



frankfurterkunstverein

# .HEFTE 1/00

EINE MUNITION UNTER ANDEREN

## INHALT

- 01 NICOLAUS SCHAFHAUSEN  
VORWORT
- 05 SØREN GRAMMEL  
MORALFALLE/MARINETTIFALLE – ALS EINLEITUNG
- 06 JAN VERWOERT  
DIE MEDIALE DARSTELLUNG DES KOSOVOKONFLIKTS UND IHRE MORALISCHEN IMPLIKATIONEN
- 10 ALLEN VAUGHAN  
THE WORST PLACE IN THE WORLD
- 14 VANESSA JOAN MÜLLER  
DIE MANIPULATION IST OFFENSICHTLICH, DOCH DIE FASZINATION DER CHOREOGRAFIE BLEIBT
- 18 AYŞE ERKMEN  
PFM1 AND OTHERS (BILDSTRECKE)
- 22 VANESSA JOAN MÜLLER  
KAMPF UM ÖFFENTLICHKEIT
- 26 PAUL VIRILIO  
DER QUADRATISCHE HORIZONT, AUS: KRIEG UND FERNSEHEN
- 28 DAVID COUGHLAN  
HER WAR OF WORDS
- 34 MARCEL ODENBACH  
SAMMELSURIMUM ODER BETROFFENHEITSSCHNIPSEL
- 36 VERA TOLLMANN  
HERE IS THE NEWS
- 38 VOLKER EICHELMANN  
ROLAND RUST  
JOHANNES SCHWEIGER  
(BILDSTRECKE)
- 40 SØREN GRAMMEL  
ALLTÄGLICHE INSZENIERUNGEN ENTTARNEN
- 46 MISCHA EHRHARDT  
MENSCHENRECHTE OHNE RECHT? GEDANKEN ZUR LEGITIMATION VON KRIEGEN IM NAMEN DER MORAL
- 52 IMPRESSUM/BILDNACHWEISE

SØREN GRAMMEL  
KURATOR EINE MUNITION UNTER ANDEREN

## MORALFALLE/MARINETTIFALLE – ALS EINLEITUNG

SØREN GRAMMEL

Angesichts der Omnipräsenz von Bildern aus dem Kosovo-Krieg in den öffentlichen Medien (Nachtangriffe, die Vorführung von Apache-Hubschraubern und anderer elektronischer Kriegsgeräte), aber auch angesichts der zahlreichen öffentlichen Diskussionen um den Informationswert der Medienbilder – die Debatte um einen 4,5 Mal schneller als Realzeit gesendeten TV-Beitrag über einen Fliegerangriff beispielsweise (durch den der ungerechtfertigte Beschuss ziviler Ziele gerechtfertigt werden sollte), oder einem Verteidigungsminister, der im öffentlichen Fernsehen säuberlich passepartourierte Aufnahmen eines (wie sich später herausstellte) angeblichen Massakers präsentierte, um den Einsatz der Nato moralisch zu legitimieren – stand letzten Sommer plötzlich die Frage im Raum: Wie kann man eine Kunstausstellung machen, die sich mit der Repräsentation von Krieg / Militär in den Informations- und Unterhaltungsmedien – sagen wir: Massenkommunikationsmedien – auseinandersetzt, ohne in die Moralfalle, oder umgekehrt, in die Marinetti-Falle zu laufen? Das Dilemma solcher Versuche besteht in der doppelten Erkenntnis, dass eine ungeheure visuelle und emotionale Faszination von den Bildern vom Krieg ausgeht, und dass gerade diese Faszination aber auch die kritische Auseinandersetzung mit den Bildern notwendig macht.

Hier stellt sich das Problem der beiden Fallen:

In die *Moralfalle* zu gehen, hieße die vielschichtige Faszination der Bilder zu leugnen, ihren Mythos zu entlarven und die Welt einmal mehr in das *Gute* und das *Schlechte* zu unterteilen. Dieser Ansatz würde zwangsläufig dazu verurteilt sein, ein unkritisches Produkt hervorzubringen, weil er die Faszination der Bilder leugnet, um sich ihrer verwirrenden Komplexität sicherer entziehen zu können.

In die *Marinetti-Falle* zu gehen, würde umgekehrt das unkritische Abfeiern der Bilder als Vollendung des Prinzips *l'art pour l'art* bedeuten; also ganz im Sinne von Marinettis Satz im futuristischen Manifest zum Äthiopischen Kolonialkrieg: "Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inauguriert." Nehmen wir hier Walter Benjamin beim Wort: Die Fragestellung (zum Verhältnis zwischen Krieg und Ästhetik) verdient es in jedem Fall, von dem Schönggeist an den Dialektiker weiter gereicht zu werden.

Traditionell scheint die kunstvermittelnde Institution immer mehr für die moralische Verstrickung anfällig. Tatsächlich ähnelt sie selbst oft einer *Moralfalle*, in der alles nach Aufklärung aussehen will und muss. Ein solcher Ansatz hat mich bei der Ausstellung

nicht interessiert. Die Chance der Kunstausstellung sehe ich darin, dass sie zu einer kritischen Auseinandersetzung mit einem Material kommen kann, dessen Faszination sie zugleich zulässt. *Eine Munition unter anderen* soll eine Ausstellung sein, bei der die Funktion und Wirkung von Bildern ohne Lernziel zur Diskussion gestellt werden kann.

In diesem Punkt sind gerade die Arbeiten der Künstlerinnen und Künstler Vorbild für die Ausstellung: Keine der Arbeiten will *moralisch* sein. Vielmehr bewegen sie sich in Bereichen, die einigen Betrachtern problematisch erscheinen können: *Darf* man beispielsweise, wie Wolfgang Tillmans, Soldaten als *Pin-Ups* ausstellen? Ist es *legitim*, wenn – wie in Johan Grimonprez' Arbeit – Terroristen wie Popstars dargestellt werden? Ist es *ok*, wenn Ayse Erkmen ein mechanisches Ballett aus Landminen auftreten lässt, oder Sunah Choi Bomberstaffeln dazu bringt, elegante Choreographien zu tanzen?

Die Ausstellung versammelt Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern, die sich mit der Darstellung von Krieg / Militär in den verschiedenen Informations- und Unterhaltungsmedien auseinandersetzen (Film / TV / Printmedien / Computer). Der wechselseitige Austausch zwischen der medialen Information und populärkulturellen Bildwelten hat für die in der Ausstellung versammelten bzw. für die Ausstellung produzierten Arbeiten eine Relevanz. So verlieren die Kriegsbilder aus den Informationsmedien in anderen kulturellen Bereichen ihre eindeutige Zuordnung und Funktion. Sie verflüssigen sich und tauchen in neuen Zusammenhängen wieder auf: in Spielfilm, Unterhaltungs-TV, Mode, Computerspiel, Jugend- und Subkultur etc.; Bewegungsrichtung und Dynamik dieses Austausches werden in der Alltagswahrnehmung unscharf.

In den Medien ist das Bild zu einer Munition unter anderen geworden, die auf die Emotion der Rezipienten gerichtet ist.

Ich danke den Künstlerinnen und Künstlern der Ausstellung sowie den an der Publikation beteiligten Autorinnen und Autoren: Fiona Banner, Sunah Choi, David Coughlan, Mischa Ehrhardt, Volker Eichelmann, Ayse Erkmen, Johan Grimonprez, Nathalie Melikian, Vanessa Joan Müller, Marcel Odenbach, Roland Rust, Nicolaus Schafhausen, Johannes Schweiger, Wolfgang Tillmans, Vera Tollmann, Oktavian Trauttmansdorff, Allen Vaughan, Jan Verwoert und Paul Virilio.



1/2/3/4



5/7/6  
8/9

DIE MEDIALE DARSTELLUNG DES KOSOVOKONFLIKTS  
UND IHRE MORALISCHEN IMPLIKATIONEN

Dieser Text ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich im Juni 1999 an der Universität Essen gehalten habe. Ausgangspunkt meiner Auseinandersetzung mit der medialen Darstellung des Kosovokonflikts war ein Gefühl des Befremdens angesichts meiner eigenen Reaktionen auf die Bilder, die während der ersten Tage des Konflikts die Berichterstattung bestimmten. Im Fernsehen und in der Zeitung waren Bilder von den vertriebenen Frauen, Kindern und Familien aus dem Kosovo allgegenwärtig. Meine unwillkürliche Reaktion war: Das muss aufhören. Ich will, dass endlich diese Apache-Hubschrauber starten! Mit Befremden stellte ich fest, dass eine pazifistische Grundüberzeugung offensichtlich nichts mehr gilt, wenn Bilder von individuellem Leid nach einer Gerechtigkeit verlangen, die scheinbar nur durch Krieg herzustellen ist. Warum waren diese Bilder so wirkungsvoll? Und was war das für ein Gerechtigkeitsimpuls, der einen dazu bringt, einen Militäreinsatz zu befürworten, der ohne erkennbaren Plan und offenbar auch ohne rationale Abwägung von Mitteln und Zielen beschlossen wurde? Ein Gerechtigkeitsimpuls, der politisch absolut fragwürdig war, da die Nato unter Berufung auf diesen Gerechtigkeitsimpuls das geltende Recht der UN-Charta brach und ohne Mandat des Sicherheitsrats der Vereinten Nationen einen souveränen Staat angriff. Ein Gerechtigkeitsimpuls, unter Berufung auf den auch die Bundesrepublik Deutschland ihre Beteiligung am Militäreinsatz begründete und somit der im Zwei+Vier-Vertrag festgelegten gesetzlichen Regelung zuwider handelte, "dass das vereinte Deutschland keine seiner Waffen jemals einsetzen wird, es sei denn in Übereinstimmung mit ... der Charta der Vereinten Nationen." Diesen Fragen nach der Wirkung der Bilder und der Problematik des von ihnen getriggerten Gerechtigkeitsimpulses versuche ich im folgenden nachzugehen.

I. Die Rhetorik der Flüchtlingsbilder

Ein Hauptgrund für die Wirkung der Bilder war die stark individualisierte Darstellung der Kosovo-Flüchtlinge. Zu Bildern von Müttern mit Babys im Arm, von weinenden Kindern und entkräfteten alten Frauen kamen Nahaufnahmen von individuellen Gesichtern, die durch die Suggestion direkten Blickkontakts unmittelbar ansprachen. (Abb. 1-5) Zudem wurden auch die Kriegsparteien durch konkrete Individuen repräsentiert. Die ZEIT zum Beispiel zeigte auf ihrem Titelblatt vom 15. April 1999 fünf nebeneinander montierte Porträtfotos. Clinton neben Jelzin neben einer kosovarischen Mutter mit Kind neben Milosevic neben Schröder: Opfer, Retter, Schuldige (Abb. 6). Durch das Hervorheben dieser Schlüsselfiguren wurde die Intervention der Nato als Handlung individueller Akteure dargestellt, die sich, wären sie tatenlos geblieben, der unterlassenen Hilfeleistung schuldig gemacht hätten. Es folgten Bilder von Momenten der direkten Interaktion zwischen Politikern und Flüchtlingen. Am 7. Mai 1999 etwa zeigten die Titelseiten der Zeitungen Fotos von Clintons und Schröders gemeinsamem Besuch im Flüchtlingsheim Ingelheim: ein betroffen blickender Clinton Seite an Seite mit einem weinenden alten Kosovo-Bauern (Abb. 7). Clinton, der einem Jungen in die Augen blickt und ihn mit segnender Geste berührt (Abb. 8) etc. Das Motiv der direkten Interaktion wiederholte sich in der Darstellung von Nato-Soldaten, die mit Flüchtlingskindern kommunizieren (Abb. 9), ihnen Geschenke machen etc. Die komplexe Realität des Kosovokonflikts (seine historischen Bedingungen und internationalen Konsequenzen) wurde so in den einfachen Handlungszusammenhang von Verbrechen, Leiden und Rettung übersetzt. In der Filmtheorie bezeichnet man diesen Kunstgriff als *emplotment*. Durch das *emplotment* übersetzten die Bilder den Konflikt in die Erfahrungswirklichkeit des Individuums, dem sich die Geschehnisse in den Medien nun in Gestalt individueller Geschichten darstellten. Der Konflikt schien

daraufhin unmittelbar in den Verantwortungsbereich des Individuums zu fallen und gewann so Bedeutung für sein moralisches Empfinden. Dieser Appell an den individuellen Gerechtigkeitssinn tat seine Wirkung. Er konnte den Militärschlag der Nato vor einer breiten Öffentlichkeit rechtfertigen.

