux faire moins de spectaculaire et de tapage médiatique mais montrer ce qui restera, parce que c'est en se campant sur des bases solides, aussi bien artistiques qu'intellectuelles, qu'Arles restera.

EIKON: M. Mesplé, je vous remercie pour cet entretien.

Propos recueillis par Arno Gisinger à Arles, mars 1992

Anmerkungen:

10 Entretien de Jean-Didier Wagneur avec Louis Mesplé, in: PHOTOGRAPHIES MAGAZINE 34 (été 1991), p. 34-35.



Abb. 6:
HANS GEORG BERGER, HERVE GUIBERT, ÉCRIVAIN,
VU DISTRIBUTION

DER MENSCH WIRD VISUELL ZU DENKEN BEGINNEN

Arno Gisinger im Gespräch mit Alain Desvergnès, dem Direktor der *Ecole Nationale de la Photographie* (ENP) in Arles, über das Studium der Photographie in Frankreich und über die Konsequenzen der politischen Veränderungen in Europa sowie der neuen Technologien für die Photographie.

EIKON: Könnten Sie die Anfänge der Zusammenarbeit zwischen den *RIP* und der *ENP* darstellen?

DESVERGNÈS: Die *RIP* haben im Jahr 1970 begonnen, als der Photograph Lucien Clergue die Idee hatte, in seiner Heimatstadt das zu machen, was für Avignon das Theaterfestival war¹¹. Er hat sich gedacht: "Warum sollte es nicht in meiner Stadt ein Festival für mein Ausdrucksmedium, die Photographie, geben?" Und so wurde die originelle Idee eines Photographie-Festivals geboren. Ich meinerseits bin Ende der siebziger Jahre zu den *RIP* gekommen. Damals habe ich in den USA gelebt; 1978 hat man mich gebeten, die Leitung der *Rencontres* zu übernehmen und gleichzeitig ein Projekt für eine Photographie-Schule ins Leben zu rufen. Es hat drei Jahre gedauert, bis dieses Projekt von der Regierung angenommen wurde. 1982 kam es zur Gründung der ENP in Arles. Hierbei handelt es übrigens um eine für französische Verhältnisse äußerst originelle Zusammenarbeit zwischen einem privaten Unternehmen (*RIP*) und einem staatlichen (*ENP*).

EIKON: Die *RIP* sind jedoch nicht mehr dieselben wie vor 20 Jahren ...

DESVERGNÈS: Das stimmt, die *RIP* haben sich ausgehend von einem Photographie-Treffen eines an-

spruchsvollen und schwierigen Zirkels von Leuten einem breiteren Publikum geöffnet. Ist das gut oder schlecht? Es ist schwierig, darüber ein Urteil zu fällen. Kann ein Festival finanziell unterstützt werden und dabei in einem intimen Rahmen bleiben? Ich zweifle daran. Sobald ein Festival diesen Rahmen verläßt, öffnet es sich einem breiten Publikum und verliert wahrscheinlich teilweise seinen ursprünglichen Anspruch und seine Radikalität. Meiner Meinung nach sollte man ein ausgeglichenes Verhältnis finden. Als ich damals die *RIP* geleitet habe, standen uns viel weniger finanzielle Mittel zur Verfügung, aber wir konnten auch nicht das Programm von heute bieten.

EIKON: Durch die Ausstellungen, die Workshops und die *ENP* ist Arles zu einem wichtigen Ausbildungszentrum für Photographie geworden. Wie sehen Sie diese pädagogische Aufgabe Arles?

DESVERGNÈS: In 23 Jahren haben schätzungsweise zwischen 8000 und 9000 Teilnehmer die Workshops der *Rencontres* besucht. Diese beachtliche Zahl zeugt allein von der pädagogischen Zielsetzung Arles, denn die Workshopteilnehmer haben ihre photographische Arbeitsweise um einiges verbessern können. Doch sie bleiben trotz allem das breite Publikum, weil sie ihr Leben nicht grundsätzlich in Frage stellen. Die Schule als solche hat hingegen eine viel weitgreifendere pädagogische Aufgabe - deshalb auch die selektive Aufnahmeprüfung von Seiten der Schule sowie das erstrebenswerte Ziel, in die Schule aufgenommen zu werden.

EIKON: Worin bestand das spezifisch Neue, als Sie vor nunmehr zehn Jahren die *ENP* gegründet haben? Könnten Sie das Konzept der Ausbildung an der *ENP* erläutern.

DESVERGNÈS: Traditionell gab es zwei Arten von

Schulen für Photographie. Erstens die Schulen mit technischem Schwerpunkt, die seit über hundert Jahren bestens arbeiten. Dann gab es in den siebziger Jahren die Hochschulen für Bildende Kunst (*Beaux Arts*), die nach und nach die Photographie in ihr Ausbildungsprogramm aufgenommen haben. Aber es gab keine eigene Schule für Photographie. Mein Projekt, das ich in den USA und Kanada in den sechziger Jahren entwickelt habe, beruhte auf der Überlegung: Warum soll es einerseits die Kunst und andererseits die Technik geben, obwohl die Photographie doch dazwischen liegt? Sie konstituiert sich aus beiden, sie ist automatisch das eine im anderen. Photographie ist Kunst, aber auch Technik, Photographieren ist praktisches Wissen und Können sowie Reflexion über das Medium. Ein *homme d'image* wäre für mich etwa folgendes: jemand, der bestens mit Technik umgehen kann, ohne deshalb Chemiker oder Physiker zu sein; jemand, der Photographie reflektiert und praktisches Können besitzt¹². Die Grundidee dieser Schule liegt in einer Ausbildung mit einer umfassenden offenen Bandbreite. "Umfassend", weil man alles zumindest ansatzweise kennenlernt, "offen", weil die Studenten und Studentinnen davon ausgehend ihren persönlichen Weg finden sollen. Wenn sie die Schule verlassen, haben die meisten von ihnen ihre persönliche Orientierung gefunden. Während der Ausbildung wäre eine solche Spezialisierung noch zu früh.

EIKON: Kommen wir jetzt auf das zweite pädagogische Standbein Arles, die *RIP*, zu sprechen. Nicht zufällig sind die Veranstaltungen dieses Jahr dem Thema "Europa" gewidmet. Welche Folgen werden Ihrer Meinung nach die in diesem Europa stattfindenden politischen Veränderungen für die Photographie haben?

DESVERGNÈS: Erstens müssen die Fremdspra-

chenkenntnisse sehr schnell entwickelt werden. In zehn Jahren muß jeder Europäer drei Sprachen beherrschen. Zweitens müssen die Nationalismen verschwinden. Die Bürgerkriege könnten vielleicht das große Drama des 21. Jahrhunderts werden. Die Nationalstaaten haben zwei Jahrhunderte lang eine glorreiche Epoche erlebt, aber sie sind nicht mehr gültig. Die Regionen mit ihrer jeweiligen Identität und ihren spezifischen Traditionen könnten die Nationen ersetzen.

EIKON: Wird es also keine "nationale" Photographie mehr geben?

DESVERGNÈS: Die Unterschiede in der Photographie sind niemals an eine Nation gebunden, sondern eher an eine Lebensweise, eine Lebensphilosophie. Die Photographie ist eine internationale Kunst, die keine Sprache hat, und darin liegt ihr großer Vorteil. Man vergißt oft, daß eine Photographie keine Sprache spricht. Sie kann nicht deutsch sein, da sie ja nicht deutsch spricht. Jeder kann photographieren, jeder kann die Photographie verstehen. In unserer westlichen Welt haben wir dieselben Bildtraditionen: alle haben sich aus der Renaissance entwickelt.

EIKON: Das ist eine sehr optimistische Sichtweise ...

DESVERGNÈS: Ich bin absolut nicht beunruhigt in bezug auf Europa, weil wir unsere eigenen Wurzeln bewahren werden. Für dieses Europa wird es weiterhin notwendig sein, die Dinge zu visualisieren. Das wird vielleicht ein wenig anders verlaufen als heute, aber das ist kein Problem. Der Photograph muß sich allerdings weiterentwickeln. Und damit werden viele Photographen Schwierigkeiten haben. Der Mensch ist im allgemeinen sehr konservativ, und wenn er eine Disziplin beherrscht, Wissen be-

sitzt, will er es bis zu seinem Tod bewahren. Nun wird aber der Photograph in zwanzig Jahren mit den elektronischen Möglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen - ähnliches hat Walter Benjamin schon in den dreißiger Jahren festgestellt - nicht denselben Umgang mit Bildern haben wie heute; selbst wenn die äußere Form gleich bleibt: eine Fläche auf einem Bildschirm oder auf Papier.

EIKON: Besteht nicht in dieser technischen Revolution eine Gefahr für die künstlerische Photographie? Viele Photographen haben Angst, um im Sinne Walter Benjamins zu sprechen, vor einem "Verlust der Aura" der klassischen Photographie.

DESVERGNES: Die Nostalgiker haben in der Tat schreckliche Angst vor einer solchen Entwicklung. Sie haben Angst, den guten alten Kontakt mit der Chemie zu verlieren. Diesen Leuten sage ich: Ihr

werdet den Kontakt immer noch haben! Es ist nicht verboten, die chemischen Prozesse des 19. Jahrhunderts anzuwenden. Ich bin außerdem überzeugt, daß die Studenten und Studentinnen der Schule auch noch in fünfzig Jahren Silber-Gelatine-Abzüge machen werden, weil ihnen das hilft, die Geschichte der Photographie zu verstehen. Allerdings werden sie alle einen Computer bei sich zuhause stehen haben und digital an die Bibliothek der Schule angeschlossen sein. Es wird beides geben. Wenn man den Modernismus von heute richtig versteht, muß man sich keine Sorgen machen, um das, was man verliert, denn man verliert es nicht wirklich. Was wir hingegen derzeit gewinnen, ist fabelhaft.

EIKON: Werden die neuen Technologien nicht wieder die alte Frage aufwerfen: Ist Photographie Kunst? Muß man nicht grundsätzlich die Rolle der Photographie innerhalb der Bildmedien neu positionieren?

DESVERGNES: Die Photographie und die neuen Technologien kann man mit "altem Wein in einer neuen Flasche" vergleichen. Nichts ändert sich dadurch. Aber die visuelle Mentalität wird sich ändern, das heißt, der Mensch wird visuell zu denken beginnen, was er heute noch nicht ausreichend tut. Heute ist noch das Ohr das wichtigste Sinnesorgan des Menschen. Ich denke, daß uns die neuen Technologien zwingen werden, mehr visuell zu denken, und wir werden unsere Umgebung besser mit unserem Auge kontrollieren. Die Vorgangsweise bleibt die gleiche, egal ob es sich um Silber-Gelatine oder Elektronik handelt: immer wird Papier durch eine bestimmte Technik geschwärzt. Es findet lediglich eine kleine Verschiebung statt, aber die Art zu denken, visuell nachzudenken, wird sich grundlegend verändern. Wir kehren wieder in die Renaissance zurück, zu Leonardo da Vinci, für den die Malerei eine *cosa mentale* war. Wir werden uns notgedrungen bewußt

werden, daß unsere Kultur auf dem Sehsinn beruht. So gehen wir dem Fortschritt entgegen und nicht, weil sich das Bild technologisch verändert.

EIKON: Herr Desvergnès, ich danke Ihnen für dieses Gespräch.

Das Gespräch wurde von Arno Gisinger im April 1992 in Arles in französischer Sprache geführt.

Aus dem Französischen von Andrea Oberhuber.

Anmerkungen:

11 Gespräch von Gabriel Bauret mit Lucien Clergue, in: CAMERA INTERNATIONAL, 21 (1989), S.91-94.

12 Alain Desvergnès versteht darunter das Idealbild eines technisch-visuell versierten und umfassend gebildeten Photographen.

GALERIE

SPECTRUM

Photokunst im Foyer des Landeshauptmann-Stellvertreters Dr. Karl Albert Eckmayr

Franz Linschinger, Amt der o.ö. Landesregierung, 4010 Linz, Klosterstraße 7, Telefon (0732) 2720/1669

L'HOMME VA COMMENCER A PENSER VISUELLEMENT ...

Entretien avec Alain Desvergnès, directeur de l'École Nationale de la Photographie (ENP) à Arles, sur l'enseignement de la photographie en France et sur les conséquences des changements politiques en Europe et les nouvelles technologies pour la photographie.

EIKON: M. Desvergnès, pourriez-vous décrire les débuts de la collaboration des RIP et de l'ENP.

DESERVGNES: Les RIP trouvent leur origine en 1970, lorsque Lucien Clergue a eu l'idée de faire dans sa ville ce qu'il voyait à Avignon avec le festival de théâtre¹³. Il s'est dit: Pourquoi ne pas faire dans ma ville un festival pour mon médium, la photographie? Et c'est comme ça, qu'est née cette idée très originale d'un festival d'art photographique. Je suis, pour ma part, intervenu à la fin des années 70. A l'époque, j'habitais aux Etats-Unis et en 1978 on m'a demandé de prendre la direction des RIP et en même temps de créer un projet pour une école permanente. Cela a mis trois ans avant d'être accepté par le gouvernement pour aboutir en 1982 à l'ENP. C'est d'ailleurs une collaboration qui est assez originale pour la France, entre une entreprise privée (les Rencontres) et une entreprise publique (l'école).

EIKON: Mais les RIP ne sont plus les mêmes qu'il y a vingt ans ...

DESERVGNES: C'est vrai, les RIP sont passées d'une rencontre de gens exigeants, difficiles, peut-être plus secrets, à un public plus large.

Cela est-il une bonne chose ou non? C'est difficile de porter un jugement. Un festival, peut-il être aidé financièrement tout en restant confidentiel? J'en doute. Dès qu'il ne l'est plus, il s'ouvre au grand public et tend à perdre un peu de son exigence, de sa pointe. A mon avis il faut trouver un équilibre. A l'époque, où je dirigeais les RIP, on n'avait beaucoup moins de moyens, mais l'on n'avait pas non plus le programme qu'il y a aujourd'hui.

EIKON: Avec les expositions, les stages des RIP et l'ENP, Arles est devenue un centre important d'enseignement pour la photographie. Comment voyez-vous cette fonction pédagogique d'Arles?

DESERVGNES: En 23 ans, il y a probablement eu entre 8000 et 9000 personnes qui ont suivi des stages aux Rencontres. C'est un chiffre considérable et dans ce sens, cela revêt le caractère de mission pédagogique, car ces gens-là ont considérablement amélioré leur manière de travailler. Mais cela reste tout de même grand-public, parce que les gens qui viennent là, ne remettent pas en question leur vie. L'école en elle-même a par contre une mission pédagogique beaucoup plus profonde, d'où le concours d'entrée, d'où l'exigence de l'intégrer.

EIKON: Quelle était la nouveauté quand vous avez créé l'ENP il y a maintenant dix ans? Pourriez-vous expliquer la conception de l'enseignement à l'ENP?

DESERVGNES: Traditionnellement il existait deux types d'école pour la photographie. Premièrement les écoles sous l'angle technique, qui fonctionnent très bien depuis cent ans. Ensuite, il y a eu dans les années 70 les écoles des Beaux

Arts, qui ont commencé à intégrer la photographie dans leurs programmes. Mais il n'y avait pas d'école de photographie. Mon projet, développé aux Etats-Unis et au Canada dans les années soixante, c'était de dire: Pourquoi y aurait-il d'un côté l'art et de l'autre la technique, alors que la photographie est au milieu? Elle se nourrit des deux, elle est automatiquement l'un dans l'autre. La photographie c'est aussi un art, c'est aussi une technique, c'est un savoir-faire et un discours. Pour moi, c'est ça un *homme d'image*: totalement à l'aise avec la technique, sans être pour autant un chimiste, ni un physicien, ensuite le discours et un savoir-faire pratique. L'idée de cette école c'est qu'elle donne une latitude "rigoureusement ouverte". "Rigoureuse", parce qu'on pratique un peu de chaque chose, "ouverte" parce qu'à partir de là, l'étudiant commence à faire sa carrière. C'est en sortant de l'école que la plupart des étudiants ont découvert leur orientation personnelle. A l'intérieur, c'est encore trop tôt pour faire l'orientation.

EIKON: Ce n'est pas un hasard si le thème des RIP cette année est l'Europe. Quels sont, à votre avis, les conséquences des changements politiques, qui auront lieu dans cette Europe nouvelle, pour la photographie?

DESERVGNES: Il faut d'abord que les langues se développent très vite; il faut que dans dix ans, tout Européen parle trois langues. Deuxièmement, les nationalismes doivent disparaître. Les guerres civiles, c'est peut-être le grand drame du 21ème siècle. Les nations ont connu une époque formidable, ça a duré deux siècles, mais elles ne sont plus utiles. Les régions avec leur identité et leurs traditions spécifiques pourraient remplacer les nations.



Abb. 7:
ERIC DESSERT, SAINT THÉOFFREY, 1990

EIKON: N'y aura-t-il donc plus de photographie nationale?

DESVERGNES: Les différences dans la photographie ne sont jamais liées à une nation. Elles sont plutôt liées à un mode de vie, à une philosophie. La photographie est un art international, qui n'a pas de langage - et c'est sa chance. On oublie souvent qu'une photographie ne parle pas un langage. Elle ne peut pas être "allemande", puisqu'elle ne parle pas allemand. Tout le monde peut la pratiquer, tout le monde peut la comprendre. A l'intérieur du monde occidental on a les mêmes traditions picturales: toutes issues de la Renaissance.

EIKON: C'est une vision très optimiste ...

DESVERGNES: Je ne suis pas du tout inquiet pour cette nouvelle Europe, parce que l'on gardera nos propres racines. C'est une Europe qui aura toujours besoin de visualiser les choses. Elle le fera peut-être un peu différemment, mais ce n'est pas un problème. Seulement, il faut que le photographe évolue. Et cela, c'est une chose avec laquelle beaucoup de photographes vont avoir des problèmes. L'homme en général est très conservateur et quand il maîtrise une discipline, une connaissance, il veut la garder jusqu'à sa mort. Or, le photographe dans vingt ans avec les moyens électro-magnétiques n'aura pas comme l'a dit Walter Benjamin dans les années trente, la même lecture que celle d'aujourd'hui. Même si elle garde sa forme: un carré sur un écran cathodique ou sur un papier.

EIKON: Est-ce qu'il n'y a pas un danger pour la photographie artistique dans cette révolution technologique? Beaucoup de photographes ont,

pour parler dans le sens de Walter Benjamin, peur d'une certaine *perte d'aura* de la photographie classique.

DESVERGNES: Les nostalgiques ont en effet terriblement peur de ça. Ils ont peur de perdre le bon vieux contact avec la chimie. Mais je leur dis: Vous l'aurez toujours! Ce n'est pas interdit, on peut toujours faire les procédés du 19^{ème} siècle. Je suis d'ailleurs persuadé, que dans cinquante ans les étudiants de l'école feront des chlorobromures d'argent, parce que ça permet de comprendre l'histoire de la photographie. Seulement, ils auront tous des ordinateurs chez eux, des lignes numérisées entre leur maison et la bibliothèque de l'école. Il y aura l'un et l'autre. Si l'on comprend bien le modernisme d'aujourd'hui, on n'a pas à être inquiet de ce qu'on perd, parce qu'on ne le perd pas vraiment. Par contre, ce qu'on est train de gagner, c'est fabuleux.

EIKON: Est-ce que les nouvelles technologies ne vont pas réactualiser l'ancienne question: *La photographie, est-elle un art?* Est-ce qu'il ne faut pas repositionner la photographie dans les médias?

DESVERGNES: La photographie et les nouvelles technologies, c'est un peu comme "du vieux vin dans une nouvelle bouteille". Cela change rien. Mais la mentalité visuelle va changer, c'est-à-dire que l'homme va se mettre à penser visuellement, ce qu'il ne fait pas assez de nos jours. Aujourd'hui c'est encore l'oreille qui est la première servie. Je pense que les nouvelles technologies vont nous pousser à avoir une pensée visuelle beaucoup plus aigüe et on va beaucoup mieux contrôler notre environnement par l'oeil. Quant à la démarche, elle est pareille, que ce soit

du sel d'argent ou un électro-magnétisme: on noircit toujours du papier avec quelque chose. Il n'y a qu'un petit glissement, mais ce qui change fondamentalement, c'est la façon de penser, de réfléchir visuellement. On revient à la Renaissance, à Leonard de Vinci, qui disait que la peinture pour lui était une *cosa mentale*. On va être obligé de se rendre compte que notre civilisation dérive de l'oeil. Par là, on va dans le sens du progrès, et ce n'est pas parce que l'image a quelque peu évoluée techniquement.

EIKON: M. Desvergnès, je vous remercie pour cet entretien.

Propos recueillis par Arno Gisinger à Arles, avril 1992



Abb. 8:
JOSÉ ORTIZ-ECHAGUE, RAMEUR BASQUE, 1934

Anmerkungen:

13 Entretien de Gabriel Bauret avec Lucien Clergue, in: CAMERA INTERNATIONAL, 21 (1989), p. 91-94.

PHOTOGRAPHIE, FILM UND VIDEO IM GEPLANTEN MUSEUMSQUARTIER IN WIEN

Mit dem Geschäftsführer der
Museumsquartier-Gesellschaft¹,
Dr. Dieter Bogner,
sprach Lucas Gehrman.

Grundsätzliches

Das im Areal der ehemaligen Hofstallungen in Wien geplante Museumsquartier zeichnet sich durch eine Vielzahl an Gebäuden aus, deren verschiedenartige Funktionen durch äußerlich deutlich unterscheidbare Baukörper zum Ausdruck kommen. Zugleich bilden diese Baukörper einen Verbund, der im Sinne ihrer Entwerfer (Architekturbüro Laurids Ortner) als Pavillonsystem bezeichnet werden kann, wodurch auch die vorgesehene inhaltliche Kooperation der Einzelteile räumlich ablesbar wird².

