

---

# H1

---

## Schlagwort

Franz Blei

S. 4

---

## Don't trust this Book.

A Conversation with Erick Beltrán

S. 5

---

## Equus P.

Inga Beyer

S. 9

---

## Ich war Goethe im Fernsehen

Marc Wortmann

S. 10

---

## Portiers and Gatekeepers

Daniel Blochwitz

S. 11

---

---

## Wasser und Wasser lassen

Dew Bondage

S. 15

---

Michael Dörner

S. 17

---

## Truth is stranger than Fiction!

Sebastian Hackenschmidt

S. 20

---

## Proust und Joyce

Hans Blumenberg

S. 25

---

## Monumentos

Christian Jaramillo

S. 26

---

## Primeiros Erros

Jac Leirner

S. 30

---

**Abonnenten,**

**Wir möchten uns sehr herzlich für Euer Vertrauen bedanken und euch zugleich die erste Ausgabe von 'H' überreichen. Den prangenden Schlagworten des Titels 'Momente/Monumente' entsprechend widmet sich diese Ausgabe der ewigen Flüchtigkeit des Augenblicks ebenso wie der Zeitlichkeit und Aktualität von 'Denkmalen'. Neben einem Schwerpunkt zur Einweihung einer Arbeit des amerikanischen Konzeptkünstlers Lawrence Weiner in Hamburg umfaßt 'H1' Text- und Bildbeiträge von: Inga Beyer, Franz Blei, Daniel Blochwitz, Hans Blumenberg, Dew Bondage, Michael Dörner, Elliott Erwit, Christel Fetzer, Sebastian Hackenschmidt, Christian Jaramillo, Jac Leirner, Michael Liebelt, Mario Navarro, Lucia Egaña Rojas, Thomas Schöneberger, Tanja Schwarz, Philippe Van Cauteren und Marc Wortmann. Als eigene künstlerische Beiträge liegen dem Heft die 'Maronen-CD' des Kölner Künstlers André Lemke und die Publikation 'Dalton' des Mexikaners Erick Beltrán bei.**

**Die 'H'-Redaktion**

---

# Michael Montecinos, explorer

Mario Navarro

S. 31

---

-

Lucia Egaña Rojas

S. 35

---

# Zur allzu richtigen Zeit...

Tanja Schwarz

S. 37

---

Elliott Erwitte

S. 40

---

# Eine Hommage an den Nebenjob

Interview mit André Lemke

S. 41

---

---

# Beobachtungen einer Skulptur

Philippe Van Cauteren

S. 44

---

# Abbacchio al catrame

Thomas Schönberger

S. 46

---

SPEZIAL:

# Ein Weiner für Hamburg

S. 47

---

Christel Fetzer

S. 56

---

ANNEX 1:

# *Dalton*

Erick Beltrán

---

ANNEX 2:

# *Maronen-CD*

André Lemke

---

---

# Schlagwort

Franz Blei

**An einem Bauzaun des Emser Platzes in Berlin kann man in meterhohen Buchstaben weiß hingemalt lesen: *Nieder mit dem Maxismus*. Der schreibende Maler hat an einen ihm näherliegenden Maxe gedacht. Nicht an Marx. Und auch wenn er an den gedacht haben sollte, hätte er sich darunter gar nichts gedacht.**

**Es scheint da ein Gesetz zu geben, das lautet: Wenn ein Wort allen sachlichen und begrifflichen Inhalt verloren hat, erreicht es den höchsten Grad seiner Virulenz und wird zum Schlagwort. Man bekommt es um die Ohren geknallt und auf den Kopf geknüppelt. Und nicht nur im übertragenen Sinne. Das Kompositum 'Schlagwort' fällt auseinander in seine zwei Teile: das 'Wort' fällt auf einen Bauzaun, der Schlag auf einen Kopf. Sogar der Unterlegene ist von der beweisenden Kraft des Schlages überzeugt. Denn er arbeitete mit keinem anderen Mittel. Falls er mit dem Leben davonkommt, wird er sich einen Wechsel in die Partei des kräftigeren Schlages überlegen.**

**Daß jener Zaunschreiber, der Marx für einen Maxe hielt, von dem alles Übel käme, liegt nicht an seiner Unwissenheit. Es gibt eine verbreitete Meinung, daß man auch in der Partei, die sich 'marxistisch' nennt, mehr an einen namens Maxe denke, als an den Marx. Und daß viele von diesem Dr. Marx eigentlich nur den Satz kennen, der heißt: 'Proletarier aller Länder, vereinigt euch!' mit welcher Aufforderung sie so erfolgreich war, daß vier Jahre hindurch die Proletarier aller Länder sich auf Schlachtfeldern vereinigten, um einander Löcher in den Kopf zu schießen. Allerdings unter einem anderen Schlag-Wort.**

**(1931)**

# Don't trust this Book.

A Conversation with Erick Beltrán



Fermanian Francisco Luís Gustavo e Jonatas (os violinistas) e Kellu (o violoncelo) - num repertório que contempla peças de Beethoven (Sinfonia para oito violinos) e Antonio Vivaldi (concerto para quatro violinos) e Beethoven (sinfonia "Egmont") e

área" contextualizou também o fundador do projeto. Em relação à sua visibilidade, Vazken completa: "Hoje esse projeto desenvolve um sistema FIEC a oportunidade não somente para o jovem operário como também

Included in this H-issue one finds an A5 booklet ('Dalton') with a collection of images of people holding white sheets. It was on the occasion of the 'Storage and Display' exhibition (Programa Art Center, Mexico D.F. 2003) that Erick Beltran (born 1974 in Mexico D.F.) conceived 'Dalton' in cooperation with Roger Willems. 'Dalton' exemplifies part of Erick Beltran's preoccupations with texts, signs, language and information. In this conversation Erick Beltran comments on 'Dalton' and gives a further insight in his body of works. The interview between Erick Beltran and Philippe Van Cauteren took place by email in August 2004 in a language which is not the mother tongue of the contributors.

**It is now more than three years that New York lost its World Trade Center. I do remember that upon our first meeting in Amsterdam you showed me your 'A-Z project (WTC project)', in which one could translate any text into an 'alphabet', which was based on the photos of the collapse of the two WTC towers. In this project you explored in a cynical way the relation between text, sign and image. This relation is a constant preoccupation in your work. Where do you situate the origin of this 'research'? And could you say something in relation to this WTC project and the later projects which relate to it?**

I realize recently that my mental process is mainly visual. My curiosity is usually triggered by something that I would like to see. Therefore, my first impulse to work are images, and my general strategy is to find pieces of a larger scene in mind. This means that images are interconnected in precise patterns: They belong to certain spaces, have an inner structure and relate to a discourse. Text is this line that flows through this collection of images. The sign is the tool to get them connected or to make them visible in an efficient open way. The 'A-Z project (WTC project)' was an attempt to use a series of images that everybody could recognize immediately, but at the same time they could hide another discourse. The project was commissioned by the 'Museum in Progress' in Vienna for the newspaper 'Der Standard'. At that time I was working with Mariana Castillo and we were given a 'comic strip' space on several pages of 'Der Standard'. It was evident that within this space a narration was implied. So we decided to use this series of images, which were everywhere, and to turn it into a symbol-based alphabet. Over time I realized that we were unsuccessful. The event (and the images of the collapse of the twin towers) got too layered and became a common place. So our doubts were reinforcing the very thing we wanted to criticize. I realize now that it should have been more subtle.

At the moment though I am working on a project called 'Analphabet'. It is a project that tries to

show much clearer this voyage from images to text and text to images. It is a research on typography, calligraphy and cultural discourses. The relation between a concept and the way it is represented in form. The first time I visited a place where I could not recognize and read the signs confronted me with the idea I had about my capabilities of recognizing forms and meanings. Apparently I was not able to see certain things. As a tourist in Syria I remember the letters only as a big sea of constant changing graphic signs. The streets were a never-ending catalogue of lines, dots and calligraphic gestures. I always thought that a typographical message should be recognizable independently of the language used. I had the idea that I could recognize the strange letters and establish similarities, classify them and point out variations within typography. For me, written language was a system of graphic signs gathered together to convey an idea. No character had a direct relation with a certain word, meaning, structure or idea. It was clear that in Syria meaning was hidden as I do not know anything about the Arabic language, but what about the form? Could it be possible that I could not recognize the same character in different typesets? Could it be logic that I was not able to see certain characters? How many ways of writing could we have in form? Does the lecture of an image imply the lecture of its content? Are characters free of content? Can this be controlled? Which are the different discourses embedded only in the form of characters? Was it possible that in my own alphabet the same thing happened without noticing it? How was I able to see the problem there? I suspected that this relation of form and meaning (word-sign) was the heart of the problem. This tension is usually seen in calligraphy, typography vs. the act of writing and reading. But how to split the inner discourse of a character from the message that it is trying to convey in words? In other words: if the character and the meaning of the word is immediately recognized the reader is hooked in a problem of sense in a phrase or a story, and not in the image-word scale. So in order to introduce you into this investigation it is obligatory to step out of semantics and leave behind the possibility of reading and writing. You should have enough distance not to get seduced by the language and the need of sense.

**Part of your work deals with the graphic organization of the information in newspapers. In your projects you question the supposed objective standard of newspapers in infiltrating them as a virus in their daily make-up. Could you clarify the way you work with newspapers and where your active interest for newspapers comes from?**

Newspapers are the instructions booklets to live in a

specific society at a certain moment. They are one of the more immediate and important referents to regulate behaviour in society. If you read a newspaper you could infer the codes used in daily living and be able to localize yourself in the ruling general discourse. In other words law is applied through them. They are the edited version of what is valuable, or what is enough to represent the social reality. This fact is so heavy that turns a referential object into printed truth. The interventions I had been doing in newspapers tried to make the reader feel something broke up, something was misplaced, something went wrong. I try to push the neurological points of information: the classification of information, the words to refer to certain subjects and the historical sense of time. Some examples: The daily edition of the newspaper 'El Noroeste' (Culiacan, Mexico) had a false cover using a typography taken from the photographs in the cover. The cover of daily edition of the newspaper 'Het Parool' (Amsterdam, the Netherlands) was published without the letter 'u', which in Dutch means 'you'. The daily edition of the newspaper 'O Povo' (Fortaleza, Brasil) was published without dots and comas; instead a little symbol of a running man was filling the space.

**You have been doing newspaper projects within different cultural 'spheres': Mexico, China, Brazil, the Netherlands. Have you felt any difference in reception of your projects depending on the difference in socio-cultural background? In other words, does information have other impact connected to other geographical locations?**

Absolutely! The projects realized in the Netherlands were received as a shock. People were calling to the editors and complained about the lack of attention in production. Though after people knew it was part of an art project everything was fine and the readers were even proud about it. The project done in China on the contrary was a failure. The editor of the 'Beijing Youth Daily' figured out my intentions and blocked me all the time. He had no trouble introducing my images as illustrations or as reference material but not as something that could not be immediately recognized. He feared the media censorship of the government. He even challenged me: 'If you could prove that the icons you want to print could not be a secret code, I will do it'. I couldn't. The project in Brazil was a great festival. Everyone at the newspaper was so happy about the project: interviews, helping hands, even the idea of a contest was in the air. The general public didn't react as we thought. But as soon as the project was shown as an art project the reaction was strong and loud. 'Who are you to tell me what is art and what is not? Who is giving the playground to this boy that he could mess around with the news?' asked some



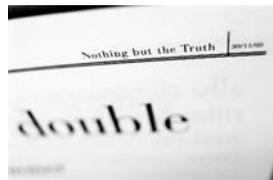
readers. Projects in UK and Spain could not be realized. I have been working on printing a negative newspaper (black background, white characters) for one year in different venues without any results. The image has a different weight in the social unconscious depending on the different traditions, forces and interests involved. It is scary to think about the tendency of newspapers around the world to use the same kind of images, the same formula and even the same image with the same aim.

**In this first issue of H we include your small artist publication 'Dalton' (2003). Can you say something about this publication, its conception and production process.**

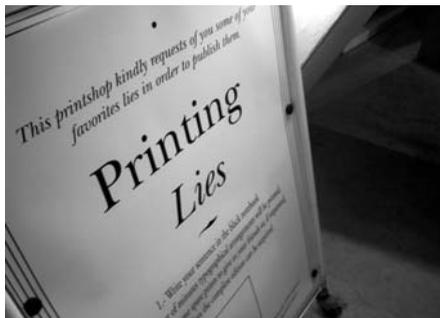
'Dalton' was my contribution to an exhibition in Mexico City called 'Storage and Display'. I was working with archives and collections of images at that time. One archive I had were pictures of people showing messages in different forms. The archive was that extended that I had to make a selection. I choose just these pictures of demonstrations while having the idea to erase the messages displayed over them. It reminds me of the 'silent' demonstrations in Mexico and Spain or the silence of catholic processions that impressed me so much as a child. There was a strange link of the strong shouts done in the images and the implied silence (or deafness). Were they supposed to be activated or nullified by the viewer? Filled down maybe? Roger Willems helped me with the project suggested the idea of printing it with another colour than black. And suddenly the name was there: 'Dalton' and printed in dark red. It implied the idea of something that could not be seen at all or referred to basic chemical elements.



**'Nothing but the truth' was a project you conducted at the Rijksakademie in Amsterdam. It is a book consisting of written statements of people you asked to write down lies. Can your global artistic attitude not be seen as a preoccupation of showing the traps how lies are presented as truth, how images and people looking at them are abused, how images and text never seem to be as the way we think they are?**



My work is about editing. We can understand edition as the process of selection of elements from a general universe to create a particular one. How do we make that choice? What does it represent? The force used to impose this particular universe against others is called the truth. A lie is an attempt to challenge this force and create another universe. The project was an experiment to turn lies into truth just by the way they were produced and presented. It was not just a book; it was a project with the entire printing production process open as an exhibition. The audience was confronted with a complete func-



tioning printing shop and the offering to use it. Something that usually is out of hand suddenly was demanding information (lies) and giving it back (truth). Their own information nicely printed by huge machines. From hand writing to classical printed typography, the audience is convinced of something they are not at the beginning. It is amazing how production, the mechanical forces needed to print, gives information a different status. People believe in mechanical power (and the economical strength needed to apply it) as the magical varnish to turn dull information on something to hang in a frame at home or have in the bookshelf. The parabola of king Midas.

**There is a particular active political component in your work. You deconstruct political speech and sayings into their fragments. What is your point of view as to the political responsibility of artists? And do you see your radical work being political?**

I always consider myself as a political person. My work always studies relations and tensions between groups of people. Somehow I am placed in a position that allows me to see and analyze a lot of realities in a relatively short periods of time. And usually I don't agree on what I am able to witness. So I try to grow big the holes I find on the way and not to forget where they are, so more things could go through them (everything should go through!). Art is a luxury and therefore it implies responsibility. It demands to be able to respond for it. But I don't think art should have an imposed political agenda. A game with fixed events and ending is not a game. Felix de Azua once said: 'El arte es una reaccion ante el dolor, alla cada cual con el suyo.' Art is a reaction upon pain, so each one is responsible for his own.

**Some years ago the Fridericianum in Kassel organized an exhibition entitled 'All artists are liars'. Having mentioned your preoccupation with the truth (and nothing but the truth!), I was wondering in how far you might be 'lying'? Or what is your personal idea of lies as a social and political phenomenon.**

It doesn't matter if I lie or not. The important thing is what my truths or lies can do. My work is to place statements and doubts in the correct moment to keep them active and produce circulation of ideas and energy (in the terminology of physics). I would define my work as a constant creation of metaphors to understand discourses. I always thought that despite the quantity and forms of information available, the amount of surprising links and complex metaphors between them is minimum. There is a tendency for making caricatures (good for quick recognition but too generic for precision), which

only protect our limited vision of truth. In contemporary societies, the possibility of knowledge as an experience is almost nothing.

**Should the owner of your book 'Nothing but the truth' indeed burn your book as you imperatively ask on the last page of the book? Could you say something about this rather imperative request? I remember that the artist Maria Nordman asked the owner of her books to donate them to public libraries. Apparently you are not the only one to ask the owner to do something with the book. But why do you want them burned?**

When I was printing the book I realized that somehow people started giving more and more personal phrases. Lies started to be more and more compromised as if people could test how far the line between lies and truth could go. People felt more confident or relaxed to confess (sometimes I felt there was a competition to see who could dare more). Everything started to get caustic, sour and unstable. The last day of production I realized that there was a need of an editorial, acknowledgments and other technical information page. But where could I place it? I felt that it was the only 'truth' page so printing and placing it at the end of the book broke the whole idea. This information was framing the whole project. Truth here and false there. In a savage attempt to keep this instability I place a last phrase that could include even the editorial page. Everything could be seen as a lie, as a never-ending game. So it ended as a plea for not trusting anything or maybe a new beginning. Burn this book. Burn everything. Don't trust this book. This is just a book. Everything was a game, wasn't it?



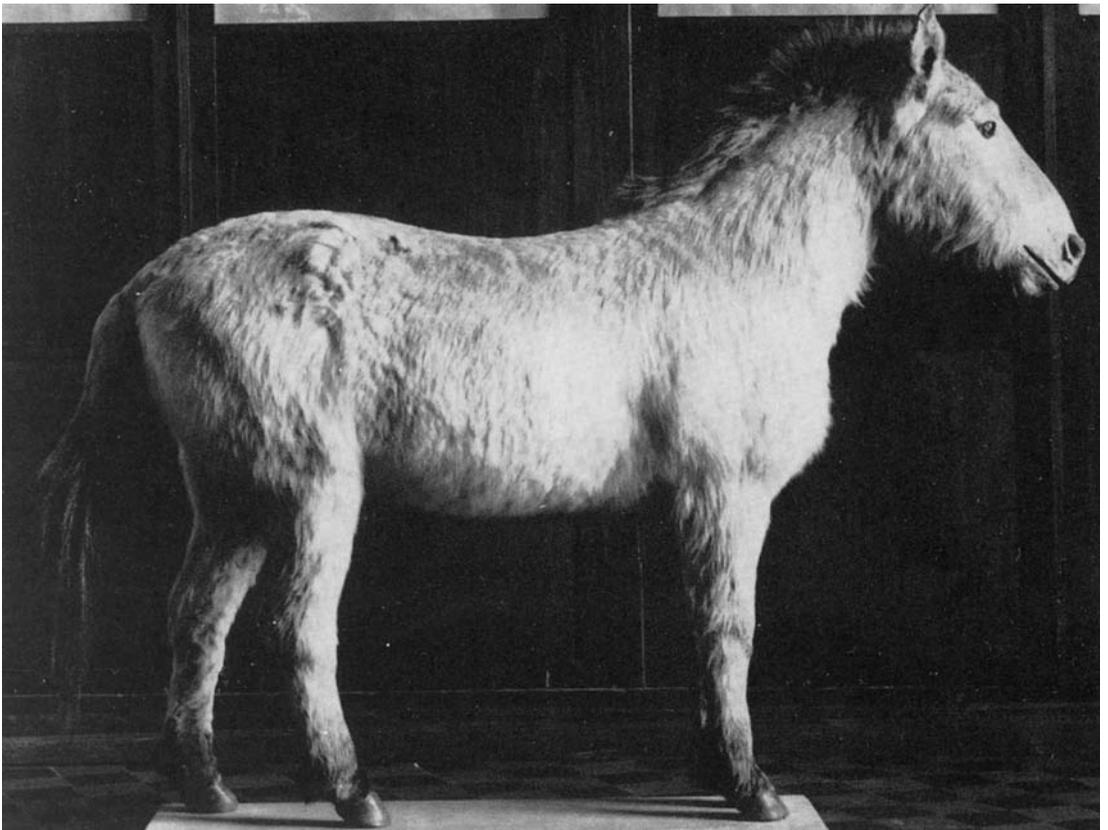
---

# Equus P. (FOLGE 19)

Inga Beyer

1878 bestimmte der russische Forscher N.M. Przewalskij aufgrund von Knochenfunden in der Mongolei das *Equus przewalskji*. Die ersten lebenden Exemplare wurden 1901 von Carl Hagenbeck nach Europa gebracht – daher auch die abweichende Bezeichnung *Equus hagenbecki*. Bei dem mehlnasigen, rot-falbenfarbigen Tier, das durch eine Stehmähne, weißen ‘Schwalbenbauch’, starken Köttenbewuchs, Aalstrich und einen kurzen Schweif charakterisiert ist, handelte es sich um ein kleines Urwildpferd [Stockmaß 123 cm]. Bis 1968 waren alle freilebenden Exemplare ausgestorben, lediglich 31 Exemplare hatten in verschiedenen Zoos überlebt. Durch Rückzuchtungsprogramme wurde versucht, das bereits domestizierte *Equus p* in seinen ursprünglichen Anlagen zu erhalten, und seit 1992 laufen Versuche, die Pferde wieder in ihrer eigentlichen Heimat in der Mongolei anzusiedeln.