II. Rorty: Die Minima Moralia der liberalen Gesellschaft

Was sagt nun aber der Umstand, dass diese Form des individuell angesprochenen Gerechtigkeitssinns für die öffentliche Meinung eine derart zentrale Rolle spielt, über unsere gesellschaftliche Werteordnung aus? Zur Klärung dieser Frage bietet sich Richard Rortys Beschreibung der moralischen Normen liberaler westlicher Demokratien an. Rorty weist zunächst auf zwei Probleme hin, die Mitglieder liberaler Gesellschaften mit moralischen Werteordnungen haben:

1. Mitglieder liberaler Gesellschaften leben individualistisch. Eine übergeordnete Moral hat in ihrer privaten Welt keinen Platz.
2. Liberale Individualisten sind in jeder Hinsicht auf- und abgeklärt. Sie zweifeln die Existenz einer höheren Moral an, da sie den Glaubenssätzen dieser Moral nicht trauen. Hieraus schließt Rorty jedoch nicht, dass liberale Gesellschaften amoralisch sind. Im Gegenteil, er geht davon aus, dass selbst extreme Individualisten ein Gefühl moralischer Verpflichtungen kennen. Dieses Gefühl sieht er in einer Ethik des Mitleids begründet. Seiner Ansicht nach sind Liberale "Menschen, die meinen, dass Grausamkeit das schlimmste ist, was wir tun" (Rorty, 1992: S. 14). Selbst wenn der liberale Individualist keine höheren Werte anerkennt, begreift er dennoch das grausame Leid anderer Individuen als unbedingte Aufforderung zum Handeln – als "die vordringliche Pflicht, Grausamkeit zu verringern" (ebd.: S. 151). Rorty ist der Ansicht, dass diese Sensibilität für den Schmerz anderer ausreicht, um den moralischen Konsens einer liberalen

Sex, Drugs, Rock 'n' Roll: Herbert Grönemeyer trifft Salman Rushdie (Magazin)

**DIE ZEIT**

WOCHENZEITUNG FÜR POLITIK • WIRTSCHAFT • WISSEN UND KULTUR

Nr. 16  
11. April 1999  
34. Jahrgang

Geschichte des Kinetics Bill Clinton, Boris Jelzin, Fluchtlinge, Slobodan Milosevic, Gerhard Schröder

Nie wieder? Wie weiter?



Alles in Bewegung: Gipfeltreffen in Köln.

10

### III. Derrida: Gerechtigkeit versus Recht

Dennoch bleibt dieser individualistisch zugespitzte Gerechtigkeitsimpuls höchst problematisch. Unter Berufung auf diesen Gerechtigkeitsimpuls brach die Nato das geltende Recht der UN-Charta und griff ohne Mandat der Vereinten Nationen einen souveränen Staat an. Ebenso handelte die Bundesrepublik unter Berufung auf diesen Gerechtigkeitsimpuls gesetzlichen Vereinbarungen zuwider und setzte ohne Zustimmung der Vereinten Nationen ihre Streitkräfte ein. In beiden Fällen führt die Berufung auf das Prinzip der Gerechtigkeit zu einer Außerkraftsetzung geltenden Rechts.

Im folgenden möchte ich versuchen, diesen Konflikt zwischen Gerechtigkeit und Recht in den Begriffen der Rechtsphilosophie von Jacques Derrida zu beschreiben. Derridas Definitionen des menschlichen Gerechtigkeitsimpuls ähnelt der Definition Rortys: Derrida geht davon aus, dass das Gefühl für Gerechtigkeit auf dem Gefühl unmittelbarer zwischenmenschlicher Verpflichtung beruht. Der Gerechtigkeitsimpuls entsteht also in dem Moment der direkten Betroffenheit eines Individuums durch die konkrete Notlage eines anderen Individuums. In diesem Sinne schreibt Derrida, "dass sich diese Gerechtigkeit immer an das vielfältig Besondere [singularités] richtet, an die Besonderheit des anderen" (Derrida, 1991: S. 41). Dieses Konzept der Gerechtigkeit bezeichnet Derrida in Anlehnung an Emmanuel Lévinas als Ethik des *Antlitz*. Das *Antlitz* des anderen steht stellvertretend für das Moment der direkten Ansprache durch das besondere Schicksal des anderen Individuums.

Der Ort der Gerechtigkeit ist somit die individuelle Notlage. Eine Notlage, die in keiner Form verallgemeinerbar ist – und insofern immer einen Ausnahmezustand darstellt, für den es keine Regelung gibt. Gerechtigkeit kann also im eigentlichen

Sinne keine Regel kennen. Sie verlangt immer nach Sonderregelungen. Nur das so genannte *unbürokratische* Vorgehen – das auch die Nato für sich in Anspruch nahm – kann diesem individuellen Gerechtigkeitsimpuls entsprechen. In diesem Sinne schreibt Derrida: "Eine gerechte, angemessene Entscheidung ist immer sofort, unmittelbar erforderlich, *right away*." Dadurch schafft sie stets einen "Augenblick der Dringlichkeit und der Überstürzung" (ebd.: S. 54).

Das Recht dagegen schreibt Gerechtigkeit in Regeln fest, um Verantwortlichkeiten überindividuell und für alle Fälle zu klären. Der Zweck des Rechts ist also, den Sonderstatus des Einzelfalls aufzuheben und Ausnahmesituationen grundsätzlich auszuschließen. Erst durch dieses Moment der Verallgemeinerung wird das Recht zu einer neutralen überparteilichen Instanz, die zwischen den Interessen verschiedener Parteien vermitteln kann. Insgesamt steht so das Recht als Instanz der Vermittlung der Gerechtigkeit als Prinzip der Unmittelbarkeit gegenüber.

In diesem Sinne nimmt Derrida folgende Unterscheidung vor: eine Unterscheidung zwischen der Gerechtigkeit (die unendlich ist, unberechenbar, widerspenstig gegen jede Regel, der Symmetrie gegenüber fremd, heterogen und heterotop) und ihrer Ausübung in Gestalt des Rechts, der Legitimität oder Legalität (ausgleichbar und satzungsgemäß, berechenbar, ein System geregelter, eingetragener, codierter Vorschriften) (ebd.: S. 44). Doch obwohl das Verhältnis zwischen Recht und Gerechtigkeit problematisch ist, stellt die Gerechtigkeit die Grundlage des Rechts dar: Jedes Recht muss sich auf das Prinzip der Gerechtigkeit berufen, um seine Gültigkeit zu beweisen. Der Ausnahmezustand begründet also die Regel. Aus diesem Grund, so Derrida, ist das Recht in seinem Kern instabil. Denn, um seine Regelungen zu begründen, muss sich das Recht auf ein Prinzip berufen, das keine Regelungen zulässt. Der Ursprungsort des



Foto: sipa press

## NUR DIE ALBANER unterschreiben am 18. März den Kosovo-Vertrag

11

Rechts, die Gerechtigkeit, ist ein Prinzip, das das Recht in Frage stellt. Diese Instabilität sieht Derrida zugleich positiv und negativ. Die Berufung auf das unmittelbare Moment der Gerechtigkeit kann dem Recht jederzeit die Grundlage seiner Berechtigung entziehen.

Einerseits ist nur so eine Kritik herrschenden Rechts überhaupt möglich. In diesem Sinne schreibt Derrida: "Dass sich das Recht dekonstruieren lässt, ist kein Unglück. Man kann darin auch die politische Chance historischen Fortschritts erblicken" (ebd.: S. 30). Andererseits muss die Infragestellung des Rechts nicht notwendig positive Konsequenzen zeitigen. Der Ursprungsort der Kritik des Rechts ist immer zugleich auch der Geburtsort neuen Rechts. Das heißt, unter Berufung auf die Gerechtigkeit kann im selben Zuge geltendes Recht abgesetzt und neues Recht eingesetzt werden. Derrida gibt also zu bedenken, dass die Aufkündigung geregelten Rechts immer auch die Möglichkeit schafft "einer erneuten Einrichtung oder Einsetzung der Regel, der definitionsgemäß kein Wissen und keine Garantie vorausgehen" (ebd.: S. 54). Da Gerechtigkeit keine Regeln kennt, ist auch im voraus nicht auszumachen, ob das neue Recht im Vergleich zu seinem Vorgänger revolutionär oder restaurativ ist. Wenn durch die Intervention der Nato also der Uno und dem geltenden Völkerrecht die Berechtigung entzogen wird – wird mit diesem Schritt ein neues Völkerrecht etabliert? Ein weltweites Interventionsrecht auf der Grundlage der Menschenrechte? Welche unabhängige Instanz soll dieses Recht vertreten – wenn nicht die Uno? Welche rechtlichen Sicherheiten wird es international zwischen den Nationen, insbesondere zwischen den USA und den Gus-Staaten, geben – wenn nicht die, die durch die Uno gewährleistet werden?

Wenn das Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit leicht aus der Balance zu bringen ist, stellt dann die Empfänglichkeit, die wir

*liberale Individualisten* offenbar für die Sprache der Gerechtigkeit haben, nicht von vornherein ein Ungleichgewicht zuungunsten der Sprache des Rechts her? Das Prinzip der Gerechtigkeit ist leicht in wirkungsvolle Bilder zu übersetzen. Das Prinzip des Rechts scheint dagegen schwer oder gar nicht in effektive Bilder übersetzbar zu sein: Es gab Autos zu sehen, die in Rambouillet vorfahren, Männer in Anzügen an Tischen, vor Tischen, hinter Tischen. Das waren die Bilder des Rechts. Sie vermittelten vor allem die Ineffizienz der Diplomatie (Abb. 10, 11). Wie ließe sich das Ungleichgewicht der Bildsprachen beheben? Vermutlich geht es schlicht darum, der Bildsprache der Dringlichkeit, Emotion und Aktion Bilder entgegenzusetzen, die das zähe Ringen der Diplomatie um den Aufschub drohender Aktionen in einem besseren Licht erscheinen lassen. Das würde zumindest ansatzweise der vagen Hoffnung Raum geben, dass es noch etwas anderes gibt als die – wie Rainald Goetz (in Bezug auf die Kosovo-Bilder) schreibt – "Unentrinnbarkeit der vom Fernsehen aufgepeitschten Gefühle, die davon erzeugte Radikalität der Blickeinschränkung, die Unmöglichkeit innerhalb der emotionalisierten Verhältnisse einen Moment des Aufschubs, des Innehaltens, des Anhaltens zu erfassen. Halt." (Goetz, 2000: S. 145). JAN VERWOERT

#### Literatur:

Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft*, Frankfurt/M. 1991  
Goetz, Rainald: *Dekonspiratione*, Frankfurt/M. 2000  
Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt/M. 1992

ALLEN VAUGHAN (1967), KURATOR, JOURNALIST (ZEITWEISE ARBEIT IN KRIEGSGEBIETEN), LEEDS  
ZU: FIONA BANNER (1966), LONDON

FIONA BANNER: APOCALYPSE NOW

THE WORST PLACE IN THE WORLD

Opening Scene/Establishing Shot: We're in Osijek, eastern Croatia. This is the early months of the war. We're resting, the scattered sound of Yugoslav Army shells going off in the middle-distance. I'm trying to clean someone else's vomit from my shoes, thinking about camera positions. Johnnie is squatting, rolling a joint, his Chinese AK resting on the ground. Roberto is waving a car over, a muddied and beaten-up Beamer. It's still moving as the grinning driver leaps out, gun in hand. He says something to Roberto who grins back and they both go to the boot and fling it open. Inside is a sound system, not big, but big enough. We all help move it into the shell of a house nearby, which is being decorated with the neo-fascist symbols of the HVO. We set the system up as Johnnie gets on his satellite phone, letting everyone know we're planning a party. Connected to the generator, the driver slams a tape into the deck, and the opening of *Ride of the Valkyries* starts to fill the room. The noise spreads into the street as the system gets cranked up. Other units are running our way now. Roberto cuts a line of speed on the bonnet of the Beamer, snorts it in one go, leans back and fires his gun into the air. He shouts something in the dialect of the Veneto. Johnnie looks at me and grins. "He says he loves the sound of Wagner in the morning (...)" (Author's experience in Croatia)

For those of us born in the West in the mid-sixties, our lives have always resonated with the echoes of the Vietnam War. Not the real war, but the mediated images of war presented in fictional form. Vietnam was a war of competing narratives all along. For most of us, these narratives have been presented on screen rather than in text-form. There have been only a handful of great *Nam* novels, but a host of good films. It has always seemed natural that the first real television war should have its surrounding mythos constructed on celluloid.

This has meant that even the classic documentary images of the war – the napalm attack on Kim Phuc, the execution of a VC soldier – are understood within a context that is fictional at base. These *real* images are mixed with images of the fictional: the shooting of Willem Dafoe in *Platoon*, the game of Russian Roulette in *The Deer Hunter*, the helicopters on the horizon in every film. The process of mediation is continually evolving, continually becoming other: filtering and adapting our memories and experiences. This is not a case of the real being replaced by the fake, but of the never-real changing as it spreads through the cultural biosphere.