Innerhalb dieses multifunktionalen Verbundsystems sollen Medieneinrichtungen geschaffen werden, deren "Nervenzentrum" im Bibliotheks- und Informationsturm sowie in einer Mediathek anzusiedeln sind. Der folgende Bericht beschränkt sich dabei weitgehend auf die geplanten Einrichtungen zum Bereich Film/Video/Photographie.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt können allerdings noch keine konkreten Einzelprojekte vorgestellt werden, stattdessen aber jene Grundkonzeption, die Dieter Bogner gemeinsam mit Dietmar Steiner entwickelt hat. "Im Gegensatz zum Museum moderner Kunst und der Kunsthalle, wo praktisch Konzept, Architektur, Nutzer, alles fixiert ist, sind wir mit den Medieneinrichtungen einen Schritt dahinter, d.h. wir sind jetzt dabei, mit den Interessenten und den öffentlichen Stellen grundsätzliche Festlegungen zu treffen über Bedarf, Konzept und Finanzierung."³ Der Weg zur Realisierung ist zwar dank der positiven Haltung des zuständigen Bundesministers für Unterricht und Kunst prinzipiell geöffnet, es bedarf aber unbedingt noch der Unterstützung dieses Projektes durch möglichst viele bestehende Medienvertreter und -institutionen, um gemeinsam die allgemeinen Interessen an einer solchen Schnitt- und Vermittlungsstelle zu formulieren.

AV-Medien

im Museum moderner Kunst

"Im Museum moderner Kunst müssen die Medien voll präsent sein." Das bedeutet einerseits, daß für die künstlerische Photographie, mit der sich ein zeitgenössisches Museum auseinandersetzen muß, in diesem Gebäude Raum geschaffen wird für Ausstellungen und ein eigenes Archiv. Weiters will Bogner Vorkehrungen treffen für die Vermittlung von Video- und Tonkunst in den einzelnen Sammlungsebenen: "Ich lehne es ab, daß man z.B. die Kunst der 80er Jahre zeigt und dabei die Bilder und Objekte in bestimmten Räumen hat, um aber die Videos zu sehen, hinunter in den Keller ins Videostudio gehen muß. Vielmehr ist parallel zu den großen Sammlungsräumen eine >Raumschicht< zu schaffen, wo bei Bedarf Monitore aufgestellt sind, die entweder Videoprogramme zeigen oder die abrufbar sind." Da Videos zum Teil einen hohen Geräuschpegel erzeugen, ist ihre direkte Präsenz in den Ausstellungsräumen zu vermeiden, ohne daß sie aber ganz aus diesem Bereich verbannt werden dürfen. Die parallele >Raumschicht< bestünde daher aus schallgeschützten Nebenräumen, in denen die jeweils zeitgenössische Videokunst läuft bzw. themenbezogene Information audiovisuell vermittelt wird. "So ließe sich z.B. ein Thema der 80er Jahre im Objekt, im Bild, in der Photographie und in den Medien zeigen."

Medieneinrichtungen im Umraum des Museums

Die Mediathek

Während sich die Medienpräsenz im Museum moderner Kunst auf rein künstlerische Produkte beschränkt, sind die sonstigen Medieneinrichtungen im Museumsquartier auch anderen Funktionen und Aufgaben gewidmet. Als autonome Einrichtun-

gen sollen sie sich aus verschiedenen Bedürfnissen und vor allem auch im Zusammenhang mit bereits bestehenden oder zukünftigen Gegebenheiten in Wien entwickeln. Vorhandene Film- und Photographiearchive zum Beispiel, die zumeist wenig eigenen Raum zur Präsentation ihrer Sammlungsbestände haben, sollen hier ein öffentliches Forum für Eigenproduktionen verschiedenster Art vorfinden.

Der zentrale Punkt dieser Einrichtungen wird die Mediathek des Museumsquartiers sein. Ihre Aufgabe liegt nicht allein in der Koordination von Spielplänen und Ansiedelungen verschiedener Produktions- und Vermittlungsstätten, sondern auch im Aufbau eines öffentlichen Informationszentrums zur internationalen Medienlandschaft. Diese Mediathek wird aber kein "Medienzentrum" sein wie z.B. in Karlsruhe, wo für diesen Zweck ein eigenes Gebäude und eine eigene Verwaltung errichtet wurden, sondern vielmehr ein öffentlicher Ort, der zu verschiedenen Zwecken genützt werden kann. Ein wichtiger Teilbereich dieses Ortes ist das

Medienarchiv

"Das Medienarchiv ist ein Verein oder eine Betriebsgesellschaft mit öffentlichen Mitteln, wo nun dieser Verbund an (bestehenden) Medienarchiven hereinspielt. Dieser Verein kann auch eigene Produktionen bestellen, also z.B. in Zusammenarbeit mit Karlsruhe oder Montpellier - oder auch Film-, Video- oder Tondokumente..." Diese Art von Medienarchiv ist mehr Öffentlichkeitsort als Wissenschaftseinrichtung und spricht daher ein sehr breites Publikum an, das sich dieser Institution zu nichtkommerziellen Zwecken bedienen kann. "Nach Regelung der Urheberfragen soll über diesen Ort auch das Archiv des ORF mitengebunden werden."

In diesem Zusammenhang wäre es nach Ansicht der Planer auch interessant, das

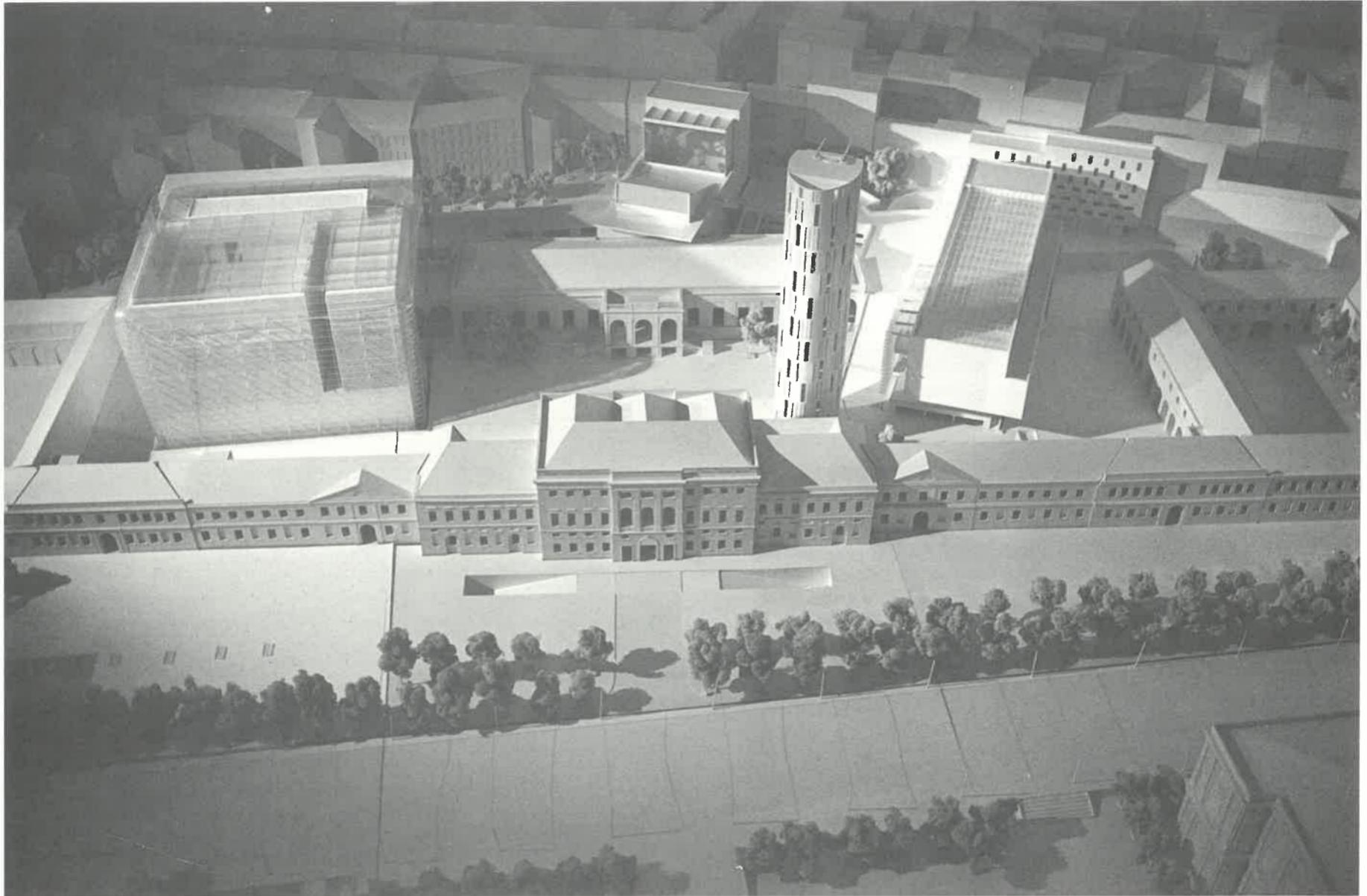


Abb. 1: Aufrissplan des Museumsquartiers mit detaillierter Angabe der einzelnen Objekte und ihrer Funktion (Skizze: Ortner & Ortner)

Filmmuseum

im Museumsquartier anzusiedeln, das dann in einem eigenen Raum und mit zeitgemäßer technischer Ausstattung seine Programme zeigen könnte. "Das heißt, wir wollen hier auch Kinosäle schaffen; ein kleines Kinozentrum zu kommerziellen Zwecken und Räume in Zusammenarbeit mit dem Filmhaus am Spittelberg, das sich in Absprache mit unserer Konzeption ebendort ansiedelt. Der Spittelberg gehört ja ebenso wie der siebente Bezirk im allgemeinen zu unserem >Denkgebiet<: in der Neubaugasse gibt es das Medienlabor, in der Schottenfeldgasse die Medienwerkstatt und sonst sind dort auch noch andere medienpezifische Einrichtungen angesiedelt." Solche Einrichtungen in der Nachbarschaft sind nicht nur als Kooperationspartner interessant, sie verhindern auch, daß die Mediathek in diesem Gebiet "isoliert sitzt".

Ein Filmmuseum im Museumsquartier müßte freilich sowohl der Forschung als auch einer breiten Öffentlichkeit dienen - für beide Interessentengruppen wäre die Herstellung von Reproduktionen der Originalstreifen notwendig: "Ich muß sowohl für die Forschung als auch für die Öffentlichkeitsarbeit VHS-Kassetten zur Verfügung stellen, denn der Forscher schaut sich das Original zwar an, zum Arbeiten aber muß er (aus konservatorischen Gründen) eine Kassette haben." Was im Bereich der kunsthistorischen Forschung längst Usus ist - nämlich der bewußte Umgang mit Reproduktionen - bedarf im Filmbereich erst noch der Eingewöhnung. Ein eigenständiges Archiv wird möglicherweise zur Videokunst zu errichten sein, da es auf diesem Gebiet nur wenige bestehende Institutionen gibt: "Wer sammelt Videokunst? Wo sind die Räume für die Veröffentlichung von Videokunst, wer stellt die Programme zusammen? Hier befinden wir uns noch in einem Stadium, in dem wir das öffentliche Bewußtsein wecken müssen."

Photoarchiv

"Es besteht die Absicht, die Frage zu untersuchen, die Bundesbestände an Photographie einmal intensiv zu bearbeiten und in einer Art Photoarchiv - sei es mit dem jetzt bestehenden Verein oder einer ähnlichen Konstruktion - zu konzentrieren und auf eine feste Basis zu stellen." Hier wird in einem ersten Arbeitsprozeß einmal abgegrenzt werden müssen zwischen reiner Alltagsphotographie, deren Archivierung nicht vorgesehen ist, und dem Übergangsbereich "reine Kunstphotographie - qualitativ hochstehende (Amateur-)Photographie". "Auch das ist jetzt in einer Konzeptphase einmal zu definieren und in ein Verhältnis zu setzen mit der Photographie im Museum moderner Kunst. Ein Ort für Photographie wird hier, in welcher Form auch immer, zu schaffen sein."⁴

Raum zur Auseinandersetzung mit neuesten internationalen Film- und Videoproduktionen

Von der Konzeption her am offensten ist der grundsätzliche Plan, im Rahmen des Museumsquartiers einen Ort zu schaffen, an dem Medien und Medientechnologien gezeigt werden (und ausprobiert werden können), die sonst nie oder nur mit großer Verspätung nach Österreich gelangen. Im wesentlichen kommen bisher nur jene Produkte und Produktionen auf den heimischen Markt, hinter denen bestimmte Bedarfserwartungen stehen. Das betrifft insbesondere auch Videoclips und Filme. Nur ein Teil dieser oft (künstlerisch) hochstehenden Produktionen kann in Programmkinos gezeigt werden und ist dann dort auch nur kurzfristig präsent. Der Rest geht an Österreich vorbei, so wie manche andere (vor allem auch medientechnologische) Neuerscheinung auch. Schon allein, um dieser Rückständigkeit zu entgegnen bzw. auch, um nicht von den mittlerweile innovationsfreudigen östlichen Nachbarn überholt zu werden, sollte ein

Konsens aller Betroffenen bezüglich der Notwendigkeit einer solchen Angebotsleistung bestehen.

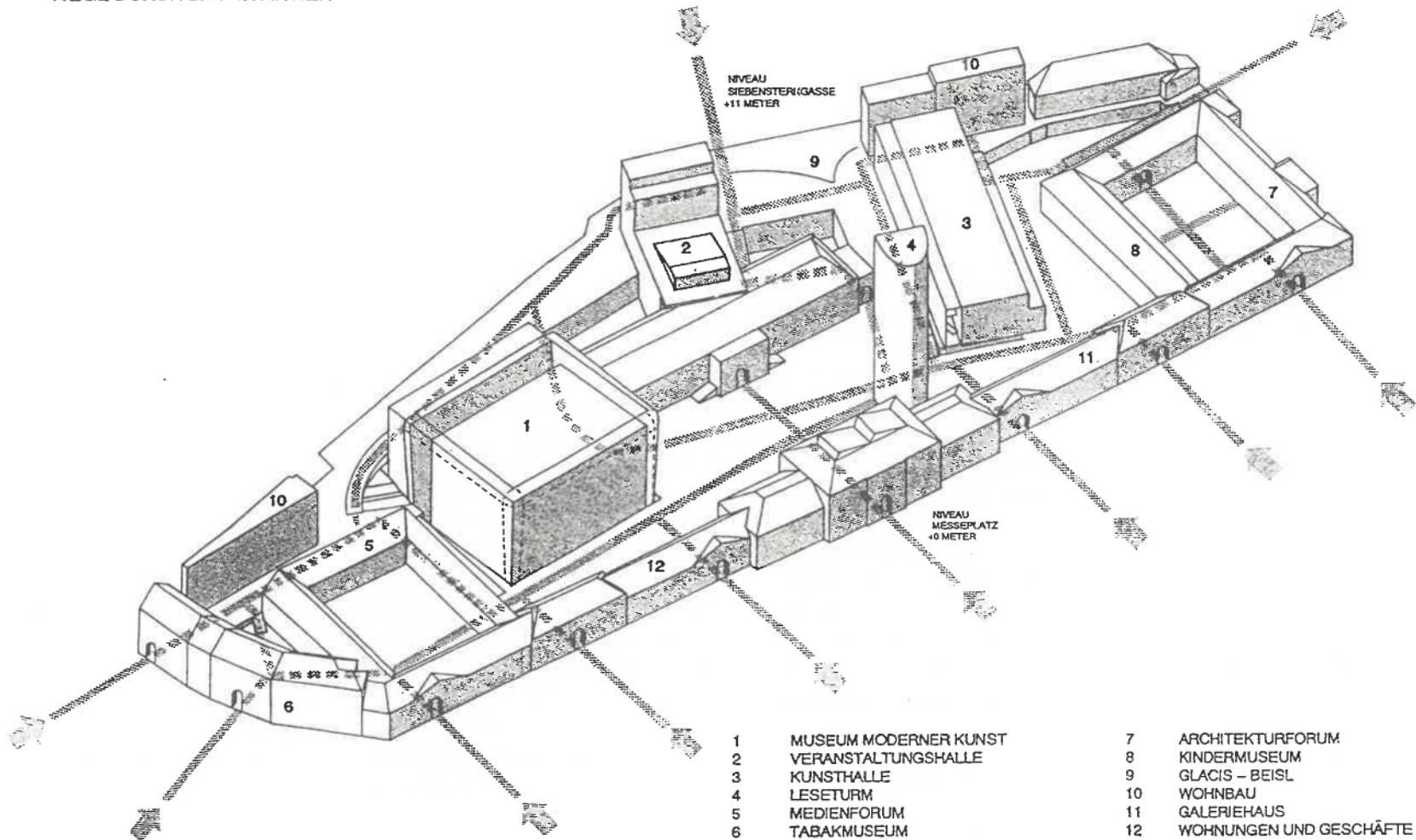
Bauen nach Bedarf

Die Gesamtkonzeption des Museumsquartiers hat keinen Denkmal- oder Kunsttempelbau zum Ziel, sondern beruht auf einem möglichst flexiblen, den Veränderungen der Entwicklung Vorsorge tragenden Prinzip. Das betrifft insbesondere auch den Medienbereich, dessen rasche Generationsprünge ebenso mitgedacht werden müssen wie wirtschaftliche Indikatoren. Hier ist also vorerst noch ein "Bauen nach Bedarf" angesagt, in der Folge dann auch eine Verwendung nach Bedarf, d.h. zugleich: Möglichkeit der Umwidmung des Gebauten. Weitgehend unabhängig von statischen Räumen aber ist die Informationsvermittlung, der im zukünftigen Museumsquartier gerade im Bereich der Photographie, des Films und der Videokunst eine wichtige und österreichweit einmalige Rolle zukommen wird.

Anmerkungen

- 1 Eigentlich: Museumsquartier Errichtungs- und Betriebsgesellschaft mbH; Büro: 1010 Wien, Messeplatz 1/Stiege 7.
- 2 Eine Gesamtdarstellung des Projektes Museumsquartier findet sich z.B. in: Falter 1/2/92, S 20-23 (von Christian Zillner).
- 3 Alle Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, von Dieter Bogner: Gespräch vom 3. April 1992.
- 4 Präsumptive Leiterin des Photoarchivs war zum Zeitpunkt des Gesprächs mit Dr. Bogner Frau Dr. Monika Faber. Da sie mit Redaktionsschluß noch nicht unter Vertrag stand, sah sie sich auf meine telefonische Anfrage hin nicht in der Lage, ihre diesbezüglichen Vorhaben der Öffentlichkeit bekanntzugeben.

WEGE DURCH DAS QUARTIER



- | | | | |
|---|-----------------------|----|-------------------------|
| 1 | MUSEUM MODERNER KUNST | 7 | ARCHITEKTURFORUM |
| 2 | VERANSTALTUNGSHALLE | 8 | KINDERMUSEUM |
| 3 | KUNSTHALLE | 9 | GLACIS - BEISL |
| 4 | LESETURM | 10 | WOHNBAU |
| 5 | MEDIENFORUM | 11 | GALERIEHAUS |
| 6 | TABAKMUSEUM | 12 | WOHNUNGEN UND GESCHÄFTE |

© ORTNER & ORTNER

Abb. 2: AUSSCHNITT AUS DEM ARCHITEKTURMODELL VON ORTNER & ORTNER; GANZ LINKS BEFINDET SICH DAS GEPLANTE MEDIENFORUM (PHOTOGRAPHIE: ORTNER & ORTNER)

BILDER DER PHILOSOPHIE

Wilhelm Donner

Bevor wir Worte hatten, hielten Bilder unsere Leerstellen in der terra imaginata fest, ausgelöst durch ein Vermögen der menschlichen Vernunft, den logos ins Kreatürliche einzupflanzen und ihn mit der Welt in Verbindung zu setzen - begrenzt jedoch durch die mechanische Endlichkeit eines Katalysators, genannt *cognitio humana*.

Platons Höhlengleichnis bezeugt nicht zuletzt diese Endlichkeit, obzwar die Philosophie nach der Aufklärung nicht mehr allzu schwer an dieser Insuffizienz des Bewußtseins trug. Die philosophierenden Zeitgenossen wissen darob Bescheid. Oder wie es der Herausgeber des Bandes formuliert, daß wir mit Bildern der Philosophie nicht besonders vertraut seien. Der Kunst war die Allegorie vorbehalten, die Philosophie hingegen verbirgt sich wortreich hinter den Gegenständen ihrer Meditation. Ja, diese Zurücknahme trifft selbst noch den Akteur, die Person des Philosophen.

Einer der Autoren vermutet räsonierend zum Bild des Philosophen, daß ein solches wesentlich durch dessen Abwesenheit bestünde. Zwar sei historisch ein 'schwacher Typus' des Philosophen aufgetreten, ausgeprägt habe er sich in der Gemäldeschichte nie.

Man ließ sich denn auch durch alle Zeiten portraituren, wie man es aus jeder illustrierten Geschichte der Philosophie kennt. Von Heraklit bis Nietzsche durchläuft ein Typus die Portraitgeschichte, der unter langen, sträh-

nigen Haaren eine hohe Stirn, tiefsitzende Augen und einen Vollbart trägt und mit seiner Körperhaltung einer kontemplativen Lebensweise Ausdruck verleiht.