Literatur: Jiri Volf: Das Urwildpferd, Magdeburg 1996.



---

# Ich war Goethe im Fernsehen

Marc Wortmann

**Es war einer dieser typischen Abende. Ich saß vor dem Fernseher. Ich hatte kaum zugehört, was sie da redeten, denn es war das übliche Fernsehgerede, einer redete, und dann der andere, und dann redete ein Moderator dazwischen, und ich war mehr damit beschäftigt, Bier zu trinken und den Abend herumzukriegen, doch dann sah ich, wie mein Bild auftauchte: Ich lachte hyänisch im Bild, das Bild stand still, das Bild wurde schwarzweiß und dann vergrößert und dann gerastert, und dann war es plötzlich das Goetheporträt. Ich muss schon eine Menge Bier getrunken haben. Ich weiß noch, wie ich dachte: 'So ist das Fernsehen. Das Fernsehen ist doch immer gut für überraschende Wahrheiten. Das Fernsehen hat mich in Goethe verwandelt, und das ist zwar überraschend, aber es ist auch sehr wahr.'**



# Portiers and Gatekeepers

Daniel Blochwitz

Even at the dawn of the new century and in the dusk of industrial societies, a majority of people, in other words, we, are (still) trapped into being part of a workforce that is employed in either material or immaterial production. We are actually producing what we will eventually also consume, and in the process we generate a surplus of monetary wealth for the elites that reside behind the gates of this economic division. Frequently we are producing even more than we could ever consume; and since both places, those of production and of consumption, are increasingly centralized, it is very likely that most goods are produced in places remote from where they will be consumed. Traces of production and work are rarely visible to the contemporary consumer. Here in the West, we are mainly working to service the goods that are produced cheaply in those unregulated and invisible places. Nonetheless, metaphorically, we are all – whether we labor in a remote location or locally – ultimately and only ‘employed’ in front of the gates of power and of luxurious living, working as either portiers or gatekeepers. And here the infrastructure of residential enclaves everted from ghetto to gated community, from being confined to being excluded, from the center to the periphery. These ever widening transitional spaces reveal and illuminate most about the state of our societies.

**Portiers:** Portiers are persons who open doors, carry luggage, hold umbrellas that protect from the elements, drive cars, and greet with courtesies. Their duty is best served in the background. The essential characteristic of portiers is to remain invisible while fulfilling their labor. This form of labor has little to do with meaningful work, because such an occupation would allow for a certain level of self-fulfillment. Instead this wage labor turns us into slaves within a system that doesn’t need a whip anymore. Consumption, instant gratification, is a much more effective motivator. Our labor routine provides us with enough means to participate in this game and thus keep the wheel of production and consumption spinning: seasonal and annual fashions and trends, ever shorter so-called product life cycles, an ever quicker technological turn-around, updates and new editions, high-maintenance and service intensive

products. We spend what we earn and more: financial debt straps us into this machine and we are trapped for life on this treadmill. The treadmill of post-industrial consumption merges here with the assembly line of industrial production. The speed is controlled by what the economic elites call the market. We are constantly running, laboring and consuming, without ever getting anywhere. We are merely moving frantically on the spot in front of the gates. To take our focus off of the physical toil and its toll, an increasing and already massive immaterial production, represented mainly by the entertainment and communication industry, lures us into a state of passive tranquility. Daily, weekly, and monthly TV shows, soaps, sports events and subscriptions trap us in easily marked cycles that, nowadays, form our routines and habits. After our daily labor routine we voluntarily confine ourselves in our privacy capsules, the smallest units of increasingly decentralized mass culture, in which we became pacified consumers of dull home entertainment. The dark irony is that we are watching 'Big Brother,' because 'Big Brother' doesn't need to watch us anymore. We have surrendered to its forces, culture and language, and have made them our own.

**Gatekeepers:** Gatekeepers can be found in similar spaces as portiers, but they are usually working closer in proximity to the doors and gates, because their duty is mainly to determine and monitor who belongs and who does not. Gatekeepers are, therefore, frequently quite complicit with the dominant powers in return for some slightly gained status or some extra material benefits. For the privileged few who hold the power, gatekeepers mark the area between inside and outside, danger and idyll, imposition and comfort, public and private. They are the ones who operate the surveillance and control apparatuses while, at the same time, being denied access themselves to the spaces they are employed to (ob)serve. Gatekeepers patrol on the entrances to power and wealth, doing the dirty work of segregation for the elites. Access is denied to anyone who does not own the right identification, meaning they lack certain identity traits: white, male, and heterosexual. Lately, this has caused some heated discussions in front of the gates, blaming one or the other portier or gatekeeper for discrimination; because if someone lacks one or more of the above mentioned identity traits, chances to ever enter through these gates decrease considerably. Eventually, identity politics was able to position a few gatekeepers at the doors who were more effectual in providing 'minorities' and women with access, but, of course, without really interrupting or even changing the overall system. These anti-discrimination struggles frequently did not aim at liberation from the status quo, but merely at equal access to the top floors of

power. The main division, class, prevails, and in fact remains the root of all discrimination. But the resulting multifaceted nature of labor perpetuates the societal continuum of gate-keeping and consequently implicates all of us in one way or another. The seeds of capitalism—and competition, one of the main characteristics of the free market, in particular—germinate into a climate of fear, suspicion, xenophobia, paranoia, and distrust and blossoms into the fortification of borders, suburbs, homes, and even cars. Therefore, along with this increasing fragmentation of our societal bodies, the sprawl and insulation of privacy, and the consequential encapsulation of individuals, we also experience, on a larger scale, a renaissance of nationalism and ethno-centrism. And all of this happens in front of the gates ...

However, as we further our civil emancipation and strive for more participation in front of the gates, it starts to dawn on us that a free market and free speech are not consequently two parts within the same societal structure, as so frequently claimed by advocates of the current system. In fact, these two elements only tolerated each other up to certain levels, but grew increasingly antagonistic toward each other in recent years. We have been asked to trust in the self-regulatory nature of a free market, despite the obviously inherent aggressive, violent and militaristic tendencies of capitalism. At the same time, we have been denied self-regulation as free people(s) for fear of anarchism. Under the destructive force of capitalism, our world economy recently reached its absolute limit of sustainability; we use and pollute now more than this planet can regenerate. This means it has put a cap on economic growth. In addition, beyond this current level of civil emancipation, popular demand for more direct participation, more equal distribution of wealth, and the resulting democratic institutions will increase regulatory measures to be imposed upon the market that would shrink profit margins close to zero. Consequently, the further and somewhat peaceful coexistence of democracy and capitalism would be rather improbable.

We demanded and understand that the unlocked gates are now our constitutional right at the current level of democratization. But we also bought into believing that only once we have earned enough personal wealth at the gates and received the right identification, we would be allowed to walk through them pass the other gatekeepers, almost as if there was a big neon sign arching over the entrance that reads 'Reichtum macht frei.' However, we need to recognize the true meaning of the unlocked doors and gates, which is not just a 'constitutional right' – it is the democratic imperative; and the increasing and speedy fortification and surveillance of these



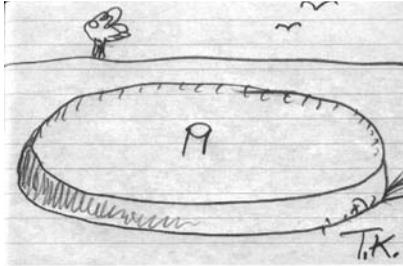
gates call upon us to break free from our voluntary confinements and encapsulations, abandon our positions at the gates, walk through them, dismantle them, and occupy the internal spaces of power. Let's not wait until the gates are locked and secured again. Let's insert our bodies back into the public sphere. Let's recognize that the emperors' new 'gates' are no gates after all – they are unlocked and ready to be opened.

It would be our responsibility to occupy and share our (local) spaces of power, and view them as a common responsibility, instead of potential property. We, the occupants, should create personal spaces that combine small niches for individual retreat with larger units of shared public and semi-public spaces. Along the same lines, we could become occupants of work descriptions that fulfill our needs to create, produce, participate and interact, and provide us in return with the means or tools to satisfy our desires and meet with everyday necessities. The emphasis of political, social, and economical units would be on the local, and on a vast decentralized network of these open and equal parts. Constructive new technologies, developed solely on a basis for the common good, would help and support this process. Production would be geared toward local consumption, higher quality standards (that would include the ecological and social impact) and zero growth trade relations, while political participation would become the responsibility of each member within local communities, not that of representatives with a party agenda and lobby connections. This model is meant to be an insertion into larger discourses that will eventually serve to establish a growing number of pockets of new visions that realize, one by one, a socially sound, sustainable and potentially just society.

Note: This text was part of a photo-based installation for my Master of Fine Arts thesis exhibition under the same title in Gainesville, Florida, 2003 (University of Florida). Therefore, it was not conceived as a 'stand-alone' text, but instead would preferably be read in relation to the images.

# Wasser und Wasser lassen

Dew Bondage



Anders als in wüsteren Regionen der Erde erneuert sich das Element Wasser in unseren Breitengraden – wie letztes Jahr bei den landesweiten Überschwemmungen noch schmerzlich erfahren – mehr als reichlich durch einfache Regengüsse und gelegentliche Unwetter, weshalb wir so billig und frei über diese Flüssigkeit verfügen können wie sonst höchstens über Erdöl. Entsprechend unserer Wasser im Ab- und Überfluß verschwendenden Weg- und Weichspülgesellschaft fällt die Wertschätzung für das lebensspendende nasse Element aber eher gering aus. Weit und längst entfernt hat sich jede künstlerische Bautätigkeit von den Quellenheiligtümern der Alten und ihrer Verehrung mythischer Flußgötter und Meernymphen in Form allegorischer Brunnenfiguren; die unserer Zeit gemäßen Wasserspiele finden ihren tiefsten Ausdruck dagegen in den poststrukturalistischen Senkgruben einer labyrinthischen Kanalisation. Ebenso unterirdisch sind die aufwendigen Spektakel, mit denen die Beherrschung der Ressource Wasser in den Lobbys halböffentlicher Konzerngebäude inszeniert und demonstriert wird: Windige Unternehmen feiern ihren unter Emission giftiger Abwässer erzielten Überfluß gerne mit pompösen Wasserkatarakten über mehrere Stockwerke oder täuschen durch das beruhigende Plätschern des reinen Elements über ihre schmutzigen Geschäfte hinweg: Es gilt Liquidität zu bezeugen, denn nicht nur Wasser fließt in Strömen.

Das alles gibt aber nicht wirklich Grund zur Besorgnis, denn der Schriftsteller Thomas Kapielski, der sonst eher für die Bevorzugung härterer Flüssigkeiten bekannt ist, hat eigens ein Wasserreservoir, einen Brunnen – oder vielmehr: einen erquicklichen Born – entworfen. Auf der (2003 bei Zweitausendeins) als Hörbuch erschienenen Doppel-CD 'Abste-

hende Röhren' hat der Autor der 'Gottesbeweise I-XIII' und des 'Sozialmanierismus' seinem zuvor bereits mehrfach veröffentlichten Plädoyer für die Ausführung des berüchtigten – aber leider weiterhin ungebauten – ‚Wasserspiels‘ nochmals mit eigener Stimme Nachdruck verliehen. Keine Frage, das Ding sollte endlich realisiert werden: Der 1986 konzeptionierte, zuerst an den 750jahrausschuß von Berlin gerichtete 'Springbrunnenentwurf' sieht eine senkrechte, etwa 6m hohe Wasserfontäne inmitten einer runden, etwa 12m durchmessenden und das Wasser sammelnden Schale aus hübschem Stein vor – eben so, wie das Volk sich einen anständigen Springbrunnen vorstelle, um Beine baumeln lassen und Dosenbier kühlen zu können.

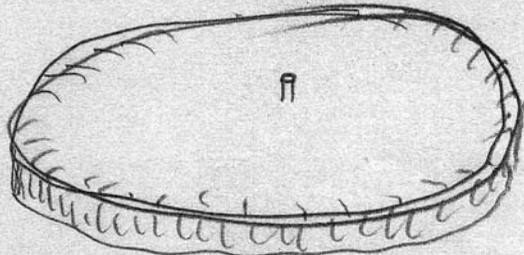
'Nun aber', so der Autor selbst, 'kommt ‚moderne Kunst‘ hinzu: Die Wasserdüse wird – ohne daß sich vorhersehen läßt wann und wohin – bisweilen um 90° in die Horizontale gekippt (aleatorische Mechanik). Da der Wasserstrahl in der Waagrechten nicht gegen die Schwerkraft an muß, wird er etwa um 2m über den Brunnen hinausschießen und für mancherlei Volksbelustigung sorgen.'

Also ein ausgewiesener Volksbrunnen, der das Nützliche mit dem Unterhaltsamen zu verbinden weiß: Während der unbestreitbare Nutzen der Einrichtung direkt einleuchtet – Füße und Bier kühlen! – bedarf das kurzweilige Wasserroulette fast ‚naturgemäß‘ einer erklärenden Anmerkung, handelt es sich doch um ‚moderne Kunst‘ (s.o.): Diese Spritzdüse der Kunst legt sich im wahrsten Sinne des Wortes ‚quer‘ zu den funktionalistischen Verwertungssystemen, denn weder dient die Anlage der Möblierung des öffentlichen Raumes zum Zwecke ungestörter Entspannung, noch ist ihr besonderer Überraschungseffekt einem bloßen Bedürfnis nach Belustigung geschuldet. Der unerwartet zuspritzende Wasserspeicher kann unterschiedslos jeden treffen, der sich an die Ufer dieses Bronnens begibt, und ist dadurch gerade nicht als Bannstrahl einem bestimmten Klientel zugedacht, wie dies etwa am Hamburger Hauptbahnhof der Fall ist: Dort flutet klassische Musik aus versteckten Lautsprechern, um die Drogensüchtigen zu vertreiben, denen diese Klänge offenbar Todesqualen bereiten, während sie zugleich den angemessenen Lifestyle-Ambiente-Soundtrack für die rechtschaffend einkaufenden Hanseaten und bildungsreisenden Touristen liefert. Aber *apopo* Junkies: Wer erinnert sich noch an die preisgekrönte 80er Jahre ‚Jugend-forscht‘-Studie, in der nachgewiesen worden sein soll, daß klassische Musik das Wachstum von Pflanzen befördere, während Pop und Rock, Punk und Funk dies bei gleicher Lautstärke verhindere? Soviel also zu der vermeintlich vegetativen Lebensform der Drogensüchtigen! Bevor mir das Thema aber durch die alkoholbedingt zittrigen Finger rinnt und die verbliebenen Reste textlicher Kohärenz verdunsten, zurück zur kapielskischen

*architectura hydraulica*: Nein, dieses Kunstwerk wäre – einmal gebaut – über jeglichen Verdacht der Anbiederung an kapitalistische Verwertungsinteressen oder sonstige Dienstverhältnisse erhaben – ohne jedoch nutzlos zu sein: Über die Möglichkeiten der bloßen Erfrischung hinaus, böte dieser Brunnen seinen gleichberechtigten Besuchern die lehrreiche Erfahrung eines Spektakels, an dem teilzunehmen (etwa in der genannten Absicht der Labsal) mit dem Risiko verbunden wäre, selbst in den Mittelpunkt der allgemeinen Spöttelei zu geraten – jedoch ohne die kompromittierenden Peinlichkeiten etwa eines Fernsehauftretens. Als wahrhaft avantgardistisches Kunstwerk ist dieser Brunnenentwurf einem demokratischen Allgemeinwesen verpflichtet und könnte selbst unfreiwilligen Teilnehmern durch einen aufmunternden Wasserstrahl auf äußerst eindringliche Weise die existenzialistische Schicksalsschwere des Lebens in Zeiten des Nützlichkeitsprinzips und der großen Verarsche nahebringen. Deshalb mein *ceterum censeo*: Bauvorhaben unbedingt ausführen!

#### SPRINGBRUNNENENTWURF!

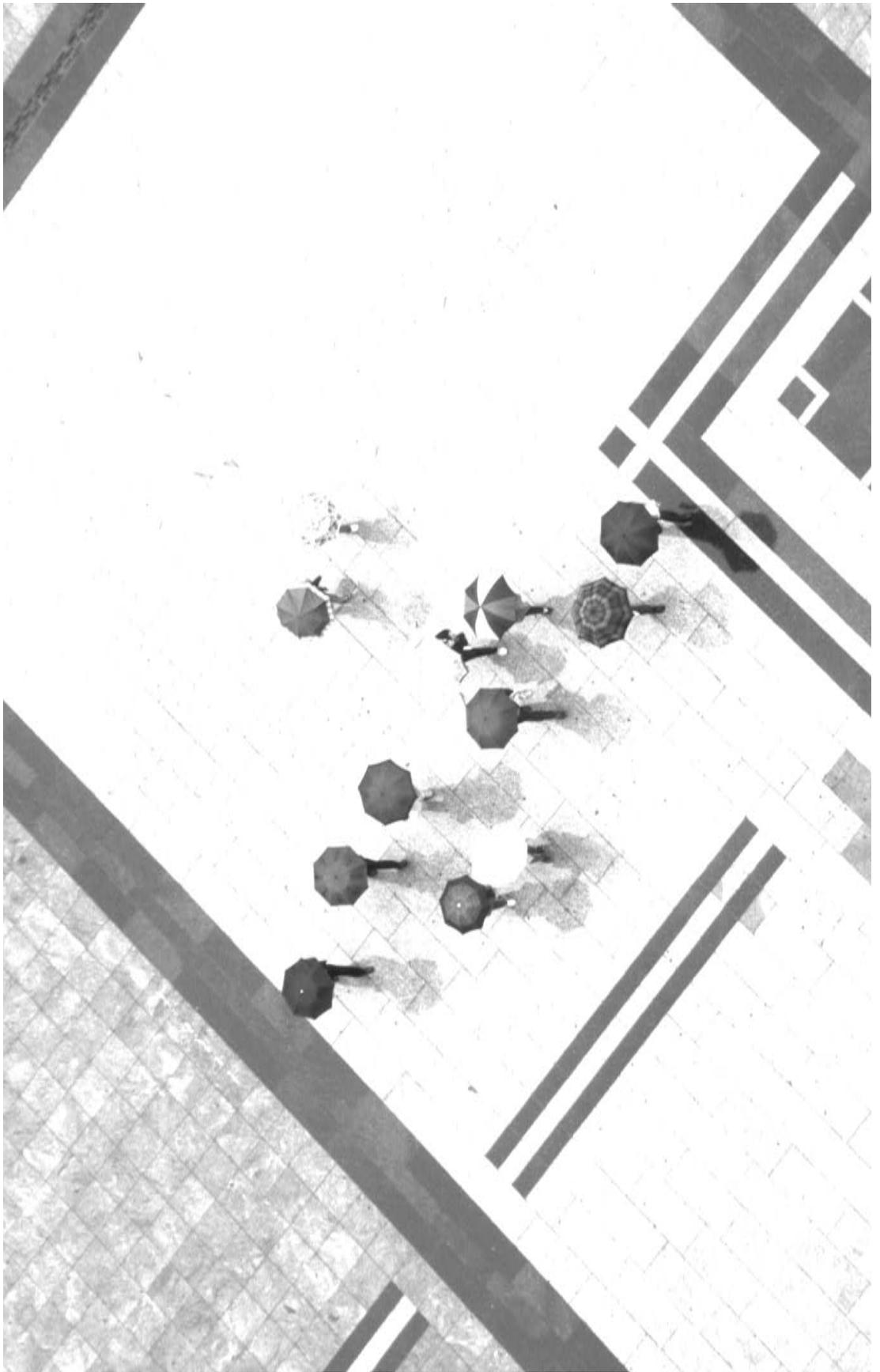
Lieber 750jahrausschuß von Berlin! Ich möchte einen Springbrunnenentwurf einreichen. Der Brunnen soll so aussehen, wie das Volk sich einen anständigen Springbrunnen vorstellt: eine runde ( $\phi$  12 M), schmückellose Schale aus hübschem Stein, mit Wasser gefüllt, damit man darinnen auch die Beine baumeln oder Dosenbier kühlen kann. In der Mitte befindet sich die Düse für eine senkrechte 6 M. hohe, schlichte, gebündelte Wasserfontäne.