To watch the classic movies of Vietnam is to enter a process of mythification that absorbs and re-produces the viewer anew with each screening. One of the most striking effects is the watcher absorbing the language of the film, coming out on the other side talking as if the characters were still making themselves heard within one's head. The viewer becomes the film, and the effects seem to linger. We know that policy-makers are affected by

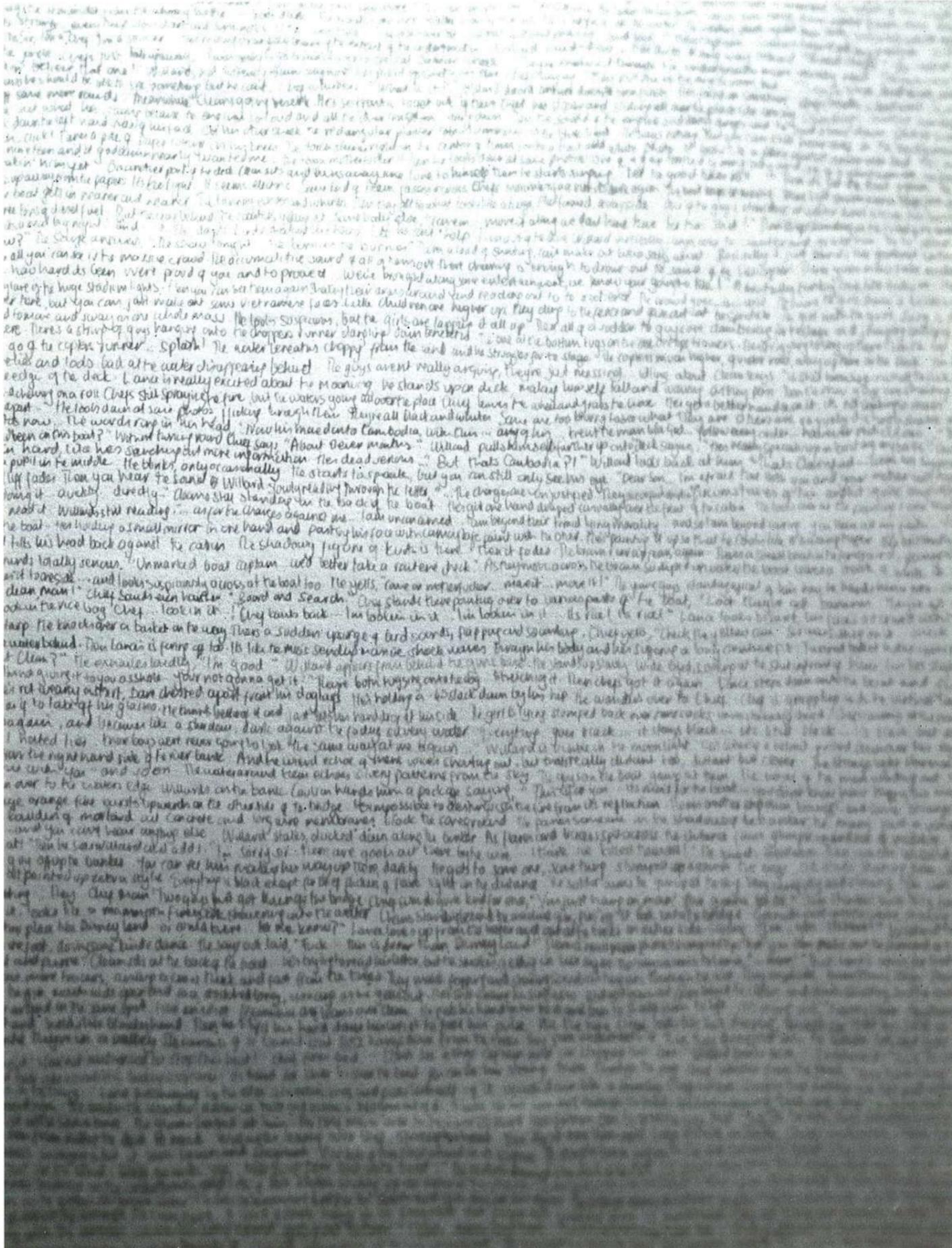
fictional presentations (James Der Derian's *Intertextual Power of International Intrigue* details the impact of spy fiction on American policy-makers' attitudes in the later years of the Cold War), and nowhere is this more true than in the constant references to Vietnam. Every conflict for the United States is an attempt to wipe out the legacy of that defeat, every intervention by the West threatens to turn into the UK's/France's/ Nato's Vietnam. But the Vietnam that lingers is the Vietnam filtered through movies and fictional re-presentations. The fascination is with events that are already mythical, more than fact, more than fiction.

For the myths of Vietnam are the myths of Western civilisation. There is the inevitable impact of entropy, dragging the civilised man down into the pits of barbarism; the search for understanding; the battle against an unforgiving landscape to bring enlightenment values to an uninterested and unwilling population. These are essential creation myths. Vietnam in the fact/fiction it has become represents everything that is threatening to the Cartesian/Lockean/Kantian subject, where man becomes wild, non-human, reverts almost to a feral state. Threatened by the natural landscape, threatened by their own loss of power/omnipotence, the characters in the Vietnam war/movie represent a fight for rationality, order and consistency.

"If there was anything that bound the men ... together, it was the belief that sheer intelligence and rationality could answer and solve anything." (Halberstam, 1972: p.57)

The story of the making of *Apocalypse Now*, the film, needs no re-telling. Here again, creation myths abound. For Coppola, the film was not about Vietnam, it was Vietnam. The same battles – rational versus irrational, sanity versus madness are fought out in each. The journey through the jungle reflects the journey deep into the heart of Willard himself. The jungle maps the unconscious and vice-versa. The final confrontation, with Kurtz acting as father and confessor to Willard, takes place in an arena surrounded by bones, an Ogre's castle that calls to mind the tales of the Brothers Grimm, of Goya's *Saturn Devouring His Children*.

To first view *Apocalypse Now*, the artwork, is to enter the film at an angle. The eye is confronted with the mass of text. It fights for control of this jungle, unable to see the wood for the individual trees. Eventually it alights on remembered scenes and starts to develop a sense of the process involved. The linear narrative of the film is presented all at once, a movement-image that is disturbingly static until the viewer begins to gather understanding. At this point, the mind's eye can begin to move, stutteringly and dischordantly, through scenes from the movie. Stepping back, the viewer can see the *whole thing*, but without gaining understanding. To step close is to step within the movie, to re-enter that process that any film viewer embarks upon when disbelief is suspended.



FIONA BANNER "APOCALYPSE NOW", DETAIL (COURTESY SAMMLUNG RINGIER)



Character Story Arc One: Willard sent deep into the heart of darkness in search of Kurtz, his enemy/father, the progressive disintegration of civilisation and descent into barbarism. Willard obsessively enters into a process of becoming Kurtz.

Character Story Arc Two: Martin Sheen sent deep into the mind of Willard by Coppola, his Director/father. He progressively disintegrates, suffering breakdown and heart-attack, obsessively becoming his character. "Francis did a dangerous and terrible thing. He assumed the role of a psychiatrist and did a kind of brain-washing ... He put Martin in a place and didn't bring him back." (Valley, 1979: p.46)

Character Story Arc Three: Fiona Banner travelling deep into the experience of the film of *Apocalypse Now*. Obsessively watching and recording the film, re-telling it as text, then reading that text, merging, emerging and re-merging with/from the original film. The narrative voice of Willard re-placed by the narrative voice of Banner.

All three are processes of becoming. Of individual absorption of character, narrative and identity: of submission to a text/narrative. But this is also a becoming of transformation: of changing the focus, adapting the viewpoints, altering the language. For Fiona Banner to construct *Apocalypse Now*, just as with the rest of the text that makes up the book version of *The Nam*, was to place a new narrative voice at the centre, the voice of one particular viewer.

Just as we all do, this singular voice then brings its own character, its own memories and thoughts to the viewing of a film. The text pieces are a way of saying the unsayable, delineating the process of engaging, entering into a narrative construct, tackling a language that is more than words (her latest projects take this further by providing a text-record of the watching of pornography). In some ways they are the recordings of a performance. For the viewer of her text works, there is another step involved. The text opens up a virtual space within the mind of the viewer, where Banner's narrative, memories of the film, memories of watching the film, memories of other films and texts, new images created by the process of reading, knowledge of the *real* conflict, and awareness of one's present surroundings all meet. This interstitial space allows the viewer to re-explore the sensation of interacting with the film, to step beyond the plain black typeface on a white background.

The attempt to say the unsayable, to explain the visceral, the emotional, impact of film, is at the heart of much of Banner's work. There is a knowledge here that words are not always enough, and this engagement with the possibilities of what can and cannot be expressed, always has to be present. The process of developing the texts is to battle with language, to enter it in search of memories of real Vietnam, in search of what we who have grown up in such a mediated age can possibly know of the reality of war.

For the reading of *Trance*, another element is introduced.

The *voice* of the movies that has entered the artist is re-configured: male becomes female, American becomes British, film becomes document becomes reading. The twenty-two tapes that make up the work act as a recording of a performance, but one that is on-going. The obsession needed to produce such a reading bears relation to Willard's obsession with finding Kurtz, to Coppola and Sheen's obsession with completing their movie. The listener is embarking on a journey into the mind of the artist who has herself embarked on a journey into the film in search of her own memories and understanding of the conflict. This is an experience, a process, rather than a static document.

"It was no accident that I got to be the caretaker of Colonel Walter E. Kurtz's memory (...) There is no way of telling his story without telling my own, and if his story is a confession, then so is mine." (Willard's opening monologue, *Apocalypse Now*)

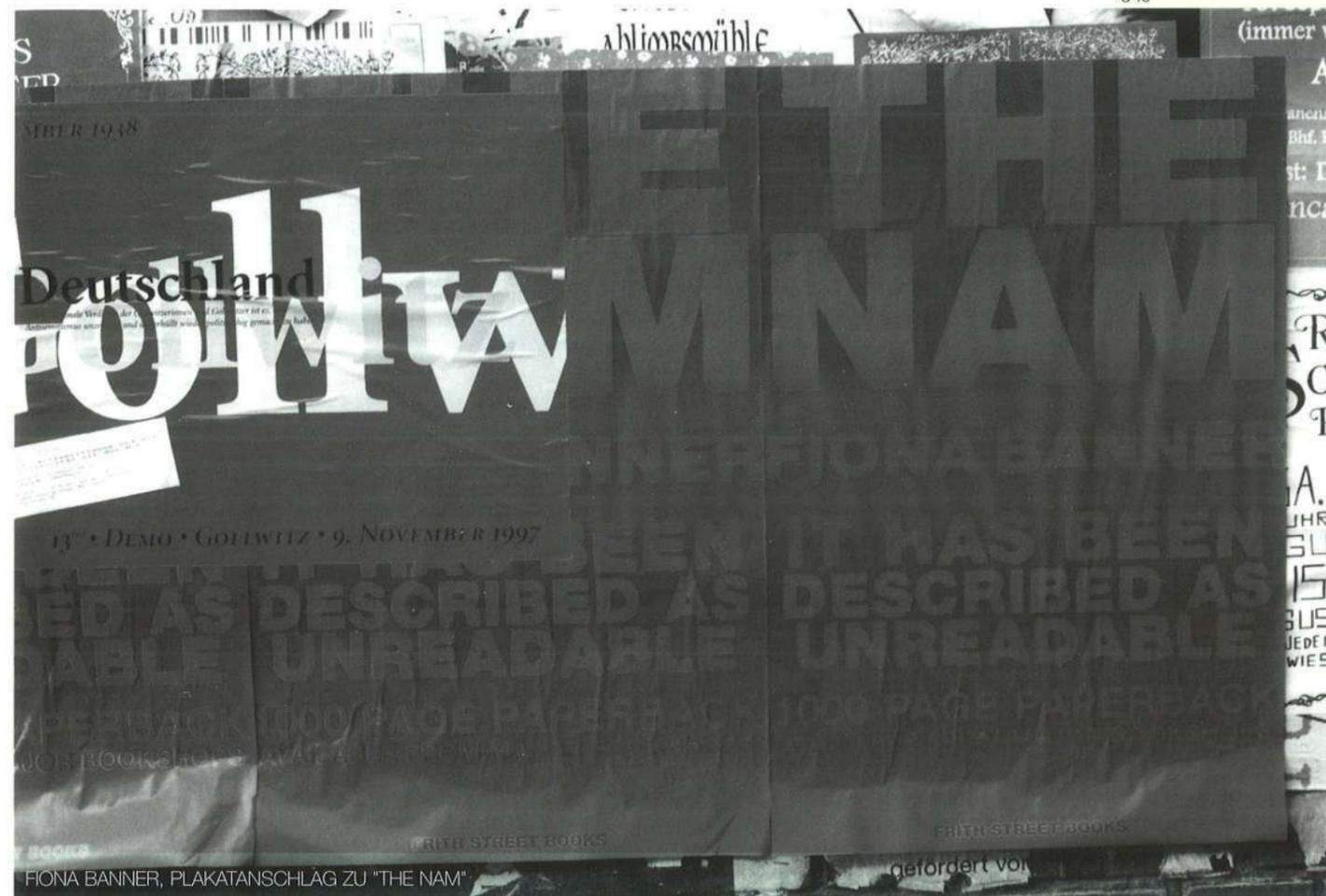
*Trance* is an attempt to counter the process of mediation, to produce for the artist and for the listener a singular experience. Yet it invokes purely mediated memories of images and narratives, a process that is sharpened by the ability of the voice to speak directly to the unconscious. The iconic nature of images from the war provokes us all to continually search for a reality underneath, only to be presented by more levels of narrative, more fictions, more realities. These narratives linger and infect us, adapting as viruses to the host mind in which they live, individualising themselves, before spreading out in new forms.

Our only access to the history of the Vietnam War is now so clouded that the search upriver Banner embarks upon (that we all follow in our own ways) is one of working her way through layers of myth to arrive at a primal battle with language. In the films we are faced with an endless vista of impenetrable jungle, travelling with soldiers who are never able to stand back fully from the fray to take in their whole surroundings. We are unable to grasp actual, final, absolute, truth, because it always remains other, understandable only by inference, by allusion.