Geprägt wurde dieser Typus während der spätrömischen Kaiserzeit, als Hadrians Philhellenismus dem rechten Gebrauch der griechischen Philosophie gewiß nicht die höchsten Dienste erwies. Erkenntnis und Weisheit gelangten seither nicht in den Rang einer topologischen Ikonographie, sie verblieben im Typischen einer serienhaften Personendarstellung. Der Autor Liessmann scheint diesen Umstand mit dem Verweis auf die Dominanz der Heiligenikonologie in der bildenden Kunst begründen zu wollen, ja man kann ein Bedauern herauslesen, wofür jedoch der eigentliche Grund der *philosophia perennis* keinen Anlaß böte: Wahrheit, in welchem Erscheinungsstadium sie sich auch immer befinden möge, begnügt sich im Unterschied zur Weisheit nicht mit einer ihr gemäßen Darstellungsform, sie zielt inmitten ihres aus sich selbst hervorgebrachten Bilderreichtums auf das Undarstellbare.

Die Beiträge des Bandes sind aufgrund ihrer thematischen Disparität nicht diskursiv aufeinander zu beziehen und den Ariadnefaden zu legen, wäre eine unnötige Vernünftelei, durch die man selten den Ansprüchen solch anthologischer Unternehmen, wie der vorliegenden, gerecht werden würde. Zudem führt ein umsichtiger Einleitungstext von Richard Heinrich sehr direkt in das Labyrinth dieser Vielfalt, sodaß es der gute Rat an den Leser ist, man möge das jeweils Interessante herauspicken. Gewiß, die Sinnhaftigkeit des Bandes in seiner Zusammenstellung ist damit noch nicht nachgewiesen. Kurzum, es finden sich beredete, höchst gelehrte und andere Beiträge.

Günther Pöltner's Studie zu Thomas von Aquin's Bildbegriff sei hier vor allem genannt, die die Repräsentationsaufgabe des Bildes im Mittelalter nicht nur konzise elaboriert, sie auch in ihrem Wirkungszusammenhang darstellt, und sie schließlich in allen vier Dimensionen der aristotelischen Ursachenlehre deutet.

Anzumerken wäre hiezu, daß ein ontologischer Bildbegriff mittelaltergemäß vorgestellt wird, der nicht nur den philosophischen Forderungen einer neuen Umweltethik gerecht werden, sondern auch der Postmoderne zu einer Remedur verhelfen könnte. Bilder sind demnach nicht nur stellvertretende Zeichen, sie stellen eine Differenz zwischen dem Urbild und dem Abbild her. Diese Differenz ist nicht sosehr eine semiotische Differenz, wodurch sich die flüchtige Zerstreuung der Seme so leichthin aufweisen läßt, es besteht primär eine ontologische Differenz, die auf einer Ursprungsbeziehung basiert.

Das Urbild generiert das Abbild, sodaß eine Wesens- und Gestaltähnlichkeit (*similitudo*) erst ein Sich-zeigen des Abgebildeten ermöglicht. "Repraesentatio meint im thomistischen Sinn nicht stellvertretende Vergegenwärtigung, sondern das Erscheinen des Ursprungs dergestalt, daß sein Erscheinen mit dem Sein identisch ist". Der postmodernen Zeichentheorie bietet sich somit in ihrer gegenwärtigen Stagnation eine Öffnung hin zur Seite der Ontologie an.

Abschließend sei nochmals auf die Vielfalt der besprochenen Figuren in ihrem Bildverhältnis hingewiesen, wobei der Bogen von Platon über Giordano Bruno, Caspar David Friedrich, J.C. Gottsched, J.G. Fichte, Novalis, Kierkegaard, Nietzsche bis Wittgenstein sich spannt.

Bilder der Philosophie

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD HEINRICH UND HELMUTH VETTER



WIENER REIHE
OLDENBURG

Richard Heinrich
und Helmuth Vetter (Hg.):

BILDER DER PHILOSOPHIE

Reflexionen über das Bildliche
und die Phantasie

Wien, München, Oldenburg, 1991,
S/W-Abb., 248 S.

FOTO-FORUM

Südtiroler Gesellschaft
für Photographie

Eine Kontaktstelle für Photographie
stellt sich vor

Eine Kontaktstelle für die vielfältigen Aktivitäten auf dem Gebiet der Photographie will die Vereinigung "foto-forum/Südtiroler Gesellschaft für Photographie" sein. Sie wurde Anfang 1991 in Bozen gegründet, nachdem bereits in den Jahren zuvor eine ziemlich regelmäßige Ausstellungstätigkeit stattgefunden und sich die photohistorische Forschung intensiviert hatte.

Zur besseren Koordinierung der Aktivitäten und zur Anregung von weiteren Projekten wurde das "foto-forum" gegründet. Mitglieder sind Photographen, Photohistoriker und an der Photographie interessierte Personen. Ziele sind der Gedankenaustausch und der Kontakt untereinander sowie mit ähnlichen Einrichtungen im In- und Ausland.

Über Kontakte mit Österreich kamen die Ausstellungen "Westfoto" (Juli 1991) und "7-Stern, Privatsammlung Walter" (Februar/März 1992) zustande. Aus der eigenen Szene hat das "foto-forum" den Bozener Photographen Erich Dapunt vorgestellt ("Islandisk Gardur", Jänner 1992, Katalog).

Ein weiterer Schwerpunkt ist die lokale Photogeschichte. Mit Ausstellungen aufgearbeitet und gewürdigt wurden Luis Oberrauch (1907-1992, Ausstellung in Bozen Jänner 1992) und Leo

Bährendt (1876-1957, Wanderausstellung mit Beginn in Bozen, April 1992, mit Publikation). Das "foto-forum" war und ist maßgeblich an der im Entstehen begriffenen "Photodokumentationsstelle" im Landeskulturamt in Bozen beteiligt, dem ersten öffentlichen Photoarchiv in Südtirol.

Das "foto-forum" strebt mit seinen Initiativen keine Monopolstellung an, vielmehr wird mit anderen Einrichtungen, die sich auch der Photographie widmen, zusammengearbeitet. Vor allem mit der "Galerie Museum" in Bozen besteht ein enger, auch personell begründeter Kontakt. In den vergangenen zwei Jahren wurden dort präsentiert: Gabriele Basilio, Olivo Barbieri, Lewis Balz und Michael Schmid; mehrmals wurden die Ausstellungen von Workshops und Tagungen begleitet. Im Juni zeigt die "Galerie Museum" in Zusammenarbeit mit dem "foto-forum" ein Nord-Süd-Tiroler Gemeinschaftsprojekt über historische Industriearchitektur mit Photographien von Walter Niedermayr.

Kontaktadresse:

Dr. Gunther Waibl, foto-forum,
Quireinerstr. 11, I-39100 Bozen,
Tel: 0471-40491

Wenn Sie wissen wollen, was Sie während der
«Edition» zu sehen bekommen, bitte umblättern!

Edition
9/12
Basel
17.-22.6.1992
Die internationale Messe für
zeitgenössische Originalgraphik

F. E. Rakuschan



Abb. 1: YOU NEVER KNOW, TESTSIEGER ZWEI, VIDEOINSTALLATION, 1992 (PHOTO REINHARD MAYR)

Phasenraum Kunstsystem. "Osmotisch" lautet knapp ihre Selbstdefinition. Zusammen mit YOU NEVER KNOW, sind die handelnden Synergeten - Peter Muhr, Max Moswitzer und Martin Ebner. Ihr erster gemeinsamer Auftritt (zusammen mit Lydia Lindner) 1990 auf dem Messegelände in Hannover ("Junge Kunst in Europa", Deutsche Messe AG / David Galloway), unter dem Titel WIR GRÜSSEN DIE ZEIT ZUR ZEIT DER RÄUMUNG DES RAUMES kann für ihre Interventionen programmatisch verstanden werden.

In Konsequenz einer internalisierten Avantgardehaltung galt für die KonzeptkünstlerInnen der 60er und 70er Jahre der Anspruch das Kunstobjekt "aufzuheben", was zugleich die ideologisch motivierte Anstrengung war, die Kunstproduktion vor dem Warengesetz zu retten ("Outside the market there is nothing" sagt Barbara Kruger dann in den 80ern). Die philosophisch-sprachanalytisch orientierte angloamerikanische Künstlergruppe ART & LANGUAGE beispielsweise (ihr amerikanischer Part war Joseph Kosuth) attackierte in ihren Publikationen dahingehend "alle Arten von Schwachsinn" (C.H.), wie sie nur eine materialfetischistische, auf bloß formale Probleme fixierte Kunstkritik und -theorie her-

vorbringt, unfähig, "ernstlich die sankrosankte Kunstontologie in Frage zu stellen" (C. Harrison, General Editor der A. & L. Press, London 1971). Die "Air Show", "Air-conditioning Show" und die "Temperature Show", veranstaltet von den A. & L. Mitgliedern T. Atkinson und M. Baldwin in den Jahren 1966-67 - wo zur Darstellung des "Nicht-Seienden" klimatisierte Luft, Ausdehnung und Temperatur als Parameter von Kunstaussagen fungierten -, entsprachen der damals geltenden Vorgabe der "Überschreitung". Trotz einer gewissen Korrespondenz dazu, nehmen die "Pneumatischen Skulpturen" von Y.N.K. (präsentiert 1991 in einem Raum in der Lindengasse, Wien; Junge Szene Wien '91, Secession; 1992 im POOL-Projekt, zusammen mit Robert Woelfl, Wiesingerstraße, Wien; Galerie Niels Ewerbeck, Wien), wie die ebenso zu den angeführten Anlässen präsentierten Photographien, Video-clips, -loops, -installationen, nicht zu vergessen Y.N.K. Einschaltungen im Fanzine SKUG-subversive wisdom etc. im Kontext der heute aktuellen Kunstdiskurse einen völlig anderen Stellenwert ein.

Y.N.K. ist nur ein Knoten in der sich neuformierenden intermedialen Szene in Wien, die ein enormes kulturtechnisches und systemstrategisches Potential darstellt, und jetzt schon DAS NETZ genannt wird. In diesem Zusammenhang ist ein theoretischer Zugang zu ihren Aktivitäten, auch dann, wenn sie allenfalls auf kunsthistorisch legitimierte Formen rekurrieren, mit dem Ansatz eines dialektischen Materie/Energie-Konzepts auszuschließen. Y.N.K. als Handlungsträger produktiver Kommunikationsanteile machen sich auf geistesgegenwärtiger Weise jenes Modellbildungs-Potential zunutze, das ein soziokultureller Evolutionstrend für heutige Optionen freigesetzt hat. Konzeptuell kommunikationsorien-

tierte Kunsthandlungen, wie sie nicht zufällig an der Wende von den 60er zu den 70er Jahren erstmals vorgeführt wurden, treten in der Folge unter den elektronisch-technologischen Prämissen als Update-versions in ihre brisante Phase. Die Selbstdefinition einer Gesellschaft als autopoietisches Kommunikationssystem, das soziale Wirklichkeit einzig durch Kommunikationen produziert - d.h. es besteht aus Kommunikationen, die zugunsten der Selbsterhaltung Kommunikationen reproduzieren - macht die künstlerische Praxis von Y.N.K. schon deutlich. Auf der Basis von Fuzzy logic (Lofti A. Zadeh), Relativität und Unschärfe zielt Y.N.K. auf die Infrastruktur des Kunstsystems, und ganz allgemein auf das komplexe Interaktionsgefüge von Kommunikation, Semantik und Kognition.

Information, Code, Redundanz, Wiederholung, Vorhersehbarkeit, Hintergrundrauschen etc. können für die kunst-, respektive informationstheoretische Erfassung der diversen Interventionen von Y.N.K. ein brauchbares Begriffsinstrumentarium abgeben. Schemata einer frühen Informationstheorie aber, beispielsweise Sender-Codierung-Decodierung-Empfänger für Fernübertragung etc., die noch zu sehr einer mechanistischen Sichtweise entsprechen, sollten unter den durch die Neurobiologie revolutionierten kognitionstheoretischen Einsichten heute keinesfalls in der Weise aufrechterhalten werden. Demnach müssen wir zur Kenntnis nehmen, daß der produktive Kommunikationsanteil lediglich eine Orientierung im Rezipienten evoziert, die Orientierung jedoch unabhängig von dem ist, was im rezeptiven Anteil dann tatsächlich die Artikulation repräsentiert. Wird informationstheoretisch in semantische und ästhetische Information unterschieden, was theoretisch sinnvoll ist, so ist prak-

tisch ein zumeist als Kombination von beiden bestehendes Erleben der Normalfall. Im Fall einer Kunstartikulation liegt dennoch die Gewichtung auf der ästhetischen Komponente, was den situativen Kontext für eine Konsensbildung der an der Interaktion beteiligten Personen noch entscheidender macht, als im Fall einer semantischen Information. Gemessen an dieser erscheint die Unschärfe - die aus einem permutativen, respektive künstlerischen Eingriff in eine statistische Vorhersehbarkeit resultiert - als ein Mangel, der aber als qualitativer Umschlag in der Kunst, sowohl produktiv als auch rezeptiv, dieser erst Faszination und Dynamik verleiht. Kunst als Teil der gesamten interaktiven sozialen Produktion hat im Zusammenhang allgemeiner gesellschaftlicher Ausdifferenzierungsprozesse, mit ihrer Steigerung der Interdependenz von Auflösung und Rekombination der - gemessen am jeweils geltenden Paradigma - nicht weiter dekomponierbaren Systemelemente, Artikulationen ausgebildet, deren Modell (früher Form) zugleich ihr Inhalt ist.

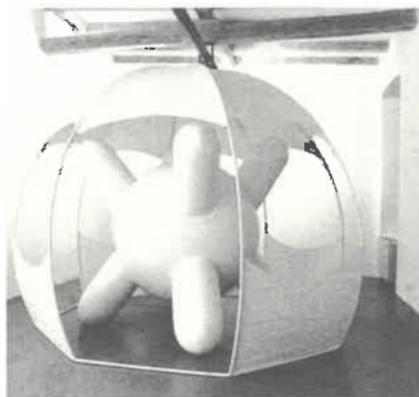


Abb. 2: YOU NEVER KNOW, TESTSIEGER EINS, PNEUMATISCHE SKULPTUR, 1992 (PHOTO REINHARD MAYR)

Unter den obigen Anmerkungen müßte für Sie schon einsehbar sein, daß das, was vermeintlich konkret zu einzelnen Kunst-handlungen, respektive -werke gesagt und geschrieben wird, doch nur einen semiotischen Oberflächenaspekt darstellt. Dieser ist für das je wirkliche Kunsterleben ebenso unerheblich, wie für die Einsicht in das je wirkliche Ereignis, da die dafür verwendeten Begriffe - und damit Wertaussagen - vor allem der Funktion des Geschehens zuzurechnen sind. Der Multioptionstyp einer heute postbürgerlichen Massendemokratie auf telekommunikativer Basis bevorzugt daher ein multiples Angebot größtmöglicher Unvorhersehbarkeit in Gestalt sogenannter reiner Information: OSMONIC - you never know.

Wenn Sie wissen wollen, was Sie während der «Art» zu sehen bekommen, bitte zurückblättern!

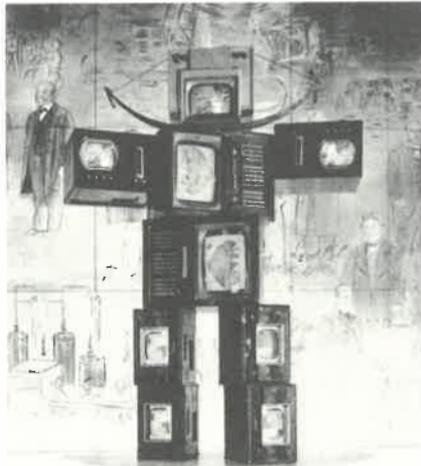
Basel 17.-22.6.1992
The International Art Fair

Weber, Hodej, Schmid.

DER KREIS SCHLIESST SICH NICHT!

Anmerkungen anlässlich der
Retrospektive von Nam June Paik im
Museum des 20. Jahrhunderts vom
27.2. - 10.4.92.

Eduard Mang



Nam June Paik

Abb. 1: Abbildung Coverbild:
Toni Stooss und Thomas Kellein (Hg.):
Nam June Paik. Video Time - Video Space,
Ausstellungskatalog, Basel, Zürich, Düsseldorf,
Wien, Edition Cantz, 1991, zahlr. Abb., 141 S.

Galerie Parnass, März 1963.

Dreizehn teilweise manipulierte Fernsehgeräte, präparierte Klaviere, zahlreiche Geräuschobjekte, eine Schaufensterpuppe in der Badewanne und über dem Eingang der Galerie hängt ein frisch geschlachteter Ochsenschädel. So präsentierte sich die heute legendäre Einzelausstellung von Nam June Paik *Exposition of Music - Electronic Television* in Wuppertal.

Parallel-Ausstellung in Basel und Zürich 1991: Nam June Paik zeigt eine Übersicht seiner Videoarbeiten, Installationen und Videoskulpturen, unter anderem eine neue dreizehnteilige Videoskulptur mit dem Titel *My Faust*. Beide Ausstellungen *Video Time* (Basel) und *Video Space* (Zürich), die als Retrospektive seiner künstlerischen Arbeiten zu sehen sind, wurden schließlich für Wien und Düsseldorf vereinigt.

Es spannt sich ein Bogen von der ersten Einzelausstellung in Wuppertal bis zur Retrospektive in Wien, welcher nicht nur für die Kunstentwicklung im multimedialen Kontext von Bedeutung ist, sondern auch für die kunst- und medientheoretischen Überlegungen im Rahmen der tech-

nologischen und gesellschaftlichen Entwicklung.

Unternimmt man eine Interpretation von Nam June Paiks Arbeiten, so ist es notwendig, die Ausstellung in Wuppertal 1963 nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Fluxus-Bewegung, als Happening (Negation der konventionellen Kunstgattungen und ihrer Trennung von einander) zu sehen, sondern auch den Ausgangspunkt seiner künstlerischen Arbeit genauer zu untersuchen. Seine Beschäftigung mit Musik beeinflusste nicht nur seine frühen Werke, sondern ist auch für die darauffolgende Entwicklung von großer Wichtigkeit. Es genügt aber nicht, das künstlerische Schaffen mit einer traditionellen Musikauffassung zu vergleichen, deshalb muß in seiner Arbeit die Musik als Erweiterung klassischer Musikdefinition gesehen werden, als Musik, die den Begriff Musik verletzt.

Die Organisation der Töne oder die sichtbare Musik

Nam June Paik genoß mit 14 Jahren Klavier- und Kompositionsunterricht, studierte schließlich in Tokio Musikgeschichte, Kunstgeschichte, Philosophie und schloß sein Studium mit einer Arbeit über Arnold Schönberg ab.

Als er 1956 nach Deutschland kam, galt sein Interesse vor allem der neuen Musik. Er studierte bei Thrasybulos Georgiades, an der Universität München Musikgeschichte, bei Wolfgang Fortner, an der Hochschule für Musik in Freiburg Komposition und arbeitete letztlich mit Stockhausen im Studio für Elektronische Musik des WDR.

Sein Zusammentreffen mit John Cage, der als erster das Prinzip des Zufalls und der freien

Vermischung verschiedenster Klangobjekte erschloß, beeinflusste Paik sehr stark, und es entstanden einige Geräusch- und Klangobjekte, die auf die Arbeit von John Cage Bezug nahmen. Die radikale Erweiterung John Cages, die Musik als eine Organisation von Tönen und Nichttönen zu betrachten, veranlaßte Nam June Paik dazu, sie nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar zu machen.

Die objekthaften Musikstücke, bei denen verschiedenste Materialien verwendet und zusammengestellt wurden, vergleichbar etwa mit einer Collagetechnik, wie sie auch in der Photographie angewandt wird, bildeten einen der ersten Ansätze, Musik zu visualisieren. Die Collagetechnik wurde als Potential erkannt, die musikalischen Strukturen zu erweitern, um über konventionelle Bereiche hinauszugelangen. Jedes Geräusch und jeder Ton ist integrierbar. "If this word music is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sounds"¹, so John Cage auf die Frage, ob dies überhaupt noch Musik sei. Dieser Versuch schließlich, Tonkunst sichtbar zu machen, visuell zu erleben, bildete eine radikale Erweiterung der Ansätze von John Cage.

Das *Klavier Integral*, welches zum ersten Mal in der Galerie Parnass vorgeführt wurde, war im wörtlichsten Sinne Musik zum Sehen. Es verkörperte die Demontage der Musik, das Brechen von Tabus ("Das Klavier ist ein Tabu, es muß zerstört werden"²). Bei jedem Handgriff oder Fußtritt bewegte sich irgendein Gegenstand und verursachte verschiedene Geräusche; Tonkunst wurde spontan erlebt und radikal visualisiert. Die Töne wurden in ihrer Bedeutung redu-

ziert und in eine sichtbare Erscheinung transferiert. Die *Exposition of music* beinhaltet die Dekonstruktion des klassischen Musikbegriffs durch den Versuch der Visualisierung. Dieser musikalische Ausgangspunkt bildete schließlich die Grundlage für den zweiten Teil dieser Ausstellung, der als Meilenstein in der Videokunst betrachtet werden kann.

Das sich endlos verändernde Bild

Dieser zweite Teil der Ausstellung mit dem Titel *Electronic Television* bestand aus dreizehn Fernsehapparaten, deren Bildsignale durch äußerliche Einwirkungen wie Magneten oder Musik modifiziert wurden. Dieser Versuch, die Bilder in ihrer Erscheinung zu verändern, sie als solche unreal, destruktiv erscheinen zu lassen, kann als Versuch gewertet werden, die Abbildung des im Fernseher dargestellten Objektes nicht als Projektion des Realen zu verstehen, sondern als Interpretation der Objekte. Gleichzeitig wurde die Funktion des Fernsehapparats umgewandelt: aus dem Empfänger von Bildsignalen wurde ein Sender von neuen Bildern, deren Herkunft man nicht kannte oder deren Bildfolgen zu schnell waren, um den dargestellten Informationen folgen zu können. Nam June Paiks Intention war es aber nicht, uns von diesen Bildern zu entfremden, sie als etwas Unnatürliches (Natur und Technik als Gegensatz) darzustellen, sie destruktiv und gewalttätig erscheinen zu lassen, sondern uns mit ihnen vertraut zu machen. "Wir nehmen heute nicht mehr am Drama der Entfremdung, sondern an der Ekstase der Kommunikation teil"¹⁸. Die Verstörung unserer traditionellen Sehgewohnheiten ist notwendig, um uns, vorbei an den "narkotisierenden Bildern der Konsumwelt" (Peter Weibel), wieder zu unseren Bildern, die im inner-

sten wohnen, zu führen.