Nun aber kommt 'moderne Kunst' hinzu: Die Wasserdüse wird – ohne daß sich vorhersehen läßt wann und wohin – bisweilen um  $90^\circ$  in die Horizontale gekippt (aleatorische Mechanik). Da der Wasserstrahl in der waagerechten nicht gegen die Schwerkraft an muß, wird er um etwa 2M. über den Brunnenrand hinauschießen und für mancherlei Volksbelustigung sorgen. Denn ein jeder wird seinen Spaß am Schicksal hbn.

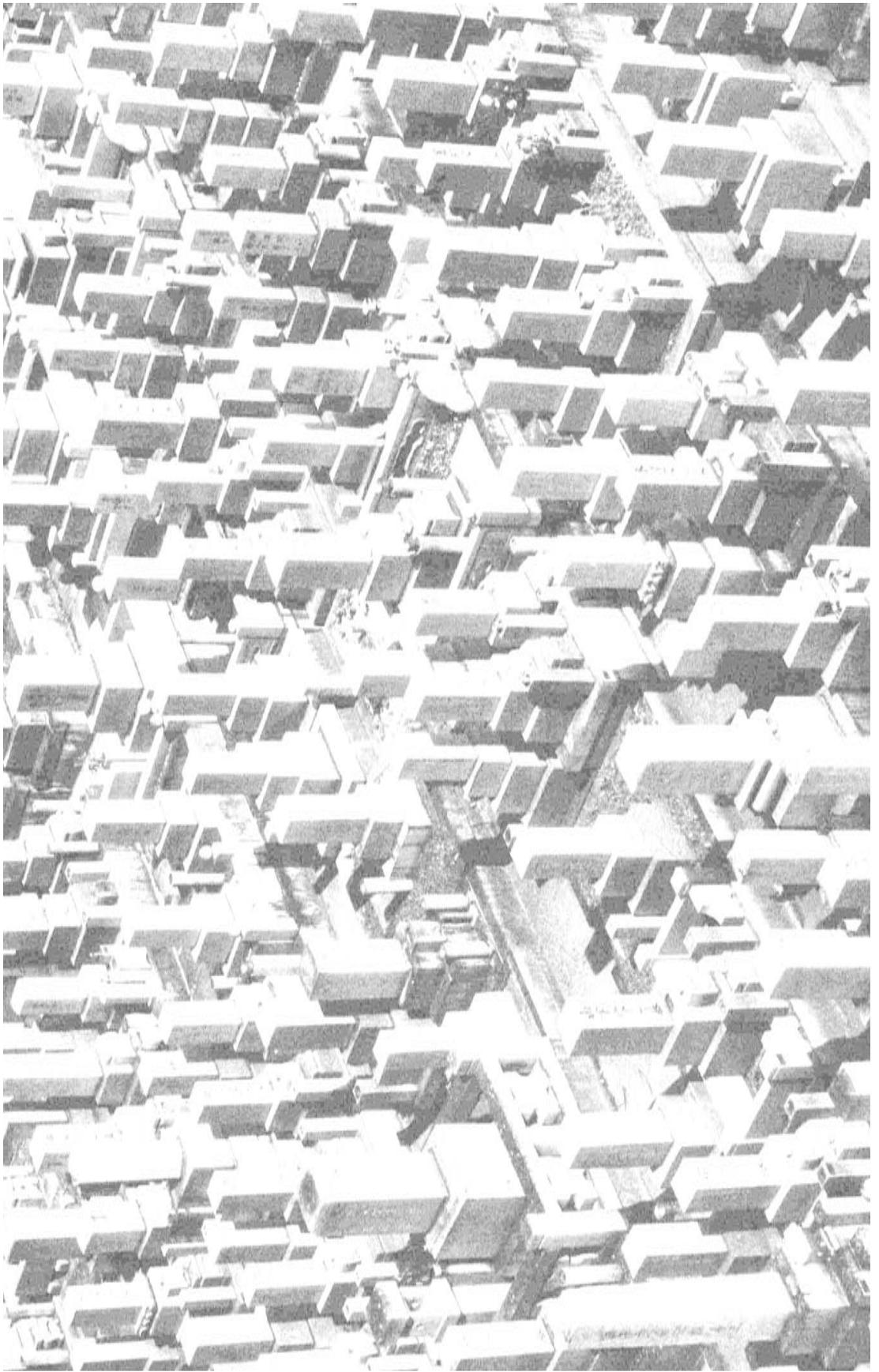
Thomas Kapielski, Springbrunnenentwurf, Typoskript und Zeichnung, o. J.

H1: Momente/Monumente – Herbst 2004





Köln, Fotografie, o. J.



---

# TRUTH IS STRANGER THAN FICTION!

## Eine politische Dämonologie zum Tod von Ronald Reagan am 5. Juni 2004

Sebastian Hackenschmidt

*Denn die Wirklichkeit ist jeder Geschichte, jeder Fabel, jeder Göttlichkeit, jeder Surrealität erschreckend überlegen.*

Antonin Artaud<sup>1</sup>

*This generation may be the one that will face Armageddon.*

Ronald Reagan<sup>2</sup>

I  
**Mit dem Nebelscheinwerfer durch die Realität**  
Der Anschlag auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001 wurde von den Intellektuellen als ein Verschwinden der Realität wahrgenommen: Als habe der Einsturz der beiden Türme nicht ‚wirklich‘ stattgefunden, beschrieben die Verstandesmäßigen ihn wahlweise als schlechten Kinofilm, reines Fernseheseignis und – noch abgedrehter – als großartiges Kunstwerk. Erst als Fiktion, Halluzination, Alptraum, Allegorie oder Filmzitat wurde er Ereignis, der virtuelle, mediale, unwirkliche oder auch simulierte Terroranschlag, für den ein renommierter Kunsthistoriker gar die Surrealisten verant-

wortlich machen wollte.<sup>3</sup> So fragt sich denn Klaus Theweleit in ‚Der Knall‘, seinem Buch über den 11. September und das Verschwinden der Realität, was in den Köpfen der Kommentatoren vorgegangen war und vermutet sogleich, der Einschlag der Flugzeuge in die beiden Türme des Hochhauses sei zugleich ein Einschlag der Bilder in die Hirne dieser Personen gewesen. Dazu eine Kostprobe von Josef Vogl aus einem Interview mit Alexander Kluge, in dem das Ereignis des 11. September einmal der Ausgangspunkt gewesen sein muß; ein ‚wirklich‘ surreales Gespräch, aus dem Theweleit ausgiebig zitiert:

Vogl: ‚Es existieren Strategien, die also wie Nebelscheinwerfer operieren, die ein bestimmtes Realitätsfeld kurz in die Sichtbarkeit holen, im nächsten Augenblick aber wieder, wenn man so will, mit einem molekularen Gestöber dieser Welt konfrontiert sind, eine Welt, in der sich verfestigte Gegenstände immer wieder in ihr molekulares Rauschen auflösen...‘

Kluge: ‚Wahrscheinlichkeitswolken umwandern den globalen Weltkreis, kann man das sagen?‘

Vogl: ‚Genau, ja, Wahrscheinlichkeitswolken, wenn Sie so wollen, schwarze Löcher, wenn Sie so wollen, Ereignisse, von denen nicht klar ist, ob sie hier oder dort überhaupt passieren, und schließlich eben auch politische Aktionen, deren akuter Standard sich danach bemißt, daß die nicht, wie in der geordneten Welt, einem deduktiven Verfahren unterliegen, sondern daß sie gleichsam induktiv sich immer neu von selbst rechtfertigen müssen... und die kriminalistische Methode, die Methode des Detektivs, die Fahndung, der Jagd, wenn man so will, sind ideale Prinzipien, um sich in diesem unübersichtlichen Gelände einer entstehenden Welt zu orientieren, und deswegen nicht von ungefähr die Bestimmung eines unbestimmten Feinds, in dem Kriegführung und Fahndung wie im Augenblick sozusagen deckungsgleich werden.‘

‚Pow wow wow! & wenn man so will‘, kommentiert dazu Theweleit.<sup>4</sup> Na ja, Vogl ist der deutsche Übersetzer von Gilles Deleuze, und Kluge hat den Büchner-Preis ja schließlich auch für eine Art Science Fiction bekommen – im übrigen völlig verdient! In Kluges Interview mit Vogl und den vergleichbar skurrilen Äußerungen, die Theweleit in seinem Buch zusammengetragen hat, gewinnt das Gerede über den Untergang des großen Überschußmonuments der globalen Geld- und Datenströme eine unfreiwillig komische Seite. Einer solchen Komik darf mit Rücksicht auf die wehrlosen Opfer des Terroranschlags sicher nicht immer und überall Ausdruck verliehen werden. In diesem Zusammenhang mag der Gedanke daher fast zynisch erscheinen, daß am 5. Juni 2004 im World Trade Center ausgelassene Freude herrschen und Freibier in Strömen hätte fließen können... – wenn die Geschichte nicht anders verlaufen wäre. Vielleicht hilft dieser Gedankengang



aber auch bei der Annäherung an das grundsätzliche Problem, Wirklichkeit und Fiktion zu verwirren und die äußere mit der eigenen Realität zu verwechseln, das selbst bei denen aufzutreten scheint, die für die politische Gestaltung der Welt verantwortlich sind.

II

### **Übergangsriten in der 'Greatest Bar On Earth'**

Noch um die Jahrtausendwende waren in der 'Greatest Bar On Earth' im 107. Stockwerk eines der Twin Towers regelmäßig die berühmten 'Ronald-Reagan-Deathwatch-Parties' gefeiert worden. Neben einem phantastischen Rundblick über Downtown Manhattan, New York und den Rest der Welt hatten die Veranstalter dieser Festlichkeiten Freibier für den Fall in Aussicht gestellt, daß der 40. Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika – und zusammen mit Helmut Kohl und Maggie Thatcher einer der apokalyptischen Vorreiter des Neo-Liberalismus der achtziger Jahre – endlich in die ewigen Jagdgründe eingehen würde. Vermutlich kaum einer der so hoffnungsfrohen Partygäste, die sich jeden zweiten Donnerstag im Monat – sagen wir kurz vor Mitternacht – *on top of the world* einfanden, hätte sich damals aber wohl vorstellen können, daß Reagan, der Armageddon doch selbst so sehr entgegen gefiebert hatte, diese ihm zu Ehren in der 'Greatest Bar On Earth' regelmäßig zelebrierten *rites de passage* überdauern und erst im Alter von 93 endgültig abdanken sollte. Als untoter Alzheimer-Patient vor sich hin vegetierend, mußte Reagan allerdings schon seit Jahren rund um die Uhr versorgt werden; eine Behandlung, die er – so böse das auch klingen mag – nach der Opferung des Sozialwesens im Zuge der *Reagonomics* nicht unbedingt verdient hatte.

Ob und wo die New Yorker 'Ronald-Reagan-Deathwatch-Parties' nach dem 11. September 2001 bis zum erlösenden Freibier am 5. Juni diesen Jahres fortgesetzt wurden, entzieht sich meiner Kenntnis; an geeigneten Orten dürfte es in New York dafür kaum gemangelt haben. Im Realitätsfeld von Ground Zero hatten nach dem Fall der Twin Towers aus – wenn man so will – allen Unwahrscheinlichkeitswolken und der Fortsetzung der amerikanischen Außenpolitik mit anderen Mitteln zuletzt jedenfalls nur noch Nebelscheinwerfer operiert...

III

### **Ronald Reagans defizitäre Leinwand-Identitäten**

In seinem Alzheimer-Stupor – seiner 'langen Reise in den Sonnenuntergang'<sup>5</sup> – vor Realität und ‚medialen Ereignissen‘ gleichermaßen geschützt, hatte Reagan selbst von all dem vermutlich überhaupt nichts mehr mitgekriegt. Seine Krankheit allerdings erscheint rückblickend pataphysisch erklärbar<sup>6</sup> als konsequente Weiterentwicklung von Realitätsverlusten, denen Reagan offenbar seit seiner Zeit als Schau-

spieler in Hollywood ausgesetzt war. Schon in den achtziger Jahren hatten der Psychohistoriker Lloyd De Mause und der Politikwissenschaftler Michael Rogin bei ihrem Präsidenten das Unvermögen diagnostiziert, die simulierte Wirklichkeit Hollywoods von der außerfilmischen Realität zu unterscheiden. So hat De Mause Reagans 1965 erschienene Autobiographie 'Where's the Rest of Me?' untersucht, deren Titel aus dem B-Movie 'King's Row' von 1941 entstammte. In diesem Film – den Reagan selbst für seinen wichtigsten hielt – amputiert ein sadistischer Arzt dem jungen Mann, der sich für seine Tochter interessiert, nach einem Unfall beide Beine. Als der junge Mann, gespielt von Reagan, aus der Narkose erwacht und dorthin faßt, wo seine Beine hätten sein sollen, schreit er: 'Randy! Wo ist der Rest von mir?'

Welche Bedeutung dieser Film für Reagan hatte, daß er zum Scheidungsgrund für seine erste Frau, Jane Wyman, wurde (wie sie später Gregory Peck erklärte, habe sie ihren Mann verlassen, weil sie 'es nicht mehr ertragen konnte, diesen verdammten 'King's Row' noch ein weiteres mal ansehen zu müssen'), warum Reagan eine Zeile dieses Films, auf die er sich später auch in hunderten von Reden bezog, zum Titel seiner Autobiographie wählte, und warum es ihm so schwer fiel, sich selbst und die Filmfigur auseinander zu halten, läßt sich im Detail in der psychohistorischen Analyse von Lloyd De Mause nachlesen.<sup>7</sup> Behaupten wir einfach, es seien die üblichen, durch verdrängte Tötungswünsche hervorgerufenen Kastrationsängste – symptomatisch für all das, was wir nie von der Psychoanalyse wissen wollten, was uns Hollywood aber dennoch ständig vor Augen zwingt, innerhalb wie außerhalb des Kinos. In 'Where's the Rest of Me' schrieb Reagan, wie er 1947 – in einer düster-depressiven Phase seines Lebens – anlässlich einer Lungenentzündung eine filmische Sequenz halluzinierte: 'Humphrey Bogart erschien und wir spielten eine endlos lange Szene, in der wir unendlich viele Trenchcoats trugen und austauschten und dabei versuchten, irgendeinen Text zueinander zu sagen, immer ein Anflug von Gefahr aus dem Dunkel um uns herum in der Luft. Jemand anders soll sich die Zähne daran ausbeißen, was dieses Freudsche Delirium bedeutete.'<sup>8</sup>

Den Absichtsbekundungen seiner Biographie nach wollte der Schauspieler Reagan den fehlenden 'Rest' seiner selbst schließlich als Politiker wiedergefunden haben. Wahrscheinlicher jedoch ist es, daß er das 'Freudsche Delirium' der Schauspielzeit bis in das Präsidentenamt verschleppt und seine defizitären Leinwand-Identitäten während der politischen Karriere weitergeführt hatte. Michael Rogin hat in seiner Studie zur 'politischen Dämonologie' untersucht, wie Reagan als Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika fortwährend aus eigenen und fremden Filmen zitierte, um sich als Held amerikanischer Mythen zu inszenieren und Politik mit der

Mythologie Hollywoods durchzusetzen (oder vielmehr: zu durchsetzen). Auch dazu einige prägnante Beispiele, die allein schon imstande wären, die Feierlichkeiten der 'Ronald-Reagan-Deathwatch-Parties' zu rechtfertigen:

'The Strategic Defense Initiative has been labeled *Star Wars*. But it isn't about war. It is about peace... If you will pardon my stealing a film line – the force is with us!' (Präsident Reagan über sein Raketen-Abwehrsystem SDI im März 1985.)

'Go ahead. Make my day!' (Präsident Reagans Versprechen vor dem amerikanischen Kongreß, eine geplante Steuererhöhung abzulehnen. Er zitierte damit die Aufforderung von Clint Eastwood in 'Sudden Impact' an den von ihm gejagten Verbrecher, dieser möge doch endlich seine weibliche Geisel erschießen, damit Eastwood seinerseits endlich den Verbrecher zur Strecke bringen könne.)

'Boy, I saw *Rambo* last night. Now I know what to do the next time this happens!' (Präsident Reagan im Juli 1985 nachdem die 39 Geiseln im Libanon freigelassen worden waren.)<sup>9</sup>

Und wie Hans-Dieter König in seiner Studie 'Zur Geschichte und Massenpsychologie amerikanischer Cowboy-Inszenierungen' nachgewiesen hat, war – selbstverständlich – auch der amerikanische Wildwest-Mythos nicht ohne Auswirkungen auf Reagans Vorstellungen von *Law and Order* geblieben. So war es für Reagan das Vermächtnis des 1979 verstorbenen Western-Stars John 'The Duke' Wayne 'die Kraft des amerikanischen Willens' zu verkörpern, 'das Richtige in der Welt zu tun'.<sup>10</sup>

#### IV

##### **Fantasy Wars**

Auch während seiner politischen Karriere war der Ex-Schauspieler Reagan offenbar den Szenarien Hollywoods verbunden geblieben, in denen die Welt in die Kräfte des Guten und das Reich des Bösen eingeteilt wurden (und werden): Sämtliche innen-



Ralph Steadman, *Paranoid*, 1986

wie außenpolitischen Probleme ließen sich somit auf einen konspirativen Brennpunkt des Terrors zurückführen. Die Verwirrung von Film und Leben, von Fiktion und Realität – so bemerkte Rogin schon Mitte der achtziger Jahre – hatte einen Ronald Reagan ‚gebildet‘, dessen wirkliche Persönlichkeit weder für sein Publikum, noch für ihn selbst von seinen Filmrollen zu trennen war. ‚Film is forever‘, begrüßte der aus dem Weißen Haus zugeschaltete Reagan die Academy bei der Oscar-Verleihung in Los Angeles 1981: ‚It is the motion picture that shows all of us not only how we look and sound but – more important – how we feel.‘<sup>11</sup> Und vielleicht wird es irgendwann als das eigentliche Verdienst seiner Präsidentschaft anerkannt werden, den Einfluß der Heldenmythen des Kinos auf den Lauf der Dinge in der Realität deutlich gemacht zu haben. In der Tat scheint es, als hätte Hollywood auch die Politik nachfolgender amerikanischer Präsidenten befeuert; ihre *Fantasy Wars* haben in den letzten Jahrzehnten nicht nur die Rhetorik des Krieges geprägt, sondern auch eine blutige Realität zu verantworten.<sup>12</sup> Gleichwohl sah sich unlängst noch Katja Nicodemus in ihrer Kritik zum dritten Teil von ‚Der Herr der Ringe‘ genötigt, Peter Jacksons Film zu entschulden, der ja schließlich nichts dafür könne, ‚daß in Politikerköpfen die gleichen infantilen Dichotomien spuken wie in den populären Mythen des Fantasy- und Abenteuerkinos. Warum um alles in der Welt sollte man dem *Herrn der Ringe* anlasten, daß sich ein amerikanischer Präsident dazu entschlossen hat, im gleichen Film zu kämpfen?‘<sup>13</sup>

Na ja, die Zusammenhänge von kriegerischen Filmphantasien der Marke Hollywood (oder vergleichbar großer Kapitalinteressen) und der Irrealität politischen Handelns (in Washington und anderswo) dürften schon eine Überlegung wert sein. Immerhin entwerfen Hollywoods Drehbuchschreiber ihre *worst-case*-Szenarien längst auch im Auftrag der amerikanischen Geheimdienste, denen kein Plot zu blöd, keine Story zu irrsinnig ist, weil sie auf alles gefaßt sein müssen... *yeah, for sure*. Aber die ‚Realitätsrisse‘ der amerikanischen Präsidenten sind durchaus bedenkliche Symptome, die nicht ganz unabhängig von der Entwicklung der Massenmedien und ihrer Technologien zu sein scheinen: ‚Seitdem Filmkameras – zum begreiflichen Leidwesen der Lebensphilosophie – mit Flügelschraube und Malteserkreuz die Körper vorm Sucher zerhacken, um ihre 24 Bilder pro Sekunde zu schießen, ist Lacans zerstückelter Körper eine Positivität.‘<sup>14</sup>

So eben auch bei Reagan, der – wir erinnern uns – seine Lebens- und Todesphilosophie unter das Motto ‚Where is the Rest of Me?‘ stellte – zum begreiflichen Leidwesen des amerikanischen Sozialwesens, wie das Buch von De Mause gezeigt hat: Als grausam inszeniertes Opferritual von staatlichen Wohlfahrtsleistungen betrafen die *Reagonomics* vornehmlich die sozial Schwachen, auf deren

Rücken Reagan sich den Rest seiner selbst wieder aneignete: ‚Der Kastrierte war zum Kastrator geworden.‘<sup>15</sup>

