

vom Verschwinden

Weltverluste und Weltfluchten



HNKV
Hardware Medien Kunst Verein

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

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

PETER SLOTERDIJK

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

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

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

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

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

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

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

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

PETER SLOTERDIJK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ Vgl. den Text von Frank Stühlmeyer.

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

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

⁷ S. Fußnote 2, a. a. O., S. 157

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

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

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

4 Cf. the text by Frank Stühlmeyer.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14 Giorgio Agamben, „Homo sacer. Souveräne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

herausgegeben von Inke Arns, Ute Vorkoeper und dem Hartware MedienKunstVerein



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

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