Versucht man seine Arbeit im visuellen Bereich zu interpretieren, so müssen folgende Argumente seiner Arbeit besonders diskutiert werden: Reizarmut und Reizüberflutung.

Eine These von Nam June Paik lautet, daß durch die permanente Reizüberflutung es möglich ist, sich der universalen Beeinflußbarkeit der Medien zu entziehen. *The more the better*, eine Videoinstallation aus 1003 Monitoren anlässlich der Olympiade in Seoul 1989, kann als Götzenbild und Denkmal der Allmacht der Medien gesehen werden und trotzdem wird durch die permanente Reizüberflutung die hypnotische Kraft der Medien überwunden. Durch diese Verstärkung der Reize ist es dem Rezipienten nicht möglich, sich nur für einen Reiz zu entscheiden. Diese Reizüberflutung setzte sich in Arbeiten wie *Fin de Siècle II* (eine Arbeit anlässlich der *Image World 1989* im Whitney Museum of American Art) fort. Die Bilder- und Informationsflut der neuen Medien verändert die Rezeptionsfähigkeit der Menschen dahingehend, daß eine Nivellierung jeder Einzelinformation zustande kommt. Diese Rezeption und Interpretation der Fernseh-techniken durch Nam June Paik erfolgt aber nicht widerspruchlos. Die zweite These von Nam June Paik lautet daher, daß durch die Zerstörung der Bildinhalte und deren Zusammensetzung zu neuen Formen und neuen Inhalten die Allmacht der Medien gebrochen wird.

In anderen Arbeiten wie *Zen for TV* hingegen (eine Arbeit, die in der Ausstellung in Wuppertal 1963 zu sehen war), spielt die Reizarmut eine bedeutende Rolle, wie auch in weiterführenden Arbeiten wie *TV-Clock* oder *Moon is the oldest TV* und *TV-Buddha*. Diese skulpturalen Medienob-

jekte sind geprägt von einer Einfachheit, die im starken Gegensatz zu den schnellen Bildern der Videofilme und den monströs anmutenden Videoinstallationen anderer Arbeiten zu sehen sind.

Interessant ist vor allem, daß in den Arbeiten von Nam June Paik kein westlicher Dualismus zwischen Natur und Technik existiert und auch nicht östliche Philosophie als Katharsis angeboten wird¹⁹. "Die Frustration bleibt als Frustration", befand er zum Heilsgedanken in der asiatischen Philosophie und schob damit einen Riegel vor jeden Exotismus mit fernöstlichen Lehren im Westen²⁰.

Was ist nun von den experimentellen, elektronischen Bildern zu erwarten, worauf zielen diese neuen Medien ab? Auf der einen Seite ist die Erweiterung des Photoprogramms (nach Vilém Flusser), das heißt, die Suche nach neuen Bildern mit neuen Informationen als Kampf gegen die Redundanz der Bilder²¹, vorherrschendes Ziel der Videokunst. Auf der anderen Seite ist die Flut der Bilder auch als Feedback zwischen den Menschen, als beschleunigte Begegnung zwischen den Kulturen zu sehen, ohne materiell greifbar zu sein. "Dies ist der Blick auf eine neue Welt, in der es möglich sein wird, jedes Fernsehprogramm der Welt einzuschalten, und in der die Fernsehzeitungen dicker als das Telefonbuch von Manhattan sein werden."²²

Das elektronische Bild und die Natur

Als sich Nam June Paik 1964 nach New York begibt, ist sein Interesse an den Möglichkeiten der Videotechnik und des Fernsehens noch größer als zuvor. Er entwickelte mit dem Elektroingenieur Shuya Abe einen Videosynthesizer, den er aber

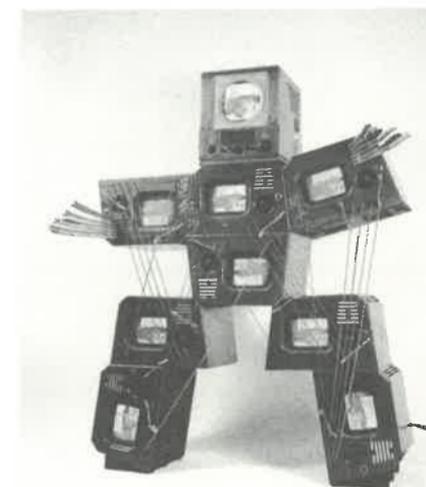


Abb. 2: NAM JUNE PAIK, CAGE, 1990, FERNSEHMONITORE, KLAVIERSEITEN, KLAVIERHÄMMER, PLATTENSPIELER, SCHALLPLATTEN; 223,5 x 90,5 x 70 CM



Abb. 3: NAM JUNE PAIK, PAIK AUF SEINEM TV CHAIR IM KÖLNISCHEN KUNSTVEREIN, 1976 (PHOTO FRIEDRICH ROSENSTIEL)



Abb. 4: NAM JUNE PAIK, TV BUDDHA, 1974, VIDEOINSTALLATION MIT HOLZSKULPTUR, STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM (PHOTO BRUCE C. JONES)

erst ab 1970 in seinen Videoarbeiten einsetzte. 1964 entwarf er mit Shuya Abe den Roboter K 456 (K 456 ist die Bezeichnung für das Köchelverzeichnis der musikalischen Kompositionen Mozarts), der sprechen und gehen konnte und auf Befehl Bohnen absonderte. 1982 wurde dieser Roboter in einem selbstinszenierten Autounfall, anlässlich einer Ausstellung im Whitney Museum of American Art, "geopfert". Die Technik läßt sich nicht mehr kontrollieren, sie fällt sich selbst zum Opfer. Diese Ambiguität des elektronischen Mediums kommt in diesem Werk sehr deutlich zum Tragen. Auf der einen Seite die verführerischen Bilder des Fernsehens und auf der anderen die Nivellierung und Zerstörung durch die Technologie. Die Dinge geraten außer Kontrolle, bedrohen das Leben, sie sind dem Leben entrückt, machen sich selbstständig und bedrohen nun auch den "Meister": Paik als technologischer Antitechnologe. Paik meidet trotz allem den Dualismus westlicher Prägung und sieht in Technik und Natur keine Gegensätze, sondern zwei verschiedene Phänomene. Das Bemühen um die Verschmelzung dieser beiden Phänomene steht im Vordergrund, wie z.B. in *TV-Garden* (1974-78): Auf dem Rücken liegende Monitore zwischen tropischen Pflanzen strahlen das Videoband *Global Groove* aus. Die Natur und das elektronische Bild sind keine Gegensätze, sondern ein zur Symbiose (Licht-Pflanze) verdichtetes Ganzes. Dessen ungeachtet folgt jedes System (Technik - Natur) seiner eigenen Ökologie und Gesetzmäßigkeit.

Auch die 1989 fertiggestellte Videoinstallation *Video Arbor* beschäftigt sich mit dieser Thematik. Die Installation, welche vor einer Wohnsiedlung in Philadelphia steht, ist so konzipiert, daß unabhängig von der Witterung fortwährend Videobänder gezeigt werden können. Gleichzeitig

ranken Kletterpflanzen um das Werk, wodurch die Verbindung von Natur und Technologie noch verstärkt wird.

Ornamentik versus Geschwindigkeit

In seinen Videoinstallationen sind zwei wesentliche Ansatzpunkte enthalten: Altmodische archaische Formen des Mantels verbergen eine hochspezialisierte Technik. Tempo und Geschwindigkeit im Gegensatz zu Stillstand und Statik. Technik als Geschwindigkeit und Konstante gesellschaftlicher Entwicklungen.

Paiks radikale Collagetechniken zwischen Fernsehbildern, Computergrafiken und Videobildern verbindet sich in antiken Gehäusen mit fast neogotischem Zierat.

Diesen Multi-Videoinstallationen stehen Video-Skulpturen gegenüber, die durch eine geschlossene Verbindung zwischen Kamera und Monitor geprägt sind. Das reale Objekt wird gleichzeitig auf dem Monitor gezeigt. Diese Closed-circuit Installationen, wie *TV Buddha* oder *TV Rodin*, stehen als Gegenpol zu den Multi-Monitor-Installationen, was auch der Arbeitsweise von Nam June Paik entspricht.

Der *TV Buddha*, welcher in Versenkung äußere Eindrücke fernhalten will, ist konfrontiert mit seinem eigenen Spiegelbild. Auch bei *TV-Rodin* ist die Veräußerlichung der Selbstkonfrontation bestimmendes Element. Beide Skulpturen sieht Paik als Konfrontation westlicher mit östlicher Philosophie.

Minimale grafische und bildliche Arbeitsweise, wie in *Moon is the oldest TV* oder *TV-*

Clock, spielen eine wichtige Rolle in Nam June Paiks Kunstschaffen. Die Video-Skulpturen sind einerseits geprägt durch einen Kontrast zwischen hochkomplexer Technologie und archaischer Formen und Strukturen, andererseits gekennzeichnet durch Reizvielfalt und Bewegung im Gegensatz zur Reizarmut und Statik. Auch die neueste Arbeit *My Faust*, welche an neogotische Tabernakel erinnert, besteht aus 13 Teilen mit jeweils 25 Monitoren im Inneren. Hier ist ebenfalls die Kombination von komplizierter Technik in Verbindung mit archaischen Formen zu erkennen. Themenbereiche wie Kommunikation, Technologie, Nationen, Erziehung, Wissenschaft, Gesundheit, Nahrung, Kunst, Transport, Wirtschaft und Religion werden visualisiert. Hier offenbaren sich auch die Unterschiede zu früheren Arbeiten. Das Fernsehen als primäres Informationsmedium mit heilsbringendem Charakter wird nicht mehr zitiert. Die Konstruktion der Objekte im Fluxusgestus widersprechen der Ansicht, daß es sich hier um Konstrukte handelt, die die Technik als Lösung menschlicher Probleme postulieren. Auch die frühe These, daß die klassischen Kunstbereiche durch den medialen Aufbruch ihren Stellenwert verlieren werden, ist obsolet geworden. Technik als ein Medium zur spielerischen Aufklärung ist nur mehr ein Teilaspekt seiner Arbeit; eine Unsicherheit gegenüber der Technik bleibt bestehen, die in früheren Arbeiten nicht so ausgeprägt erschien.

Der Kreis zu seinen früheren Arbeiten schließt sich hier nicht mehr. Kein Glaube an die technologische Aufklärung der Menschen läßt sich mehr widerspruchlos wahrnehmen. Aber treten dadurch nicht auch die Grenzen der Videokunst allgemein und der Videoskulptur im speziellen offen zu Tage? Es fehlen Aspekte in der Vi-

deokunst, die die Geschwindigkeit des technologischen Entwicklungsprozesses und der elektronischen Bilder im gesamtgesellschaftlichen Kontext betrachten, die, wie es Peter Sloterdijk beschreibt, als Medium zur Selbstintensivierung zu sehen ist, welches elektronische Bilder produziert, die nur noch Informationen über die Informationssysteme transportieren. Diese Bilder besitzen nach Sloterdijk einen Meta-Gebrauchswert, d.h. die Information ist immer nur eine Information über Möglichkeit zur Steigerung von Information⁹. Nach dem Verlust des Glaubens an die gesicherte Wahrnehmung tritt nun auch der Verlust des Informationsgehalts der elektronischen Bilder auf. Nichts ist wirklich, nichts ist falsch, die Bildproduktion ist endlos, ihre Veränderung auch, nichts bleibt im Gedächtnis haften, nichts wird wirklich vergessen. "Was bleibt ist die Bereicherung der Synapsen zwischen den Gehirnzellen der Menschheit"¹¹.

Der Katalog

Anlässlich der Parallelausstellungen von Nam June Paik in Basel und Zürich ist ein Katalog erschienen, der sowohl eine detaillierte Retrospektive von Nam June Paik enthält wie auch eine Aufarbeitung medien- und kunsttheoretischer Aspekte seiner Arbeiten. Das zweiteilige Konzept der Ausstellungen wurde in Zusammenarbeit mit Nam June Paik von Thomas Kellein und Toni Stooss erarbeitet, die auch als Herausgeber des Katalogs fungierten. Das Konzept umfaßte eine sorgfältige Retrospektive des künstlerischen Schaffens anhand des Lebens wie auch des Werks von Nam June Paik. Die Ausstellung in Basel mit dem Titel *Video Time* beschäftigte sich mit der Sichtbarmachung von Video als bewegtes Bild in

der Zeit, als visuelle Musik. In Zürich, mit dem Titel *Video Space*, ging es um die Verräumlichung des Phänomens Video anhand von Skulpturen und Multi-TV-Installationen.

Im Rahmen eines Katalogs ist es naturgemäß äußerst schwierig, eine genaue und detaillierte Darstellung seines Kunstschaffens zu geben, ohne auf das eine oder andere Detail zu verzichten. Trotzdem ist es meines Erachtens gelungen, sowohl den Künstler Nam June Paik in all seinen Facetten darzustellen, wie auch seine Einbindung in die medien- und kunsttheoretischen Überlegungen. Verschiedene AutorInnen (etwa Wolfgang Drechsler, Edith Decker oder Hans Werner Schmidt) haben aus teils recht unterschiedlichen Blickwinkeln die Arbeiten Nam June Paiks beurteilt und interpretiert.

Anmerkungen

- 1 Toni Stooss und Thomas Kellein: Nam June Paik. *Video Time - Video Space*, Düsseldorf u. a.: Edition Cantz 1991, S. 42.
- 2 Op. cit., S. 46.
- 3 Jean Baudrillard: *Die fatalen Strategien*. München: Matthes & Seitz 1985 S. 80.
- 4 *Video Time - Video Space* S. 34.
- 5 Op. cit., S. 36.
- 6 Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen 1989, S. 24f.
- 7 *Video Time - Video Space* S. 70.
- 8 Op. cit., S. 13.
- 9 Op. cit., S. 68.
- 10 Peter Sloterdijk: *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 30-54.
- 11 *Video Time - Video Space*, S. 37.



DIE AURA HINRECHNEN.

Galerie der Künstler,
München, 7. - 19. April 1992

Justin Hoffmann

War es doch kein geringerer als der unlängst verstorbene Philosoph Vilém Flusser, der uns mit aller Eloquenz auf die kreativen Möglichkeiten in der Computergesellschaft aufmerksam machte. Er bewahrte sich bei aller Vorsicht gegenüber der Gigantomanie der Hochtechnologieindustrie den Blick auf die positive Seite der technischen Entwicklung. So betonte er, daß die eigentliche Aufgabe der Apparate darin besteht, daß sie dem Menschen Arbeits- und Denkprozesse abnehmen, die für ihn zu stur und primitiv sind. Jeder dieser Apparate besitzt bestimmte Programme. Der Mensch strebt jedoch danach, diese Apparate auch jenseits der Konventionen der Programmnutzung einzusetzen. Besonders der Künstler will sich in seinem Sinne von der Pragmatik dieser Programme befreien und damit ästhetische Produkte erzeugen. Irgendwie in diesem Gedankenkreis, dem andauernden Kampf zwischen Mensch und Maschine, Künstler und Technologie ist auch die Ausstellung "die Aura hinrechnen" angesiedelt.

Die Münchner Firma Weila ist auf die elektronische Nachbearbeitung photographischer Bilder spezialisiert. Gewöhnlich wird die Digitalisierung der Photographie zur Ausbesserung von Fehlern verwendet, vorwiegend von Graphikern, aber auch von Künstlern wie Thomas Ruff und Axel Hütte, um die gewünschte Perfektion in ihren Werken zu erzielen. Nun stellte das Photo-

labor Weila den sechs Münchner Photokünstlern Klaus Gaffron, Rita Hansen, Rudolf Herz, Wilfried Petzi, Herbert Rometsch und Matthias Wähler diese Technik zur Verfügung. Sie sollten in der Ausstellung in der Galerie der Künstler veranschaulichen, daß diese Programme ausgezeichnet für die Herstellung künstlerischer Arbeiten nützlich sind. Das undeutsche Wort "hinrechnen" in dem etwas unglücklich gewählten Titel "die Aura hinrechnen" soll bedeuten, daß die präsentierten Photographien aus dem Rechner kamen, d.h. mit Hilfe eines Computers entstanden.

Die Synthese der Photographie, einer Technik vom Anfang des 19. Jahrhunderts, und der Computertechnologie am Ende des 20. Jahrhunderts scheint in der Tat besonders vielversprechend zu sein. Nach Vilém Flusser gehört der digitalen Photographie die Zukunft, was nicht nur eine Veränderung der Technik, sondern auch des Bewußtseins bedeutet; "(...) bei der Fotografie kann man sagen, daß die chemische Periode wahrscheinlich zu Ende ist, weil alle Möglichkeiten der chemischen Chromatografie ausgenutzt sind. Dadurch wird die Fotografie zwangsweise elektronisch. In diesem Sinne sind die Fotografen im Begriff, einen Bewußtseinssprung zu tun, aus einem imaginativen in ein rechnerisch, computatorisches Bewußtsein." (Vilém Flusser, In *Medias Res*, in: *Artis*, Feb. 92)

Die Münchner Ausstellung bestand aus zwei Teilen. Der Hauptteil blieb den Arbeiten der Künstler überlassen. Zwei Räume erhielt die Firma Weila um anhand von Leuchtkästen und Abzügen, die teilweise genauso großformatig waren wie die Arbeiten der Künstler, ihre elektronischen Bearbeitungsmöglichkeiten von Photographien zu demonstrieren. Leider wurde zuwenig

Wert auf die deutliche Abgrenzung dieser beiden Bereiche gelegt, d.h. Kunst, Kommerz und Technik zu sehr miteinander verquickt. Zudem wurden die Werke der Künstler mit sehr großem Abstand zueinander präsentiert, daß die Galerie der Künstler kaum gefüllt schien.

Rudolf Herz nützte die neue Technik in einem Diptychon für eine "Vorher-Nachher"-Demonstration. Sein Thema ist die Umwandlung der UdSSR in die GUS. Sie soll durch die Abänderung einer älteren Arbeit, die drei Prawda-Ausgaben in Zeitungshaltern zeigt, visualisiert werden. Auf den jeweiligen Titelseiten sind die drei letzten Staatsoberhäupter der Sowjet-Union abgebildet. Auf dem ursprünglichen Bild sieht man die drei Zeitungshalter an drei Nägeln vor einer blauen Wand hängen. Auf dem neuen, durch elektronische Bearbeitung entstandenen Bild fehlen die Zeitungen, die Halter sind leer, und die Farbe der Wand hat sich von Blau in Rot verwandelt. Die Entfernung der Prawda-Ausgaben steht symbolisch für das Ende der kommunistischen Ära. Komplizierte geschichtliche Vorgänge werden von Rudolf Herz zur simplen, fast platten Metapher reduziert. Die Wahl der Farbe rot für den Bildgrund, der den gegenwärtigen Zustand zeigen soll, ist wenig verständlich.

Gewöhnlich steht Herbert Rometsch mit seinen Werken der abstrakten Photographie nahe. Auf seiner Arbeit "Virus" spielt jedoch eine Spielzeugeisenbahn aus Pressplastik die zentrale Rolle. Eine mit einem Endoskop hergestellte Photographie gibt das Innere dieses Plastikspielzeuges wieder. Dessen Kunststoffhaut erinnert an ein Organ eines Lebewesens. Aus diesem merkwürdigen roten Innenraum kommt dem Betrachter in entgegengesetzter Fahrtrichtung ein schwarzer

Spielzeugzug entgegen, gleich einem Virus, der als bedrohlicher Körper in die Adern und Kanäle des menschlichen Organismus gedrungen ist. An das bekannte Sujet "der Tod und das Mädchen", an die seltsame Verquickung von Erotik und Todestrieb läßt die Arbeit von Rita Hansen denken. Vor einem karierten Tuch schweben ein rotes Kleid aus einer vergangenen Epoche und ein Skelett, das aber durch seine theatralische Gestik überraschend lebendig wirkt. Während das Kleid mit seinem Schatten der realen Welt zugehörig erscheint, ist das Skelett eine leuchtende Figur, dessen Aura aus dem Computer stammt: eine paradox-schauererregende Vorstellung.

Vielleicht gerade wegen der scheinbaren Gegensätzlichkeit von Computer und Mythologie entwerfen hier Künstler mehrfach mit Hilfe neuer Technologien mythische Visionen. Zu einer seltsamen Begegnung zweier mysteriöser Gestalten kommt es auf der Mitteltafel eines Tryptichons von Klaus Gaffron. Eine Terrakottafigur blickt durch ein Fenster auf die blonde Göttin in Begleitung eines Löwen. Letztere erscheinen ihr wie Geister, denn sie sind durchsichtig. Dieses heroische Paar zielt seit längerem die Werbung für ein alkoholfreies Bier. Die germanische Göttin ist schlank und soll die Vorstellung von Jugendlichkeit und Frische vermitteln. Polar entgegengesetzt zur pathetischen Phantasie des Kommerzes steht die alte unförmig gewordene Kleinplastik. Auf den Seitentafeln vermehrt sie sich bedrohlich zu einer ganzen Truppe. Die Fensterrahmung erzeugt für das Tryptichon eine abstrakte Struktur, die alle Bildteile zusammenfügt, und zudem ein Größenmaß angibt, das die mythischen Gestalten als koboldgroß entlarvt. Die Streckapparate in den Fitness-Studios sind die Folterwerkzeuge der Gegenwart. Der Mensch von heute ist vom Körper-

kult so gefesselt, daß er sich freiwillig selbst dieser Tortur unterzieht. Werbestrategen und Filmproduzenten fungieren als moderne Inquisitoren, indem sie durch Produkte Männer und Frauen dazu verleiten, sich in Muskelpakete zu verwandeln. In drei Arbeiten setzt sich Matthias Wähler mit diesem Phänomen auseinander, denen er sarkastisch den Titel "Kraft durch Freude" gab. Diesen Bodybuilding-Geräten stellt Wähler konträrpunktisch Aufnahmen mit Menschen der Dritten Welt gegenüber, die fröhlich auf andere Weise ihre Freizeit gestalten. Diese Bilder erscheinen in den Spiegeln der Studios, so als wären sie Fenster zu anderen Kulturen.