Worum es hier überhaupt geht? Keinesfalls darum, den gegenwärtigen Antiamerikanismus – eine verkappte Form der Fremdenfeindlichkeit – als politisch gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Nach den pompösen Bestattungsfeierlichkeiten im Juni und der scheinheiligen Würdigung Reagans als visionären Politiker, der den Kalten Krieg beendet und die Einheit Europas ermöglicht habe, muß aber doch einfach mal gesagt werden, daß der Typ ein paranoider... Saftack war. (Ups, jetzt isses raus! Von einer eindeutigeren Wortwahl wurde mir jedoch wiederholt abgeraten...) *De mortibus nihil nisi bene? Well, why the fuck not?* Irgendwann muß der Spaß ja mal aufhören: Wir verdanken diesem Schwachkopf viel Mist (*horse manure*) – nicht nur auf Film, sondern in einer Realität, die spürbar den Stempel seiner politischen Fehlentscheidungen trägt: *RIP!*

*And a thousand thousand slimy things lived on;  
and so did I.*

Samuel Taylor Coleridge<sup>16</sup>

## V

### The Scum Also Rises: Arnold Schwarzenegger

Im übrigen – um erneut einen pataphysischen Kausalzusammenhang<sup>17</sup> zu konstruieren – ist der aus tagträumenden Gewaltphantasien, unbewältigten Tötungswünschen und fiebrigen Stardust-Memories resultierende Realitätsverlust von Ex-Präsident Reagan auch kein gutes Omen für die Amtszeit des neuen Gouverneurs des Staates Kalifornien, Arnold Schwarzenegger. Es steht zu befürchten, daß auch dieser begnadete Mime seine alten Drehbücher aus Hollywood mit in das politische Amt nach Sacramento nimmt und in strategisch günstigen Momenten immer wieder auf sein ‚I’ll be back!‘ oder auch ‚Hasta la vista, Baby!‘ zurückgreifen wird. Schon im



Andy Warhol, *Ronald Reagan* (for Ads-Portfolio), 1985

Wahlkampf für das Gouverneursamt war er ja als der 'Terminator' angetreten, um nach dem Motto 'Total Recall' für die Abwahl von Gouverneur Gray Davis zu sorgen. Die Bürger Kaliforniens haben – so vermutet der amerikanische Soziologe Mike Davis – in Schwarzenegger endlich den Helden ihrer unerfüllten Wünsche gefunden. Nach Reagan, der vor seiner Präsidentschaft eben dieses kalifornische Gouverneursamt innehatte, oder auch Clint Eastwood, der für einige Zeit der Bürgermeister der kalifornischen Kleinstadt Carmel war, sei Schwarzenegger aber nicht einfach ein 'weiterer Schauspieler, den es in die Politik zieht, sondern eine Projektionsfigur – sowohl als Filmfigur wie auch im richtigen Leben – für dunkle sexuelle Allmachtsfantasien.'<sup>18</sup>

Pow, wow, wow, etc. – aber Davis setzt noch einen drauf: Der große Actionhero Arnold Schwarzenegger gewinne seine dämonische Anziehungskraft offenbar aus der Freude an der Erniedrigung anderer. Er sei der Prototyp jener kleinen Sadisten, 'die ihrerseits die Instinkte Millionen gut situiertes, aber innerlich vom Stress zerfressener Pendler und Verbraucher mobilisieren. Mit imperialer Geste hat die überwiegend weiße Wählerschaft in Kalifornien eine autoritäre Persönlichkeit zu ihrem Erlöser gesalbt.'<sup>19</sup>

Zugegeben, das ist alles ziemlich aus dem von Davis differenziert ausgebreiteten Kontext gerissen. Aber im Unterschied zu Reagan brauchte Schwarzenegger für seine Wahl tatsächlich nicht einmal mehr ein politisches Programm vorzustellen, sondern nur noch auf seine gebieterische Filmpersönlichkeit zu setzen. Und auch mit den Marsbewohnern Kaliforniens muß hart ins Gericht gegangen werden, denn anstatt einen professionellen Gauner zu wählen, haben die gut situierten Pendler und Verbraucher des Sonnenstaates beschlossen, ihre mythischen Helden aus Hollywood auch in der Realität zu lieben, und die Idolatrie wiedereingeführt.



Das Ritual der leeren Stiefel: Beim Staatsbegräbnis für den früheren US-Präsidenten Ronald Reagan wird sein Lieblingspferd „Sergeant York“ hinter dem Sarg durch Washington geführt. Reagans Reitstiefel sind verkehrt herum in die Steigbügel gesteckt – Symbol dafür, daß der Kommandeur auf seine Truppen zurückblickt und sein Pferd nie wieder reiten wird. Reagan, der auf seiner Ranch bei Los Angeles Pferde züchtete, war am 5. Juni im Alter von 93 Jahren gestorben. Er regierte die USA von 1981 bis 1989.

'Bild des Monats', *Cavallo*, August 2004

1  
Antonin Artaud: Van Gogh, Der Selbstmörder durch die Gesellschaft (1947/48), München 1977, S. 22.

2  
Ronald Reagan, zit. nach: Hunter S. Thompson: Generation of Swine. Tales of Shame and Degradation in the '80s (=Gonzo Papers, Vol. 2), London 1988, S. 16.

3  
Vgl. die Sondernummer der 'Aktion' zum Thema 'Haben die Surrealisten das World Trade Center zerstört? Erwiderung auf Jean Clairs Artikel , Der Surrealismus und die moralische Zersetzung des Abendlandes', Die Aktion. Zeitschrift für Politik, Literatur, Kunst, Heft 204, 2002.

4  
Klaus Theweleit: Der Knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmode, Frankfurt a. M. / Basel 2002, S. 164f.

5  
Ronald Reagan, zit. nach: Gerhard Spörl: 'Blitzkrieg für Ronnie', in: Der Spiegel, Nr. 46, 2003, S. 214-216, S. 215.

6  
Was, werden Sie mit Recht fragen, ist pataphysisch erklärbar?

7  
Lloyd De Mause: Reagans Amerika. Eine psychohistorische Studie, Basel / Frankfurt a. M. 1984, bes. Kap. 3, S. 55-75. Zitat S. 63.

8  
Ronald Reagan, zit. nach: De Mause, ebd., S. 63.

9  
Vgl. Michael Rogin: 'Ronald Reagan, the Movie' and Other Episodes in Political Demonology, Berkeley / Los Angeles / London 1987, S. 3 u. 7.

10  
Ronald Reagan, zit. nach: Hans-Dieter König: 'Von Buffalo Bill zu Ronald Reagan. Zur Geschichte und Massenpsychologie amerikanischer Cowboy-Inszenierungen', in: Alfred Lorenzer (Hg.): Kultur-Analysen, Frankfurt a. M. 1986, S. 289-345, S. 323.

11  
Ronald Reagan, zit. nach: Rogin, wie Anm. 9, S. 3.

12  
Vgl. dazu auch Philipp Sarasin: 'Anthrax'. Bioterror als Phantasma, Frankfurt a. M. 2004.

13  
Katja Nicodemus: 'Der Bush der Ringe. Um die Tolkien-Verfilmung ist ein Kampf politischer Interpretationen entbrannt', in: Die Zeit Nr. 52, 17. Dezember 2003, S. 38.

14  
Friedrich Kittler: 'Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte', in: Ders.: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Leipzig 1993, S. 81-104, S. 94.

15  
De Mause, wie Anm. 7, S. 100.

16  
Samuel Taylor Coleridge: 'The Rime of the Ancient Mariner', zit. nach: Thompson, wie Anm. 2, S. 54.

17  
'Definition: Die Pataphysik ist die Wissenschaft imaginärer Lösungen, die den Grundmustern die Eigenschaften der Objekte, wie sie durch ihre Wirkung beschrieben werden, symbolisch zuordnet.' Alfred Jarry: Heldenaten und Ansichten des Doktor Faustroll, Pataphysiker, Neowissenschaftlicher Roman, Frankfurt a. M. 1987, S. 36.

18  
Mike Davis: 'Weißer Hass und dunkle Träume. Gestresster Mittelstand: In Arnold Schwarzenegger haben die kalifornischen Bürger den Helden ihrer Machtfantasien gefunden.', in: Die Zeit Nr. 43, 16. Oktober 2003, S. 41.

19  
Ebd.

# Proust und Joyce

Hans Blumenberg

Gipfeltreffen werden ihren Nimbus behalten, auch wenn noch so oft bei ihnen nichts herauskommt. Es verbindet sich eine Art Aberglauben mit der letzten Instanz: von ihr müßten Vorkehrungen gegen das Unheil und für das Heil möglich sein, die niemand sonst ersinnen oder gar verantworten könnte.

Im Sport heißt das Spitzenbegegnung und ist damit stärker personalisiert. Denn Spitzen sind die, die sich da um den Vorrang bewerben, schon vorher; Gipfel sind nicht die, die sich treffen, sondern der Ort der politischen Topographie, den sie durch ihr Treffen bezeichnen, wenn's gutgeht: auszeichnen.

Denkt man daran, die beiden größten Epiker des 20. Jahrhunderts, Proust und Joyce, könnten sich irgendwann irgendwo getroffen haben, so wäre der dramatische Akzent auf der Szene schon dadurch gesetzt, daß jeder der beiden Autor eines ‚letzten‘ Romans sein wollte und in bestimmter Hinsicht auch war (nur Thomas Mann wollte sich an dem Wettbewerb, das Letzte der Gattung geboten zu haben, noch beteiligen). Welche bedeutungsvollen Worte hätten sie sich sagen, sogar: entgegenschleudern müssen. Unausdenkbar!

Aber sie *haben* sich getroffen. Es gab das Gipfeltreffen, die Spitzenbegegnung. Nun wäre alles gut, hätte niemand sonst daran teilgenommen – die beiden selbst hätten sicherer das Ungesagte verschwiegen, als je Politiker es vermögen werden. Würden wir nichts als die nackte Tatsache der Begegnung, bliebe der Phantasie jeder Spielraum zu erdenken, was hätte gesagt werden müssen, gleichgültig, was faktisch gesagt worden war. Eine grandiose Unbestimmtheit.

Zum Unglück gibt es einen indirekten Zeugen, dem Joyce anvertraut hat, wie es sich zugetragen hat, als sie sich bei einem literarischen Diner trafen und einander vorgestellt wurden. Es mußte, in dieser Situation, etwas gesagt werden, und es wurde etwas gesagt. Proust stellte eine Frage, und Joyce beantwortete sie. Zwei Sätze, wenn man dem Bericht von Arthur Powers über das ihm von Joyce Anvertraute glauben darf.

Proust fragte: *Essen Sie gern Trüffel?* Er war sicher kein Risiko eingegangen; Céleste hatte Erkundigungen eingezogen. Joyce antwortete denn auch aufs schlichteste: *Ja, ich esse sie sehr gern.* Das war es.

Wer enttäuscht sein sollte und die Frage nach den Trüffeln nicht noch mehr genießen kann als etwa die Trüffel selbst, möge daran denken, wie in anderen Fällen hochliterarische Gipfeltreffen verlaufen – oder gar nicht erst zustande gekommen sind. Die beiden größten Dramatiker der deutschsprachigen Nachklassik, Grillparzer und Hebbel, konnten sich in Wien jahrelang jeden Augenblick treffen. Aber Grillparzer mied jede Gelegenheit; er fürchtete, Hebbel werde das Gespräch auf Gott bringen und da würde er zuwenig sagen können. Jeder der beiden hatte Bedeutsames über Gott – für wie gegen ihn – gesagt und auf der Bühne sagen lassen. Aber qualifiziert das zu einem ‚Gipfelgespräch‘? Wohl nicht. Grillparzer wußte, daß er am meisten die Banalität zu fürchten hatte, wenn es darauf angekommen wäre – Banalität von beiden Seiten. Wie es auf Gipfeln zugeht.

So ist, von höherem Standpunkt her betrachtet, Prousts Vergewisserung gemeinsamer Trüffelneigung die delikate Vermeidung gegenseitiger Ansprüche aufs Ungewöhnliche: Einigkeit in einem so exquisiten Punkt ersparte jede andere.

Während man die Enttäuschung über den versäumten Abtausch von Vielsagendem verwindet, indem man die Raffinesse seiner Vermeidung bewundert, muß doch noch ein Gedanke an die Zuverlässigkeit der Nachricht gewendet werden. Der Dritte, der sie für die Nachwelt verwahrt hat, erweckt wenig Zweifel. Aber Joyce, der den unaufgelaufenen Keim einer Stichomythie mitgeteilt hatte, ist der boshaften Überpointierung nicht unverdächtig: Zweifellos, so hätte Proust ihm entgegentreten müssen, um genau der zu sein, als den er ihn nicht mochte. Man betrifft sich bei der historisch-philologischen Tod-sünde zu wünschen, Joyce möchte das Ganze erfunden haben, um Proust in einem Satz zu charakterisieren, auf den seine Antwort dann die gleichgültigste gewesen wäre.

Da findet sich wieder eine Konvergenz mit den politischen Gipfeltreffen: Ihre Einschwörung auf Vieraugengespräche und Vertraulichkeiten öffnet der Fiktion Tür und Tor – aber mit dem eigentümlichen Resultat, daß es fast gleichgültig ist, ob ‚Indiskretionen‘ nur vermeintliche oder echte sind. Wir erwarten von jedem, daß er das gesagt habe, was er hätte sagen müssen, auch wenn er es zufälligerweise zu sagen vergessen hätte.

(1987)

---

# Monumentos

Christian Jaramillo

Interventionen mit Kreide im Perimeter des  
Monuments:

- Monument für José San Martín,
- Monument für Baquedano
- Altar für das Vaterland
- Monument für Simón Bolívar
- Monument für José Miguel Carrera
- Monument für Manuel Bulnes
- Monument für Balmaceda

Santiago de Chile, 1998









---

# Primeiros Erros

Jac Leirner

Já nas bancas conheça seus filhos, pais e filhos terão toda liberdade com segurança total, experimente, sente-se muito bem por favor, mostre quem você é, o melhor pai do mundo, a melhor mãe do mundo, dedicação total a você, incomparável, age e pensa como homem, ama e sente como mulher, não gruda na pele e está sempre ao alcance com desimpegno e radicalidade, libera o prazer fino que satisfaz, é bom mesmo, gigantes do ringue, pode trazer sérias conseqüências para sua mente, seu corpo e sua comunidade, seja delicado com você, alívio refrescante, desperte o tigre em você, combate, a missão continua, supere suas dificuldades, não descuide, aproveite esta dica eternamente jovem no sabor da nova geração, venha com a gente, vem, segurança, qualidade e a garantia do melhor resultado, consulte nossos especialistas, experimente, eu recomendo, você não pode perder, não custa nada, é um verdadeiro presente, faça seu pedido, tantas coisas boas para você recordar, o prazer de ser mulher, a cidade do verão sem fim, a torcida mais vibrante, o prazer de fazer bem feito, tentação, gostosura, a minha, a sua, a nossa, a vossa puramente natural, o espaço perfeito para o prazer do seu corpo, mas cuidado, não troque seu corpo, corpo virou moda, beba saúde, acabe com os inimigos da boca sem nenhum açúcar, cimento, trabalho, alumínio, uma base de carinho para quem sabe que o importante é ser feliz na cama, vilões que se cuidem, baleias e borboletas do planeta terra chegou a hora de brincar, sigma esta marca d'agente, não importa aonda você vá, você sente a qualidade com recheio líquido, o prazer, seus melhores prazeres na arte de bem viver sempre com criatividade e a melhor qualidade, qualidade e tecnologia do líder libera você para fazer o que quiser, fica grande ou pequeno na hora que você quiser, facilita a lavagem das sujeiras mais difíceis, veste a gente do jeito que a gente é, beleza dos pés que sobe à cabeça, você não precisa remediar depois de uma agradável surpresa, romantismo, tradição, cultura e as belezas qu a história não apaga, vamos colocar um salzinho, vamos derreter nossa manteiguinha, vamos dourer nossa cenoura, vamos mexer até engrossar, comece a treinar já, entre para vencer, faça você mesmo a prova, está na arte pela arte, uma grande novidade que nunca perde o gás que não tem nada para esconder, a satisfação do cliente em primeiro lugar a turminha vai gostar, aulas totalmente gratuitas agora em nova embalagem, muita festa, muita alegria chegou realmente para resolver, ligue já, abra uma cerveja, participe da sua comunidade, na união de todos nós a defesa da democracia, o benefício social é seu maior prêmio, vamos sair da crise, vamos nos divertir, vamos, confesse, fale logo, você pode estar indo para o céu ou entrando no inferno, ambiente discreto e acolhedor, um toque de saudade, o toque clássico dos jardins do mundo inteiro, uma boa idéia dura como pedra, , uma formula mágica e útil para todos nós, sera que você consegue montar uma conquista brasileira, você é o artista, desenhe e acerte com muito requinte, paixão, garra, amor à camisa, olha o sol batendo na janela, para ele os obstáculos são brincadeira, é só ligar, ligue agora, ligue para anunciar em qualquer lugar deste planeta macio, gostoso, exageradamente gostoso e diferente, sempre fresquinho, um dragão aspirador de raça para sólidos e líquidos abaixo do custo ontem, hoje e sempre confiando no Brasil da pesada, na nossa turma todo mundo é amigo, energia que dá gosto mais emocionante, faça a prova da tampinha e você conhecerá as delícias, do mundo, se sentirá um nobre cremoso, saboroso, toda hora maciez, quem come um pede bis e diz isso é muito fácil, salve, salve pátria amada o fim da calvice e o prazer que você encontra nos super motéis, pedaços gostosos de vida ninguém esquece, o doce sabor acompanha você nos melhores momentos, você monta e desmonta brincando, deixa agir por cinco minutos, cria o clima ideal, a limpeza é uma beleza, aqui, quem procura acha.

---

# Michael Montecinos, explorer

Mario Navarro

I  
After endless twenty days of hunger, heat and a growing feeling of solitude, Michael Montecinos, seasoned explorer of unconquered lands, tried to culminate successfully what, to date, had become his costliest expedition to the darkest areas of the Amazon jungle. Suddenly, when his last ounces of energy brought him closer to the border clearing and to the verge of finally losing sight of that dense and humid jungle, Montecinos made a brief halt in his slow, steady walk, becoming aware of a strange silence in the air. Still, he continued on his way.

With each step, it seemed to Montecinos that the air became heavier, as if the jungle had suddenly become silent so that only the sound of crushed leaves under his Caterpillars could be heard. When that mute landscape became impenetrable, Montecinos abruptly stood still and dropped his knapsack onto the ground. Realizing what was about to happen, he calmly sat and waited.

At that same moment, a group of expectant aborigines silently prepared themselves for the hunt. Some were perched on trees, others hid behind some bushes. The rest lay submerged under the waters of a nearby stream.

Contrary to what one would believe, the aborigines were not in the least surprised by their 'prey's' strange serenity, and without warning, fell euphorically on Montecinos, who broke his apparent calm with a shrill cry for help. As could be expected, nobody came in his help and he abandoned himself to the will of that human whirlwind.

Strictly speaking, the aborigines' actions were some kind of revenge, an execution. The charge: unauthorized intervention in strange lands.

When he was about to be executed, some men from a neighboring tribe appeared. They had come to see what all the row was about.

The ten newcomers asked the first ten: 'what's all the noise about, can't you work in silence?' 'We didn't yell', they replied, 'it was him!' They pointed at Montecinos. The explorer tried to explain that he never intended to bother anybody, begging their forgiveness for his shrill screams. Silence again; the

twenty aborigines looked at each other and in an instant it was all over. That man talked too much. Worse still, they couldn't understand a thing he said.

The incident did not cause much concern among those twenty men, but after a while, when Montecinos finally lay still, the men began to wonder what it was that the explorer lying at their feet had tried to tell them. This made them feel uneasy and they began to blame each other for the uncertainty in which they were immersed. They were so angry that they decided to end the matter right there and go to their respective villages.

On the way to their villages, each chief ordered one of his men to retrieve the body of the explorer. Thus, both men reached the body at the same time. Without even discussing the matter they took the body from both ends and started pulling with all their might. Such was their strength and their desire to take the body to their villages that the body finally gave way and split in half. Realizing what had happened, both men hit upon a better solution. They took both sections of the body and threw them into a river to be carried floating far away.

For a couple of days, both sections of the body continued floating downstream. They were never far from each other, although for short periods one traveled further away than the other. This was caused by the normal obstacles that interrupted the river's flow: rocks, sand banks, branches, more or less inclination, etc. In any case, because of the almost identical weight of both sections, they remained quite close.