The journey that each of us takes in attempting to gain control of our own realities will always come up against this insurmountable barrier. We take in our surroundings, the myths and narratives of existence, and explain ourselves to ourselves through their use. Even in the most life-threatening of situations, in current wars, we fall back on the narratives we have absorbed. Banner's work is a report back from the front-line, for the search into the worst place in the world, the heart and mind of the fully mediated human being. ALLEN VAUGHAN

#### Literatur:

Der Derian, James: *Intertextual Power of International Intrigue, Antidiplomacy*, Blackwell, 1992  
Halberstam, D.: *The Best and the Brightest*, 1972  
Valley, Jean: named crew member, quoted in Martin Sheen, *Rolling Stone* 1. Nov. 1979



VANESSA JOAN MÜLLER (1968), KUNSTHISTORIKERIN, FRANKFURT AM MAIN  
 ZU: SUNAH CHOI (1968), FRANKFURT AM MAIN

## SUNAH CHOI: "CHEEK TO CHEEK" UND "DEIN IST MEIN GANZES HERZ"

### DIE MANIPULATION IST OFFENSICHTLICH, DOCH DIE FASZINATION DER CHOREOGRAFIE BLEIBT

Startende Raketen, Flugphasen und Explosion, Flugzeuge beim Bombardement, im Sturz- oder Formationsflug, sinkende Kriegsschiffe, Panzer, Aufnahmen von Kriegsschauplätzen, Bombenhagel und brennende Häuser: Die Videoarbeiten von Sunah Choi montieren Bilder aus Dokumentationen, Fernsehfeatures und -nachrichten zu einem neuen Ganzen, das den originären Kontext der einzelnen Szenen weitestgehend ausblendet. Das Dokumentarische der Bilder löst sich auf in einer Montage, die kurze Szenen zu einer filmischen Choreografie fügt, deren rhythmisierte Struktur der Melodie der Begleitmusik folgt. Die Musik wiederum besteht aus Evergreens mit hohem Bekanntheitsgrad, die intuitiv eine gewisse Nostalgie beschwören. Aus diesem Zusammenspiel entstehen zwei im Raum aufeinander bezogene, alternierende Projektionen: *Cheek to Cheek* und *Dein ist mein ganzes Herz*. Die populären Melodien, die den Videos ihre Titel geben, begleiten jedoch Bilder, die in relativem Kontrast zu den von der Musik evozierten Emotionen stehen. Formal passen Bild und Ton nicht zusammen, rhythmisch ist ihre Synthese jedoch perfekt. Das latente Pathos der Arie von Franz Léhar korrespondiert dem Crescendo der startenden Raketen in ihrer phallischen Konnotation, der Swing des Klaskikers von Irving Berlin den Akkorden aus Bomben und Explosionen. Die Richtungsvektoren der Flugbahnen folgen der Melodie, die Schnitte dem Takt der Musik. Auf visueller Ebene sprechen diese Bilder von Krieg, Schrecken und ungebrochener Technikfaszination, doch ihre Inszenierung suggeriert eine beschwingte Leichtigkeit, der man sich nur schwer entziehen kann. Beide Videos zelebrieren die Schönheit, indem sie dynamische Szenen zu einer Choreografie fügen, die ganz dem Rhythmus der Musik unterworfen ist. Diese Ornamentalisierung der (Kriegs-) Technologie löst die Objekte in der Form auf, um sie als ästhetisierte Oberfläche zu inszenieren. Die vertrauten Klänge der Melodien forcieren die Idee eines harmonischen Zusammenspiels, das eine neue Relation herstellt zwischen der textuellen Ebene der Tonspur und den Bildern, die sie untermauert. *Heaven, I'm in heaven ...*, dazu Kampfflugzeuge im Sturzflug: MTV im Retro-Design?

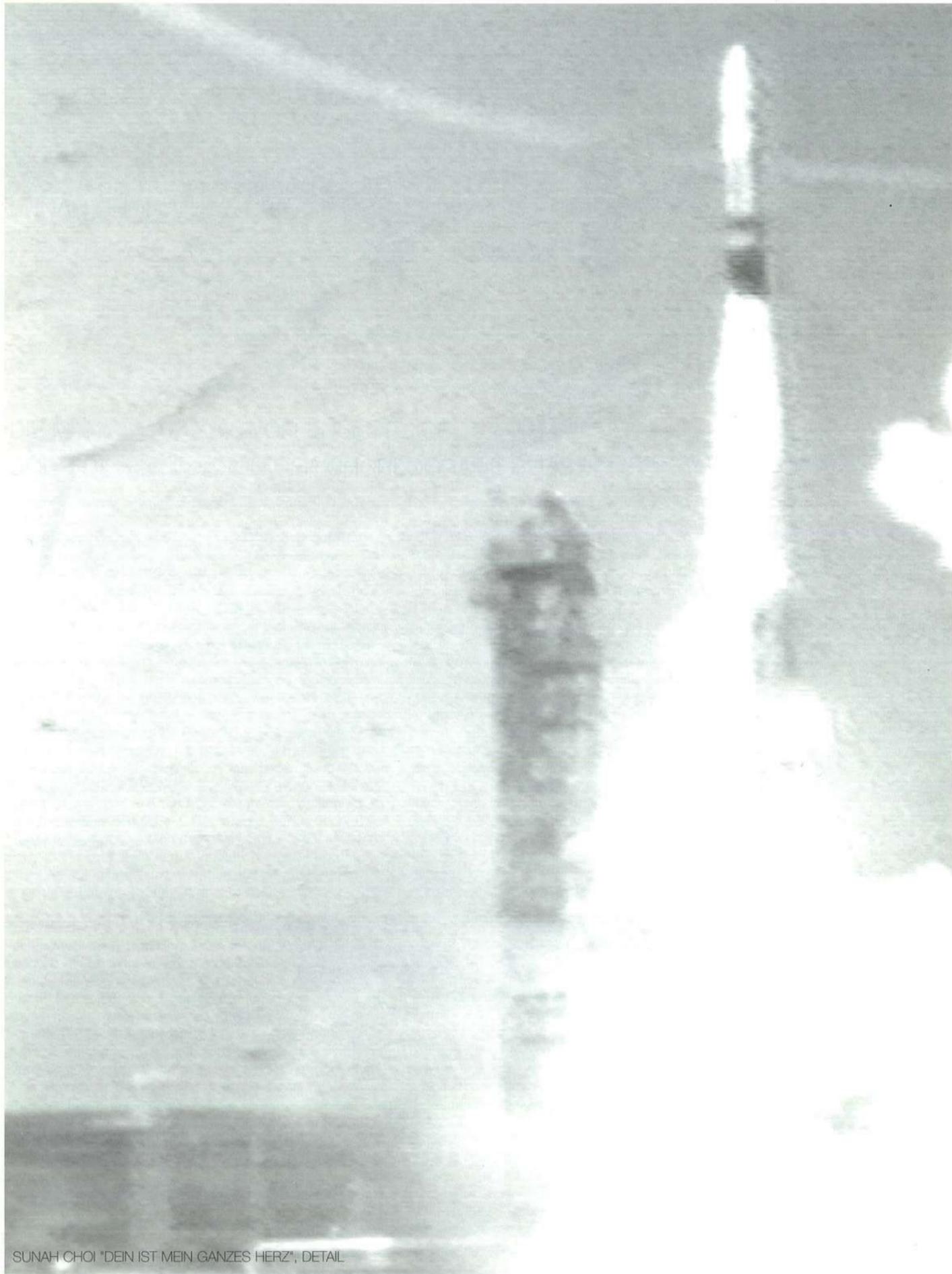
Gerade dieses Nicht-Lineare und der auf höherer Ebene letztlich sich wieder auflösende Widerspruch der Komposition produzieren eine Ästhetik des Schreckens, die gefährlich verführerisch daherkommt. Kriegsfugzeuge, Bombenhagel und Panzerformationen sind nicht schön, aber in dieser perfekten Komposition scheint die so gern gestellte Frage nach der Moral obsolet.

Die nostalgische Musik dämpft das Visuelle ab, codiert die Bilder neu und entpolitisiert sie in einer Ästhetisierung, die sich für das optische Spektakel begeistert. Krieg wird zum pyrotechnischen Event, Raumfahrt zum Höhenfeuerwerk. Man muss nicht Marinetti zitieren ("Der Krieg ist schön, weil er neue Architekturen, wie die der großen Tanks, der geometrischen Fliegergeschwader, der Rauchspiralen aus brennenden Dörfern und vieles andere schafft ..."), um die Ästhetisierung des Krieges zu erkennen. Man könnte auch an Propagandafilme denken, leichte Unterhaltung, eingängige Melodien – so sah und sieht das Radio- und Fernsehprogramm in Kriegszeiten aus. Lili Marleen oder aber Marilyn Monroe, vor Soldaten singend, als strategisches Ablenkungsmanöver der Entertainment-Front. Auch die UFA-Filmproduktion aus der Zeit des zweiten Weltkriegs setzt auf die harmlose Unterhaltung, die im Subtext die Propagandamaschine subtil, aber wirkungsvoll mitlaufen lässt.

Sunah Chois Arbeiten gehen davon aus, dass dem Medium Film vielfach unterstellt wird, im Gegensatz etwa zum Text ein privilegiertes Verhältnis zu seinen Referenzobjekten zu besitzen. Das meint nicht nur das Festhalten der Wirklichkeit, indem das von der Kamera erblickte Objekt als Spur auf Zelluloid gebannt wird. Ganz allgemein verwandelt der Film die sichtbare Welt in eine Dingwelt, die sich endlos reproduzieren lässt und so das Vergangene immer wieder aktualisiert. Darin liegt sein eigentümlicher Bezug zum Vergangenen, ja auch zum Geschichtlichen, das es visuell in die Gegenwart zu retten scheint. Doch mit dem Primat des Optischen stößt der Film auch an seine Grenze, denn seine Macht der Reproduktion beschränkt sich auf die physische Wirklichkeit: Nur das, was visualisierbar ist, lässt sich auch im kollektiven Gedächtnis speichern. Dieses Gedächtnis als gigantisches Bildarchiv rekurriert immer wieder auf bestimmte Bilder, die als Ikonen der in ihnen verdichteten Ereignissen figurieren. Unter dem Aspekt des Dokumentarischen mit seinem Anspruch objektiver Repräsentation ist das filmische Bild jedoch ein recht unzuverlässiger Zeuge, da seine Wiedergabe des Sichtbaren auch eine Frage des Blickwinkels ist – zu der abzubildenden Wirklichkeit gilt es sich in ein Verhältnis zu setzen, und auch die Montage produziert ein neues, unter Umständen ganz anderes Bild dieser Wirklichkeit. Im Film unterliegen die Dinge deshalb einem ganzen Komplex von Bedeutungen, der sich erst in der Abfolge der Bilder entfaltet. *Sinn* verleiht ihnen allein der filmische Zusammenhang, in dem sie erscheinen, die Kombination der Bilder und die Interferenz aus Bild und Ton.