Der einzige Künstler, der den konventionellen Gebrauch der Scanner-Retusche thematisiert, ist Wilfried Petzi. Die Ausbesserung einer Photographie wird jedoch in seiner dreiteiligen Arbeit zur etappenweisen Rekonstruktion eines beschädigten Gemäldes. Er wählte dazu das Frühwerk Albrecht Dürers "Maria als Schmerzensmutter", das 1989 einem Säureattentat zum Opfer fiel. Seitdem befindet sich das Werk in einer Restaurierwerkstatt. Als ironischem Kommentar zum Verhältnis von traditionellem und technischem Bild und zu deren unterschiedlichen Manipulationsmöglichkeiten produzierte Wilfried Petzi eine fiktive Rekonstruktion von Dürers Gemälde in drei Abschnitten. Auf dem ersten Bild ist eine Reproduktion eines Zeitungsphotos nach dem Attentat zu erkennen, auf dem zweiten formt er aus dem schiefwinklig fotografierten Gemälde ein rechtwinkliges Format, und die dritte Photographie zeigt als Überblendung von beschädigtem und intaktem Werk ein imaginäres Bild vom derzeitigen Zustand des Gemäldes, auf dem Säureflecken als Spuren der Tat noch erkennbar sind. Die totale Ausbesserung mit dem

Verwischen der Tat und damit der Geschichte des Werks will Wilfried Petzi mit seinem Beitrag in Frage stellen.

Die Scanner-Retusche ist eine Technik, die das Montageprinzip in der Photographie perfektioniert. Die üblichen Schnittstellen der Collage werden beseitigt und die Aura eines Bildes errechnet. Der Anspruch auf Objektivität der Photographie wird durch die elektronische Photographie immer mehr untergraben. Zu hoffen bleibt, daß die Vermehrung der Manipulationsmöglichkeiten, besonders zur Herstellung von immer perfekter werdenden Illusionen, nicht zur Vernebelung des Geistes, sondern gerade durch das Wissen um sie zu einem wacheren Sehen führt. Es wird immer wichtiger, die verschiedenen Eingriffe in ein photographisches Bild zu durchschauen.

Die künstlerischen Arbeiten jenseits der üblichen Programmnutzung, wie sie in der Galerie der Künstler gezeigt wurden, könnten sich als förderlich im Sinne von Vilém Flusser erweisen, wenn er schreibt: "(...) diese Apparate assimilieren ihrerseits automatisch diese Befreiungsversuche und bereichern mit ihnen ihre Programme." (Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Photographie, Göttingen 1983) Unter Berücksichtigung der permanenten Autokreativität dieser Systeme kann man davon ausgehen, daß die neue Entwicklung der künstlerischen Photomontage mit Hilfe des Computers erst am Anfang steht. Schon in absehbarer Zeit wird sie vermutlich den Charakter des Selbstverständlichen annehmen und eine didaktische Anleitung und eine aufdringlich ökonomische Unterstützung der Besitzer der Produktionsmittel überflüssig machen.

ARS ELECTRONICA, 22. - 27. JUNI 1992 **LINZ**

ENDO & NANO

DIE WELT VON INNEN

Veranstaltungen / Performances

Henry Jesionka (CAN): "The Man Who Invented the 20th Century", SAMSTAG, 27. 6., 21^h, POSTHOF

Stelarc (AUS): "Third Hand", MITTWOCH, 24. 6., 21^h UND FREITAG, 26. 6., 20^h, POSTHOF

PoMo CoMo (CAN): "IMmediaCY", DIENSTAG, 23. 6., 21^h, BRUCKNERHAUS

Allik / Mulder (CAN): "Electronic Purgatory", DONNERSTAG, 25. 6., 21^h, BRUCKNERHAUS
Konzerte elektronischer Musik: Preisträger des Prix Ars Electronica sowie weitere zeitgenössische Komponisten und Musiker.

Ausstellungen / Exhibitions

"Eigenwelt der Bildwelten. Pioniere der elektronischen Kunst", Kuratoren: Woody und Steina Vasulka, MUSEUM FRANCISCO CAROLINUM, 22. 6. - 5. 7.

"Kreative Software. Menschen und Meilensteine", Kurator: Benjamin Heidersberger, MUSEUM FRANCISCO CAROLINUM, 22. 6. - 5. 7.

Symposium

Thema "Endophysik": DIENSTAG, 23. 6. UND MITTWOCH, 24. 6., 10 - 12 UND 14 - 18^h, BRUCKNERHAUS

Thema "Nanotechnologie": SAMSTAG, 27. 6., 10 - 12 UND 14 - 18^h, BRUCKNERHAUS

Installationen / Installations

MUSEUM FRANCISCO CAROLINUM: **Jeffrey Shaw** (NL): "The Virtual Museum", **Agnes Hegedus** (NL): "Anterior", **Peter Weibel / Bob O'Kane** (BRD): "Cartesian Chaos"

BRUCKNERHAUS, FOYERS: **Michael Bielicky** (CSFR): "Der Innere Beobachter", **Dan Graham** (USA): "Three linked Cubes", **Günter Held / Manfred Hauser** (BRD/A): "Tesla Maschinen", **Peter Szelezki** (H): "Bull's Head or Revision of the Video Buddha", **Claire Roudenko-Bertin** (F): "Le (UMI)", **Akke Wagenaar** (NL): "7 Objects Meet", **Jean-Louis Boissier** (F): "Globus Oculi", **Christoph Steffner** (A): "Filmmaschine 3M", **Huemer, Jelinek** (A): "Die Brille", **Timothy Binkley** (USA): "Watch Yourself", **Rudolf Macher** (A): "Flight Case"; **Prix Ars Electronica Preisträger aus der Kategorie "Interaktive Kunst"**
 DONAUPARK: **Christian Möller** (BRD): "Space Balance"

Stadtwerkstatt TV (A), "Im Teilchenschwung der Wahrscheinlichkeit", BRUCKNERHAUS, STUDIO IM KEPLERSAAL, 22. - 27. 6., LIVE SENDUNG AM 26. 6. AB 22^h

"Radiolabor" (A), aktuelle Berichterstattung über Ars Electronica, STUDIO IM BRUCKNERHAUS, 22. - 27. 6.

Künstlerischer Leiter: Peter Weibel

ARS ELECTRONICA, BRUCKNERHAUS, UNTERE DONAULANDE 7, A-4010 LINZ, TEL. *732 / 7612

ART FRANKFURT, 27. - 31.3. 1992

Johanna Hoffleitner

Nach den Querelen um den Fortbestand der Frankfurter Kunstmesse im Zusammenhang mit der Absetzung der bisherigen Geschäftsführerin und Gründungsdirektorin Anita Kaegi sowie der Neubestellung des Managements (Künstlerische Leiterin: Ingrid Möbinger, Geschäftsführung: Wolfgang Kater) brachte auch die vierte Art Frankfurt nicht den vom neuen Team versprochenen (und von Seiten der Galeristen generell nur mit Zurückhaltung erwarteten) Aufwind. Zwar wurde - quasi als stille Kompensation zu den strukturellen Veränderungen - der Versuch unternommen, das Niveau und die Attraktivität der Messe durch die zusätzliche Einberufung eines fünfköpfigen Kuratoriums zu gewährleisten (u. a. mit Jean-Christophe Ammann, Direktor des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt, Jan Hoet, künstlerischer Leiter der documenta 9, und Peter Weiermair, Direktor des Frankfurter Kunstvereins), dennoch reagierten zahlreiche renommierte Galerien, nicht zuletzt im Zeichen der anhaltenden ökonomischen Rezession, mit ihrem Ausbleiben.

Besonders kraß dezimierte sich, international gesehen, die Präsenz renommierter deutscher, schweizer und italienischer Teilnehmer. Österreichbezogen fiel die Abwesenheit der Galerien In-sam, Krinzing, Nächst St. Stephan, Ropac, Winter ins Auge; hervorgehoben sei die Beteiligung von Schorm, Fotohof, Artelier, Bleich-Rossi, sowie als Frankfurt-Erstlinge besonders Metropol, weiters Ewerbeck und König.

Die Aufstockung erfolgte zum Teil durch die vermehrte Zulassung von Kunsthändlern aus der

näheren Umgebung der Messestadt. Teils erstellte man Förderungsprogramme für Galerien aus Osteuropa und der ehemaligen DDR: Ihnen wurden, sofern eine Messebeteiligung nicht im Rahmen ihrer finanziellen Möglichkeiten gelegen wäre, Gratskopen zur Verfügung gestellt. Durch ein ähnliches Konzept konnte auch die Teilnahme von fünf jüngeren New Yorker Galerien gesichert werden - letztere bildeten sicherlich einen der interessantesten Komplexe der diesjährigen Art Frankfurt.

Hinsichtlich des Angebots konnte allgemein festgestellt werden, daß die ursprüngliche Idee dieser Messe, ein Forum für die aktuelle, junge Kunst sowie die entsprechenden Galerien darzustellen, korrelierend zur kommerziellen Realität sowohl seitens der Organisatoren als auch der Teilnehmer sukzessive unterlaufen worden ist. Vielmehr bestimmten heuer äußerliche - wenn man will: thematische - Faktoren das Angebot. Da war zum einen die erstmalige Verleihung des Adam-Elsheimer-Preises an Leo Castelli für dessen Leistungen im Bereich der Vermittlung zeitgenössischer Kunst - ein Akzent, der reichlich klassische amerikanische Moderne anschwemmte (z.B. Chamberlain, Stella, Rauschenberg, Warhol). Zum anderen bestimmte die Liste der an der diesjährigen documenta teilnehmenden Künstler die Auswahl. Das bedingt nicht bloß eine Akzentverschiebung, sondern einen realen Profilverlust des Unternehmens, so daß sich in der Folge (nicht nur für die Rezensentin) die eigentliche Frage nach dessen spezifischer Notwendigkeit stellt. Für die Aussteller ist der Stimmungspegel nach einem noch zuversichtlich stimmenden Eröffnungstag bald zurückgegangen. Man vermeldete wohl durchgängig zufriedenstellenden Verkaufserfolg, doch drückte auch der allgemein angeschlagene Ruf des Messebetriebs insgesamt auf das Klima, eine anfängliche Hochlage wich der Alltagsroutine. Paradigmatisch eine gewisse Frustration zusammenfassend,

konnte denn auch von manchem der Beitrag der Mailänder Galerie Inga-Pin aufgenommen werden: hoch über der gestylten Einzelpräsentation von High-Tech-Produkten der Parmaer Firma "tecnotest s.r.l. (garage equipment production)" prangte als kunst- und kulturpessimistische Wechselrede unübersehbar das Statement: "What has happened to art after Duchamp? - Almost nothing..."

Was speziell den Anteil von Photographie und Medienkunst anbelangt, läßt sich weder in quantitativer Hinsicht noch unter dem Gesichtspunkt der Innovation eine positive Bilanz ziehen. Einen von wenigen - und zugleich insgesamt einen der hochkarätigsten - Beiträge zur Sparte Medienkunst lieferte die Galerie Hans Mayer aus Düsseldorf mit zwei handlichen anthropomorphen, gewissermaßen prähistorischen Video-Skulpturen von Nam June Paik: "Alt Heidelberg" und "Australopithecus". (Weitاً erschwinglicher waren da schon die Künstler-Videos, die im Sortiment von Daniel Buchholz's Kunstsupermarkt verkauft wurden.) Aus dem eigentlichen seriellen Zusammenhang urbanistischer Expeditionen und Migrationen gerissen, konnte Yann Kersalé's obeliskhafter Oktaeder mit integrierter Kamera, Monitor und Flash in der Koje von Jousse Seguin aus Paris nicht wirklich überzeugen.

Unter den insgesamt 148 Ausstellern präsentierten sich nur drei "echte" Photogalerien: Galerie & Edition Fotohof aus Salzburg, L.A. Galerie aus Frankfurt/M. und Galerie 6x7 aus Mainz. Weiters zeigte die 1989 gegründete Moskauer Galerie Union, die nun bereits zum zweiten Mal mit dabei war, in diesem Jahr ausschließlich Arbeiten von jüngeren russischen Photographen, die vor allem von Freunden der klassischen Photokunst sehr positiv rezipiert wurden; ins Auge fielen dabei die grellkolorierten, zweiteiligen Schwarz-Weiß-Prints von Boris Michailow.



Abb. 1: Ilse Haider, o. T., 1990;
PHOTOGRAPHIE AUF WÄSCHEKLAMMERN

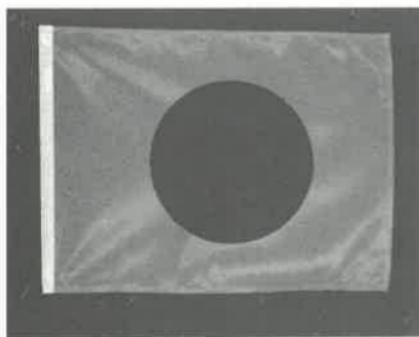


Abb. 2: Angelika Bader & Dietmar Tanterl, aus der Serie Winkelemente (I, Ändere Kurs auf Backbord), 1990; Cibachrome, Eichenrahmen

Der Salzburger Fotohof, der heuer seit dem nunmehr elfjährigen Bestehen ebenfalls zum zweiten Mal an der Art Frankfurt teilnahm, präsentierte seine ausstellerischen Aktivitäten mit einem sehr schönen Querschnitt durch das Programm. Das Spektrum gezeigter Photographie erstreckte sich, angefangen von Thomas J. Cooper oder auch Roger Palmer, die beide in ähnlicher Weise in ihren exakten, fast strengen S/W-Prints graphische Strukturen der Natur nachzeichnen (und die übrigens auch beide an der Glasgow School of Art Photographie lehren) über Otmar Thormanns gegenständliche Kompositionen, Inge Moraths prägnant dokumentierende Einstellungen, Michaela Moscouws Selbstausschlüssen oder Valie Exports Hommage an Unica Zürn in der Serie "Räume" von 1991 bis hin zum intermedialen Ansatz von Ilse Haiders photographischen Objekten oder zu den Cibachromen Tamara Horáková & Ewald Maurers, die über die visuelle Analyse sowohl eine Beschreibung materieller als auch gesellschaftspolitischer Strukturen unternehmen.

Wenn wir einen Blick über die Grenzen der klar als solche definierten Photographie bzw. deren Institutionen hinaus tun, dann finden sich im Bereich grenzüberschreitender Arbeit mit dem Primärmedium Photographie noch einige interessante, zumeist jüngere Positionen. Hierbei ließen sich im wesentlichen zwei Richtungen erkennen - wiewohl auch diese (vereinfachten, weil pragmatisch gezogenen) Grenzen selbstredend durchlässig sind: Zum einen ist es eine konzeptuelle Praxis, welche sich des semiotischen Potentials des Mediums bedient, um vom Einzelbild als konkretes Einzelzeichen ausgehend zu einer übergeordneten künstlerischen Aussage zu gelangen. Zum anderen finden sich auch gerade im skulpturalen Bereich (also im Bereich einer Kunst, deren Bezugsrahmen explizit ein dreidimensionaler ist) Ansätze der Erweiterung durch die "lichtzeichnende" Photographie.

Als Beispiele des konzeptuell-semiotischen Ansatzes seien hier die "Winkelemente (DEUTSCHLAND EINIG VATERLAND)" (1991) von Bader & Tanterl angeführt (gesehen bei Galerie Wilhelm, Stuttgart): eine Serie aus 25 Cibachrom-Aufnahmen von Flaggen des internationalen Flaggenalphabets, die in der Marine neben ihrem jeweiligen Buchstabenwert auch signalische Bedeutung haben; eingebettet in den historisch-politischen Kontext ihrer Entstehung, treten die nautischen Zeichen in einen neuen Sinnzusammenhang. Ebenso rekurriert der Spanier Muntadas in der zehnteiligen Serie "Architektur, Räume, Gesten" auf die Sinnproduktion aus der Dreiheit innerhalb der einzelnen Blätter: vorgefundene Zeitungsfotos von Architektur, Konferenzsituationen und anzugsärmelig gestikulierenden Händen setzen einen engagierten Diskurs über Machtstrukturen frei (Galerie March, Stuttgart). Mit einer winzigen Installation für den Schreibtisch seiner Galeristin Andrea Rosen (New York) reagierte Felix Gonzales-Torres ironisch auf die spezifische Messesituation. Kleine Photographien in eleganten Tischrahmen durchlöchern die Grenzen zwischen dem öffentlich-kommerziellen und dem privaten Diskurs. Photographisches Bild, Konzept und Skulptur verschränken sich gleichsam in den scheinbaren Multiples von Harald F. Müller. Wieder ist es (in den Archiven großer Konzerne) gefundenes Photomaterial, das nach einem sehr langsamen, sorgfältigen Auswahlprozeß abphotographiert wird, um sich dann über Jahre hin jeweils neu, mit Variationen in Größe und Ausschnitt zu einem (durch die massive Trägerkonstruktion) skulptural erweiterten Bild zu konstituieren (Galerie Schneider, Frankfurt/Konstanz).

Die Leuchtkästen der Frankfurterin Karin Korerler operieren als Objekte mit dem Moment der Projizierbarkeit und Lichtdurchlässigkeit photographischen Filmmaterials. Ihre ursprünglich im Klein-

biddiaformat organisierten Collagen aus alltäglichem Verpackungsfolienmaterial subvertieren als zerschnittene Ikonen die visuelle Ästhetik und Ideologie der Warenwelt (Galerie Thieme, Darmstadt). Ines Lombardis scharfsinnige und -sichtige Analyse der Raumhaftigkeit von paradigmatischen Formen (wie z.B. Glasflaschen) sowie deren Abstraktion in der reproduzierten Zweidimensionalität einerseits, in der anschließenden Zerlegung und Segmentierung des Abbildes andererseits und zuletzt in der fortlaufenden Repetition und der Synthese zu einem verfremdeten Bildganzen loten die Grenzen der Skulptur zugleich wissenschaftlich und sinnlich aus (Galerie Schorm, Wien).

In Ottmar Hörls Fotokonzepten transformiert der metronomisch regulierte und daher unkontrollierbare Zeitauslöser den von der fallenden oder geschleuderten Kamera erforschten Raum und die Zufälligkeit der technisch selektierten Bildebenen, die sich erst wieder im photographischen Resultat zu einer vielschichtigen, anderen Wirklichkeit zusammenfügen (Edition Beckers, Darmstadt).

Der Bereich Klassiker der Photographie war insgesamt nur schwach abgedeckt. Verstreut wurden Arbeiten von Helmut Newton angeboten. Robert Mapplethorpe präsentierten exklusiv auf der Messe Franck & Schulte aus Berlin. Zwei sehr schöne signierte Photogravüren von 1986 (Chinapapier, aufkaschiert) gab es dort zu je DM 35.000. (Nur knapp unter dieser obersten Preislatte bewegten sich dann schon die kitschigen 60x50-Polaroid-Transfers mit zumeist malerisch-orientalisierenden Sujets des Werbephotographen Werner Pawlok). Bereitgehalten wurden auf der Messe auch Arbeiten von Anna und Bernhard Blume, Johannes Brus, Wijnanda Derroo, Roland Fischer, Hamish Fulton, John Hilliard, Louise Lawler, Paul Albert Leitner, Pieter Laurens Mol, Cindy Sherman u.a. sowie Serien von Dieter Appelt, Jürgen Klauke, Gerhard Richter.

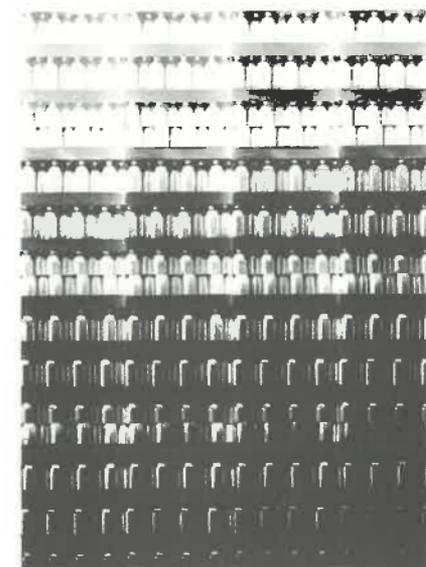


Abb. 3: INÉS LOMBARDI, o.T., 1991;
SILBERMONOCHROME PHOTOGRAPHIE, 120 x 90 CM



Abb. 4: HARALD F. MÜLLER, FOSSE AUX LIONS, 1989;
CIBACHROME, AUF ALUMINIUM, 157 x 240 CM, ZWEITEILIG
(PHOTO GALERIE SCHNEIDER FRANKFURT)

Paris, Grand Palais 15. - 23. 2. 1992

Christian Kravagna

Nicht als Konkurrenz zu den großen europäischen Kunstmesen von Basel, Köln und Madrid versteht sich die Pariser "Découvertes", sondern als eine Alternative, nicht zuletzt auch zu der herbstlichen FIAC am selben Ort.