While in this situation, the river abruptly branched in two. Upon reaching this point, each section of the body followed different route; the right branch carried the top part of the body, which, after floating by several small villages unnoticed, suddenly found itself in the midst of the river network of a large city. As was to be expected, after remaining in full view for a while and having caused the commotion that is to be expected in these cases, the police removed the body to make the corresponding investigations.

The body was taken to the local morgue for identification. Naturally, the investigation would be very complicated as the river had deteriorated this section of the body considerably, and a long time would pass before more or less clear answers could be had.

On the other hand, far from there, the lower section of the body that floated down the left branch of the river came to a standstill on a sandbank. It lay there like a strange kind of shipwrecked survivor, asleep on a solitary beach.

At that moment, a couple of local aborigines found this 'half man'. Without stopping to think, they quickly took the remains off the sand, carrying them to the safety of solid ground. Once there, the men went to inform the other members of their tribe about their find.



Mario Navarro, Zeichnung, 2004

The chief called for a community meeting in order to reach a quick and joint decision about what was to be done with the extremities. After a few hours of discussion, the Council of the Elders, which is in charge of deciding and communicating final decisions in such matters came to the following decision: 'We have decided that the best thing, both for our own people as well as for the unfortunate being who lost his way because his head followed another direction, is to cut him up into small pieces so that when they are put back into the river, its waters will soak up each piece until they become as heavy as the water itself, walking on the smooth bottom without disturbing anyone with their appearance'. True enough, the pieces floated for about half an hour and then they all disappeared together down river.

Meanwhile, in the city, the investigations never came up with a solution that would permit to identify whoever was to blame for such a 'brutal crime'.

The matter was gradually forgotten, buried under a growing pile of papers in the court archives. Eventually, nothing more was heard about the matter, and the case was closed.

Today, the only visible evidence of the incident is a large jar containing the remains of the top section of the body, submerged in a viscous liquid that barely reveals the silhouette of this kind of class study object that is reserved for observation in the forensic medicine class of the local University.

## II

In 1975 there was a huge fire at the University. Students manipulating highly explosive substances, mistakenly mixed some of these elements, causing a spectacular fire that consumed almost the entire Faculty of Chemistry in a few hours. A good part of the School of Medicine burned, including a partial destruction of the laboratory used by the forensic medicine class.

The sight was appalling. Hundreds of experiments diluted in water. Thousands of sheets of paper made up a black mass similar to coal. There were mountains of shapeless blobs of molten glass everywhere. Colored fluids circulated freely along the passageways. Professors turned into scavengers. Almost nothing could be salvaged. Everything had to be rebuilt, rewritten. Every experiment's intuition had to be typewritten immediately in the fear of forgetting the only thing that was almost intact.

During the fire, most people sadly watched how the flames consumed their work. How the firefighters, in a double-edged intervention, put out the fire simultaneously destroying with their strong water Jets, whatever came in their way.

At a time when panic possessed whoever stood near the fire, a young medical student, Ernesto, 25 years old, dashed from among the crowd in an

apparently suicidal action, leaping directly into the flames. He ran desperately through the narrow and suffocating corridors of the Faculty of Medicine. Somebody tried to stop him and lead him in the right direction, but his sight was clouded and his ears deafened by the roaring flames that singed his body. Finally, he reached his destination: the forensic medicine lab.

On the day Ernesto first came to Medical School, the 'half' of Montecinos, had recently arrived at the University. That day he was sitting on the stairs next to the forensic medicine lab, idly passing time. Suddenly, a burly man slowly approached the place where he was, carrying a peculiar looking load; he was carrying in his arms a large, incredibly transparent glass jar, apparently useless, and yet it issued forth a feeling of strength and incredible attraction. In short, it was like a flash, an automatic blinking of the eyes. That man and the object he carried were etched in his memory, indelibly and in full detail, in an unforgettable instant. Perhaps it was the transparency. That clearness he had never known before. Most probably, not even the best glass cleaning fluid could have produced the fleeting sensation that Ernesto experienced as he set eyes upon that glass container.

The following year, and because of infrastructure problems, Ernesto and his roommates had to attend a class in the yet unknown forensic medicine lab. The young students were very interested in the number of objects and specific instruments there, although what really drew their attention was a series of jars containing countless organs. Among these, there was one that definitely caught their attention: the body of Montecinos. Still floating, it was strangely similar to an angel. His extreme palidity at times seemed to become one with the viscous liquid that preserved it. Ernesto, who by that time seemed hypnotized by the view of the top half of a body, calmly sat and waited for the class to end. Once the last student had left, he entered the lab and stood before that large jar, whose function he finally knew, and thought aloud: 'Some day that semi-human being inside you will leave. Maybe it will dilute in that liquid surrounding him. You already know that it is useless if it's clean on the outside if what you have inside has nothing to do with light passing through. An object like that should always be empty. An object like that should only be observed from the inside.' After this monologue, Ernesto left the room and never returned.

The day after the fire, the people from the University began to make an inventory of the damages and what was worth while salvaging. It is not clear when or how, but someone reported that strange noises were coming from the forensics lab. Everybody thought it was a new fire, and prepared themselves to fight this new outbreak. Great was the surprise of the fire fighters and volunteer students when, after

violently breaking into the lab. they found themselves as unexpected witnesses of a scene that was on the verge of the delirious. It was Ernesto, emptying the contents of the large Jar, including the anonymous body, pouring them down the drain of a room lavatory. Yet they were doubly surprised when, hitting the surface of the lavatory, Montecinos' body underwent amazing anatomical transformations. It slithered like a huge mass of jelly, as if even its bones had softened to the point of becoming like the whitish layer of muscle and skin that covered them. When the contents of the jar, a kind of amniotic liquid, had completely emptied down the pipe, Montecinos' body, in a complicity of years, immediately went the way of his 'companion', the liquid.

After a while, the surprised audience still hadn't recovered from the shock. In a kind of collective catharsis, they picked up some straps and started to dry and clean the large jar. Ernesto, who was the most pensive of the group, merely pointed out to the others where there were stains that required cleaning.

Every year, when the students of the Faculty of Medicine commemorate the damages caused by the fire, they devote the whole day to carefully clean the large jar, which had become a kind of bizarre trophy.

Lucia Egaña Rojas

I

*Chile ist fol fon denc-mal. Fiur uns ist aine forme fiur eeren an personlijcait oder aine heroische situatión deah must jhaben aine queorpenlij chte.*

*In Gran Avenida José Miguel Carrera schtrasse viar jhaben aine denc-mal fiur Condorito, veah ist ain pertsonlijcait fon aine chilenishe caricatur deren authorh ist Pepo.*

*Condorito ist ain chilenishe foguel mit menchlij corp. Er jat ain néffe, deren name ist Coné, das ist egal das Condorito, aba clain. Er jat aine ferlobte desen name ist Yayita, ssi ist sear jipush, und ist aine frau niht ain foguel.*

*Condorito ist de name von de lustigue caricatur, deren ersten shtoc pertsonlijcait ist Condorito.*

*Ainigue menshen shraibt ibah dear denc-mal, aba viar jaben ain ánderer menshen zu rainigen di figur.*

*Ij vil schgraiben in doitch, aba ij vaiz niht ví.*

II

La geografía de Santiago de Chile es detallada de manera esquemática en vistas cenitales (mapas), donde las calles se diferencian por color, grosor e intensidad. La calle Gran Avenida José Miguel Carrera es larga y gruesa. Junto a la gráfica que representa la Estación de Metro San Miguel, debería haber otra con la figura en miniatura del monumento a Condorito.

III

Un huevo color carne en posición horizontal figurará como cabeza de perfil. La figura permanece casi la totalidad del tiempo de perfil. De su parte inferior sale la boca, que resulta ser una especie de corte representado por una línea negra, cuando está cerrada, o, la mayoría de las veces, un espacio triangular negro, estando abierta. De contener la boca alguna materia, esta será la lengua, roja y algo desplazada hacia la zona inferior/exterior de la cavidad. Tal vez de algún material rugoso y áspero, similar a la de un gato, aunque en la figura no hayan texturas, sólo zonas planas de color regular.

Sobre la parte superior de la cabeza hay una especie de maní rojo que representa la cresta, esa carnosidad que tienen algunas aves. Algunos pelos sueltos sobre la mollera. Ojos grandes con cejas de carne que rodean la parte superior de cada ojo, que se representa de la siguiente manera: estando abierto como una blanca elipsis vertical con otra elipsis negra en su interior; estando cerrado como

un dibujo a línea negra de la mitad inferior de la elipsis.

La nariz es la parte más pequeña del huevo y los orificios están prácticamente contiguos al ojo. Sin embargo divide el rostro una marcada línea de expresión que cruza la figura en forma diagonal.

El cuerpo hacia abajo sigue en una representación antropomorfa caricaturizada, que tiene una longitud equivalente a cuatro o cinco cabezas. Viste polera roja de cuyo cuello emerge una tela despuntada color blanco. Es posible que este cuello no forme parte de la vestimenta, sino más bien de la morfología corporal de la figura, simulando un racimo de plumas blancas que tiene el pájaro llamado cóndor colgado del pescuezo. La polera es de mangas cortas. El brazo termina en una mano de cuatro dedos, uno de ellos considerablemente más corto que los otros.

Sigue un pantalón negro, arremangado a la altura de las pantorrillas. El reverso de esta prenda es de color blanco y a veces cuenta con un parche colocado para mejorar un espacio roto. El parche es cuadrado, de tela escocesa blanca y roja, y se ubica sobre una de las rodillas. Del trasero del pantalón emerge un racimo de tela roja de similar forma que el cuello de la polera pero de puntas más pronunciadas. También existe la posibilidad de que este agregado forme parte del cuerpo, siendo una especie de cola, otorgándole mayores rasgos de animalidad a la figura.

Los pies son manifiestamente exagerados, equiparando casi el tamaño de la cabeza. Consisten en dos volúmenes que a su vez están subdivididos por la forma de las sandalias. Sandalias sencillas, rojas, con dos hebillas de las cuales se afirma el pie. Estás hebillas comienzan en la suela y terminan en la misma. En el talón hay otra hebilla que cumple igual función. Los pies no tienen uñas ni garras, son más bien unas porciones suaves que simulan masa.

Su perro es blanco con negro, de orejas largas. Su nombre es Washington.

Cuando habla, siempre lo hace a través de unos globos blancos. Su voz aparece escrita al interior de estos de color negro. Así mismo hablan todos con quiénes se relaciona. Cuando alguno cae, producto de la impresión, de espaldas, también suena escrito 'Plop'.

IV

C: ¿Y en ese momento me concebiste? <sup>1</sup>

P: Claro, estaba harto picado. Walt Disney había elegido a para nuestro país una figura tierna, pero muy poco humana, era el avioncito Pedro, que se empinaba con gran esfuerzo por los Andes. Y a Brasil le había dado Pepe Carioca, ese papagayo que fuma habano, usa camisa a rayas y toca el pandeiro; a México le creó el famoso Pancho Pistolas, ese gallo de pelea que calza revólver y sombrero. Y nosotros

nada más que un avioncito que en honor a Don Pedro Aguirre Cerda se llamó Pedrito.

C: ¿Entonces tú pensaste en mí?

P: Pensé en nuestro escudo, pensé en el huemul y el cóndor, pensé que entre las dos figuras tú estabas más cerca de lo que somos nosotros. Porque a pesar de que Don Arturo Alessandri decía que nuestro país estaba plagado de huemules y en la política, la especie esa como que se estaba extinguiendo. Preferí el cóndor. Por eso te hice bajar a ti de la cordillera, te calcé ojotas, te puse sombrero de huaso, te hice hablar y vivir en el mundo de los humanos. Tú serías uno más de nosotros, Condorito.

C: ¿Y me trajo la cigüeña?

P: Nooo..., llegaste al mundo en un frasco de tinta china.

C: Y desde entonces, ¿cuántas ocupaciones me has dado?

P: Uff, muchas. Has sido mozo, carpintero, sastre, albañil, sepulturero y...

C: Y pinche de Yayita. Ah..., la Yayita, ipensar que la conocí huasa como yo allá en Pelotillehue, y después se vino a Santiago y se puso pituca! Aquí conoció a ese desgraciado de Pepe Cortisona.

P: Pero tu vales más Condorito...

C: Si, pues. No le puedo dar auto, pero tengo un corazón más grande que el de un transplantado.

P: Ahora te pregunto yo : ¿qué harías si fueras tú el dibujante mío?

C: Buena pregunta, por la reflauta. Siempre lo he pensado. Me vengaría de todos los dibujantes y caricaturistas chilenos, me vengaría de ti, Pepo. Inventaría un personaje y lo haría trabajar en ediciones de 500 páginas.

<sup>1</sup> Diálogo extraído del Libro *Caricaturas de ayer y hoy*, por Luisa Ulibarri, editado en la colección 'Nosotros los Chilenos' de la editorial 'Quimantú' el 16 de noviembre de 1972.

# Zur allzu richtigen Zeit am allzu richtigen Ort: unverwirklichte Arbeiten von Victor Kégli

Tanja Schwarz

Gedichte, die geschrieben wurden, Fotografien, die jemand aufgenommen hat, sind nur ein schwacher Widerschein dessen, was nie geschrieben oder fotografiert worden ist, aber hätte werden können, ja sollen. Man kann nicht sagen, dass es notwendig die besten Gedichte, die besten Fotografien seien, die sich bis zu uns in die wirkliche Welt vorgeschoben haben. Tatsache ist nur, es gibt sie nun, und mit ihnen können wir uns befassen im Gegensatz zu den Billionen möglicher Werke, für die das nicht zutrifft, die aber möglicherweise ungleich brillanter, wahrer, gehaltvoller gewesen wären.

Einen festen Platz in Victor Kégli's Werk nehmen diejenigen Arbeiten ein, die niemals verwirklicht worden sind, sondern lediglich als Storyboard, Projektantrag oder Briefwechsel existieren.

Nun ist es für sich genommen nicht besonders originell, eine solche Sammlung zu besitzen. Der Grund dafür, weshalb ausgerechnet Kégli's unverwirklichte Pläne eine Erwähnung wert sind, ja, dass ihr Nichtsgewordensein sogar als Auszeichnung gelten kann, liegt in Kégli's Gespür für die Sprengkraft des Hier und Jetzt.

Der Künstler ist seiner Zeit nicht voraus, oder jedenfalls nicht weit. Seine Qualität besteht darin, genau den entscheidenden Punkt des Gegenwärtigen zu finden. Der ja immer auch ein wunder, heikler Punkt ist, den man allgemein gern in respektvollem Abstand umschiffert. Weil genau da eine Ladung schlummert, die in unkalkulierbare Richtung, in unkalkulierbarer Heftigkeit explodieren kann.

Dieses Talent wird Victor Kégli regelmäßig zum

Verhängnis. Projekte, die monatelang vorbereitet worden sind und kurz vor der Umsetzung und Präsentation standen, scheiterten aus Gründen, die eigentlich für sie sprachen. Dies immer dann, wenn seine den öffentlichen Raum zum Diskussionsort erklärenden Projekte zu brisant waren. Oder wenn, wie im Fall des 11. September, oder im Fall Frankreich/ Mururoa die sich ereignende Zeitgeschichte das Spielfeld politischer Kunst entscheidend verändert hat.

Denn bei Kégli's öffentlich-ereignishaften Installationen spielt der genaue historische Augenblick eine integrale Rolle. Ändert sich der Kontext, ändert sich der Gehalt des Werks auf der Stelle, ist der Bedeutungszusammenhang ein anderer. Victor Kégli ist Spieler und gleichzeitig Maximalist genug, um sofort zu spüren, wenn die formal und inhaltlich fertig konzipierte Arbeit an Wirkungsmacht verliert. Weil sich die Rezeptionsbedingungen verändert haben. Weil die Arbeit etwa plötzlich leichter einzuordnen oder zu vereinnahmen ist. Weil sie wegen außenpolitischer Spannungen sofort abgesagt werden muss.

Dann zieht er es vor, eine Mappe mit der Dokumentation der Arbeit anzulegen und die Geschichte eines Kunstwerks zu erzählen, das buchstäblich wie eine Bombe eingeschlagen hätte. Wenn nicht die echte Bombe die Umstände komplett umdefiniert hätte.

Dabei legt Victor Kégli nie bestimmte Deutungen allzu nahe. Er ist nie didaktisch, spielt sich nicht moralisch auf – in dieser Hinsicht ist er durch und durch Pluralist. Er schafft aber Deutungsspielräume, teilweise auch unbeabsichtigte Verbindungen, Symbolisierungen, Ereignisse, die ihre eigene Dynamik entwickeln. Das macht die Unvereinnahmbarkeit, aber auch wirkungsmäßige Unkalkulierbarkeit seiner Projekte aus. Einer, der nicht sofort einzuordnen ist, weil er nichts von Hülsen und Denkschablonen hält, hat etwas vor, das möglicherweise unbequeme Kontroversen auslöst, die immer auch über die Grenzen der rein ästhetischen Diskussion hinausweisen. Deswegen ist es mitunter schwer, Partner für die Verwirklichung von Kégli's Projekten zu finden.

Und deswegen gehört zum Reden über Kégli's Arbeiten das Reden über die verhinderten Werke unbedingt dazu.

## **Kulturstadt Europa – BOMB DE BUSCH (1995)**

Die Story zu diesem unverwirklichten Performanceakt ist spektakulär und so unerhört, dass man die Dokumentation, ja die Erzählung allein, von Planung und Scheitern der Arbeit als eigenes Kunstwerk betrachten kann: eine Art Briefwechsel-Performance mit Zügen der Realsatire.

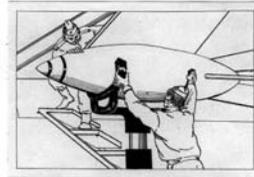
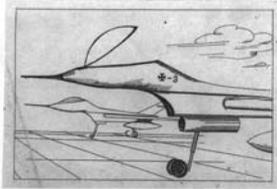
Victor Kégli hatte im Rahmen des Programms *Kulturhauptstadt Europas*, im Jahr 1995 war dieser Titel an Luxemburg-Stadt gegangen, die Einladung zum dazugehörigen Bildhauersymposium erhalten.

Es entstand der Plan, aus einem deutschen

SYMPOSIUM DE SCULPTURES 1995  
 GÄLGENBERG / ESCH SUR ALZETTE

„KULTURSTADT EUROPA“  
 VON VIKTOR KÉGLI

AM SONNTAG VOR MITTAG DES 6. AUGUST  
 1995 STARTET VON EINEM LUFTWAFEN-  
 GÜTZPUNKT IN DEUTSCHLAND —

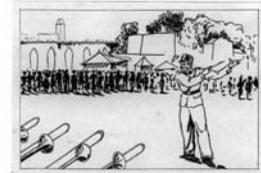


EIN FLUGZEUG DER BUNDESLUFTWAFFE  
 MIT EINER BOMBE AN BORD — MIT DEM ZIEL

LUXEMBOURG



IN LUXEMBOURG-STADT, DER HAUPTSTADT  
 EUROPAS FÜR DAS JAHR 1995, ZIHT ZUR SELBEN  
 ZEIT EINE LUXEMBURGERISCHE MILITÄRKAPELLE AUF.  
 WÄHREND DER DAUER DER AKTION SPIELT SIE AUF  
 DEM PLATZ VOR DER „ZERTSTADT“ MARECHPLAQUE.  
 DIE ZERTSTADT IST EINE TEMPORÄRE ANLAGE, DIE  
 FÜR DIE ZEIT DER FEIERLICHKEITEN BERICHTET  
 ALS ORT DER BEGEBUNG, INTERAKTION UND  
 DOKUMENTATION DIENT.



Viktor Kégli, 'Kulturstadt Europa', Symposium de Sculpture, Esch sur Alzette, Comic

Kriegsflugzeug eine Bombe auf das Gelände der Bildhauer auf dem Galgenberg, nahe Esch sur Alzette unweit der Hauptstadt, abzuwerfen. Die Arbeit Kégli als 'Bildhauer' sollte darin bestehen, den durch den Bombenabwurf entstandenen Krater während des auf zwei Monate angelegten Symposiums wieder zuzuschippen. Da der Künstler kein bleibendes Werk hinterlassen wollte, war der destruktive Akt des Bombeneinschlags gleichsam der Auftakt einer Performance und Anlass für die Arbeit an der Neutralisierung des Schadens, der hier als eine Art negatives Werk, als Anti-Skulptur zu verstehen ist. Gleichzeitig sollte mit dieser spektakulären Aktion das Bildhauersymposium eröffnet werden.