SUNAH CHOI "CHEEK TO CHEEK", DETAIL

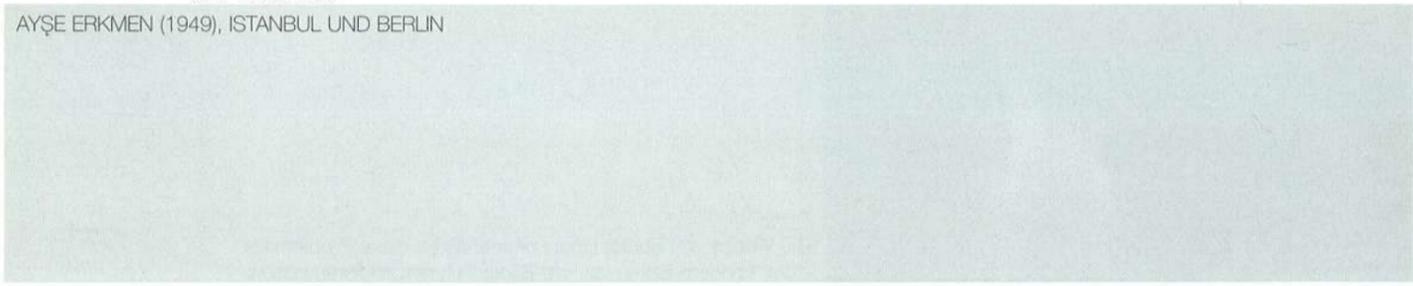


SUNAH CHOI "DEIN IST MEIN GANZES HERZ", DETAIL

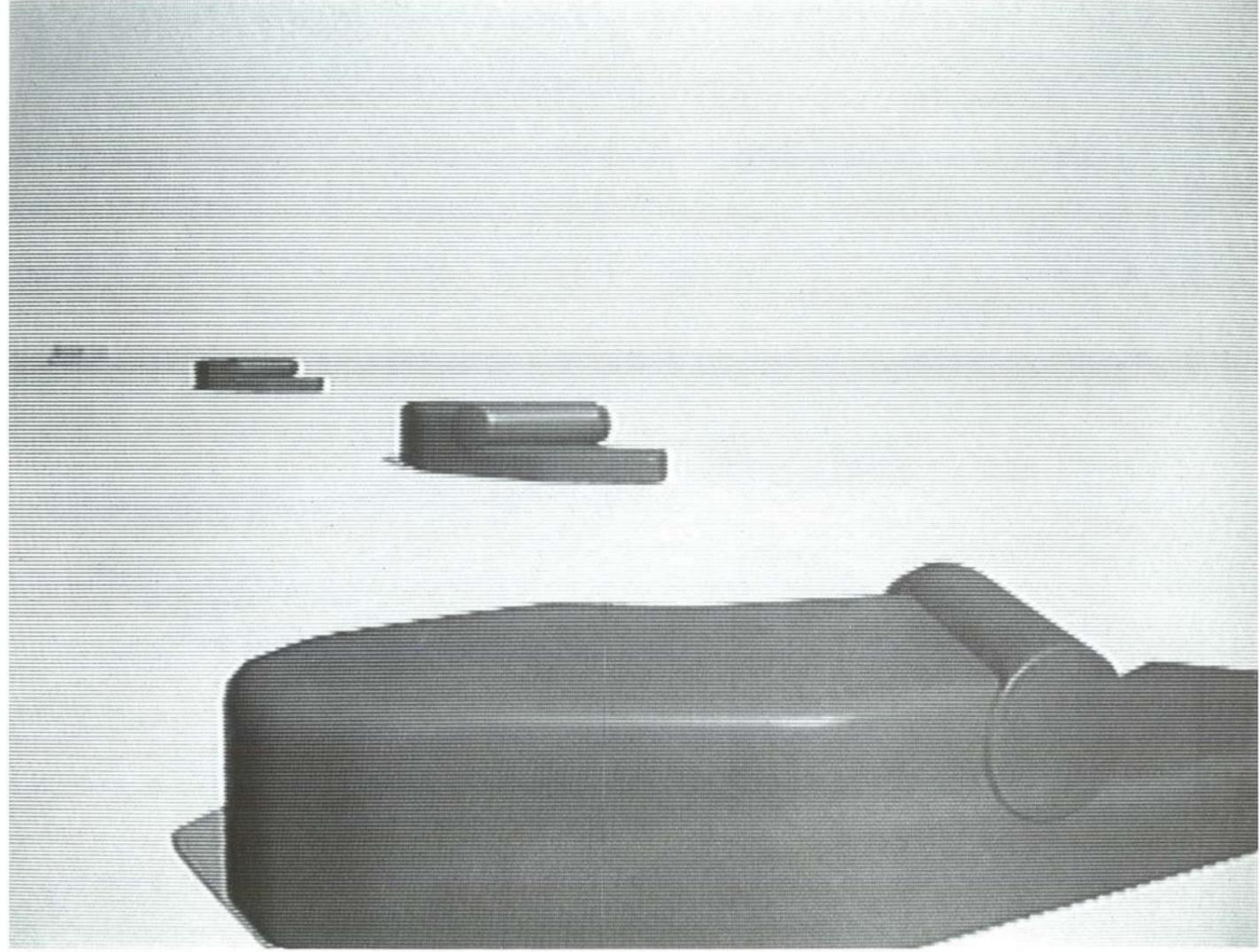
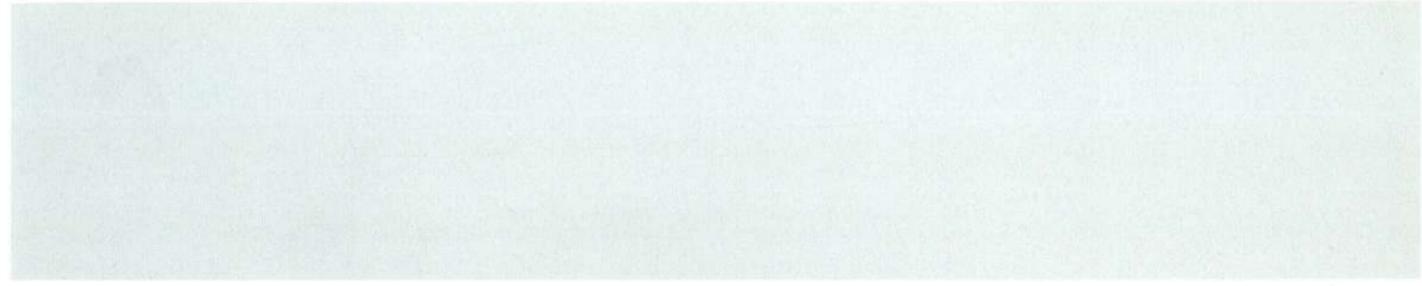
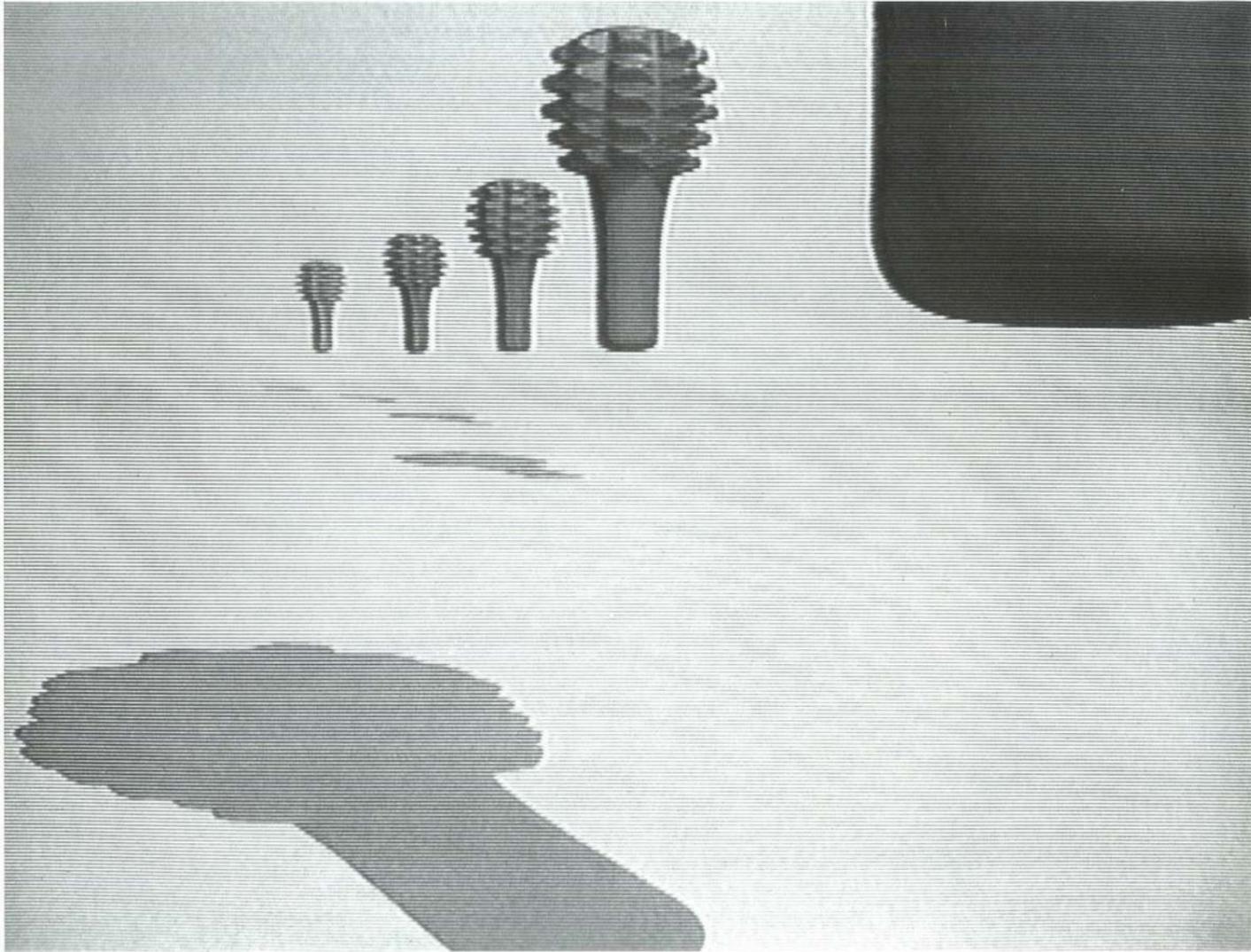