Mit den "Entdeckungen", die der Messename ankündigt, ist der eine Punkt der Abgrenzung definiert, nämlich die Konzentration auf jüngere, noch wenig bekannte Künstler und ebensolche Galerien. Wie die großen Namen will man auch die hohen Preise vermeiden, was mit einem den Ausstellern verordneten Preislimit von 80.000 Francs pro Werk garantiert werden soll.

Fraglos ist das Konzept zu begrüßen, jüngere Galerien, die von den etablierten Messen mit nicht geringen Aufnahmebedingungen konfrontiert werden, ein internationales Forum zu bieten. Doch wie schwierig es ist, auf diese Weise tatsächlich Internationalität zu erreichen, zeigt sich an der Tatsache, daß unter den 101 heuer teilnehmenden Galerien nur 30 ausländische waren, wobei etwa Kunstgroßmächte wie Deutschland, Belgien und Italien mit nur je drei bis fünf Vertretern deutlich unterrepräsentiert waren.

Was an dem Konzept der "Découvertes" spannend wäre, wenn es aufginge, das erweist sich als um so unglückseliger, wenn es fehlschlägt. Denn der naheliegende Schluß der Galerien, das hemmende Preislimit mit verkaufsorientierter Ware zu neutralisieren, schlägt sich in dem auffallend großen Anteil an längst affirmierten ästhetischen Positionen nieder, deren malerische und plastische Vertreter als die x-te Gene-

ration der "Ecole de Paris" und der Materialästhetik der 50-er Jahre eine unauffällige und problemlose Kunst anbieten. So prägten also nicht unbedingt die Avantgardegalerien das Gesamtbild dieser zweiten "Découvertes", und so waren es weniger die aufstrebenden jungen als die - zum Großteil zurecht - unbekannteren Galerien, die das Messekonzept für sich zu interpretieren wußten.

Zwischen all den pseudo-lyrischen Harmlosigkeiten in erdfarbenem Öl, verwittertem Holz und rostigem Stahl konnte man bei genügend Durchhaltevermögen freilich auch Relevanteres entdecken. So bei Jennifer Flay aus Paris, die dort eine immer wichtigere Rolle in Sachen Avantgardekunst spielt, und die neben Arbeiten von Karen Kilimnik unter anderem die irritierenden, Sex und Gewalt thematisierenden Leder-Messing-Objekte von Cathy de Moncheaux am Stand hatte. Air de paris aus Nizza überzeugte mit den ironisch-kritischen Gemeinschaftsarbeiten von Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten, Pierre Joseph und Philippe Parreno, etwa der Vorstellung von "Snaking", einer fiktiven Yuppie-Sportart, deren Betreiber in speziellen schwanzförmigen Gummizügen auf Bäume, Straßenlaterne oder durch Wiesen zu kriechen haben. Bei Rivolta aus Lausanne waren Silvie Fleury's "Shopping bags" zu sehen, und ihre wunderbar häßlichen "Cuddly paintings" - langhaarige Kunstpelzbilder in grün, braun oder weiß - waren sogar günstig zu haben. Von Christian Marclay zeigte die Galerie abstrakt-geometrische Plattencover als eine Variante seiner durchgängig am Bereich der Musik orientierten Kunst.

Nach den Franzosen das zweitstärkste Ausstellungskontingent stellten diesmal die 10 österreichischen Galerien, die im Rahmen eines Österreichschwerpunktes verstärkt nach Paris gekommen waren. Die von Museumsdirektor Lorand Hegyi kuratierte und vom Galeristenverband organisierte Sonderschau - es war auch von "Prestige-

ausstellung" die Rede - "Surface radicale" zeigte elf Österreicher unter dem Aspekt der angeblich aktuellen Problematik des Träger-Bild-Verhältnisses. Die französische Künstlergruppe der 70-er Jahre "support/surface" scheint dabei einerseits als point of reference gedient zu haben, ihre grundlegenden Fragestellungen scheinen gleichzeitig ins Vergessen geraten zu sein. So findet man unter den Teilnehmern Künstler wie Jakob Gasteiger und Rudi Stanzel, die tatsächlich an dieser Thematik arbeiten, jedoch keine radikalen oder wirklich neuen Standpunkte einnehmen, solche, die wie Nikolaus Moser einfach eine pastose Malerei vortragen und andere schließlich, deren künstlerische Aussagen sich mit der Idee der Ausstellung nur sehr schwer in Zusammenhang bringen lassen, wie Ines Lambardi und Thomas Reinbold.

Von den österreichischen Galerien beeindruckten Grita Insam mit einem überlegt gestalteten Stand, als dessen Hauptträger Manfred Wakolbinger, Peter Sandbichler und Cathy de Moncheaux auftraten. Krinzinger bot Qualitätvolles ihrer jüngeren Künstler, doch ohne besondere Schwerpunkte zu setzen.

Anzumerken, weil erfrischend in der allgemeinen Messemonotonie, der Auftritt von UKF, des Vereins Übergreifende Kreative Funktionen, der 1991 von acht Künstlern (u.a. Zinganello, S. u. A. Wachsmuth, Sandbichler) mit Sitz in Wien gegründet wurde und sich als Schaltstelle kreativitätsorientierter Informationen aus verschiedenen Bereichen versteht, und der dies auf der "Découvertes" an einem Stand demonstrierte, der mit nichts weiter als informationstechnischer Infrastruktur (Tel., Fax, Video) ausgestattet war, womit verschiedene Statemants empfangen, verknüpft und wieder ausgesendet wurden, um ein Beispiel einer netzwerkartigen, intersubjektiven und interdisziplinären Produktionsform zu bieten.



PLAN DU SALON

Abb. 1: COVER DES KATALOGES DER DÉCOUVERTES 1992



Die Weinviertler Fotowochen bieten im Sommer 1992 vier Klassen für Fotografie. Neu ist die Klasse unter dem Titel FOTOPYRAMIDE. Sie ist für Jugendliche bis 18 Jahre eingerichtet worden. Diese Versuchsklasse wird mit Vorträgen an Schulen und einem Foto-Wettbewerb für Jugendliche vorbereitet. Dieses Unterrichtsangebot findet zum vierten Mal mit seinem Hauptsitz in Mistelbach statt. Neben der Unterrichtstätigkeit im BORG in Mistelbach wird auch in Ladendorf eine Klasse mit Labor zur Verfügung stehen. Heuer konnten wir *Carmen Oberst* aus Hamburg gewinnen, einen Kurs im Sinne ihrer Arbeitsmethode zu führen. Er beginnt am Samstag, dem 15. August und endet am 22. August 1992. *Vladimir Zidlicky* aus Brünn (CSFR) führt wieder, wie schon 1991, einen Kurs. Er arbeitet mit Modellen und läßt den Entwicklungsprozeß durch bildnerische Eingriffe in seine Fotoarbeiten mitwirken. Dieser Workshop beginnt am 8. August und endet ebenfalls am 22. August 1992.

WEIN- VIERTLER FOTO WOCHE '92

Kurt Kaindl aus Salzburg wird diesmal wieder, wie 1990, einen Kurs führen. Technische Erörterung wird Bestandteil des Programmes sein. Dieser Kurs beginnt am 6. August und endet am 16. August 1992. Die Klasse FOTOPYRAMIDE beginnt ihr Programm am 1. August und endet am 8. August 1992. Vortragende werden *Rolf Aigner* aus Seitenstetten und *Heinz Cibulka* aus Ladendorf sein. Mitten in die Zeit der Workshops ist eine Reihe von Vorträgen geplant. Vortragende: *Andrea Sodomka*, Wien. Thema: Fotografie im Raum. *Helmut Batista*, Brasilien, Wien. Thema: Public Invention. Dir. *Peter Weiermair*, Innsbruck, Frankfurter Kunstverein. Thema: Medienverständnis. Ort der Vorträge: Stadtsaal Mistelbach, 15. August 1992, ab 14 Uhr bis ca. 19 Uhr. Nach den Vorträgen ladet FLUSS zum FOTOFEST nach Ladendorf ein. A-2126 Ladendorf, Kapellenstraße 2, Telefon: 02575/8341

Gefördert durch: BMUK, Kulturamt der NÖ
Landesregierung, Kulturkontakt, Fa. Grünenthal

NÖ. Fotoinitiative

FLUSS

A-2120 Wolkersdorf, Schloßplatz 2

Tel: 02245-5455
Fax: 02245-6155

ART 23'92

Internationale Kunstmesse Basel

Unter neuer Messeleitung (Lorenzo A. Rudolf) findet vom 17. - 22. Juni 92 die "Art 23'92" statt. Rund 280 Aussteller aus 21 Ländern sind vertreten; die wichtigsten Staaten dabei sind Deutschland, Schweiz, Österreich, Italien und die USA. Parallel zur Art findet die "Edition 3/92 Basel" statt, eine internationale Messe für zeitgenössische Originalgraphik.

Weitere Informationen: Art 23'92. Dominique Mollet, Postfach, CH-4021 Basel, Tel: 61/6862260

ARS ELECTRONICA 1992

Mit einer neuen Leitung, einem verändertem Team und einem neuen Veranstaltungszeitpunkt präsentiert sich dieses Jahr die ARS ELECTRONICA. Das Direktorium (Vorstandsdirektor Karl Gerbel, Intendant Hannes Leopoldseder, künstlerischer Leiter Peter Weibel) und der künstlerische Beirat (Katharina Gsöllpointner, Brigitte Vasicek, Christine Schöpf) haben sie unter das Thema "Endo & Nano - Die Welt von Innen" gestellt; sie findet vom 22.-27. Juni statt.

Es wird zahlreiche Veranstaltungen und Performances im multimedialen Bereich geben, weiters Installationen, eine Ausstellung (erstmal im Museum Francisco Carolinum) sowie ein zweitägiges Symposium zum Thema "Endophysik" im Brucknerhaus. Weitere Informationen bzw. detaillierte Programmpunkte: Pressebüro, Susanne Jirkuff, Tel: 1732-7612 287

(Im Heft 4 von EIKON wird eine ausführliche Kritik zur ARS ELECTRONICA 92 erscheinen).

**DOCUMENTA IX
KASSEL 1992**

Vom 13.6.-20.9.92 findet die DOCUMENTA IX in Kassel statt. Drei Jahre bereitete unter der Leitung von Jan Hoet das DOCUMENTA-Team (Pier Luigi Tazzi, Denys Zacharopoulos, Bart De Baere) dieses Kunstgroßereignis vor, das diesmal mit einem Gesamtbudget von 15,6 Mio DM ausgestattet ist. Die speziell auf den Ort bezogenen Werke der rund 180 KünstlerInnen sollen ein Dokument der Annäherungsmöglichkeiten an die Kunst in den 90er Jahren sein, wobei auch der Umgang mit Kunst und der Kunst mit sich selbst transparent gemacht werden soll. Die künstlerische Leitung wird explizit ihr Verhältnis zur Kunst darlegen.

Pressebüro: Claudia Herstatt,
Untere Karlsstraße 4, D-3400 Kassel,
Tel: 0561-107272, Fax: 00561-107156

**KUNST- U. AUSSTELLUNGS-
HALLE DER BUNDESREPUBLIK
DEUTSCHLAND, KÖLN**

Am 19. Juni 92 wird in Bonn die neue, von Gustav Peichl geplante Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik eröffnet. Intendant ist Pontus Hulten, geschäftsführender Direktor Wenzel Jacob. Zur Eröffnung werden fünf Ausstellungen präsentiert: Territorium Artis, Pantheon der Photographie im 20. Jahrhundert (beide vom 19.6.-20.9.92), Niki de Saint Phalle (19.6.-1.11.92), Erdsicht - Global Chance und Gustav Peichl (19.6.92.-14.2.93).

Das "Pantheon der Photographie im 20. Jahrhundert" wird von Klaus Honnef als Kurator organi-

siert, es wird Arbeiten von 30 Photographen aus den Bereichen Dokumentation, Architektur, Mode, Reportage und Kunst zeigen, u. a. von Diane Arbus, Bernd und Hilla Becher, Margaret Bourke-White, André Kertész, Helmut Newton, Alexander Rodtschenko, Paul Strand und Weegee (die restlichen Namen lagen bei Redaktionsschluß von EIKON noch nicht vor).

Informationen: Maja Majer-Wallat, Friedrich-Ebert-Allee 4, D-5300 Bonn 1, Tel: 0228-23768289

**EUROPEAN MEDIA
ART FESTIVAL**

"Kunst in den Medien in der Kunst" lautet das Thema des fünften "European Media Art Festival" in Osnabrück vom 2.9.-6.9.92. Die interdisziplinäre Struktur ist den Bereichen Film, Video und Installation sowie Performances gewidmet; weiters wird es Seminare und Symposien geben, die den Umgang mit Medien aus unterschiedlichen Sichtweisen thematisieren.

Informationen: European Media Art Festival, Postfach 1861, D-4500 Osnabrück, tel: 0541-21658.

**WIENER FESTWOCHEN
Expended Art**

Im Rahmen der Wiener Festwochen (8.5.-14.6.92) wird es einen Schwerpunkt bildender Kunst unter dem Titel "Expended Art" geben. Für die Kuratorin Cathrin Pichler ist EXPENDED ART ein Kunst-Raum-Programm, das eine Über-



DOCUMENTA-KATALOGCOVER

sicht über neue, "erweiterte" Kunst geben soll. An verschiedensten Schauplätzen "ereignet" sich Kunst u. a. von Michael Simon, Glegg & Guttman, Die Damen, Mike Kelly, Anita Pace.

300 JAHRE AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE

Die Akademie der Bildenden Künste in Wien feiert ihr 300-Jahr-Jubiläum. Die Akademie ist aus diesem Grund 1992 Ort zahlreicher Aktivitäten, Veranstaltungen, Ausstellungen; der Festakt findet am 17.12.92 in der Akademie statt. Am 17./18.10.92 findet ein Symposium statt, das die künstlerische Praxis und Ausbildung kritisch untersucht; darüberhinaus wird es eine "Offene Akademie" mit internationalen WorkshopleiterInnen geben, die eine Konfrontation mit internationalen Akademien und Lehrmethoden bieten soll.

ECOSFERE

Triennale "Kunst und Ökologie" in Maribor

Seit 1980 findet die Triennale "Kunst und Ökologie" in Maribor statt; erstmals wird sie auf die Nachbarländer Sloweniens erweitert. Die Kuratoren Ernesto Francalanci (Venedig), Aleksander Bassin und Meta Gabrsek-Prosenec (Ljubljana bzw. Maribor), Zelimir Koscevic (Zagreb) und Werner Fenz (Graz) haben 5-7 KünstlerInnen je Land ausgewählt.

Die österreichischen TeilnehmerInnen (Gudrun

Bielz, Peter G. Hoffmann, Gebhard Schatz, Andrea van der Straeten und Udo Wid) haben für die Veranstaltung eigene Projekte entwickelt, mit denen sie vertreten sein werden.

Thema der Triennale ist nicht die vordergründige Auseinandersetzung mit bedrohten Natur- und Landschaftsräumen, sondern mit der "Oikos", dem umfassenden Lebensraum des Menschen; Schwerpunkt liegt auf dem kulturellen Informationsbereich, dessen Konditionen vor dem Hintergrund der neuen künstlichen Intelligenzen. Es soll um die Markierung, Befragung und Reflexion des kulturellen Lebensraumes generell gehen.

LES ATELIERS DES INTERPRÊTES

Gemeinsam mit dem Institut für Kulturwissenschaft veranstaltet die Europäische Kunsthistoriker-Initiative "Les Ateliers des Interprètes" vom 5.-8.9.92 das 5. Europäische Seminar; Thema ist die "Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Interpretationsmodelle von 1860 bis heute".

In Form von Referaten stehen die Interpretation von Kunstwerken, historische Beispiele des kunsthistorischen Umgangs mit zeitgenössischer Kunst sowie kunsthistorische Methoden zur Interpretation zeitgenössischer Kunst im Zentrum der Veranstaltung.

Tagungsort: Kunstraum Buchberg, Schloß Buchberg am Kamp, A-3571 Gars am Kamp.

Anmeldungen: Martina Sitt, Mariannengasse 15/8, A-1090 Wien; Philip Ursprung, Leonhardstr. 22A, D-1000 Berlin 19; Matthias Waschek, 3, rue Myrha, F-75018 Paris.

VISUELLE REALITÄTEN

Vom 3.-5.7.92 findet das VIII. Symposium "Psychoanalyse - Literatur - Literaturwissenschaft" an der Gesamthochschule Kassel statt. Thema sind die "Visuellen Realitäten" in ihrer medialen Interdependenz von Text und Bild; Referate wird es von Hubertus von Amelunxen, Wolfgang Coy, Joachim Paech, Olivier Richon, Sigrid Schade, Peter-Michael Spannberg, Hugh Silverman, Sigrid Weigel, Michael Wetzler, Herta Wolf und Slavoj Žižek geben.

INTERNATIONALE QUALIFIZIERUNG VON FÜHRUNGSKRÄFTEN IM KUNST- UND KULTURBETRIEB

Um österreichischen Interessenten internationale Erfahrung und professionelle Managementkenntnisse vermitteln zu können, hat das Bundesministerium für Unterricht und Kunst ein Projekt zur internationalen Qualifizierung etabliert.

Für drei bis fünf Monate soll die Möglichkeit geboten werden, bei internationalen Kunst- und Kulturzentren als Trainee zu arbeiten und so bei der Programmierung, der Projektorganisation und -finanzierung und im Bereich der Public Relations Erfahrungen zu sammeln. Eine Jury entscheidet über die Vergabe bis zu 15 Trainee-Plätzen; u. a. sind diese geplant in der BRD, Frankreich, Großbritannien, Italien, Spanien, USA, Kanada und Japan.

Bewerbungsfrist ist der 31. Mai 1992

Weitere Informationen: BMUK, Abt. 4.8, Mag. Jürgen Meindl, Tel: 0222-523078112.

VERANSTALTUNGEN



DOCUMENTA-HALLE, PHOTO: DIRK BLEICKER



ANDREA VAN DER STRAETEN: PARALISED FERTILITY, 1992
(AUSSCHNITT)

5. INTERNATIONALE FOTOBUCH-AUSSTELLUNG IN STUTT GART

Vom 22.5.-14.6.92 findet im Landes pavillon Baden Württemberg in Stuttgart zum fünften Mal die Fotobuch-Ausstellung statt. Über 1200 Titel zu allen photographischen Themen werden dabei präsentiert, davon ca. 25. % aus dem fremdsprachigen Ausland. Weiters wird es eine Ausstellung und diverse Vorträge und Workshops geben.

Weitere Informationen: H. Lindemanns Galerie und Buchhandlung, Nadlerstr. 10, D-7000 Stuttgart 1, Tel: 0711-233499

sandweg bestellt werden können; in unregelmäßigen Abständen wird ein kleiner Informations folder herausgegeben werden, um Bestellungen zu ermöglichen, ebenso wird eine Kundenkartei angelegt; und für Anregungen ist Judith Ortner immer offen, was "entlegene" Bücher betrifft, auch wenn hier die Organisation nicht immer einfach ist bei kleinen Verlagen, besonders in Übersee.

Adresse: Buchhandlung Judith Ortner, Bäckerstraße 16, 1010 Wien, Tel: 0222-5124094

chen kommenden Teilnehmer und die trotz des traurigen Anlasses positiv geladene Stimmung zeichnen deutlich den Sinn dieses Netzwerkes. Es soll ein Bindeglied zwischen wissenschaftlichem, künstlerischem und philosophischem Denken werden mit einem kontinuierlichen, interdisziplinären Austausch über Forschungen und Projekten, die das Werk Vilém Flussers aufarbeiten und weiterführen. Das Resumée nach zwei Tagen intensiver Besprechungen war positiv durch die sichtbare Existenz des Netzwerkes mit 45 Mitgliedern. Es wird ein Newsletter in einer Auflage von 2000 Stück (dreimal jährlich) Mitte bis Ende Mai zum ersten Mal erscheinen und eine Zusammenfassung der Gründungsversammlung, Mitgliederverzeichnis und Adressen, Veranstaltungshinweise sowie einen unveröffentlichten Text Vilém Flussers enthalten. Das Ungarische Fernsehen produzierte einen Film über Flusser und im Herbst 92 ist ein dreitägiges Flusser-Symposium in Prag angekündigt. Weiters sind für 1992 Publikationen in Vorbereitung, so eine philosophische Autobiographie "Bodenlos" und zwei Publikationen von Texten Flussers über Künstler und über das Bild.

Es waren zwei aufreibende Tage, an denen viele neue Kontakte und Ideen ausgetauscht wurden, die eine Bereicherung an das Schaffen und Denken aller TeilnehmerInnen darstellen.

Hingewiesen sein noch zum Schluss auf die Bitte des Netzwerkes, Ton- und/oder Bilddokumente von Vilém Flusser für das Archiv zur Verfügung zu stellen. Diese werden kopiert und an den Besitzer zurückgesendet. Für alle, die sich für eine Mitgliedschaft interessieren und/oder ein Newsletter beziehen möchten sowie Anfragen an das Archiv haben, gibt es eine neue Adresse:

ANGENOMMEN/SUPPOSE
Ridderlaan 59, NL-2596 PG Den Haag
Tel: 31703244953, Fax: 31703412877

VILÉM FLUSSER-GESELLSCHAFT

Christoph Nebel

In Strasbourg trafen sich am 21. und 22. März die Freunde Vilém Flussers zur Gründung der Gesellschaft "Angenommen/Suppose, Network/Réseau des amis de Vilém Flusser (cf. dazu EIKON, Heft 2). Eröffnet wurde das Treffen durch Edith Flusser. Für sie kam der tödliche Unfall ihres Mannes als Katastrophe, so sagte er doch, der Tod sei für denjenigen, der stirbt, nicht schlimm, wohl aber für den Hinterbliebenen, der dann ohne Heimat sei.