Victor Kégli sucht oft historische oder zeitgeschichtliche Bezüge, in deren Spannungsfeld er seine Projekte verortet. Das Projekt *Kulturstadt Europa* bringt er in den Zusammenhang mit dem Bosnienkrieg: dort war unlängst das Wahrzeichen der Stadt Mostar, Teil des Weltkulturerbes, die fast 500 Jahre alte Brücke über die Neretva, von kroatischen Truppen gesprengt worden. Ein unersetzlicher Verlust für die europäische Kultur, galt das unter dem osmanischen Herrscher Suleiman erbaute Wahrzeichen der herzegowinischen Stadt als Bindeglied zwischen Orient und Okzident, als Symbol für das friedliche Zusammenleben verschiedener Kulturen in Europa. Dass eine einzige Bombe auf einen Streich zerstören kann, was die menschliche Kultur in Jahrhunderten hervorbrachte, dass genau das vor den Augen der Weltöffentlichkeit nicht weit von uns passiert, wo Europa seine Kultur feiert, anstatt den Verlust zu betrauern – so dass der Verdacht nahe liegt, Europa lege nur scheinbar so großen Wert auf diese Kultur, betrachte sie in Wahrheit als bloßen Zierrat und entbehrliches Anhängsel – darauf wollte Victor

Kégli mit seiner aufsehenerregenden Kunstaktion aufmerksam machen.

Zunächst schienen die Aussichten für das Projekt günstig. Die luxemburgische Festivalleitung war begeistert. Als Tag für Kégli's Bombenabwurf wurde der 6. August, der Jahrestag des amerikanischen Atombombenabwurfs auf Hiroshima, festgelegt. Das Ganze sollte folgendermaßen ablaufen: Auf dem Platz vor dem Nationaldenkmal der Hauptstadt Luxemburg-Stadt spielt eine Militärkapelle auf. Das deutsche Kampfflugzeug überfliegt den Festakt, steuert den Ort des Bombenabwurfs, den außerhalb der Stadt gelegenen Escher Galgenberg, an; der Einschlag selbst wird auf einer großen Videoleinwand den Zuschauern des Festakts live übertragen.

Bis zur Umsetzung dieser Idee war noch ein zäher Überzeugungskampf mit den zuständigen Ministerien auf deutscher Seite zu führen. Die Antwortbriefe aus dem Bonner Außen- und Verteidigungsministerium auf Victor Kégli's Anfrage, Kampfjet plus Bombe plus Überfliegen luxemburgischen Hoheitsgebiets plus Abwerfen der Bombe auf Freundesland, sind außerordentlich amüsant, Brief gewordenes Schulterzucken und Kopfschütteln der Militärs und Diplomaten. Kégli erhält immer das gleiche *Njet*: auch zu Übungszwecken dürfe die Bundeswehr in Europa grundsätzlich keine Bomben werfen, etcetera, etcetera. Der entscheidende Tipp zur Rettung des Vorhabens kam in einem Telefonat mit einem hohen Militär: ein Kampfflugzeug kriegen Sie, und wenn Sie einen Sprengmeister hinstellen, der genau in dem Moment, in dem das Flugzeug drüberfliegt, am Boden eine Ladung zündet, merkt kein Mensch den Unterschied.

Gesagt, getan: das Unglaubliche scheint Realität zu werden. Der große Tag naht.



DAS FLUGZEUG FLIEHT ÜBER DIE ZELT-STADT UND LUXEM BOLOG HINWEG, MIT RICHTUNG AUF DAS ZWICH ZWENTREITE ESCH, DEM EIGENTLICHEN ORT DER BILDHAUER SYMPOSIUMS.



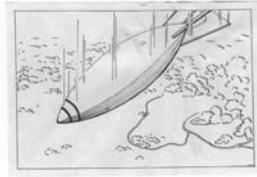
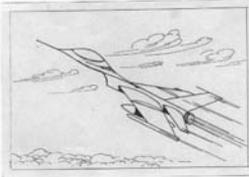
DAS AKTIONSFELD BEFINDET SICH AUF DEM GALGENBERG ÜBER DER STADT. ES HANDELT SICH UM EINE GROSZE, UN-ZÄUNTE FREIPLÄTZE DIE EINER WALD-STÜCK VORGELEGERT IST.



DIES IST DAS ZIEL DER BOMBER. MIT DEM ANSETZ ENDETT DIE AKTION. ZUGLEICH BEGINNT DAS BILDHAUER - SYMPOSIUM, WÄHREND DEM DER KUNSTWERK DEN URSPRÜNGLICHEN ZUSTAND DES AREALS WIEDER HERSTELBT.



(AUGUST 1945 - AUGUST 1945) ES IST DER 50. JAHRESTAG DER ATOMBOMBE ANSETZES AUF HIROSHIMA OBE. WIE DER ANSETZ AUF COVENTRY UND DRESDEN ALS SYMPOSIUM FÜR DIE ZERSTÖRUNG VON KUNSTWERK GÜTTER STEHT. DIE AN DIESE AKTION VERBUNDENE ERBE IST LEDIGLICH EIN SYMBOL, DERRN GEBE UND SPRUCH-KRAFT FÜR DAS KUNSTWERK NICHT RELEVANT IST. ES KÖNTE SICH HIEREBI AUCH UM EINE ÜBUNGSBOMBE HANDELN.



Im Namen der Kunst werden Sprengmeister, Kampfjet, Militärkapelle, aufwändige Übertragungstechnik organisiert. Das Spektakel, sind sich alle Beteiligten sicher, wird beim Publikum, bei der Kritik einschlagen wie eine --

In diesem Augenblick geschieht etwas Unvorhergesehenes. Das luxemburgische Außenministerium gerät in Aufregung. Die Diplomaten stecken besorgt die Köpfe zusammen. Der Künstler wird kontaktiert. Die Kunstaktion *Kulturstadt Europa – Bomb de Busch* muss abgesagt werden. Es ist etwas dazwischen gekommen, das die außenpolitische Lage entscheidend verändert hat: Bomben. Genauer: Atombomben. Trotz massiver Proteste im In- und Ausland hat Frankreichs Premierminister Chirac unmittelbar nach seiner erneuten Wahl die Wiederaufnahme der unterirdischen Atomwaffenversuche auf dem Südseeatoll Mururoa angekündigt. Im September 1995 werden in einer Versuchsreihe acht Atombomben gezündet. Die große europäische Kulturturnation wird daraufhin von seinen Nachbarn und Bündnispartnern heftig kritisiert, und hat aus Furcht vor Protesten vorübergehend die Grenzen geschlossen, auch die zum ansonsten eng verbundenen Luxemburg. In dieser angespannten Stimmung hält es das luxemburgische Außenministerium für unangebracht, wenige Kilometer von der Grenze zu Frankreich entfernt ein deutsches Kampfflugzeug auftauchen zu lassen, das allem Anschein nach einen Luftangriff fliegt. Der Traum ist aus, die Aussichten für Victor Kéglis aufsehenerregendes Projekt unwiderruflich gleich Null.

Es bleibt dem von der Realität übertroffenen Künstler nichts anderes übrig, als die Pläne für sein Alternativprojekt, *ein Yano im Busch*, hervorzuholen, die er wegen der großen Unwägbarkeit des Bom-

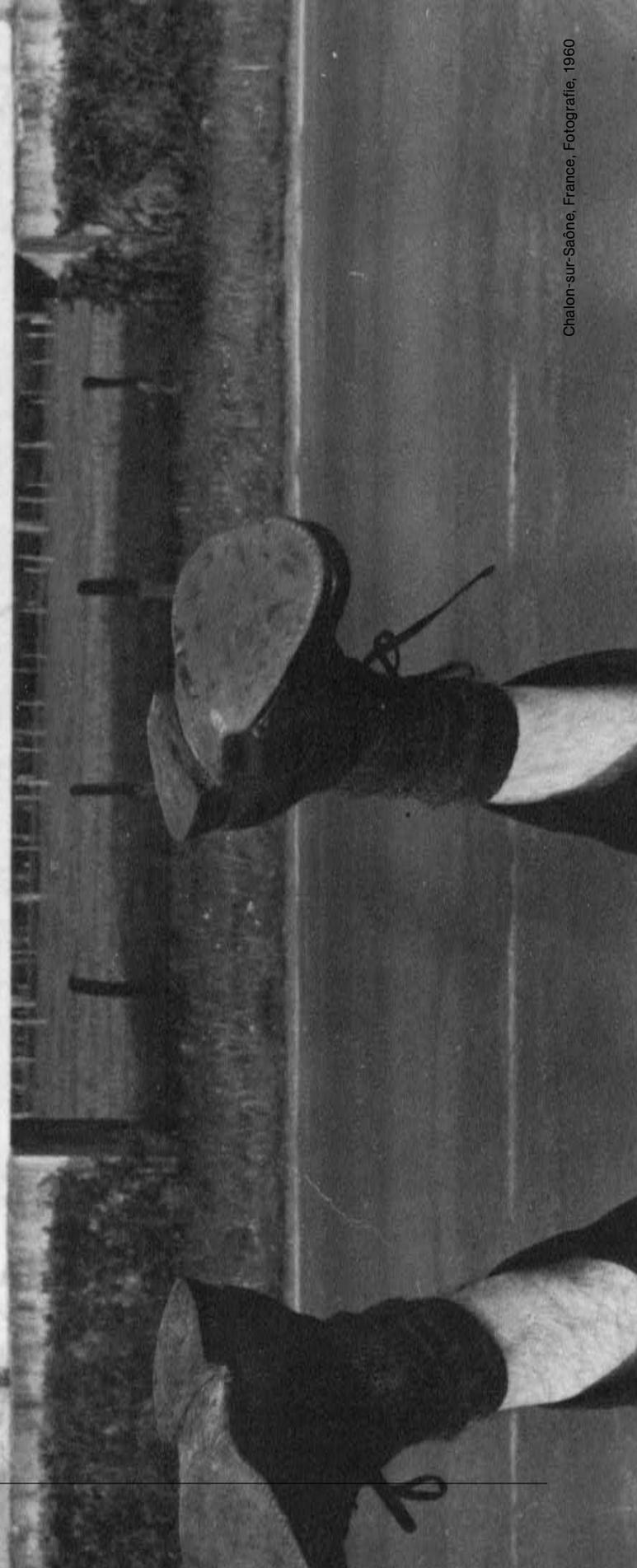
ben-Plans ebenfalls vorbereitet hat, und sich mit dem Gedanken zu trösten, dass er ein weiteres Mal sein Gespür für das Wesentliche im historischen Augenblick bewiesen hat.

Das Kunstwerk, das nicht werden konnte, was es hätte sein können, ist beinahe politisches Subjekt geworden. Es musste scheitern, konnte aber vorher den Deckmantel Europas für einen Moment lüften – das sich gern mit seiner Kultur schmückt, unter der schönen Fassade jedoch ziemlich hässlich ist.

DANS CE VILLAGE

NICEPHORE NIEPCE

INVENTA LA PHOTOGRAPHIE EN 1829



Chalon-sur-Saône, France, Fotografie, 1960

# Eine Hommage an den Nebenjob

Interview mit André Lemke

Für sein Projekt 'Der Künstler als ein junger Mann' hat der in Köln lebende Künstler André Lemke (geboren 1970 in Wiesbaden) eine Vinylsingle produziert, die als limitierte CD-Version der ersten Ausgabe von H: Momente/Monumente beiliegt. Philippe Van Cauteren sprach mit André Lemke über seine künstlerischen Projekte, über Maronen, Lagerfeuer, Werbestrategien und Spargel. Das Interview fand am 8. August in Wiepersdorf statt.

**In H1: Momente/Monumente finden wir eine CD, auf der einerseits das Maronenlied zu hören ist, andererseits Auszüge aus Gesprächen mit Passanten in der Innenstadt von Münster. Kannst Du uns einen kurzen Überblick über Dein Maronenprojekt geben?**

Die beiden Hörproben, die uns hier in H1 auf CD vorliegen, existieren im Original als Vinylsingle in einer Auflage von 1000 Stück. Bei meinem Maronenprojekt geht es eigentlich um einen Ebkastanienstand, den ich im Winter auf dem Wochenmarkt in Münster betrieben habe. Dies geschah während meines Kunststudiums, um mich zu finanzieren, zwischen 1998 und 2000. Die Single habe ich anlässlich des GWK Förderpreis für junge Kunst 2003 produzieren lassen, der für junge Künstler in Westfalen ausgeschrieben war. Dazu muß man vielleicht noch wissen, daß dieser Preis zum Teil von der Westfälischen Wirtschaft getragen wird. Die Single ist die Essenz einer jahrelangen Beobachtung: Künstler – und vor allem junge Künstler – unternehmen oft die allergrößten Anstrengungen, um ihre doch häufig vorhanden Nebenjobs zu vertuschen. Es ist einfach unschick, wenn die Kunst nicht das Einzige ist, dem man sich widmet. Dabei können sie doch auch eine konsequente Folge der Kompromißlosigkeit innerhalb der künstlerischen Arbeit sein. Ein Kompromiß durch einen Nebenjob scheint mir sinnvoller als bei der eigentlichen künstlerischen Arbeit; Zugeständnisse an einen Wochenmarkt sind mir lieber als Zugeständnisse an den Kunstmarkt. Soll heißen, daß man als Künstler sehr schnell der Versuchung erliegen kann, schon möglichst jung Marktlücken zu fin-

den, mit denen man dann zwar leichter einen Wiedererkennungswert – und dadurch Verkaufswert – erzielt, aber leider ein großer Teil des künstlerischen Potentials auf der Strecke bleibt. Denn all die künstlerischen Ansätze, die in einem rumoren, aber nicht zur gefundenen Marktlücke passen, müssen dann zum Altpapier gebracht werden – oder Sperrmüll oder Kompost, je nach Arbeitsweise. Zurück zur CD bzw. Single: Sie ist also ganz einfach eine Hommage an den Nebenjob. Auf der A-Seite ist das wunderbare Maronen-Lied von Pablo Tournon zu hören. Es ist so kurz, dass man sich ärgert, dass es kein Repeat-Knopf am Plattenspieler gibt. Ein klarer Gewinn also, daß die H1 Leser hier exklusiv eine CD bekommen. Das Lied war übrigens ein Geschenk von Pablo an mich zu meinem 29. Geburtstag. Auf der B-Seite hört man Uschi Heeke, die als freie Mitarbeiterin vom Radio Münsterland von mir beauftragt wurde, über den Wochenmarkt zu gehen, um herauszufinden, was die Leute noch von diesem Maronenmann wissen. Ich glaube das war ausführlich genug zu Deiner ersten Frage.

**Das Maronenlied kann als eine Art Werbetaktik gesehen werden – und zugleich als Ironisierung davon. Auch andere Deiner Projekte haben diesen ambivalenten Werbeaspekt. In Lüdenscheid z.B. stand 2003 bei 'Lichtrouten' neben einem Lagerfeuer ein leuchtendes Werbeschild, wie wir sie von Geschäften oder Ladenketten kennen. Die Ikonografie der Werbung hat sich in der Kunst etwa zur Pop Art verbunden. Dein Interesse artikuliert sich aber noch anders; wie würdest du diesen Aspekt Deiner Arbeiten beschreiben?**

'Art is a good excuse to do things', so – oder so ähnlich – sagt es Pavel Althammer. Mich faszinieren der Markt und die Marktwirtschaft, und diese beinhalten immer auch Werbestrategien. Beim Obstverkäufer kann dies der extra Apfel sein oder bloßes Marktgeschrei. Beides funktioniert. In unserer westlichen Marktwirtschaft ist es eine klare Sache, daß Werbung zum Produkt dazu gehört. Bei der Arbeit 'Open Fire' in Lüdenscheid 2003 war das Werbeschild ein ganz logischer Entschluß. Ich wollte eigentlich zu dieser Ausstellung, die ja 'Licht' zum Thema hatte, mit einem einfachen Lagerfeuer beitragen. Also für zwei Wochen sollte jeden Tag ein Lagerfeuer stattfinden und das mitten in der Stadt. Da stellte sich aber gleich die Frage, wie lade ich die Leute aus der Stadt zu diesem Lagerfeuer ein. Darum kam ich auf die 10.000 Flyer wie für einen Club. Und das große Werbeschild sollte dann diesen Ort so markieren, daß man den Feuerplatz auch dann wahrnimmt, wenn kein Feuer brennt. Ein großes Lagerfeuerschild neben einem Lagerfeuer war dann erstmal etwas skurril. Eigentlich ist es aber gar nicht so skurril: Ein Lagerfeuer ist einfach eine so grandiose

Sache, daß 5000 € eigentlich kein Betrag für ein Schild sind, um dafür zu werben. Und auch wenn ich mich wiederhole: Nur durch das Schild konnte dieser Platz über die zwei Wochen wirklich zu einem festen Treffpunkt werden – und somit zu etwas wie einer Skulptur mitten in der Stadt, bei der man sich trifft, um Bier, Kaffee oder Jägermeister zu trinken. Ähnlich der Arbeit 'ne Blume für sie', bei der ein riesiges Neonschild einer Blume auf die einfache Geste des Blumenverschenkens aufmerksam gemacht hat und so auch zum Treffpunkt werden konnte ('Verzauberung durch Irritation', Stadtraum Ahlen 2002 und 'Lichttrouten', Lüdenscheid 2002). Um aber nochmals zu dem Satz 'art is a good excuse to do things' zurück zu kommen: Will man etwas ganz Einfaches machen, wie z.B. ein Lagerfeuer oder mit der linken Hand seinen rechten Fuß greifen, um dann mit dem linken Fuß durch den Kreis, der daraus entsteht, zu springen ('Henry Moore Piece', im Rahmen des 7a\*11d Performance Festivals, AGO Toronto / Kanada 2002), ist es oft schwer, dafür eine gebührende Plattform zu finden. Werbung als Teil der Arbeit schafft da also den richtigen Sockel für eine Arbeit. Und da finde ich eben Brancusi sehr sympathisch, der seine Sockel auch immer als Teil der ganzen Arbeit verstanden und gemacht hat. So verwende ich eben Werbung auch als etwas, was man als Teil der ganzen Arbeit mitgestaltet und einsetzt.

**Ein stark ausgeprägter weiterer Akzent Deines künstlerischen Schaffens ist das Performative und Kommunikative. Viele Deiner Projekte lassen sich nur in ihrer Gesamtheit erfahren, wenn tatsächlich daran teilgenommen wird. Man könnte fast von einer 'Sozialen Skulptur' sprechen?**

Kunst ist ein alter Hut, aber bei Wind und Wetter immer wieder praktisch. Es kommt dabei heutzutage nicht darauf an, was man auch oder schon wieder macht. Sondern was man stattdessen nicht macht. Was ich damit meine? Naja, ich finde, daß es grandios ist, welche Türen von den Künstlern seit den sechziger Jahren im Namen der Kunst aufgestoßen wurden. Dies ermöglicht soviel Raum des Schaffens und auf der anderen Seite des Rezipierens. Deshalb halte ich es für meine Generation für sehr wichtig, damit richtig umzugehen. Das heißt für mich, sich dieses Raumes zu bedienen, in diesen Raum einzuladen und diese Räume mitzugestalten. Im Gegensatz zu den 80er Jahren kann man jetzt zum Glück einen solchen Trend feststellen. Man darf diese Räume nicht ignorieren weil sie schon mit Namen belegt sind, und es sich stattdessen in kleinen Besenkammern bequem machen, die man dann ausschließlich sein eigen nennt. Die soziale Skulptur, wie sie Beuys definiert hat, ist ein solcher riesiger Raum. Aber eigentlich gibt es sie ja schon lange, die soziale Skulptur, nur wurde Kunst vor Beuys nie als

solche so klar wahrgenommen. In den alten Salons in Frankreich oder sonst wo, wurde ja nicht in erster Linie Kunst angeguckt. Die Leute trafen sich aus verschiedensten Berufszweigen und Schichten. Sie haben dort diskutiert und debattiert. Die Gesellschaft hat sich dabei jedes Mal ein Stückchen verändert. Durchaus ein bildhauerischer Prozeß. Genauso, wenn sich Leute an einer langweiligen Plastik im Stadtkern treffen, um sich zu unterhalten, erfüllt doch die Plastik als Treffpunkt zumindest einen prima Zweck. Ich finde diesen katalysatorischen Effekt von Kunst sehr positiv. Katalysator ganz im Sinne der Chemie. Ein Stoff der eine Reaktion von anderen Stoffen auslöst, aber selber aus diesem Prozeß unverändert hervorgeht. In der heutigen Zeit wohl zum Ärger vieler Galeristen. Denn trotz der regen Besuche auf Vernissagen, angeregten Gespräche und betrunkenen Gäste, hängen die Bilder oft unverändert und unverkauft an der Wand. Aber so funktioniert schließlich ein Katalysator. Um auf Deine Frage zurück zu kommen: Die soziale Skulptur interessiert mich, da sie meines Erachtens automatisch ein Teil der Kunst ist. Ob man sie einplant oder nicht. Oder anders gesagt: Die Kunst interessiert mich, da die soziale Komponente davon nicht weg zu denken ist. Da plane ich das Publikum doch lieber von vornherein als feste Größe mit ein. Scheint mir irgendwie besser. Wenn ich mich übrigens entscheiden müßte zwischen Publikum und Kunst, was eine absurde Vorstellung ist, würde ich mich ziemlich sicher fürs Publikum entscheiden. Und das wäre wiederum eine Entscheidung für die Kunst.