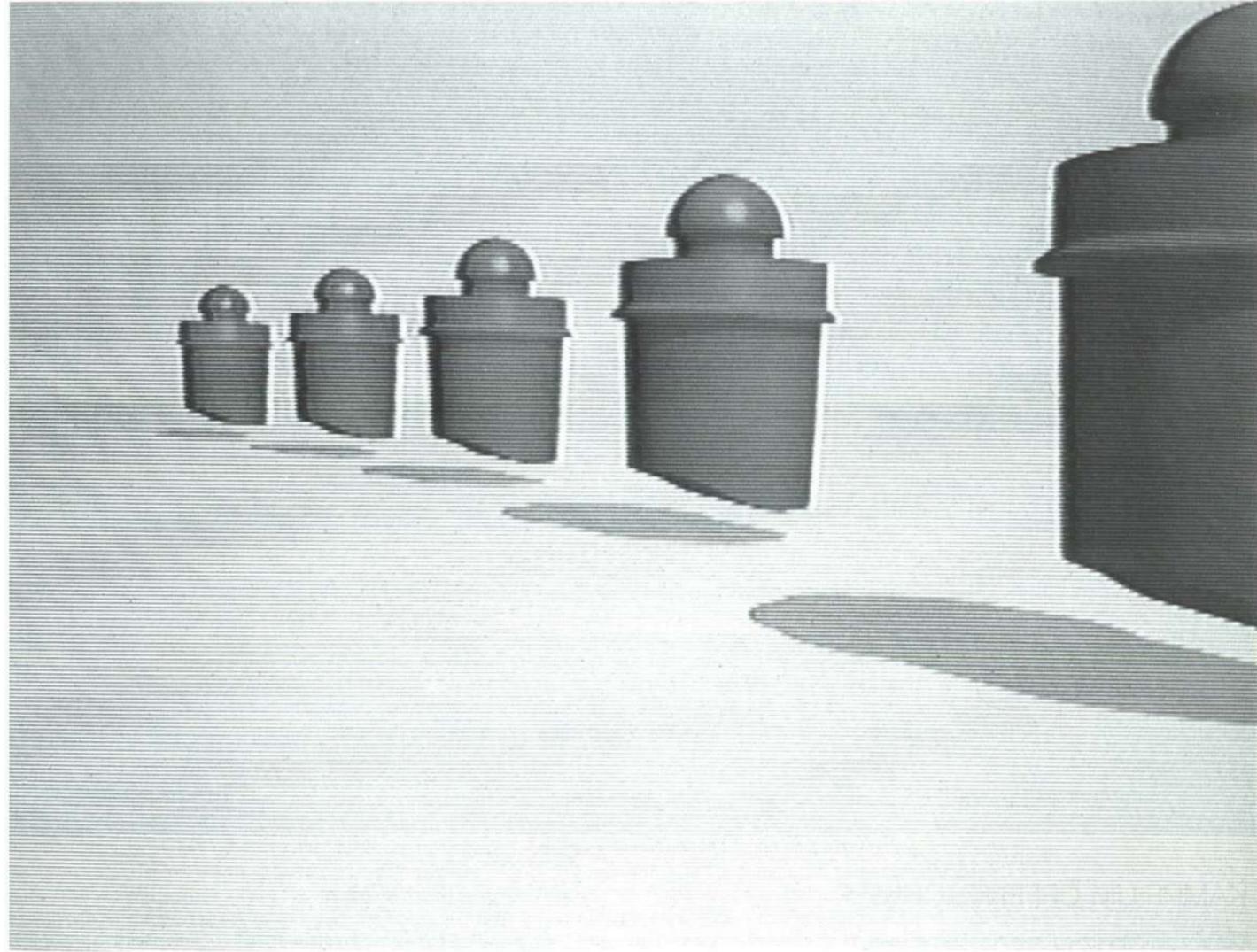
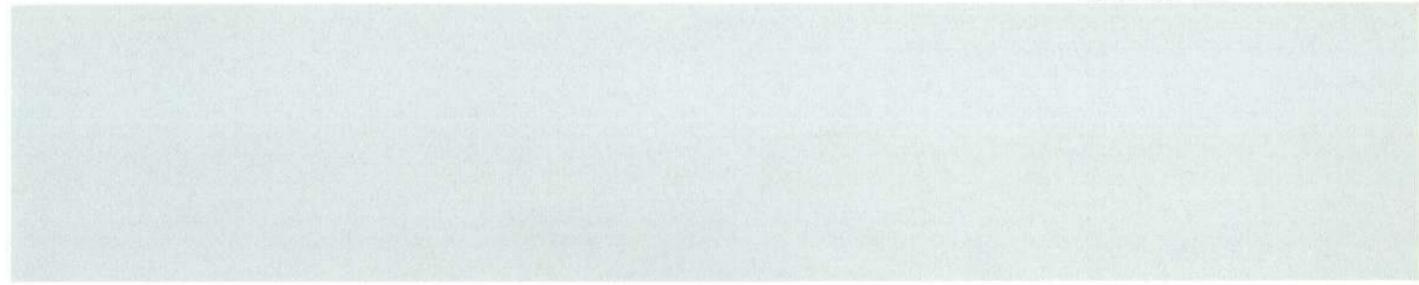
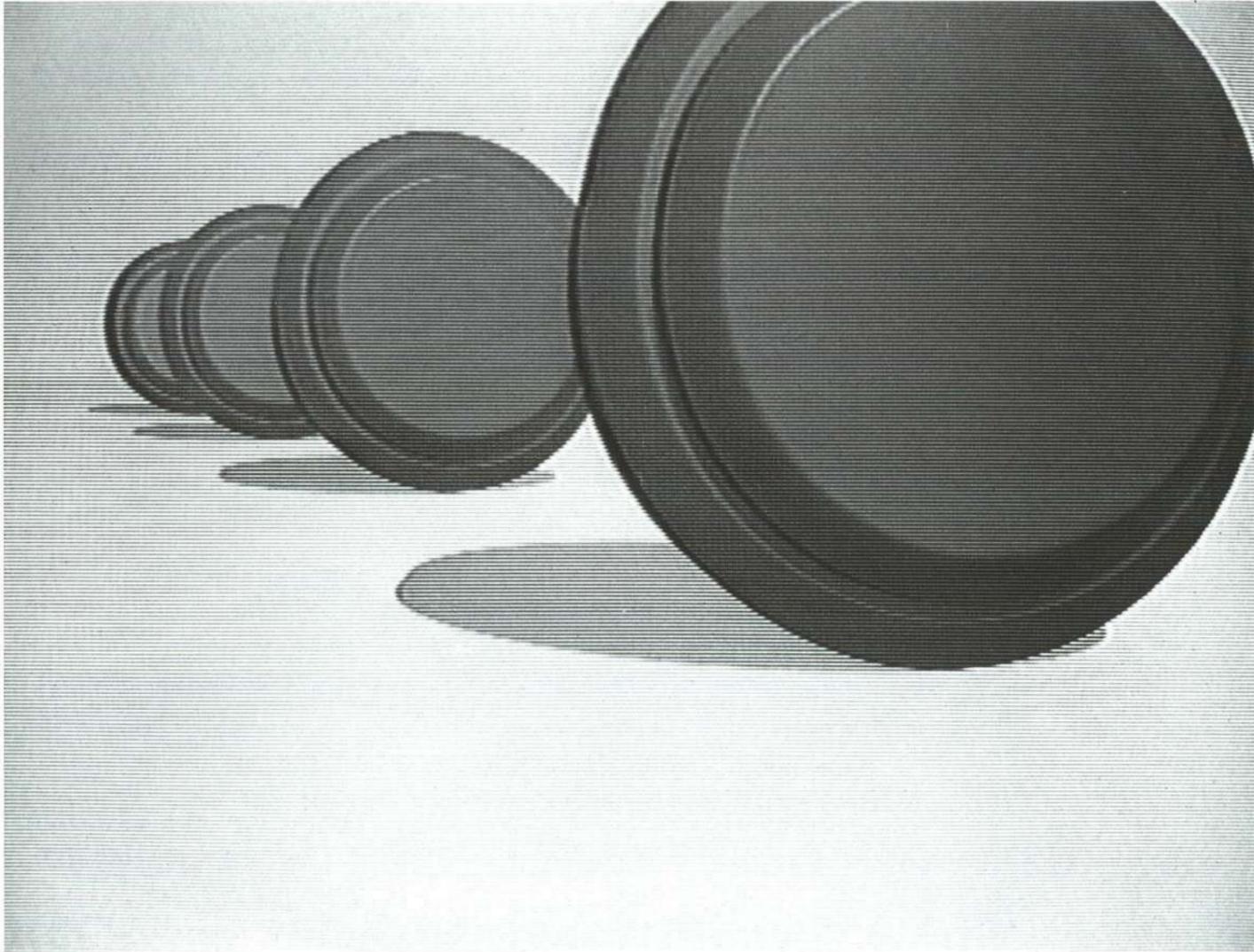
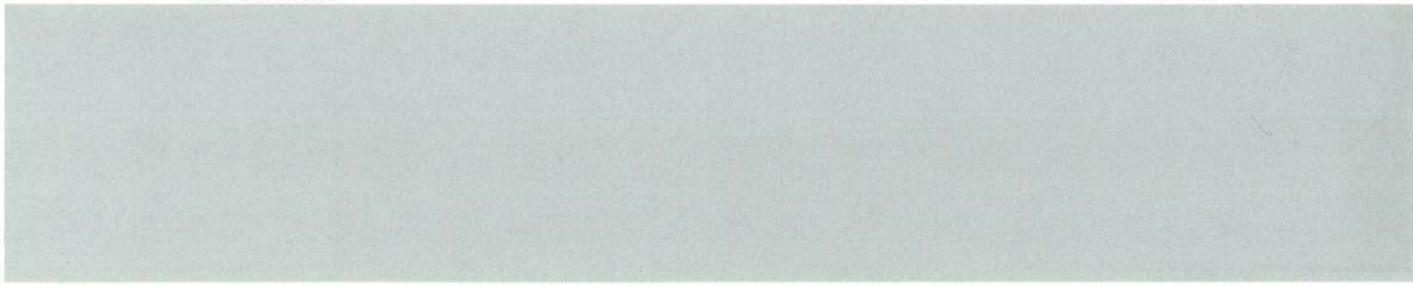
Die Videos von Sunah Choi kommentieren diese Problematik nicht, sondern führen vor, wie Bilder sich neu codieren lassen, wie die Semantik sich ändert je nach Kontext. Die Szenarien aus brennenden Häusern und detonierenden Bomben werden zu Bildfolgen zusammengeschweißt, bis sie aussehen wie ein mechanisches Ballett. Tatsächlich erinnert die Videoinstallation aus *Dein ist mein ganzes Herz* und *Cheek to Cheek* an die Ästhetik früher Experimentalfilme, die die rhythmische Qualität der Montage zum primären Gestaltungsmerkmal erheben. Fernand Légers *Ballet mécanique* aus dem Jahr 1924 beispielsweise fokussiert allein die Struktur und den Rhythmus der Wirklichkeit, die erst als dynamisierte ihre spezifisch moderne Qualität offenbart. Der Gegenstand als solcher ist hier im Vergleich zu seiner medial verfremdeten optischen Präsenz wenig relevant. Léger operiert jedoch hauptsächlich mit Küchengeräten, prismatisch gebrochenen Schneebesen, rotierenden Topfdeckeln oder endlos hin- und herschwingenden Schaukeln. Bei Sunah Choi erscheint die Verfremdung des Wirklichen wesentlich brutaler, wenn Krieg und Zerstörung so entkontextualisiert daherkommen. Die Manipulation des filmischen Materials ist offensichtlich, doch die Faszination der Choreografie bleibt. Das ist die Strategie der kommerziellen Verführung von Werbespots in ihrer Idealisierung der Wirklichkeit, oder Musik-Clips, bei denen das Visuelle sich ganz der Tonspur unterordnet. Die Montage ist die Manipulation, die Ästhetisierung der Wirklichkeit eine Frage der Präsentation. Die audiovisuelle Medienmaschine steuert erfolgreich aller Ratio entgegen. Sunah Chois Videoinstallation zeigt den Mechanismus, enthält sich aber des Kommentars. Ihre Montage bringt zusammen, was scheinbar nicht zusammen passt, und stellt überraschende Korrespondenzen her. In ihrer formalen Abstraktion suggerieren die Bilder zudem eine Vertrautheit, die realiter überhaupt nicht eingelöst werden kann. Ihre Orchestrierung der Wirklichkeit wirkt wie eine hypertrophe Version der Aufladung bestimmter Bilder, die als Ikonen historischer Ereignisse gelten. Das liegt daran, dass Sunah Choi mit dokumentarisch anmutenden Aufnahmen arbeitet, die Chromatik der Bilder jedoch so verfremdet, dass sämtliche Bilder aussehen wie Aufnahmen aus den späten sechziger Jahren. Über den Kriegsbildern liegt der sepiafarbene Schleier der Vergangenheit, der homogenisiert, was aus ganz unterschiedlichen Quellen stammt. Diese Homogenität täuscht über die dem Film angeblich eingeschriebene Historizität hinweg. Als Dokumente von Geschichte verlieren die Bilder ihre Evidenz, gerade weil sie glauben machen, man könne sich an sie erinnern. Wie die Musik handelt es sich um Bilder, die man zu kennen meint, weil sie scheinbar zu einem globalen Medienarchiv gehören und sich in ihrer ständigen Wiederholung ins Gedächtnis gebrannt haben. Geschichte, das machen diese seltsam ort- und zeitlosen Aufnahmen deutlich, wird oft gleichgesetzt mit den Bildern von Geschichte. Ereignisse reduzieren sich auf emblematische Bilder, die den Zuschauer an dem Ereignis partizipieren lassen, auch wenn es sich um eine Übertragung aus Ländern handelt, in denen man noch niemals war, oder um Kriege, die man nur aus dem Fernsehen kennt. Das Mediale rückt das Ferne in die Nähe und verwandelt die Vergangenheit in das Jetzt. Ganz abgesehen davon, dass sich diese Vergangenheit nicht nach der Logik einer chronologischen Abfolge der Zeit rekonstruieren lässt, lebt der Film als Verfahren von der Manipulation von Zeit und Raum, die er beide in die Aktualität des projizierten Bildes versetzt. Immer da, immer nah, so strukturiert der televisuelle Blick das Verhältnis zur Wirklichkeit. Seine Konstruiertheit verrät er, auf Authentizität bedacht, indessen nicht. VANESSA JOAN MÜLLER

AYŞE ERKMEN (1949), ISTANBUL UND BERLIN



AYŞE ERKMEN: PFM1 AND OTHERS





VANESSA JOAN MÜLLER (1968), KUNSTHISTORIKERIN, FRANKFURT AM MAIN  
ZU: JOHAN GRIMONPREZ (...), NEW YORK UND GENT

### JOHAN GRIMONPREZ: "DIAL H-I-S-T-O-R-Y" UND "INFLIGHT"-MAGAZIN

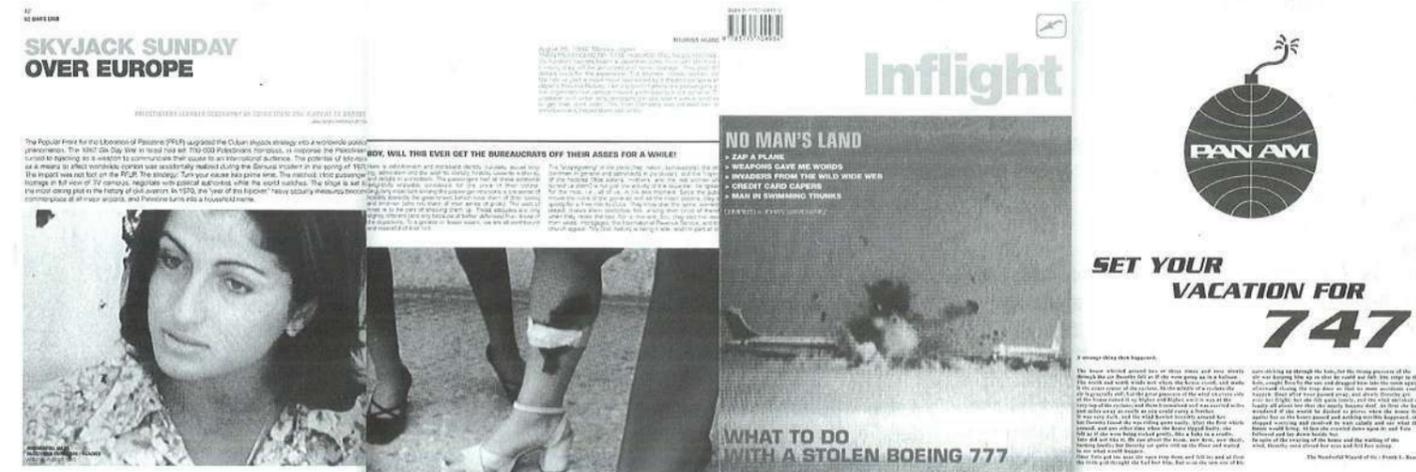


JOHAN GRIMONPREZ "dial H-I-S-T-O-R-Y", DETAIL

### KAMPF UM ÖFFENTLICHKEIT

"Der einzige Unterschied zwischen Dokumentar- und Spielfilm besteht darin, dass die Darsteller im Dokumentarfilm keine Gage bekommen." Jean-Luc Godard, dessen Filme die Vermittlung metaphysischer Wahrheiten aufgegeben haben zugunsten der Suche nach der *Wahrheit der Fiktion*, unterscheidet nicht mehr zwischen fiktivem Spielfilm und realer Dokumentation, sondern verortet die Konstruktion von Wirklichkeit im Dispositiv Film. In dieser technisch erzeugten Welt der Repräsentation, die allein auf der Illusion eines bewegten Bildes beruht, das sich aus statischen Einzelfragmenten zu einer imaginären Wirklichkeit zusammensetzt und seinen *Realitätseffekt* aus der suggestiven Präsenz der Projektion gewinnt, gibt es kein neutrales Sehen mehr. Wenn Film "Wahrheit ist 24 mal pro Sekunde", beschränkt sich der Wahrheitsgehalt auf das Bild als von Codes und Konventionen bestimmte Repräsentation zu den Bedingungen des Medialen.