Peter Strasser hielt einen Vortrag über "Und der Himmel über uns, Flussers Auschwitz und Hoffnung", der sich auf einen Essai von Vilém Flusser bezieht ("Der Boden unter den Füßen. Und der Himmel über uns", veröffentlicht in "Nachgeschichten 1990"); Louise Bec sprach über Vilém Flusser und das Bild.

Im Anschluß daran konstituierten sich drei Arbeitsgruppen, die sich dem Aufbau des Archives, zukünftigen Projekten des Netzwerkes sowie einer Newsletter widmeten. Die aus ganz unterschiedlichen Berei-

PHOTOBUCHHANDLUNG WIEN

"Nach zehnjähriger Sichtung in der Sonnenfelsgasse", so Judith Ortner, eröffnete vor Ostern die Buchhandlung Ortner eine Dependence speziell für Photographie, Graphik und Design in der Bäckerstraße in Wien. Nicht zuletzt auf Grund der Renaissance des Mediums Photographie vor allem in der bildenden Kunst wagt Judith Ortner den Sprung in neue Räumlichkeiten für photographische Publikationen. Damit soll auch in räumlicher Hinsicht eine Attraktivität für Interessierte geboten werden, die ein wesentlich vergrößertes Angebot vorfinden. Nicht nur klassische Photographie, sondern auch Randbereiche zu anderen Medien und zur Kunst generell werden angeboten; wie bisher werden theoretische Publikationen genauso ihren Stamplatz haben wie auch Photobildbände.

Um auch für die Bundesländer Kundenservice anzubieten, werden alle Publikationen auf dem Ver-



Buchhandlung Judith Ortner • Bäckerstraße 16 • 1010 Wien • Tel. 512 40 94

FOCUS '92

Seit 1982 veranstaltet die Fachhochschule Dortmund zusammen mit der Parsons School of Design ein internationales Forum für Photographie. FOCUS '92 steht unter dem Thema "Aneignung von Welten". Teilnahmeberechtigt an diesem Wettbewerb sind alle Studierenden an Fachhochschulen, Universitäten und Akademien, an denen Photographie unterrichtet wird. Fünf Preisträger werden jeweils mit DM 1.000,- ausgezeichnet. Jury: Brigitte Buberl, Ute Eskildsen, Rudolf Bonvie, Joachim Brohm, Bruno Paulot. Die Arbeiten müssen bis zum 3.7.92 eingereicht sein.

FOCUS'92 findet vom 9.-13.11.92 statt.

Adresse: focus'92 - Photographischer Wettbewerb; FH Dortmund/FB Design, Rheinlanddamm 203, D-4300 Dortmund 1, Tel: 0231-1300296

WEINVIERTLER FOTOWOCHEN

Bereits zum dritten Mal finden die von FLUSS - Nö Fotoinitiative organisierten "Weinviertler Fotowochen" statt. 1992 sind sie vom 1.-22. August terminiert. Workshops wird es von Rolf Aigner, Heinz Cibulka, Kurt Kaindl und Vladimier Zidlicky geben. Am 15. 8. werden Andrea Sodomka, Helmut Batista und Peter Weiermair Vorträge halten.

Veranstaltungsort:

A-2130 Mistelbach, Brennerweg 8

Anmeldungen bis spätestens 10. Juli an:

FLUSS, A-2120 Wolkersdorf, Schloßplatz 2,
Tel/Fax: 02245/5455

Weitere Informationen: FLUSS,

Tel/Fax: 02245/5455

SYMPOSIUM DES GRAZER KUNSTVEREINS

Vom 26. - 28. Juni 92 veranstaltet der Grazer Kunstverein ein Symposium zum Thema "Spätkapitalismus. Eine Folge von Interviews." Künstler und Theoretiker aus den USA, Deutschland, Frankreich und Österreich diskutieren über die Beziehungen von künstlerischer Praxis und einem theoretisch-politischen Orientierungsbegriff; dabei soll es weniger um Werkanalysen oder Interpretationen gehen, als vielmehr um Positionierungen einer politisch-sozialen Bezugnahme. Konzeption: Isabelle Graw und Helmut Draxler

FRONTIERA 1'92

Erstmals dieses Jahr findet vom 30.5. - 8.6.92 in Bozen die Kunstmesse FRONTIERA statt. Sie ist ein Versuch, in den Kunstmarkt wieder das Wesen des Forums und des Erlebnisraumes einzubringen.

Auf Einladung von Martin Rasp, Christa van Bracht und der Messe Bozen präsentieren 12 KuratorInnen aus West- und Osteuropa etwa 100 KünstlerInnen. Leitmotiv der ersten FRONTIERA ist das Motto "Erinnerung".

Die Kuratoren der FRONTIERA 1'92 sind: Paolo Bianchi (Schweiz), Fetz/Matt (Österreich), Matthias Flüge (Berlin Ost), Lorand Hegyi (Ungarn), Helena Kontova (Tschechoslowakai), Luigi Meneghelli (Italien), Marion Piffer (Südtirol/Italien), Milada Slizinska (Polen), Ramon Tio Bellido (Frankreich), van Veelen/Witzenhausen (Holland), Erno Vroonen (Belgien) und Thomas Wulffen (Berlin West).

Als Ideenbörse versteht sich das begleitende Symposium der FRONTIERA, das unter dem Thema "Die

Wiederentdeckung Europas von der Peripherie aus" steht und am Sonntag, dem 31. Mai stattfindet.

Weitere Informationen: Christa van Bracht
u. Gabriela Gansser, Tel/Fax: 1471/270303.

HOCHSCHULEHRGANG UNIVERSITÄT SALZBURG

Im Rahmen des diesjährigen Hochschullehrganges "Neue Methoden in der Geschichtswissenschaft" wird es neben mündlicher Geschichte, qualitativen und quantitativen Methoden wiederum eine Sektion für die Analyse visueller Informationsträger, Semiologie und Imagologie geben, die von Wolfgang Ernst und Jürgen Müller geleitet wird.

Weitere Informationen: Elisabeth Polndorfer, Historisches Institut, Universität Salzburg, Rudolfskai 42, A-5020 Salzburg, Tel: 0662-8044-4740

PARIS-ATELIER FÜR KÜNSTLERISCHE PHOTOGRAPHIE

Der Abteilung IV/3 des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst ist es gelungen, auch für Paris speziell für die künstlerische Photographie ein Auslandsstipendium samt Atelierwohnung einzurichten. Auf Vorschlag einer Jury wird dieses für die Dauer von 3 bis 5 Monaten vergeben.

Das monatliche Stipendium beträgt ÖS 12.000,-; für das Atelier ist ein tatsächlicher Betriebskostenbeitrag zu leisten (derzeit etwa FF 1.170,-). Das Atelier befindet sich in der "Cité International des Arts" und bietet auch die Möglichkeit zur Benützung von Photolabors und diversen Gemeinschaftswerkstätten.

VERANSTALTUNGEN



PREISE

21. LANDESFÖRDERUNGS- PREIS FÜR PHOTOGRAPHIE IN DER STEIERMARK 1992

Am 26.3. wurde in der Neuen Galerie der 21. Landesförderungspreis für Photographie vergeben; die Juroren waren Antonin Dufek (Brno), Davor Maticević (Zagreb) und Jana Wisniewski (Wien); Vorsitz: Wener Fenz (Graz).

Den mit ÖS 40.000,- dotierten Preis des Landes Steiermark erhielt Martin Behr;

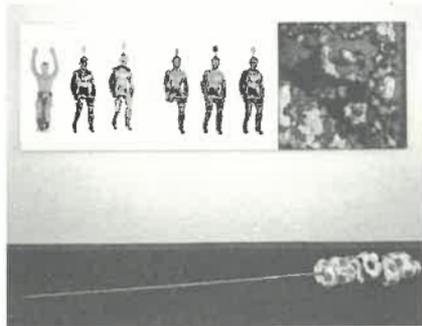
den Preis des Landes Steiermark, dotiert mit ÖS 30.000,- erhielt Erich Lazar;

den Anerkennungspreis bekam Heinz Pöschko (ÖS 10.000,-);

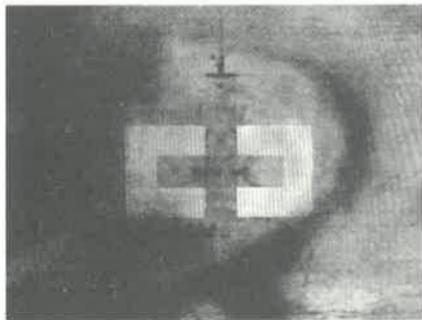
den Preis der "Steirerkrone" (ÖS 8.000,-) erhielt G.R.A.M.,

den "Humanic"-Preis Rainer Iglar (ÖS 7.000,-)

und den Preis der "Steiermärkischen Bank und Sparkasse AG" die Gruppe S.E.A. (ÖS 5.000,-)



MARTIN BEHR, GLÜCK ALLEIN, 1991, 4-TEILIGE
PHOTOINSTALLATION (IM ORIGINAL IN FARBE)



HEINZ PÖSCHKO, GEFALLEN IM FEBRUAR 1991,
1991/92, 10-TEILIGES TABLEAU.

FÖRDERUNGSPREIS

für künstlerische Photographie des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst 1992

Wie bereits im Heft 2 von EIKON hingewiesen, wird dieses Jahr der "Förderungspreis für künstlerische Fotografie" wieder in Form einer Ausschreibung vergeben; die Einreichfrist wurde auf den 31. Mai 92 erstreckt!

Informationen:

Bundesministerium für Unterricht und Kunst,
Freyung 1, 1010 Wien, Abteilung IV/3, MR Mag.
Johannes Hörhan bzw. Mag. Gudrun Schreiber

BAUMEISTER IMAGINÄRER WELTEN In memoriam Luigi Ghirri

Gunther Waibl

"So bewegt sich meine Arbeit in einer anderen Art und Weise, als es eine einfache Bestandsaufnahme oder poetische Vision wäre; sie ergibt sich aus einer in Raum und Zeit gegliederten Abfolge, Fragmente und Anmerkungen mit aufnehmend: von der Bewegung des Lichts zur Farbe der Oberflächen, von der Erforschung der Magie eines Raumes zur Faszination eines Augenblicks, in dem ein rätselhaftes Licht nie zuvor gesehene Formen preisgibt, um schließlich so eine der möglichen Geschichten aufzubauen."

Diese Arbeitsnotiz hat Luigi Ghirri vor fünf Jahren im Katalog *Il museo diffuso* veröffentlicht. Mitte Februar dieses Jahres ist Luigi Ghirri, 49jährig, gestorben. In einem Nachruf im auflagenstarken *Corriere della sera* bezeichnete ihn der Kunst- und Photokritiker Arturo Carlo Quintavalle als angesehenen Begründer der zeitgenössischen Landschaftsfotographie, als anerkannten Lehrmeister in dieser Sparte.

Zu photographieren hatte Luigi Ghirri 1970 begonnen. Seine erste kreative Phase war gekennzeichnet von engen Kontakten mit Konzept-Künstlern; dann wandte er sich der Landschaftsfotographie, einer bildmäßigen Topographie zu. Seine Bild-Welt war vor allem die Poebene, aber Reisen führten ihn auch mehrmals durch Europa und in die USA. Neben seiner Unterrichtstätigkeit an der Universität Parma baute der zuletzt bei der Reggio Emilia wohnhafte Photograph den Verlag *Punto e Virgola* auf und organisierte bahnbrechende Ausstellungen wie *Iconicità* (1980), *Penisola* (1983), *Viaggio in Italia* (1984) sowie *Descrittiva* (1984). Er selbst veröffentlichte an die zwanzig Publikationen mit seinen eigenen Arbeiten.

Luigi Ghirri war ein Sammler von Realitätsfragmenten;

aber er wußte auch dialektisch zu wandern zwischen den Realitätsebenen, zwischen Realität und Fiktion, zwischen Realität und Simulation. Eine seiner sinnbildlichsten Arbeiten war betitelt *Atlante* (Atlas, 1973), eine imaginäre Reise, die auf Landkartenphotos aufbaute. Eine weitere imaginäre Reise *Identikit* (1976 - 79) entstand in den vier Wänden des eigenen Zimmers.

Diesen Bruch mit den traditionellen Erfahrungsmodellen behält Ghirri auch in den übrigen Arbeiten, in seiner subjektiven Entdeckung der Landschaft, bei. Seine Aufnahmen sind betont einfach in der Komposition: frontale Blicke, gleichmäßige Bildaufteilung ohne Hervorhebung einzelner Elemente, keine Überbetonung im Farbspektrum. Auch die Motivwahl strebt nicht nach den starken Objekten, vielmehr nach dem vordergründig Nebensächlichen, oft auch Trivialen, etwa dem anonymen Niemandsland der Stadtperipherien. Und dennoch legt Ghirri in diese Bilder eine eigene ikonographische Spannung. Auch in den betont flächigen Bildern öffnen bestimmte Zeichen dimensionale Tiefe, ebenso verweist in den nebelverhangenen Szenarien etwas, ein Plakat, ein bemaltes Tuch, auf andere Welten. Es sind dopselnsinnige Blicke, banal und träumerisch, melancholisch und ironisch, einfach und doch spannend. So werden die Photographien zu "fluktuerenden Bildern, wie es unsere Gedankenbilder sind" (Luigi Ghirri in "Camera Austria", Nr. 7, 1982).

Ghirris Bilder wollten kein immediates, sondern ein schrittweises Erkennen von Wirklichkeitsstrukturen fördern: das Auge ersetzt die Beine, das Sehen die Schritte. So wird die Photographie (nicht das Einzelbild, vielmehr die Projektgruppen verschiedener Phasen) zur Erzählung, die immer wieder neu begonnen werden kann. Denn für Luigi Ghirri war die Photographie keine "Stoppuhr des Auges", sie war ihm eine Bühne für Erzählungen imaginärer Welten. "Auch das, was uns dem Anschein nach als vollständig beschrieben erscheint, kann in seiner Darstellung in Wirklichkeit wie die weißen Seiten eines Buches sein, das noch zu schreiben ist", so Luigi Ghirri einmal.



YSSELBACH UMWELTTECHNIK

KALENDER ÖSTERREICH



JOHANNES DEUTSCH, VI3V6A1CO-1,
FARBCOMPUTERGRAPHIK, 1991, NEUE GALERIE, GRAZ



PAUL ALBERT LEITNER, AUS: EXKURS ÜBER DAS REISEN,
FARBPHOTOGRAPHIE, 1991/92,
GALERIE MEDIENKUNST TIROL, INNSBRUCK



ARNO GISINGER, BEIT HACHAIN, 1991,
JÜDISCHES MUSEUM, HOHENEMS
FARBPHOTOGRAPHIE 1989/90, FOTOGALERIE WIEN

BREGENZ

Künstlerhaus Palais Thurn+Taxis,
Gallusstraße 10a, A-6900 Bregenz,
Tel: 05574-42751

Trajektil
BIELZ/KOWANZ/KOWANZ-KOCER/
MOSWITZER/RAINER/SCHNELL/
STENGEL/WIENER

GOLDEGG

Schloß Goldegg,
A-5622 Goldegg
KLAUS HARTL 4.9.-26.9.92

GMUNDEN

Kammerhofgalerie
Museumsplatz 1, A-4810 Gmunden,
FRITZ GETTLINGER 10.5.-8.6.92

GRAZ

Forum Stadtpark Graz
Stadtpark 1, A-8010 Graz, Tel: 0316-8277
NOBUYOSHIARAKI 20.6.-11.7.1992
THOMAS FLORSCHUETZ September 1992

Neue Galerie Graz

Sackstraße 16, A-8010 Graz, Tel: 0316-829155
24. Landesförderungspreis für Zeitgenössische
Fotografie in der Steiermark 1992:
MARTIN BEHR, G.R.A.M., ERICH LAZAR,
RAINER IGLAR, HEINZ PÖSCHKO,
GRUPPE S.E.A.

Im Studio:
JOHANNES DEUTSCH
24.4.-17.5.92
PETER WEIBEL

Installationen (Spiegelsaal) 23.5.-21.6.92
CHRISTOPH NEBEL 10.9.-29.9.92

HOHENEMS

Jüdisches Museum
Schweizerstraße 5, A-6845 Hohenems,
Tel: 05576-3989
ARNO GISINGER
Photographien 30.4.-12.7.92

INNSBRUCK

Fotoforum West
Fürstenweg 20, A-6020 Innsbruck,
Tel: 05234-7676
OLIVO BARBIERI 5.5.-23.5.92

Medienkunst Tirol

Müllerstraße 19, Stöckl/1. Stock,
A-6020 Innsbruck, Tel: 0512-583634
PAUL ALBERT LEITNER 30.5.-29.6.1992
A.G.K.
Farbkopien und Tondokumente einer Aktion
24.6.-7.8.1992

KREMS

Kunst.Halle.Krems
Minoritenplatz 4, A-3500 Krems,
Tel: 02732-82669
Das Andere Mittelalter 21.6.-3.10.92
BALLANCE. Akte 92 7.6.-2.8.92

LEIBNITZ

Fotogalerie Schloß Retzhof
A-8430 Retzhof bei Leibnitz
HEINZ PÖSCHKO

Photoarbeiten 23.5.-25.7.92
OSTWIND
Photographien aus Wien
11.9.-5.11.92

LINZ

Galerie Spectrum
Landhaus, A-4010 Linz, Tel: 0732-2720-1669
UNTERHUBER 30.6.-4.8.92
MICHAEL SARDELIC 8.9.-27.11.92

SALZBURG

Galerie Fotohof
Linzergergasse 55, A-5020 Salzburg,
Tel: 0662-871476
EN SUITE. Salzburger Photographie:
BARBARA HOLUB 31.5.-5.6.92
GOTTFRIED GOIGINGER 7.6.-12.6.92
ELISABETH WÖRNDL 14.6.-19.6.
SIEGRID KURZ 25.6.-3.7.
ULRIKE ROSENBACH 4.8.-28.8.92
JOACHIM BROHM September 92

Salzburger Kunstverein

Hellbrunner Straße 3, A-5020 Salzburg,
Tel: 0662-842294
BRUCE NAUMAN 13.8.-12.9.92

Galerie der Stadt Salzburg

im Mirabellgarten
ILSE HAIDER 22.5.-21.6.92

WELS

Galerie A4
Adlerstr. 4, A-4600 Wels, Tel: 07242-41166
HUEMER-JELINEK 11.6.-5.7.92

WEYER

Fotowerkstatt Weyer

Strassengalerie, Marktplatz 2, A-3335 Weyer
PETER DENK 21.5.-7.7.92
ECKART SCHUSTER 9.7.-25.8.92

WIEN

Fotogalerie Wien

Währingerstraße 59, A-1090 Wien,
Tel: 0222-4085462
R. HAMMERSTIEL/B. SCHACHINGER
6.5.-29.5.92
HERBARIUM.
PHOTOKUNST AUS RUSSLAND 3.6.-6.7.92
(gemeinsam mit Kunsthalle Exnergasse)
MARY FULLWOOD/PAULA SIWEK/COSMO
PRETE/DEBRA GOLDMAN/SUSAN DUN-
KERLEY Juli 92

Galerie Faber

Köllnerhofgasse 6, A-1010 Wien,
Tel: 0222-5122414
DIE STADT UND DIE WILDNIS.
Ein Daedalus-Projekt 10.4.-4.7.92
JAN SAUDEK 10.7.-22.8.92

Wiener Secession

Friedrichstraße 12, A-1010 Wien,
Tel: 0222-5875307
GILBERT & GEORGE
New Cosmological Pictures 9.4.-17.5.92
SKULPTURENFRAGMENTE
Internationale Photoarbeiten der 90er Jahre
27.5.-28.6.92

Galerie Hubert Winter

Sonnenfelsgasse 8/Bäckerstraße 7, A-1010
Wien, Tel: 0222-5129285
PAULETIENNE LINCOLN 24.6.-31.7.92

Museum Moderner Kunst

Pallais Liechtenstein, Fürstengasse 1, A-1090
Wien, Tel: 0222-341259
Zyklus INTERFERENZEN VI
(BACHL, JAKOB, SCHLEGL, CUEESTA)
9.5.-7.6.92
Zyklus INTERFERENZEN VII
(NAVARES, POTRC, OELLERS)
18.6.-18.7.92

Österreichisches Fotoarchiv im Museum Moderner Kunst

(Graphische Räume)
SOFORT-BILD-GESCHICHTEN
Polaroids von Eileen COWIN,
David LEVINTHAL, William WEGMAN
8.5.-10.6.92

Blau-Gelbe-Galerie

Herrengasse 21, A-1010, Tel: 0222-53110-3209
MARGOT PILZ 16.6.-11.7.92
LEO KANDL 1.9.-26.9.92

EA-Generali Foundation

Bauernmarkt 12, A-1010 Wien,
Tel: 0222-53401-507
C. ANGELMAIER
Rauminstallation 5.5.-19.6.92

Galerie Metropol

Dorotheerg. 12, A-1010 Wien, Tel: 0222-5132208
RAYMOND PETTIBON Juni/Juli 92
JESSICA STOCKHOLDER Sept./Okt. 92

Galerie Niels Ewerbeck

Zieglergasse 75/24, A-1070 Wien,
Tel: 0222-5236742
CLAUDIA PLANK & H. W. POSCHANKO
26.5.-27.6.92

Kunstraum Freihaus

Schleifmühlgasse 7, A-1040 Wien,
Tel: 0222-5871665
JOCHEN TRAAAR/ANDREA VAN DER STRAATEN
Wunt-Tun Mai 92
KUNSTLABOR/FRANZ XAVER
Strukturierte Geometrie, Juni 92
VIDEO BRUNCHS Mai-September 92

Literaturhaus

Seidengasse 13, A-1070 Wien, Tel: 0222-5262044
ALISA DOUER Emigrantenportraits, 19.5.-30.6.92

Galerie Grita Insam

Köllnerhofgasse 6, A-1010 Wien,
Tel: 0222-5125330
DIGITALE PHOTOGRAPHIE Juli/August 92
CANDIDE HÖFER 2.9.-15.10.92

Böhlerhaus

Elisabethstr. 12, A-1010 Wien
MARGHERITA KRISCHANITZ
u. LUCCA CHMEL 30.4.-24.5.1992

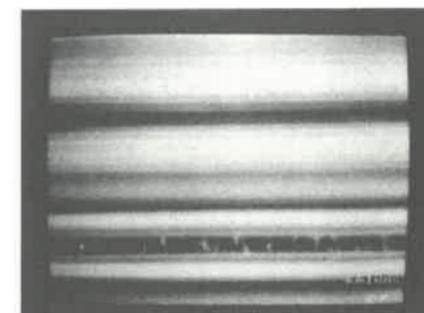
STEINBERG / TIROL

Hotel Windegg,
A-6215 Steinberg am Rofan
PAUL ALBERT LEITNER 28.6.-30.8.92

WOLKERSDORF

Schloß Wolkersdorf
A-2120 Wolkersdorf, Tel: 04245-5455
RUPERTINUM-FOTOPREIS 1991 (Galerie A)
24.4.-24.5.92
ROBERT F. HAMMERSTIEL (Galerie B)
24.4.-24.5.92
KÜNSTLERPHOTOGRAPHIE Sept. 1992

KALENDER ÖSTERREICH



ALEXEJ SHULGIN, BIG TV'S I-III,



WILLIAM WEGMAN, O.T., FARBPOLAROID, 1988, MUSEUM
MODERNER KUNST, WIEN

KURZBERICHT
AUS NEW YORK

Bob Wagner

In früheren Arbeiten beschäftigte sich Nancy Burson mit dem Antlitz des Menschen auf evolutionäre Weise, indem sie mit dem Computer mehrere Gesichter zu einem verstörend kenntlichen Porträt verschmolz. Diese Gesichter jedoch waren "Geiseln" der Technik, die zwar menschlich, aber irgendwie nicht von dieser Welt schienen. Mit ihrer jüngsten Ausstellung, in der Jayne H. Baum Gallery hat die Künstlerin diesen wissenschaftlichen Ansatz aufgegeben: sie zeigte Photographien von Kindern mit krankhaft verändertem Gesicht bzw. Kopf. Daß der potentiell beunruhigende Aspekt dieser Photographien nicht zum Tragen kommt, liegt zum einen darin begründet, daß Nancy Burson mit der Diana-Kamera, einem billigen, spielzeugähnlichen Photoapparat aus Kunststoff, photographierte, zum anderen aber vor allem in dem von ihr den Kindern entgegengebrachten, von einer humanistischen Einstellung getragenen Feingefühl, daß die Künstlerin über die äußerliche Erscheinung hinausgeht und die Seele des photographierten Menschen durchschimmern läßt.