**Du warst während Deines Studiums auch länger in Paris; in Deinen Arbeiten gibt es viele 'französische' Elemente. Man könnte fast von einem 'impressionistischen Lebensgefühl' sprechen. Manets Spargel, Deine Blumenprojekte, Dein 'Ich bin zutiefst von mir enttäuscht' (Daizabo Galerie, Montreal / Kanada 2003)... Durch Deine Projekte zieht sich eine Art Romantizismus? Wie würdest Du selbst dieses Gefühl beschreiben?**

Mir gefällt es, wenn eine Arbeit erstmal schön aussieht. Und so ein Monet-Seerosenbild ist ja einfach superschön. Da kann ich die Kunstplakatfirmen schon verstehen, die so was wie wild produzieren. Aber die ein oder andere fette Kröte schwimmt unter der im Sonnenlicht farbig glitzernden Oberfläche trotzdem herum. Irgendwo in den Schriften von Kandinsky steht, daß man eine traurige Person am besten in einem fröhlich bunten Kleid darstellt. Eine schöne Strategie, wie ich finde. Um ehrlich zu sein, habe ich nie über einen impressionistischen oder französischen Einfluß meiner Arbeiten nachgedacht. Aber das Bild gefällt mir. Besonders der Gedanke, daß solche Arbeiten wie 'ne Blume für sie' oder 'Meine Blumen', die jetzt für den Kunstverein in Mün-

ster zum Thema 'Wochenmarkt' entsteht, so etwas wie neo-impressionistische Arbeiten sind. Klingt doch besser als Installationen mit performativem Charakter. Vielen Dank für diesen Tipp und Dir viel Erfolg mit H.

**Moment, noch eine Frage zu Deiner Zeitschrift 'Copy and Past / Der Künstler als ein junger Mann', die demnächst im Salon Verlag erscheinen wird. Das Maronenprojekt hatte bereits die Existenz und das Überleben des Jungen Künstlers zum Thema, wird es darum auch in Deiner neuen Publikation gehen?**

Philippe, leider muß ich jetzt zum Zug. Vielleicht verschieben wir diese Frage auf ein anderes Mal. Außerdem ließe sich meine Antwort auf die erste Frage unseres Gesprächs tatsächlich auf die Zeitschrift 'Copy and Past' übertragen. Um es kurz zu machen, guck doch einfach mal rein in 'Copy and Past'. Mitte oder Ende November ist es hoffentlich so weit (Im Buchladen Deines Vertrauens). Hast Du nicht auch einen Beitrag geschrieben? Oder war das Dein Kollege Martin von Ringleben? Oder ihr beide? Ich kann mich nicht erinnern. Bis zum nächsten Mal.

---

# Beobachtungen einer Skulptur

Philippe Van Cauteren

Inmitten des Parks auf dem Platz der Republik vor dem Altonaer Rathaus steht ein plastisches Volumen aus schwarz bemalten Betonsteinen. Der schlichte, fünfeinhalb Meter lange, zwei Meter breite und zwei Meter hohe Körper sieht zunächst aus wie ein einfacher Sockel für eine nichtvorhandene repräsentative Skulptur. Es fehlt dort aber keinesfalls eine skulpturale Figurengruppe, sondern der richtige Umgang mit einem von Sol LeWitt geschaffenen geometrischen Körper. Ursprünglich für das Skulptur-Projekt 1987 in Münster entworfen, hat 'Black Form – Dedicated to the Missing Jews' seinen definitiven Standort erst 1989 in Altona gefunden. Jahrelang war die Stadt Hamburg auf der Suche nach einem Denkmal für die von den Nationalsozialisten vernichtete jüdische Gemeinde Altonas, bis LeWitt 1989 seine Arbeit schließlich der Stadt übereignete und sein Honorar der 'Foundation for the History of the German Jews' stiftete. Die offizielle Website Hamburgs zitiert den Künstler mit dem Kommentar, diese Arbeit sei 'das wichtigste Stück was ich je gemacht habe.' Der Umgang und die Pflege dieser so wichtigen Arbeit eines der bedeutendsten Vertreter der Minimal Art lassen allerdings eher zu wünschen übrig. Gelegentliche Beobachtungen an diesem Werk während der letzten zwei Jahre haben nur ein weiteres Mal meine Vermutung bestätigt, daß Kunst im öffentlichen Raum nur allzu schnell sich selbst überlassen wird. Bisweilen scheint es fast, als sei ein öffentliches Kunstwerk – in diesen Fall ein sehr wichtiges – lediglich Anlaß und Ausgangspunkt für politische Eitelkeiten und diplomatische Prozesse. Ob diese Behauptung nun zutrifft oder nicht – jedenfalls hat der traurige Zustand von Sol LeWitts einfacher schwarzer Form bei mir als einem professionellem Kunstbetrachter und Kurator, der seine Verantwortung auch außerhalb der gängigen Ausstellungsstrukturen wahrnimmt, großen Ärger ausgelöst.

Im Mai 1969 hatte Sol LeWitt einige 'Sätze über konzeptuelle Kunst' (in: Art-Language: The Journal of Conceptual Art, Jg. 1, H. 1, S. 11-13): 'Wenn sich die Idee der Arbeit erst einmal im Geist des Künstlers ausgebildet hat und die endgültige Form feststeht, läuft der Herstellungsprozeß automatisch ab. Es gibt viele Nebenwirkungen, die der Künstler sich nicht vorstellen kann. Diese können als Ideen für weitere

Arbeiten dienen.' Nebenwirkungen? Es ist kaum vorzustellen, daß eine dermaßen heruntergekommene Skulptur noch Ideen liefern könnte für weitere Arbeiten – von LeWitt oder wem auch immer.

Eine Plastik im Zerfall – und noch dazu eine Minimal Skulptur – stellt unmittelbar die Frage nach der Notwendigkeit von Kunst im öffentlichen Raum. Welchen Kunstbegriff besitzt die Öffentlichkeit? Was sind die eigentlichen Beweggründe der städtischen Entscheidungsträger für ein solches Denkmal? Und haben die Vertreter der Öffentlichkeit einen Kunstbegriff, der sie auch über einen längeren Zeitraum hinaus verantwortlich mit Kunst im öffentlichen Raum umgehen läßt? Eine Antwort auf diese Fragen zu finden ist komplex und schwierig. Es kann dagegen aber nicht sonderlich schwer sein, einer Skulptur hin und wieder einen neuen Anstrich zu verpassen. Mag es der Mangel an Geld, politischem (oder anderweitigem) Interesse oder gar an Arbeitskräften sein – jedenfalls ist die Vernachlässigung der Arbeit von LeWitt in diesem Fall besonders peinlich, da sie den Opfern der dunkelsten Seiten der Deutschen Geschichte gewidmet ist. Da es der Stadt offensichtlich an der richtigen Attitüde im Umgang mit Kunst mangelte, entschloß ich mich, auf informativer wie auf praktischer Ebene etwas zu unternehmen. In dem Projekt 'O2' begann ich vor anderthalb Jahren damit, den Zustand des Monuments regelmäßig zu dokumentieren und dem Künstler jeweils brieflich Mitteilung zu machen, damit er informiert bliebe über 'das wichtigste Stück was ich je gemacht habe.'

Nach längerer Beobachtung habe ich am 14. August 2003 einen ersten Brief an LeWitt geschrieben. Die völlige Verwahrlosung des Monuments hatte zu dem Bedürfnis geführt, den Künstler zu fragen, ob und wie ich es für ihn renovieren könnte. Zugleich wollte ich diese Aktion der fehlenden Verantwortung der städtischen Administratoren und öffentlichen 'decision makers' widmen. Es war dies just zu dem Zeitpunkt, als die Stadt Hamburg sich tief in die Spielbudenplatz-Saga und die Harlekinade um das von Jeff Koons entworfene kitschige Ensemble verstrickt hatte. Schließlich stieß Koons megalomane Playmobilfantasie aber doch nicht auf die Gegenliebe der Hamburger. Ich bekam aber das Gefühl, daß der Stadt auch LeWitts Werk nicht gefiel, wenn auch vielmehr aus Gründen seiner Radikalität als Denkmal und minimalistischer Plastik. Auch darüber habe ich Sol LeWitt geschrieben – für ihn kein unbekanntes Phänomen, für die Stadt aber höchst signifikant. Doch in erster Linie gab es die unvermeidlichen Graffiti zu berichten: Die üblichen Liebeserklärungen, wie man sie oft auch auf S-Bahnen oder unter Hamburgs Brücken antrifft (etwa 'Ich liebe Christa', monumental schwarz auf schwarz angebracht), mit dem Messer eingekratzte Fußballergebnisse, Cy-Twombly-ähnliche Schriftzüge und für mich unleserliche türkische (und vermutlich poetische) Inschriften. Wirklich erschreckend war aber

nur ein über einen Meter hoher und kaum falsch zu verstehender antisemitischer Slogan. Zum Glück gibt es jedoch auch Gutes zu berichten: Denn letztendlich konnte ich meine Renovierungsaktion nie durchführen, da die Skulptur offenbar eines Tages einen semi-professionellen neuen Anstrich bekommen hatte. Kurz vor einer Gedenkfeier der jüdischen Gemeinde war das Mahnmal ganz plötzlich wie von selbst gestrichen, um in monochromer Würde einen Blumenkranz empfangen zu können. Der 13. Satz der 'Sätze über konzeptuelle Kunst': 'Ein Kunstwerk läßt sich als Verbindung zwischen dem Geist des Künstlers und dem des Betrachters verstehen. Aber es erreicht vielleicht nie den Betrachter, oder es verläßt nie den Geist des Künstlers.'



Sol LeWitt, Black Form – Dedicated to the Missing Jews, Platz der Republik, Hamburg-Altona, 1987/1989



---

# Abbacchio al catrame (Lamm in Teer)

Thomas Schönberger

In der Via Ottaviano, ganz in der Nähe des Vatikans, um die Mittagszeit: Es duftet nach Rosmarin und nach Knoblauch, nach Lamnbraten – und doch ist weit und breit keine Trattoria in dieser Straße zu sehen. Auch kein geöffnetes Fenster, aus dem der würzige Duft hätte aufsteigen können. Nur eine Handvoll Arbeiter sieht man in der Hitze, die auf der sonst leeren Straße pechschwarze Flüssigkeit auf den Boden schleudern. Mit langstieligen Kellen schöpfen sie das heiße Material aus dem rostigen Teerkocher, der nicht mehr ist als ein Blechkasten, den man auf Stelzen gesetzt hat. Unten sind Rollen daran befestigt, damit die einfache Maschine auch zu transportieren ist. Daneben steht die Camping-Gasflasche, deren Flamme den länglichen Kasten erhitzt.

Einer der Arbeiter steht abseits und hantiert an einem nachlässig gezimmerten Tisch auf der Straße. Vor ihm liegt etwas, das aussieht wie einer der angeschmolzenen Bitumenblöcke, die man vor Stunden in die Teermaschine geworfen hat: Ein schwarzglänzendes Bündel, das an den Rändern leicht zerflossen ist, und dessen Oberfläche nun langsam erstarrt. Mit seiner Bauschere hat der Arbeiter klebrige Fäden aus dem Block gezogen und die teerige Hülle aufgebrochen. Er ist weiter vorgedrungen, hat umwickeltes Papier aufgeschnitten und damit endlich auch die Quelle freigelegt, die seit einiger Zeit den Duft ausströmen läßt, der so gar nicht zu der Tätigkeit dieser Männer passen will. Eingewickelt in die Morgenzeitungen hat man gleich nach dem Frühstück mit Drähten ein Paket geschnürt und alles darin verschlossen, was ein traditionelles Abbacchio al forno ausmacht – eine große Keule vom Lamm, dazu Knoblauch und Rosmarinzweige, übergossen mit Olivenöl von möglichst guter Qualität. Dann hat man das fertig gepackte Bündel zwischen die schmelzenden Teerblöcke gelegt und bis zum Mittag in dem heißen Straßenausbesserungsmaterial garziehen lassen.

Dieses Gericht ist eine uralte römische Spezialität, die man hier zubereitet hat, wie man es in der Provinz Latium schon seit zweitausend Jahren tut. Immer schon hat man dafür alles genutzt, was sich

zum Ofen eignet. Es konnte eine Erdhöhle sein, in die man Reisig warf, oder auch nur ein mit Erde abgedecktes Feuer. Später mag es ein gemauerter Steinofen in einem Bauernhaus und dann ein moderner Herd in einem Wohnblock gewesen sein. Und wenn dies alles nicht erreichbar ist, muß eben – wie heute – eine Teermaschine dafürhalten, die im Straßenbau genutzt wird. Wenn man um die Mittagszeit in einer Straße im Latium eine solche Maschine erspäht, sollte man die Arbeiter danach fragen, was sonst noch darin gart. Vielleicht hat man Glück und sie ziehen ein Abbacchio al forno heraus und teilen es mit einem.

Jetzt sind die Arbeiter alle um den Bautisch versammelt. Neben dem inzwischen erkalteten Teermantel liegt auch die zweite Haut vollständig aufgeblättert auf dem Tisch. Das Zeitungspapier ist von außen dunkelbraun gefärbt und von innen rosarot, vom Saft des Fleisches getränkt. Die Lammkeule liegt jetzt vollständig frei. Der Arbeiter, der sich um das Abbacchio gekümmert hat, teilt der Runde mundgerechte Stücke zu. Es gibt weißen Wein aus einer unetikettierten Flasche. Jeder hat vom Brotleib einen großen Brocken abgerissen und stopft sich sein Stück Abbacchio hinein, und alle essen im Stehen.

SPEZIAL:

# Ein Weiner für Hamburg

---

# Ein Erlebnis von größter Bedeutung

Michel Liebelt

Seit vierzig Jahren richtet Lawrence Weiner rätselhafte Botschaften an alle Welt. Seit dem 22. Juli wendet sich der Künstler mit einem seiner Werke an die Passanten auf den beiden Jungfernstiegen an der Alster in Hamburg:

AN DEN SEE  
AUF DEM SEE  
VON DEM SEE  
AN DEM SEE  
GRENZEND AN DEN SEE

Im Wahrnehmen der riesigen, technisch präzisen Lettern werden wir eines Augenblicks bewußt, der die eigenen Gedanken und Ziele unterbricht. Ein allgemeiner Ort ist in einen besonderen Ort verwandelt. Im Lesen des Textes werden wir gewahr, daß er nichts verspricht, nichts fordert, sich an niemanden direkt und doch an alle wendet. Zwischen Überraschung und Fragen nach Anlaß, Ziel und Sinn werden wir aber augenblicklich und unwillkürlich zu Teilnehmern an einem Dialog zwischen dem Werk und seiner Umgebung.

Im künstlerischen Erscheinen des Objekts an diesem Ort stellt sich schließlich die besondere Gegenwart des Kunstwerks her. Diese unterscheidet sich von der Gegenwart des alltäglichen Lebens dadurch, daß sie nichts verheißt, nichts verlangt, sondern jedem die Freiheit der eigenen Phantasie erleben läßt. Unübersehbar, aber zwanglos wartet die Botschaft Weiners darauf, die Passanten in ihre Phantasie zu entführen. Läßt man sich darauf ein, könnte im ziel- und zwecklosen Lesen ein Gedankenspiel mit möglichen Bedeutungen und Assoziationen beginnen. Es wäre möglich, daß das Unbestimmte der Worte und das Unbewußte über ihre Umgebung unwillkürlich in eine besondere Bewußtheit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, Erleben, Erinnern und Erwarten versetzt. Die Freiheit der Gedanken hätte sich einen Augenblick in unserem Tag erstritten. Mehr nicht, aber vielleicht ein Grund, diesen Ort immer wieder aufzusuchen, für einen Augenblick der Freiheit, dem Grundstoff der Sehnsucht.

Weiner sagt: 'Das Kunstwerk wird – wie die geliebte Person auch – ein Objekt der Erinnerung an den Tag, an dem man ‚entrückt‘, verzaubert war. Man erinnert sich an den Tag, an dem man das Kunstwerk zum ersten Mal sah, erinnert sich, daß es einen aus dem Zusammenhang riß, weil es überhaupt keinen Sinn machte. Und man erinnert sich an den Morgen, an dem man aufwachte: Und die Haut war trocken – und kühl. Das ist Liebe. Aber das hält nicht an. Man versucht dann, diese Gefühle, diese physischen Erfahrungen – mit der Kunst und mit der Liebe – in sein Leben zu integrieren. Aber schon beim ersten Mal wußte man – wenn man auch den Sinn nicht verstehen konnte –, daß dieses Erlebnis von größter Bedeutung sein würde.'

# Botschaften der Verschwendung

Interview mit Michael Liebelt

Michael Liebelt ist selbstständiger Kaufmann, Student der Kunstgeschichte und Sammler in Hamburg. Sebastian Hackenschmidt hat ihn über das schwierige Zustandekommen einer Arbeit von Lawrence Weiner am HWWA in der Hamburger Innenstadt befragt.

**Michael, Du hast große Mühen auf Dich genommen und viel Zeit und Geld investiert, um in Hamburg ein Kunstwerk von Lawrence Weiner zur Realisation zu bringen, das Dir seit 1986 gehört und das von 1995 bis 2000 in Zürich an der Hochschule für Gestaltung in der Limmatstraße installiert war. Seit Ende Juli dieses Jahres ist es endlich an der Außenwand des Hamburger Welt-Wirtschaftsarchivs am Neuen Jungfernstieg zu sehen: Auf einer Fläche von acht mal sechs Metern ist dort in hellblauer Schrift zu lesen: AN DEN SEE / AUF DEM SEE / VON DEM SEE / AN DEM SEE / GRENZEND AN DEN SEE. Welche Botschaft vermittelt dieses Text-Kunstwerk an die Passanten an der Binnenalster?**

Es hat unterschiedliche Verhältnisse zu dem Werk gegeben, zuerst war es eines, das ich gekauft habe, weil ich damals keine 'Bilder' sammeln wollte und sich die Möglichkeit ergeben hat, etwas von einem anerkannten Konzept-Künstler zu erwerben. Als es dann in Zürich installiert war, ging bei jeder Ankunft am Hauptbahnhof mein erster Weg 'an den See' – der Versuch einer Freundschaft zwischen mir auf der Straße und Weiner an der Wand. Ich wurde gewahr, wie diese sechzehn lapidaren Wörter mich jedes Mal zu einem anderen Ort führten – und langsam zu einer eigentümlichen Zutraulichkeit zu dem mir unbekanntem Weiner. Das war ein ziemliches Erlebnis. Die intrigante und erbitterte öffentliche Auseinandersetzung um die Rückgabe des Werks nach fünf Jahren überschattete dann die Freundschaft zu dem Werk, öffnete mir aber auch die Augen für die gespielte Liberalität des Zürcher Establishments. Das war der Grund zum dem Entschluß, das Experiment in meiner Heimatstadt zu wiederholen. Man wird sehen, wie es diesmal ausgeht.

Aber nun zu Deiner Frage, was das Werk wohl den Passanten an der Binnenalster vermittelt: Keine

Ahnung! Aber die blaue Schrift auf acht mal sechs Metern ist nicht zu übersehen. Und sie ist nicht gerade das, was man zu sehen erwartet, wenn man heute in der Innenstadt nicht umhin kommt, Schriftzeichen an einer Wand zu lesen. Es ist keine Werbebotschaft; sie will zu nichts überreden und nichts verkaufen. Daß sie sich nur einfach so mit dem 'See' beschäftigt, ist eigentlich skandalös: Reine Verschwendung! Es bleibt nur die Hoffnung, daß dieser oder jene sich jeweils einen eigenen Reim auf den Ort, die Botschaft, den See und sich selbst dazwischen macht und sich eine kommerzfreie Zone schenken läßt.