Johan Grimonprez begegnet der Entgegensetzung von Spiel- und Dokumentarfilm in ähnlicher, mit der Selbstreflexion des Mediums argumentierender Geste, wenn er ein neues Genre proklamiert, den "Pseudodokumentarfilm als Arbeit des Neuschreibens". Grimonprez dreht jedoch keine Spielfilme, sondern verarbeitet Fragmente aus dem Archiv der Film- und Fernsehgeschichte. Viele der von ihm verwendeten Szenen beanspruchen, zu informieren und ein objektives Bild der Gegenwart zu vermitteln. Doch der zweiteilige Film *dial H-I-S-T-O-R-Y* kompiliert die verschiedenen Genres zu einer fast erschöpfenden Chronologie der Geschichte der Flugzeugentführung, in deren Zentrum weniger das Faktische als der Modus der Repräsentation in einer spekulierten Televisionswelt steht. Seine Montage aus Fernsehberichten, Reportagen und Spielfilmfragmenten sowie rekonstruierten Szenen verbindet fotografische, elektronische und digitale Bilder zu einem hybriden Ganzen. Am Anfang



VARIOUS PAGES TAKEN FROM "INFLIGHT", COMPILED BY JOHAN GRIMONPREZ, PUBLISHED BY CANTZ

der elaborierten Recherche über die Geschichte der Sabotage der unbegrenzten Mobilität steht die erste Entführung eines transatlantischen Passagierfluges in den sechziger Jahren, am Ende die Bombenattentate der Neunziger. Die daraus resultierende, dramaturgisch perfekt geschnittene Bilderflut strebt dezidiert nach visueller Überwältigung. Einerseits zeigt *dial H-I-S-T-O-R-Y* damit die kritische Dimension einer Mediengesellschaft, die die Realität in ein filmkompatibles Szenario zu verwandeln sucht, andererseits zelebriert der Film selbst ganz bewusst das Moment des Spektakulären. Hier ist der Fernsehzuschauer weniger "Geisel des televisuellen Interface" (Virilio, 1997: S.15) als freiwilliger Betrachter eines Szenarios, das aus der Suspense versprechenden Verbindung von Geiselnahme und moderner Flug- und Sicherheitstechnik lebt. Letztlich dominiert in der Überblendung von privater Entführungsgeschichte und kritischem Kommentar, distanzierendem Report und Augenzeugenbericht jedoch das Moment einer Fiktion des Medialen, in der die Bilder, die vorgeben, Tatsachen zu vermitteln, von der Inszenierung des Spektakels regelrecht absorbiert werden. Insbesondere die ständige Wiederholung verschiedener Handlungsmuster verlagert den Fokus von dem Ereignis auf die Struktur, von der Sensation auf dessen telegene Präsentation. Die externe Referenz verblasst angesichts ihrer Sequenzierung, die im Gegenzug den formalen Charakter der Präsentation betont. Dadurch wird auch deutlich, wie sehr die Flugzeugentführung ein Medien-Event ist, das sich in seiner fernsehkompatiblen Inszenierung binnen kurzer Zeit den Bedingungen des spekulierten Blicks angeglichen hat. Verstärkt wird dieser Effekt vor allem dadurch, dass die Permanenz der Direktübertragung, von CNN vor zwanzig Jahren eingeführt, mit ihrer Destabilisierung der tradierten Fernsehbilder nicht nur die Ikonografie des Events novellierte, sondern auch die visuellen und audiovisuellen Informationsquellen in ein neues Konkurrenzverhältnis gesetzt hat, das den Nachrichtenwert eines Ereignisses nach seiner telegenen Präsentation misst. Wenn es stündlich darum geht, News mit Neuigkeitswert zu präsentieren, verschieben sich die Parameter von Form und Inhalt, da

massenmediale Aufmerksamkeit nicht durch pure Neuigkeit, sondern erst durch die Kombination von Neuheit und Redundanz produziert wird. Aufmerksamkeit erzeugt das Neue nur als Innovation, als "Variation von etwas schon Bekanntem, somit letztlich als Differenz von Varietät und Redundanz" (Werber: S.143). Die Aufmerksamkeit erzeugende Nachricht muss deshalb in einem vertrauten Kontext situiert sein, um überhaupt als Neuigkeit wahrgenommen zu werden. "Überraschungen und Standardisierungen steigern einander", wie Niklas Luhmann feststellt (Luhmann, 1996: S.59). Im Falle des Fernsehens dominiert das mediale Format über das Ereignis und der redundante Rahmen über die Singularität des Bildes. Im Falle der Flugzeugentführung passt sich das Ereignis der Struktur des Mediums an, um seinen Aufmerksamkeitseffekt zu steigern. Man könnte angesichts dieser Tendenz sogar von einer simulativen Relation von Ereignis und audiovisueller Präsentation sprechen, da sich das originäre Verhältnis zwischen dem, was sich ereignet, und dem Effekt, den es auslöst, in der Interdependenz von Inszenierung und erwarteter Inszenierung aufzulösen beginnt. "Von daher sind alle Raubüberfälle, Flugzeugentführungen ... in gewisser Weise simulierte Vergehen, und zwar insofern, als sie sich von vornherein in die rituelle Dechiffrierung und Orchestrierung der Massenmedien einschreiben und sie in ihrer Inszenierung und ihren möglichen Folgen vorweggenommen werden – kurz, sie funktionieren als ein Ensemble von Zeichen, die einzig und allein ihrer Zeichenrekurrenz dienen und nicht länger ihrem *realen* Zweck", diagnostizierte Jean Baudrillard bereits 1978 in der *Agonie des Realen* (S.38). Für Baudrillard operiert die Flugzeugentführung innerhalb einer Hyperrealität ohne Inhalt und eigenes Ziel, einer Ordnung, die nicht mehr staatlich kontrolliert werden kann, da sie sich außerhalb der Ordnung der Referenz bewegt. Das Wirkliche verschwindet in Baudrillards Simulationsdispositiv in seiner Repräsentation als medienwirksames Spektakel. Doch auch wenn man diese These eines vollständig in der unendlichen Rekurrenz aufgehenden Realen nicht teilen mag, zeigen die Episoden aus Grimonprez' Film eine signifikante Orientierung an der von vergangenen

*Skyjacks* entwickelten Dramaturgie, die jenes Verhältnis aus Neuheit und Redundanz produziert, das das Ereignis erst zu einem solchen macht.

Denn ganz unabhängig von politischen Beweggründen ist es genau das Moment vorprogrammierter Aufmerksamkeit, das die moderne Flugzeugführung motiviert. Terroristen sind Medienprofis, die "ein teleaktives Spiel mit den Kameras" (Virilio, 1997: S.55) in Gang setzen, das darauf abzielt, ihr eigenes Kino zu inszenieren. Im Terrorismus als politischer Aktionsform findet das Motiv der Ästhetik des inszenierten Schreckens seinen Höhepunkt. Konzeptuell gründet die terroristische Aktion auf einer "Propaganda der Tat", die sich an den "Gesetzen der kollektiven Aufmerksamkeitsorgane der freien Medien orientiert, die wiederum im Markt der Aufmerksamkeit stets nach Sensationen suchen müssen, um Interesse zu wecken." (Rötzer, 1999: S.71) Die Massenmedien als kollektive, gleichzeitig aber um Aufmerksamkeit konkurrierende Systeme bilden so gewissermaßen eine Allianz mit dem Terrorismus, der in Konkurrenz mit allen anderen Informationen eine Sensation versprechende Nachricht inszeniert. Der Terrorist als Saboteur entwickelt gezielte Strategien der Aufmerksamkeitserzeugung. Terrorismus ist daher, abgesehen von dem destruktiven Effekt und der offensiven Brutalität seiner Aktionen, primär eine Kommunikationsstruktur, die durch den Schockeffekt Öffentlichkeit herzustellen sucht. Der Terrorismus operiert innerhalb der medialen Logik, um deren permanente Suche nach der Ressource Aufmerksamkeit für seine Zwecke zu nutzen.

Die Flugzeugführung lebt folglich – darin wäre Baudrillard Recht zu geben – allein in mediatisierter Form. Das macht Reportage und Spielfilm in ihrer entkontextualisierten Form so kompatibel. Was jenseits des narrativen Gerüsts bleibt, ist die Aufzeichnung von (Medien-) Geschichte als Wiederholung eines telegenen Spektakels. Gegen die pseudo-objektive Macht der Bilder setzt Grimonprez in *dial H-I-S-T-O-R-Y* deshalb einen fiktiven Dialog um den heroischen Selbstmord eines Flugzeugführers angelehnt an Don DeLillos Romane *White Noise* und *Mao II*, der die Dramaturgie der Bilder in die Konvention des Narrativen fügt. DeLillos Romane mit ihren amerikanischen Verschwörungsszenarien und von den Medien überinformierten Protagonisten wissen um die Macht der *News*. Auch hier gibt es zwar keine totalitäre Informationssteuerung und Zensur, jedoch die permanente Redefinition des Neuen und Interessanten, dessen Zugriff auf das Reale ebenso selektiv wie manipulativ ist.

Mittlerweile hat sich dieser selektive Zugriff auf das Reale nach der Maxime von Neuheit und Suspense noch verstärkt, denn das audiovisuelle Informationsmedium Fernsehen hat eine ernsthafte Konkurrenz durch das Internet bekommen. Im WorldWide-Web dominiert das Prinzip der Echtzeit, das die Informationsvermittlung noch einmal beschleunigt. Auch der Terrorismus hat sich diese Kommunikationsstruktur zueigen gemacht und eine neue Form der Geiselnahme erfunden, das *Cyberjacking*, das heißt, die feindliche Besetzung häufig frequentierter Web

Sites. Hackerangriffe, Mail Bombs – so definiert sich der neue Infowar um Informationsvermittlung und die Regulierung von Kommunikation. Als weltumspannendes System konzipiert, hat sich das Internet binnen kurzer Zeit zu einem weiteren Schauplatz von Kommerz und Konkurrenz um die besten News entwickelt. Zwischen subversiven Angriffen auf den Softwaremonopolisten Microsoft und gesteuertem Datenoverkill, der führende E-Commerce-Anbieter temporär zusammenbrechen lässt, versuchen Netz-Aktivistinnen ihr Recht auf die unhierarchische Partizipation aller am Internet einzufordern. Das ist die auf die Demokratie des Netzes sich berufende Seite. Auf der anderen steht der Aktionismus jener Hacker, denen es primär darum geht, zu demonstrieren, dass sie selbst komplexeste Sicherheitssysteme zu umgehen vermögen und Kryptografie als sportliche Herausforderung sehen. Hier trifft sich apolitischer Aktionismus mit dem Wunsch, als Held im Licht der (virtuellen) Öffentlichkeit zu stehen.

Johan Grimonprez' Kommentar zu dieser Entwicklung heißt "Fly Skyjack, play Cyberjack". Das von ihm produzierte Magazin *Inflight* sieht aus wie eines der Airline-Magazine, wie man sie in jedem Flugzeug findet. Es imitiert dessen optisches und redaktionelles Erscheinungsbild: Sicherheitshinweise, Shopping Specials, verschiedene Artikel, Anzeigen etc., ist jedoch reiner *fake*. Die Anzeigen sind so genannte *subvertisments*, die mit verfremdeten Logos und Slogans bekannte Produkte und deren Kampagnen subversiv unterlaufen. Mit seinen zahlreichen Reportagen und Artikeln wirkt *Inflight* wie ein Supplement zu *dial H-I-S-T-O-R-Y*, das die verschiedenen Aspekte der Geschichte der Flugzeugführung in das Medium der Zeitschrift transferiert. Auch hier bedient sich Grimonprez des Prinzips der Kompilation verschiedener Textquellen von dem Roman über wissenschaftliche Studien bis zum biografischen Bericht des Piloten eines entführten Jets. Andererseits führt das *Inflight*-Magazin die Recherche über den mediendeterminierten Terrorismus aber auch auf eine neue Ebene, indem es in der Rubrik <hactivism> den Shift der Neunziger vom *Skyjacking* zum *Cyberjacking* dokumentiert. Gemessen an der Erwartungshaltung gegenüber unterhaltsamer Flugzeuggeltäre inszeniert sich *Inflight* als gezielter Angriff auf die Informationsmacht der Medien. Der Kampf um die Ressource Aufmerksamkeit geht weiter. Wir wünschen einen angenehmen Flug. VANESSA JOAN MÜLLER