In der Curt Marcus Gallery wurden monochrome Farphotographien von Barbara Ess präsentiert. Diese mystischen, mit einer Lochkamera aufgenommenen Photographienerzählen von einer düsteren, nebelhaften, von der Alltagsrealität abgehobenen Welt, in der die persönliche, symbolische Vision der Künstlerin ihren Ausdruck findet. Der Betrachter verliert die Orientierung, als tauchte er in einen Traum ein bzw. aus diesem wie-



JAN SPICHAL, AUS DEM ZYKLUS "LABYRINTH", 1990,

der auf, die Welt, in die er tritt, ist zum Greifen nahe, jedoch nicht zu erfassen.

Neue Arbeiten von Robert Heinecken wurden in der Pace/MacGill Gallery gezeigt. Der Künstler appropriiert in Fortsetzung früherer Vorgehensweisen Bilder aus den Bereichen Medien/Werbung und versieht diese mit gesellschaftskritisch-sexuellen Kommentaren. Für eine andere Gruppe von Arbeiten verwendet er Zeitschriften entnommene Seiten als Papier-Negative und erzeugt auf diese Weise eine merkwürdige Collage jener Bilder, von denen die Medien Gebrauch machen, wenn sie den Themen Mode und Schönheit eine sex-orientierte Präsentationsweise aufzwingen. Außerdem zu sehen waren aus Werbeplakaten ausgeschnittene und bearbeitete große, freistehende Figuren, die einen humorvollen, intelligenten Kommentar zu heutigen gesellschaftlichen Problemen darstellen.

AMSTERDAM

Rijksmuseum

Stadhouderskade 42, NL-1007 DD-Amsterdam,
Tel: 020-732121
Photographic comission - Corporate culture
28.5.-30.8.92

Stedelijk Museum

Paulus Pottersrat 13, NL-1071 CX-Amsterdam,
Tel: 020-5732911
SIGMAR POLKE 24.9.-28.11.92

De Moor

Bethanianstraat 9, NL-1012, BZ-Amsterdam,
Tel: 020-224899
RUDOLF BONVIE/ASTRID KLEIN
31.8.-24.9.92

BERLIN

Galerie Bodo Niemann

Kneesebeckstr. 30, D-1000 Berlin 12,
Tel: 030-8822620
JASCHI KLEIN 15.8.-12.9.92

Galerie Eigen & Art

Auguststr. 26, D-1040 Berlin
Wien in Berlin SABINE BITTER/INES
DOUJAK/EVELYNE EGERER/SIGRID KURZ/
MANFREDU SCHU/ANDREA SODOMKA/
LEO ZOGMAYER 26.7.-30.8.92

BERN

Kunstmuseum Bern

Hödlerstraße 8-12, CH-3000 Bern 7, Tel: 031-220944
KURT BLUM Photographien 27.5.-2.8.92
Der entfesselte Blick 28.8.-31.10.92

BIELEFELD

Galerie Fotoforum Schwarzbunt,
Fachhochschule Bielefeld

Lampingstr. 3, D-4800 Bielefeld 1
JÜRGEN HEINEMANN/HARTMUT MÜLLER
28.4.-30.5.92

BONN

Rheinisches Landesmuseum

Colmantstraße 14-16, BRD-5300 Bonn 1,
Tel: 0228-7294319
WILL McBRIDGE 6.8.-27.9.92

BOZEN

Museum für Moderne Kunst
Via Sernesistr. 1, I-39100 Bozen, Tel: 71-980001

HEINZ GAPPMAJR/MAURIZIO NANNUCCI/LAWRENCE WEINER 24.4.-22.6.92

BRÜNN

Mährische Galerie

Housovastr. 14, CSFR-Brünn

Zeitgenössische Photographie aus der Sammlung des Museums Moderner Kunst in Wien
17.4.-17.5.92

DÜSSELDORF

Kunsthalle Düsseldorf

Krabbeplatz 4, D-4000 Düsseldorf 1,

Tel: 0211-8996240

KLAUS RINKE 11.4-8.6.92

ESSEN

Museum Folkwang, Fotografische Sammlung

Goethestraße 41, D-4300 Essen 1, Tel: 0201-888452

Zur Erfahrung des Fremden. Photographien von AXEL GRÜNEWALD 2.7.-6.9.92

FRANKFURT

Fotografie Forum Frankfurt

Leinwandhaus, Weckmarkt 17, D-6000 Frankfurt 1, Tel: 069-291726

Foto-Designer, Nachwuchs-Förderungspreis 91, 23.5.-28.6.92

ROBERT LEBECK 4.7.-9.8.92

Bilderlust 16.8.-20.9.92

L.A. Galerie

Fahrgasse 87, D-6000 Frankfurt 1, Tel: 069-288687

RAMON DAVID 8.5.-20.6.92

Frankfurter Kunstverein

Steineres Haus am Römerberg, Markt 44, D-6000 Frankfurt 1, Tel: 069-285339

BENJAMIN KATZ

Photographien 25.3.-7.6.92

(Deutsches Postmuseum)

WILL McBRIDGE 1.6.-30.6.92

(Kommunikationsfabrik Schmidtstraße 12)

RICHARD DIEBENKORN 25.6.-23.8.92

(Städelsches Kulturinstitut Frankfurt)

Galerie & Edition Atelier

Niddastraße 66-68, D-6000 Frankfurt 1,

Tel: 069-253061

RICHARD HOECK Mai/Juni

Schriften (CLARENCE ANGLIN, HEINER BLUM, UDO KOCH, JOSEPH KOSUTH, HARTMUT SKERBISCH) Juni/Juli

HELSINKI

Photographic Museum of Finland

Box 596, 00101 Helsinki, Tel: 0-658544

Sammlung Photomuseum 24.4.-31.5.92

Women in Finnish Photography 1920-1960
5.6.-9.8.92

KÖLN

Galerie Rudolf Kicken

Bismarckstraße 50, D-5000 Köln 1,

Tel: 0221-515005

CHRISTER STRÖMHOLM

Photographien von 1940-1963 14.2.-30.5.92

Galerie Janine Mautsch

Ehrenstraße 15-17, D-5000 Köln 1,

Tel: 0221-243902

BENJAMIN KATZ 24.4.-29.5.92

Kölnischer Kunstverein

Cäcilienstraße 33, D-5000 Köln,

Tel: 0221-217021

JOSEF ALBERS Photographien 24.5.-19.7.92

LAUSANNE

Musée de l'Elysée Lausanne

Avenue de l'Elysée 18, CH-1014 Lausanne, Tel: 021-6174821

Mexikanische Photographie von den Anfängen bis heute 31.3.-31.5.92

MANUEL ALVAREZ BRAVO

Große Retrospektive 31.3.-31.5.92

FLOR GARDUNO

Zeugnisse der Zeit 31.3.-31.5.92

PIERRE DE FENOYL

Große Retrospektive 2.6.-30.8.92

Ägyptische Reisen. Photographien des 19. Jahrhunderts 2.6.-30.8.92

LYNN H. BUTLER 2.6.-30.8.92

WIM WENDERS 2.6.-30.8.92

NACHT DER PHOTOGRAPHIE 26.6.92

LONDON

Institute of Contemporary Arts

12 Carlton House Terrace, The Mall, London

SW1Y5AH, Tel: 071-9300493

DAVID HAMMOND 4.6.-12.7.92

LEE MILLER/GENEVIEVE CADIEUX

23.7.-6.9.92

LUDWIGSBURG

Kunstverein Ludwigsburg

Villa Franck, Franckstr. 4,

D-7140 Ludwigsburg, Tel: 07141-929896

ROLAND FISCHER 3.5.-6.6.92



RAMON DAVID, GETÖNTE PHOTOEMULSION, 1992,
L.A. GALERIE, FRANKFURT

KALENDER AUSLAND



KEN STRAITON, TOKYO STORIES, 1991,
MUSEUM FÜR GESTALTUNG, ZÜRICH

MARSEILLE

Vieille Charité
2, rue de la Charité, Tel: 9-1562838
LES COLLECTIONS PHOTOGRAPHIQUES
DES MUSEES 3.4.-31.5.92

MONTPELLIER

Espace Photo Angle
Le Corum, Esplanade Charles de Gaulle,
F-3400 Montpellier, Tel: 67791509
CHRISTIANBORCHERT/
JASCHI KLEIN/HELGA PARIS 21.7.-12.9.92

MÜNCHEN

Fotomuseum im
Münchener Stadtmuseum
St.-Jacobs-Platz 1, D-8000 München 2,
Tel: 089-233-22948
GIORGO SOMMER
Italien im 19. Jahrhundert Mai/Juni 92

NEW YORK

Jayne H. Baum Gallery
588 Broadway, New York, NY 10012,
Tel: 212-2199877
NIGEL ROLFE 23.4.-23.5.92
LORIE NOVAK 28.5.-3.7.92

Curt Marcus Gallery
578 Broadway, New York, NY 10012,
Tel: 212-2263200
MARK TANSEY 2.5.-30.5.92

Pace/MacGill Gallery
32 E. 57th St., New York, NY 10022,
Tel: 212-7597999

ANDY WARHOL
Polaroids 7.5.-26.6.92

Lieberman & Saul
155 Spring Str., New York, NY 10012,
Tel: 212-4310747
WIJNANDA DEROO/ARNE SVENSON/PENE-
LOPE UMBRICO 28.5.-3.7.92

Janet Borden Gallery
560 Broadway, New York, NY 10012,
Tel: 212-4310166
SANDY SKOGLUND 14.5.-19.6.92

Whitney Museum of American Art
945 Madison Avenue, New York, NY 10021
RICHARD PRINCE 1.5.-12.7.92

PARIS

Centre Georges Pompidou
75191, Paris cedex 04, Tel: 1-42771233
IMAGES VIRTUELLES ET PROJETS
COMPLEXES 21.4.-1.6.92

Musée d'Orsay
62, rue de Lille, 75343 Paris cedex 07,
Tel: 0033-1-40494814
PHOTOGRAPHIES DE LOIE FULLER 25.3.-31.5.92

La Villette
30, avenue Corentin Cariou, Paris,
Tel: 1-40058000
MACHINES A COMMUNIQUER
23.10.91.-17.7.92

Grand Palais
62, rue de Miromesnil, 75008 Paris, Tel: 1-42961034
JACQUES-HENRI LARTIGUE bis 14.9.92

PULHEIM

Museum für Holographie &
Neue Visuelle Medien
MUYBRIDGE ANIMATIONS 2.4.-28.6.92

ROTTERDAM

Perspektief
Sint Jobsweg 30, NL-3024 EJ-Rotterdam,
Tel: 010-4780655
ERASMUS SCHRÖTER, ROBERT PARIS,
JENS RÖTZSCH
26.5.-21.6.92
BILL HENSON
27.6.-26.7.92
Special Summer Exhibition 1.8.-30.8.92
Fotografie Biennale Rotterdam: "Wasteland"
5.9.-16.10.92

STUTT GART

Galerie Lindemann
Nadlerstraße 10, Postfach 103051,
D-7000 Stuttgart 1, Tel: 0711-233499
JANS SPLICHAL 6.5.-1.8.92

Fotogalerie Gisela Löffler
Esslingerstraße 21, D-7000 Stuttgart 1,
Tel: 0711-232990

WALTER WIPPERSBERG
Polaroid Poems 8.5.-20.6.92
ELLEN AUERBACH 26.6.-31.7.92

TUTT LINGEN

Städtische Galerie
Rathausstr. 7, D-7200 Tuttlingen,
Tel: 07461-99428
MIGUEL RIOBRANCO 26.6.-16.8.92

ZÜRICH

Museum für Gestaltung Zürich
Ausstellungsstraße 60, CH-8031 Zürich,
Tel: 01-2716700
KEN STRAITON 15.4.-8.6.92

Kunsthau Zürich
Heimplatz 1, CH-8031 Zürich, Tel: 01-2516755
Brasilianische Photographie 1940-1990
22.5.-26.6.92

Kunsthalle Zürich
Hardturmstrasse 114, Ch-8005 Zürich,
Tel. 01-2721515
ANDREAS GURSKY 28.3.-24.5.92
HELMUT FEDERLE 6.6.-9.8.92
CRAIGIE HORSFIELD 22.8.-18.10.92

Nikon Live Galerie
Schoffelgasse 3, CH-8001 Zürich,
Tel: 01-2512427
ALBERTO VENZAGO 14.3.-12.6.92
Polaroid Collection 16.5.-7.7.92

*Die Veranstalter behalten sich Änderungen vor.
Redaktionsschluß des Veranstaltungskalenders
für Heft 4 ist der 15. Juli 1992.*

ABSTRACTS

The main contribution to the present Issue 3 of EIKON is devoted to Inge Morath, the winner of the "Großer Österreichischer Staatspreis für Photographie" ("Great Austrian State Prize for Photography"), which the Austrian Federal Ministry of Education and the Arts awarded for the first time last year.

Inge Morath was born in the Styrian capital Graz in 1923, went to Paris in the fifties and afterwards to the US, where she has lived with Arthur Miller up to this day. She also worked as a free-lance journalist for MAGNUM for some time. Her photographs have appeared in all major international magazines (including "Paris Match", "Life", etc.). Her photographic work is characterised by a strong humanistic commitment and social orientation.

Other artistic contributions to this issue come from Tom Barth, Gilbert & George, and Franz Xaver. There are xerocopy works by Barth, which give an overview over his development in the last few years. The copy as a "metaphor for the postmodern carousel of signs" (as Barth phrased it) is reflected upon both in view of its material structure and with respect to its quality as a medium. Barth's works are accompanied and explained in an extensive introductory essay by Anselm Wagner.

The young media artist Franz Xaver investigates in a heterogeneous way the functions of the New Media. In the focus of his work there is, in the wording of the article's writer Matthias Michalka, "the transformation of technology at its roots". The artist lays open the immanence of technology by questioning its interactive references.

Moreover, EIKON presents works which are a part of the cycle "The Cosmological Picture" by the renowned artists Gilbert & George; in a concisely as well as succinctly written essay, Rainald Franz sketches the importance of the medium photography for the works of the two English artists.

There is a new part in our series of texts on Roland Barthes, which we started in Issue 1 - this contribution was written by Guntram Geser. The topic of his essay is the semiology of photographic myths, as they were described by Barthes in his "Mythologies of Everyday Life". The expert in media sciences Geser discusses the methodical instruments with respect to their usefulness for analysing photographic myths by referring to the connotative and ideological implications inherent in them. He concludes that this analysis is the actual domain of a semiology of photography.

In the second part of this Issue 3 of EIKON, a lot of information on the fields of photography and media art is provided. The "Institute for New Media" in Frankfurt (Germany) is introduced to our readers in great detail; this article is complemented by an interview with the founding director of this institute, Peter Weibel. Our correspondent in France, Arno Gisinger, had two talks on the "Ecole Nationale de la Photographie" and on the "23. Rencontres Internationales de la Photographie" with their respective directors. Furthermore we present the current state of the discussion on photography and the New Media in the planned museum quarters. Apart from several reviews, there is a great number of exhibition critiques, tips for events taking place in the course of the next five months as well as a comprehensive exhibition calendar, which rounds off this issue of EIKON.

KALENDER AUSLAND



JOSÉ MEDEIROS, YAWALAPITI ÍNDIO, 1949,
KUNSTHALLE, ZÜRICH

PREVIEW

HEFT 4

Themenheft
Kunst / Wissenschaft

INTERMEDIALITÄT
MULTIMEDIALITÄT
TRANSMEDIALITÄT

u. a.

Künstlerische Beiträge von
Nancy Burson,
Allan McCollum

Intermedialität am Beispiel
österreichischer KünstlerInnen
von Barbara Steiner
(Christoph Nebel,
Eva Schlegel,
Heiko Bressnik,
Paul Albert Leitner, u. a.)

Wissenschaftliche Beiträge u. a.
von Aage Hansen-Löve,
Severin Heinisch,
Jürgen E. Müller

Präsentation der
Salzburger Forschungsgruppe Sigma

Photomuseen in Belgien

BIOGRAPHIEN

EIKON Heft 3

KünstlerInnen

TOM BARTH

Geboren 1951 in Friedrichshafen.
1972-74 Staatliche Hochschule für bildende
Künste - Städelschule, Frankfurt/M.;
1974-81 Akademie für bildende Künste, Wien.
Zahlreiche internationale Ausstellungen und
Ausstellungsbeteiligungen. Lebt in Tettngang.

GILBERT & GEORGE

Gilbert, geboren 1943 in Italien. George,
geboren 1942 in England. Studierten gemeinsam
in der St. Martin's School of Art, London 1967;
seit dieser Zeit gemeinsame künstlerische Arbeit.
Leben in London.

INGE MORATH

Geboren 1923 in Graz.
Seit 1953 erschienen ihre Bildberichte in
international renommierten Zeitschriften.
Mitglied der Gruppe Magnum.
Nach Aufhalten in Paris und London kam
sie in den späten 50er Jahren nach Amerika,
wo sie seit dieser Zeit auch lebt.
Zahlreiche Publikationen.
1991 erhielt sie den erstmals vergebenen
"Großen Österreichischen Staatspreis
für Fotografie".

FRANZ XAVER

Geboren 1956 in Linz.
Studium der Elektrotechnik;
1985 Studium an der Hochschule
für angewandte Kunst, Wien (Mkl Weibel);
1987 - 91 Lehrauftrag an der Hochschule
für angewandte Kunst in Wien;
zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland;
lebt in Wien.

AutorInnen

GUNTRAM GESER

Geboren 1958 in Hohenems.
Dissertation und Lehraufträge im Bereich
Wissenschaftsforschung. Arbeitsschwerpunkte:
historische Medienforschung,
visuelle Kommunikation
und Erkenntnistheorien.
Lebt in Wien.

RAINALD FRANZ

Geboren 1964.
Studium der Kunstgeschichte in Graz und Wien.
Seit 1992 Bibliothekslektor am Museum
für angewandte Kunst in Wien;
Kunstkritiker.
Lebt in Wien.

KURT KAINDL

Geboren 1954 in Gmunden.
Medienwissenschaftler,
Gründungsmitglied der Galerie Fotohof, Salzburg.
Zahlreiche Publikationen zur Photogeschichte.
Lebt in Salzburg.

MATTHIAS MICHALKA

Geboren 1964 in Geislingen/Stg., BRD.
Studium der Kunstgeschichte in Wien;
lebt in Wien.

ANSELM WAGNER

Geboren 1965.
1983-91 Studium der Kunstgeschichte
und Philosophie an den Universitäten Salzburg
und München. Publikationen und Vorträge zur
Kunst des Mittelalters und des 20. Jhs.
Lebt als freier Kunstkritiker
und Ausstellungskurator in Salzburg.

TEXTNACHWEISE

Alle Texte sind Erstveröffentlichungen.
Die Abbildungen wurden entweder den angege-
benen Publikationen entnommen oder stammen,
falls nicht anders angegeben,
von den KünstlerInnen bzw. AutorInnen selbst.