**Klingt fast wie eine versteckte Message an die Hamburger Pfeffersäcke, gerade auch an der Wand des HWWA: Ist Dir Weiners Arbeit vielleicht auch deshalb so wichtig, daß Du sie unbedingt in Deiner Heimatstadt installieren wolltest, weil sie sich als Einspruch gegen das Gebot unmittelbarer Verwertbarkeit lesen läßt und damit zugleich gegen die wirtschaftlichen Interessen, die Du als Geschäftsmann selbst zu vertreten gelernt hast? Immerhin hast Du mir erzählt, daß die Arbeit bei Dir ein Umdenken bewirkt hat – oder zumindest eine wichtige Entscheidung in Deinem Leben forciert hat, die Du hoffentlich nicht bereust.**

Die Pfeffersäcke sind sicherlich in erster Linie auf ihren Vorteil bedacht, aber sie liefern immerhin auch das, was gebrauchsfähig ist. Die Traumfabrikanten von heute machen ihre Käufer zuerst bewußtlos mit Versprechungen von Kultur und Selbstbestimmung, um ihnen dann Ware zu verkaufen, die mit dem ersten Gebrauch den eingebauten Betrug offenbart. Weiners Botschaften richten sich dagegen an das Bewußtsein, das die Voraussetzung ist für jede Entscheidung. Sie scheinen mir wirklich wie Übungen für das Selbst-Bewußtsein. Das widerspricht auch nicht den Interessen des guten Kaufmanns, denn auch der kann seine Waren langfristig nur im Markt halten, wenn er seine Kunden mit guter Ware zur Selbstbewußtheit – einem Bewußtsein für die Ausgewogenheit von brauchbarem Angebot und wirklichem Bedarf – erzieht. Weiners Werk und andere Arbeiten mit ähnlich undeterminiertem Inhalt haben wohl bei mir gewirkt, das ist richtig. Sechzehn Wörter haben mich meine Reiseroute ändern lassen... Die Kunst hat bei mir eigentümliche Veränderungen bewirkt, bei denen langsam eins nach dem anderen geschah. Nicht gerade die richtige Entwicklung für einen Geschäftsmann in einer sich beschleunigenden Ökonomie. Als sich dann die Möglichkeit bot, die Welt dauerhaft von einer anderen Seite zu erleben, habe ich meine Geschäfte verkauft und begann – erstmals und mit vierundfünfzig Jahren – mit Freude zu lernen: Kunstgeschichte an der Uni Hamburg.



Lawrence Weiner, "TO THE LAKE...", Hamburg, Stiftung Michael & Susanne Liebelt 2004  
Lawrence Weiner, "AN DEN SEE / TO THE LAKE", Limmatstraße, Zürich, 2000



**Die Schweizer haben Selbst-Bespiegelung nicht weniger dringend nötig als die Deutschen, und eigentlich hat Weiner in Zürich doch auch ganz gut funktioniert, oder? Um das Kunstwerk nach Hamburg zu holen, mußt Du in der Schweiz erst vor Gericht, weil die Zürcher es nach fünf Jahren Installation gar nicht mehr hergeben wollten.**

1995 war das Werk von Kunststudenten im Rahmen eines Praxissemesters an der Hochschule für Gestaltung in Zürich umgesetzt worden. Die Installation war eigentlich nur für einige Monate vorgesehen. Als nach vier Jahren plötzlich im Hinweisschild zum Werk am Eingang des Limmathofs der Zusatz 'permanente Installation' erschien, wurde ich mißtrauisch. Mein Schweizer Freund Urs Rausmüller, wehrhafter Künstler und umstrittener Museumsleiter, und ich mußten uns öffentlich Vandalismus vorwerfen lassen und einen Prozeß führen. Trotz des leicht gewonnenen Prozesses, gab's eine gesalzene Gerichtsrechnung, also eine weitere Lektion in Schweizerfilz. Schließlich aber auch die knirschende Genugtuung, daß der Züricher Tagesanzeiger titelte: 'Zürich verliert sein beliebtestes Kunstwerk'.

**Die Stadt Hamburg hat es Dir dann aber auch nicht gerade leicht gemacht, das Werk hier zu realisieren und einen geeigneten Ort dafür zu finden. Fast schien es ja, als könnte Dein Vorhaben an den Hürden der Verwaltung und Ämter scheitern. Darüber mußt Du auch berichten. Und dann ist auch einiges ‚schief‘ gegangen bei der Umsetzung der Arbeit...**

Ich wollte einen Ort, der dem Werk entspricht, also Wassernähe und das Auftauchen und Verschwinden mit der Bewegung der Betrachter. Wohl dreißig Orte rund um die Innenstadt kamen in Frage. Die Suche nach Hauseigentümern, die ihre Immobilien dafür hergeben wollten, scheiterte immer daran, daß sie ihre Flächen nur gegen Miete hergeben wollten, weil sie nicht glauben konnten, daß es sich dabei nicht um Werbung handelt. Erst als sich die Kulturbehörde für das Projekt zu interessieren begann, wir gemeinsam städtische Gebäude ins Auge nahmen und ich mich auf die eine Wand am HWWA am Neuen Jungfernstieg versteifte – diese oder keine – ging die Sache voran. Bis zum Abschluß des Leihvertrages gingen eineinhalb Jahre ins Land. Erst dann machten die Finanzbehörde und die Liegenschaftsbehörde Schwierigkeiten. Ob denn der Eingriff in das Haus dessen Wert vermindere, ob denn die Zusage des Leihgebers, das Werk wieder zu entfernen, rechtlich ausreichend abgesichert sei. Schließlich sei das Anbringen großer Hinweisschilder rund um die Alster grundsätzlich verboten und noch nicht einmal Kaufhäusern und Banken zu genehmigen. Bis das Werk dann wirklich da oben

stand, verging nochmals ein Jahr, in dem ich – mit der Kulturbehörde im Bunde – diese Bedenken ausgeräumt hatte. Erst dann übersandte ich Weiner Fotos von der Wand und erhielt postwendend seinen Ausführungsvorschlag zurück, präzise mit eingescanntem Schriftzug, Farb- und Schrifttypenangaben, begleitet von seinen fröhlich-enthusiastischen Kommentaren. Die Fassade aus Naturstein machte besonders sorgfältige Vorbereitungen des ausführenden Malers nötig. Was noch während der Ausführung alles passiert ist, schlechtes Wetter, ein fast nicht wieder gut zu machender Fehler in der Reihenfolge der einzelnen Zeilen (siehe den Briefwechsel im Anhang) usw. bildete den gebührenden Abschluß für ein zehnjähriges Abenteuer. Nun ist alles vollbracht, und die fünf Zeilen grüßen über die Alster. Es bleiben natürlich einige, die 'An den See...' in Bezug auf die Alster für Unfug halten. Weiners Konzept von 1970 ist dennoch unabänderlich in Hamburg angekommen, die ganze Geschichte ist in zwei Aktenordnern aufgehoben und nun Teil des Werks. Kunst ist eben nicht nur für die beschaulichen Stunden des Lebens. Wenn sie nicht ins Museum weggestellt ist, dann kann man damit wirklich etwas erleben!

**Meistens sind Weiners Arbeiten im öffentlichen Raum zweisprachig, in Englisch und der jeweiligen Landessprache. Die englische Hälfte steht jetzt, deutlich kleiner, auf der weißen Wand eines Privathauses, einige hundert Meter nördlich der Außenalster – wie gefällt sie Dir dort?**

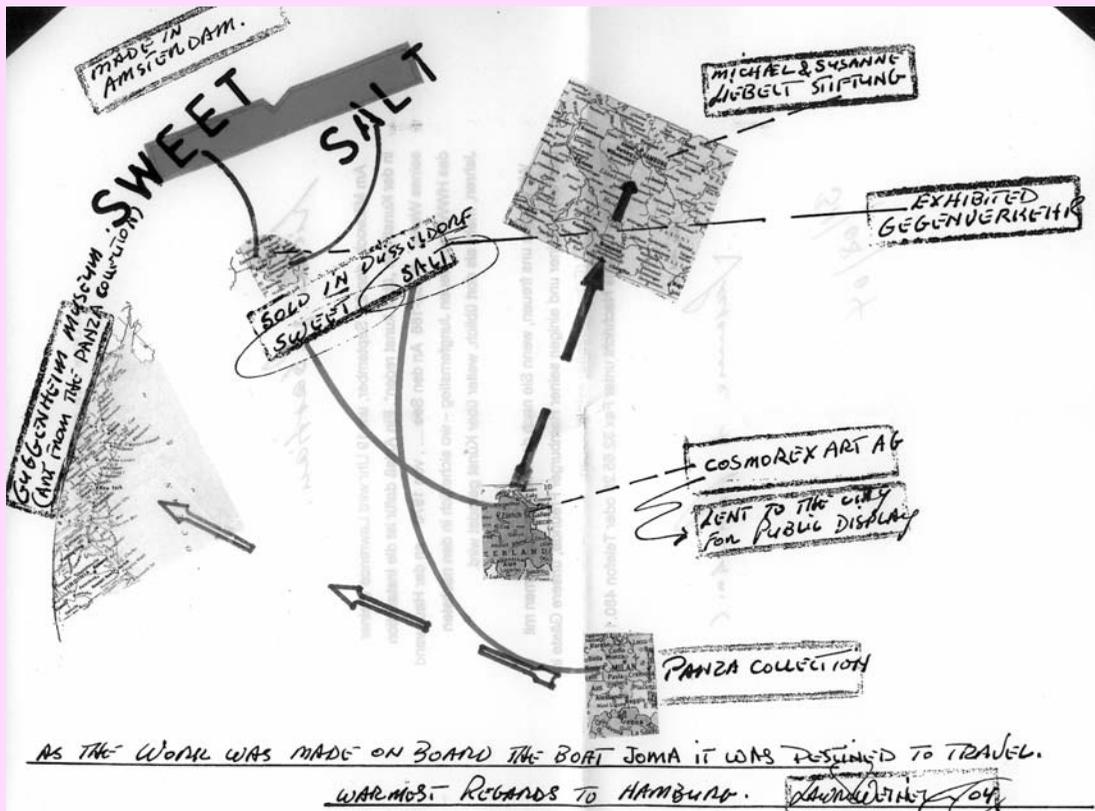
Sie ist dort privater und wendet sich an eine Straßennachbarschaft Die Vorstellung, daß dieser oder jene gelegentlich auf Hauswände schaut, um dort vielleicht dieselbe Sache in Französisch oder Russisch zu entdecken, macht mir Spaß. Vielleicht werden auch die Grafitti durch Weiners Vorbild in Hamburg besser. Als Weiner seinen Vorschlag für die Installation an der Binnenalster schickte, war ich geradezu enttäuscht, daß er dafür nur die deutsche und nicht auch die erwartete englische Fassung – so wie sie nebeneinander in Zürich ausgeführt waren – in das Photo gescannt hatte. Er wollte die Lettern aber siebzig Zentimeter hoch und weit sichtbar; der Platz an der Wand reichte also nur für eine Sprachversion. Daß er die deutsche Fassung gewählt hat, deute ich als eine Liebeserklärung an diese auch von allen Hamburgern geliebte Umgebung. Es sollen eben alle die Botschaft lesen können. Somit blieb die englische Fassung frei. Dafür habe ich einen privaten Ort gesucht, der dennoch öffentlich sichtbar ist und – sozusagen als kleineres Echo – sein Pendant über das Wasser hinweg wiederholen kann. Weiner weiß heute (Mitte September) noch nichts davon, er wird erst in einigen Tagen in Hamburg die Übergabe des Werks an die Bürger vornehmen. Dann werde ich ihn auch vor das kleine Echo führen. Es ist mir die Unsicherheit wert,

ob er diese Eigenmächtigkeit verurteilt und mich vielleicht bittet, die Installation wieder zu entfernen, aber es soll auch eine Probe sein, ob Weiner noch seiner eigenen, vierzig Jahre alten Vorgabe treu geblieben ist: '1. Der Künstler kann die Arbeit ausführen. 2. Die Arbeit kann (von einer anderen Person) ausgeführt werden. 3. Es ist nicht notwendig, die Arbeit auszuführen. Jede dieser Möglichkeiten hat denselben Wert, und jede entspricht der Absicht des Künstlers. Über die Ausführung der Arbeit wird der eventuelle Besitzer entscheiden.' Oder ob der Weiner von heute vielleicht die Herrschaft über seine Werke behalten möchte. Es wäre nicht das erste Mal, daß jemand im Laufe seines Lebens die Freiheiten einschränkt, aber gerade bei Weiner scheint mir die Gefahr sehr gering.

**Deine Begeisterung für diese Konzeptkunst hat viel auch mit Urs Rausmüller zu tun, den Du zuvor erwähnt hast und der unter anderem die 'Hallen für neue Kunst' in Schaffhausen leitet: Mach doch mal etwas Werbung für dieses Museum, das ja leider kaum jemand kennt. Da kann man Kunst doch auch so ‚erleben‘, wie Du es Dir vorstellst...**

Urs Rausmüller hat die 'Hallen für neue Kunst' 1984 in Schaffhausen in einer aufgelassenen Garnfabrik am Rhein eingerichtet, wo ich vor fast zwanzig Jahren von dieser Sorte Kunst eingefangen wurde.

Unzählige Male habe ich dahin dann meine Reisen nach Süden umgeleitet. Eine bescheidene Treppe erschließt vier Stockwerke von jeweils mehr als tausend Quadratmetern luftiger Ausstellungsflächen, die mit minimalem Aufwand für den neuen Zweck hergerichtet wurden und noch heute nach dem ehemaligen Gewerbe riechen. Nur zwölf Künstler sind da versammelt, jeweils mit umfangreichen Werkgruppen aus dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts und alle nur mit Tageslicht beleuchtet. Seit zwanzig Jahren warten die Werke in fast unveränderter Konstellation – und jedes wirklich unbedrängt vom nächsten – still auf die wenigen Besucher. Im ersten Stockwerk dürfen sich etwa Robert Mangolds gemalte Verschiebungen des Geometrischen, Donald Judds Kästen und Behälter, Sol LeWitts komplementäre Farben und Weiners Wortlandschaften ausleben. In keinem anderen Museum, das ich bisher besucht habe, regiert eine vergleichbare Hingabe an das einzelne Werk oder an das Zusammenspiel mit anderen Werken und Künstlern. Die Hallen – und darin auch Weiner – haben die Kraft gehabt, meine Erfahrungsinteressen zu verändern. Ich habe Management an den Nagel gehängt und Kunstgeschichte angefangen. Der Austausch des Fahrwerks und die Runderneuerung der mentalen Räder hat mir die Fahrt in neue Welten ermöglicht. Für so was hat Weiner natürlich eine Botschaft: . . .



Lawrence Weiner, "SWEET / SALT", Zeichnung, 2004

Bee, August 14<sup>th</sup> 2004

Dear Lawrence Weiner,

[...] You remember that we had a short confusion about the correct wording, when you sent me the installation-instructions. The text you scanned into the photo read AN DEM SEE / AUF DEM SEE / VON DEM SEE / IN DEM SEE / GRENZEND AN DEN SEE. You corrected it later to AN DEN SEE / AUF DEM SEE / VON DEM SEE / AN DEM SEE / GRENZEND AN DEN SEE. The painter received the photo from me (for him to find the correct positions for the individual lines on the wall) and a second sheet with the correct text. All of us were aware, that the first line had to read AN DEN SEE.

Then came five weeks of rain [...] Seeing the rain come, the painters took your installation-photo, marked the correct position for the first line on the wall and left the site. When the rain had finally stopped [...] they had a second look at the photo, fixed the corresponding stencil for that line, which was AN DEM SEE and started to give it the first layers of paint. When they arrived at the fourth line, they could not find the stencil for IN DEM SEE (which appears on the photo), but only AN DEN SEE, for which they had no equivalent of the photo. Only then did they realize, that their boss had attached the correct wording of the work to the back of the photo, and also remembered that he had told them with emphasis, that they should use the photo only for positioning and the attachment for the correct sequence of the prepared stencils. [...] Their boss, [...], a craftsman, who has the reputation to be the most accurate painter in Hamburg, and who had even gone through the trouble to have the stone of the wall analysed by a geologist, in order to find out whether the selected paint would be suitable for it, did not inform me about the mistake. He ordered a sandblaster to the site, had the DEM of the first line erased, and then substituted it by the DEN.

Now the first line reads correctly AN DEN SEE and the fourth line reads correctly AN DEM SEE and all other lines read correctly AUF DEM SEE, VON DEM SEE and GRENZEND AN DEN SEE. However, the letter N is 2 inches shorter than the letter M. The result is, that the space between the N of the DEN and the S of the SEE in the first line is too wide by that margin. [...]

This is my story, and I am in great distress: So much time, so many painstaking preparations and now that! I have to admit, that art, unlike other things, needs the presence of mind and body at all times on the spot [...]. Enclosed are photos of the present situation. It does not matter, that – after hours and hours in front of the wall with my shoul-

ders hanging during the following days – I have finally convinced myself, not to see the margin and instead to love the place, because as it is, it adds to the story of the work. And when the five lines shine up in the sun and correspond with the gold of the balcony of the 'Übersee (sic!)-Club', the whole area is changed and beautiful. But the only thing that really matters is your verdict: Be it 'Stay!' or 'Away!'

Awaiting your instructions I remain, yours sincerely,  
Michael Liebelt

**WEINER**

██████████ FOURTH STR. NEW YORK CITY 10014

TELEPHONE (212) 929 ██████████ FAX # (212) 929 ██████████

AUGUST 23 2004

MICHAEL LIEBELT  
FAX 49 40 ██████████

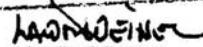
DEAR MICHAEL & SUSANNE,

I AM OVERWHELMED BY HOW BEAUTIFUL IT LOOKS.

THE PROBLEM OF THE FIRST LINE IS IN FACT NOT REALLY A PROBLEM. LET US CONSIDER IT AS THE PAUSE & THE STROPH IN THE OVERTURE OF AN OPERA. IT ALLOWS THE PUBLIC THAT LITTLE BREATH OF SPACE TO REALIZE THE GENDER OF THE WATER IS OF IMPORTANCE TO THEM. LOOKING MOST FORWARD TO SEEING THE PIECE IN REALITY. HERR THIELVOLDT SEEMS TO HAVE DONE A MAGNIFICENT JOB.

I HAVE JUST RETURNED TO FIND THE PHOTOS & WILL WRITE TO YOU IN FEW DAYS CONCERNING THE VISIT. ALL IS WELL & AM MOST MOST CURIOUS AS TO HOW THE PRESS REACTS TO OUR INTERVENTION IN HAMBURG.

CHEERS & A WARM EMBRACE 

  
LAWRENCE WEINER

Fax von Lawrence Weiner an Michael & Susanne Liebelt 2004

H1: Momente/Monumente - Herbst 2004



**O1** [Litfaßsäule]  
Christel Fetzer, Hamburg-Ottensen, 21.09.2004

**H1: Momente/Monumente**

Roma Publication 62  
Herbst 2004

**Verlag**

Roma Publications  
Amstel 242 suos  
1017 AK Amsterdam  
Niederlande  
[www.romapublications.org](http://www.romapublications.org)

**Redaktionsadresse,  
Abonnenten und  
Leserbriefe**

Philippe Van Cauteren  
Gaußstraße 152, Haus 3  
D-22765 Hamburg  
T/F: 0049 (0)40 399 03369  
[vancauteren@t-online.de](mailto:vancauteren@t-online.de)

H Vierteljahresschrift  
Abonnement für vier Ausga-  
ben: € 35,-  
Postbank Hamburg Konto-Nr.  
362305305 BLZ 2500030  
IBAN: DE58 2501 0030 0362  
3053 05  
BIC: PBNKDEFF

**Redaktion**

Philippe Van Cauteren, Seba-  
stian Hackenschmidt und  
Roger Willems

**Redaktionelle Mitarbeiter**

Inga Beyer, Michael Dörner,  
Mark Manders, Oksana Pasai-  
ko, Martin von Ringleben,  
Tanja Schwarz, Eddy De Vos,  
Marc Wortmann

**Grafische Konzeption**

Roger Willems, Amsterdam  
(Mit viel Dank an Buchbinder  
Geertsen, Nijmegen)

**Autor/innen für 'H1'**

Inga Beyer, Franz Blei, Daniel  
Blochwitz, Hans Blumenberg,  
Dew Bondage, Michael  
Dörner, Elliott Erwit, Christel  
Fetzer, Sebastian Hacken-  
schmidt, Christian Jaramillo,  
Jac Leirner, Michael Liebelt,  
Mario Navarro, Lucia Egaña  
Rojas, Thomas Schöneberger,  
Tanja Schwarz, Philippe Van  
Cauteren, Marc Wortmann,  
André Lemke, Erick Beltran

**© für alle Beiträge**

Roma Publications und die  
Autoren, 2004