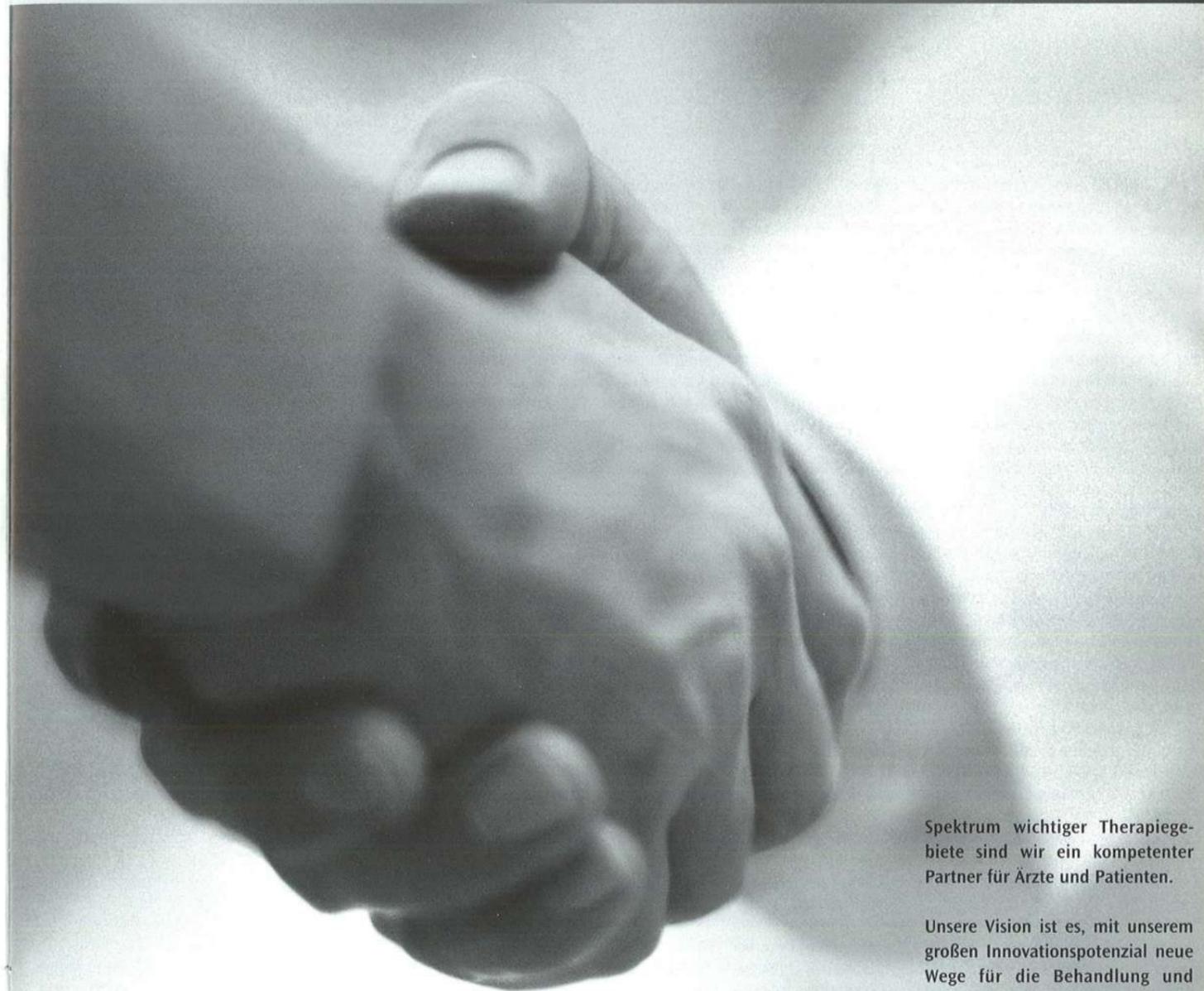
#### Literatur:

- Baudrillard, Jean: Die Agonie des Realen, Berlin 1978.  
 Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien, Opladen 1996  
 Rötzer, Florian: Inszenierung von Aufmerksamkeitsfallen. Ästhetik in der Informationsgesellschaft, in: Kunstforum Bd. 148, Dez. 1999 – Jan. 2000, S. 53–77  
 Virilio, Paul: Krieg und Fernsehen, Frankfurt/M. 1997  
 Werber, Niels: Zweierlei Aufmerksamkeit in Medien, Kunst und Politik, in: Kunstforum Bd. 148, Dez. 1999 – Jan. 2000, S. 139–151

## Innovation und Partnerschaft. Aventis Pharma.



Our challenge is life.



Spektrum wichtiger Therapiegebiete sind wir ein kompetenter Partner für Ärzte und Patienten.

Unsere Vision ist es, mit unserem großen Innovationspotenzial neue Wege für die Behandlung und Prävention von Krankheiten zu erschließen. Unser Ziel: die Gesundheit und Lebensqualität der Menschen weltweit zu verbessern.

Willkommen bei Aventis Pharma! Hervorgegangen aus der Fusion von Hoechst Marion Roussel und Rhône-Poulenc Rorer ist Aventis Pharma eines der weltweit führenden Pharmaunternehmen. Mit innovativen Arzneimitteln und Serviceleistungen in einem breiten

Rufen Sie uns an! Für Ihre Fragen stehen wir Ihnen unter (069) 30522044 gerne zur Verfügung.

Aventis Pharma Deutschland GmbH  
 Postfach 1109, 65796 Bad Soden am Taunus, [www.pharma.aventis.de](http://www.pharma.aventis.de)

## DER QUADRATISCHE HORIZONT, AUS: KRIEG UND FERNSEHEN, 1997/1991

Nachdem dieses Fernsehduell jetzt einen Monat lang andauert – muß man da nicht begreifen, daß die eigentliche *Eingreifmacht* am Golf das Fernsehen ist? Genauer gesagt, CNN, der Fernsehsender aus Atlanta. Sicher, die Hauptdarsteller sind Saddam Hussein und George Bush, aber auch Ted Turner, der Boß von Cable News Network, hat eine wichtige Rolle übernommen. Mittlerweile ist Diplomatie nur noch durch *dazwischengeschaltete Bilder* wirkungsvoll. Irgendwo eine unschlagbare Armada aufzubieten, hat nur unter der Voraussetzung einen Sinn, daß der Bildschirm strategisch besetzt wird (*live coverage*), wobei das Bild den Primat über die Sache hat, dessen Bild es doch nur ist.

Aus dem diplomatischen Handeln als der Kunst, Worte abzu-zwängen, mit denen nichts gesagt wird, ist die Kunst geworden, Bilder zu finden, mit denen nichts, oder beinahe nichts gezeigt wird, ganz so wie dieses nicht zu ortende Flugobjekt mit der Bezeichnung F 117 ... Der Präsident der Vereinigten Staaten beispielsweise verfolgt heute permanent die Sendungen von CNN, das zu einer seiner wichtigsten Kommunikationslinien wurde, da sie schneller ist als die herkömmlichen diplomatischen Prozesse. Dies geht so weit, daß den Präsidenten mittlerweile sogar die Bildschirmauftritte Saddam Husseins und die damit verbundene Möglichkeit zur Verbreitung der einen oder anderen Mitteilung an das irakische Volk beunruhigen.

Geht es noch darum, die Öffentlichkeit zu überzeugen? Sicher nicht. Das direkt übertragene Bild vermittelt nämlich keine Überzeugung, sondern allerhöchstens eine Emotion, eine bestimmte Art der Ergriffenheit: "Innerhalb weniger Minuten werden wir zwischen Freude und Verzweiflung hin- und hergerissen", äußerte eine britische Geisel. Als eine *Geisel des televisuellen Interface* wird der Fernsehzuschauer zum Empfänger eines Verunsicherungsprinzips, das im Rhythmus der von einem x-beliebigen Botschaftsangehörigen verbreiteten *Kommunikés* abläuft. Die Bedeutung dieser verschiedenen *Botschaften* steht in keinem Verhältnis mehr zur Dauer der Fernsehsendungen, sondern in erster Linie in dem zur langen, sehr langen Dauer der Bedrohung. Diese neue *Fernsehserie* begann in Wahrheit am 2. August 1990 und wird erst mit dem Ende der Golfkrise, in einem Monat oder, wer weiß, in einem Jahr abgeschlossen sein.

Die Aufmerksamkeit eines jeden einzelnen zu fokussieren und zu polarisieren, bedeutet, die Zeitlichkeit der jeweiligen Bevölkerung in zunehmendem Maße zu reorganisieren, das heißt, eher ihre *Zeiteinteilung* als ihre Meinung. Das direkt übertragene Bild ist ein Filter, nicht wegen seiner Räumlichkeit oder der durch den Bildschirm vorgegebenen Einstellungen, sondern in erster Linie durch seine Zeitlichkeit: einem monochronen Filter, der nur *das Gegenwärtige* durchläßt. Ohne damit eine Filmanalyse oder eine Kritik des Fernsehens zu leisten, kann man sagen, daß wir es hier mit einer videoskopischen Technik zu tun haben, mit einer

Logistik der Wahrnehmung, die die Voraussetzung ist für die fortschreitende Erfassung der nervösen Zielscheiben, zu denen wir geworden sind.

Es ist also müßig, sich die Frage zu stellen, was *Information* noch von *Propaganda* unterscheiden könnte. Diese Frage ist nicht mehr aktuell, da die aktive – interaktive – Desinformation niemals die Lüge ist, sondern das Übermaß an widersprüchlicher Information, die Überinformation.

Bei der Offensive der Direktübertragung ist alles wahr, *wahr* im instrumentellen Sinn des Wortes, das heißt, operativ und unmittelbar wirkungsvoll. Die audiovisuelle Landschaft wird zu einer *Kriegslandschaft*, und der Bildschirm zu einem *quadratischen Horizont*, der den Videosalven genauso ausgesetzt ist und durch sie überbelichtet wird, wie das Schlachtfeld den unzähligen Raketeneinschlägen ausgesetzt ist.

Wir haben es heute nicht mehr mit *Hörfunk* (wie beispielsweise Radio London während der deutschen Besetzung Frankreichs) oder mit *Fernsehen* (CBS, ABC, NBC ... während des Vietnamkrieges) zu tun, sondern mit *Teleaktion*, bei der sich die Konfliktparteien dank der Ausstrahlung durch Fernsehanstalten wie beispielsweise Cable News Network vor aller Augen in einer *Situation der absoluten Interaktivität* befinden.

In diesem plötzlichen Krieg der Echtzeit, wie in dem des Realraums am Golf, spielt es keine Rolle, welche Mittel – ob Satellit, Fernsehen, Rakete oder Panzer – eingesetzt werden, denn das einzige, was zählt, ist der Zweck. Die Moralität der Zwecks heiligt alle medialen oder politischen Mittel. Der Zweck aber, um den es hier geht, ist nicht mehr die Beendigung eines Konflikts um irgendein Land, sondern es ist in erster Linie das *Ende der Zeiträume*, die dringliche Notwendigkeit einer absoluten Nähe zwischen den militärischen und zivilen Protagonisten, mit dem erklärten Ziel, die Zeitspanne zwischen Intention und Aktion so weit wie möglich zu annullieren.

Früher bekämpften sich die Völker *bei Tag*, und niemals bei Nacht. Genauso wie man *im Sommer* und niemals im Winter Krieg führte – woraus sich im übrigen die Bezeichnung *Iden des März* ableitet, die in Rom die Zeit der Feindseligkeit eröffneten. Als Erbe der atomaren Abschreckung ist der Krieg heute zu einem totalitären und allgegenwärtigen Phänomen geworden, bei dem das Bild zu einer *Munition* unter anderen geworden ist. Sowohl das Kriegsgerät (Flugzeug, Panzer oder Kriegsschiff) als auch sein (Radar-, Video-,...) Bild sind zu Nebensächlichkeiten geworden, was zählt, ist ihre *Darstellung in Echtzeit*.

Auf Verlangen der Verbraucherverbände hat man vor kurzem in den Vereinigten Staaten ein Anti-Playback-Gesetz vorbereitet, mit dem die Praxis des Playback von der Bühne und aus dem Fernsehen verbannt werden soll. Auch der Krieg, ganz Ausdruck seiner jeweiligen Zeit, gibt sich nicht mehr mit dem Replay zufrieden, er erfordert Direktübertragung.

Bei der Desinformation (englisch: *deception*) handelt es sich nicht mehr um eine *propaganda fidei*, das heißt, um eine Verbreitung eines bestimmten *Glaubens* – etwa an den Sieg – oder einer ideologischen, beziehungsweise politischen Überzeugung, sondern es handelt sich ausschließlich um die Verbreitung eines Gefühls, einer Wirkung, anders ausgedrückt, einer Teleaktion im Wohnzimmer.

Ebensowenig wie die Wettervorhersage eine gewöhnliche Information ist, sind Fernüberwachung und Fernalarmierung der Anschauungsweisen eine propagandistische Praxis (im Sinne der Propagandastrategie eines Goebbels zum Beispiel), sondern vor allem die *Einstellung* eines öffentlichen Bildes, die Hervorbringung einer Art von *hoher Auflösung* der kollektiven Wirklichkeit.

Das, was sich bei der Presse einst innerhalb eines Tages abspielte, dann mit dem Radio im Stundentakt, spielt sich nun augenblicklich ab, im echtzeitlichen Augenblick eines im Fernsehen ausgestrahlten Kommunikés. Hierin besteht der Unterschied zwischen dem propagandistischen Gebrauch der Kino-Wochenschauen während der zwei Weltkriege und dem Gebrauch eines weltweiten Fernsehnetzes während der Golfkrise. *Globalisiert* wurde zunächst einmal das Fernsehen und nicht, oder noch nicht, der Krieg. Die Zeitlichkeit der Wochenschauen von Fox-Movietone oder Pathé-Journal war, ganz so wie die der Wochenmagazine heute, die *versetzte Zeit*. Mit der Liberalisierung der Medienlandschaft und dem Aufkommen von Fernsehanstalten wie CNN wurde die *Echtzeit* die alles beherrschende Zeit. Eine praktische Dauer, die keinen Abstand, keine kritische Distanz mehr zuläßt, eine Zeitspanne, bei der nicht mehr das *Vorher* vom *Nachher*, der Angriff nicht mehr von der Verteidigung zu unterscheiden ist – die Gefahren der sich hieraus ergebenden folgenschweren Vermischung mit eingeschlossen.

Heute sind wir nicht mehr alle zusammen für oder gegen den Krieg bzw. den Frieden, sondern wir sind *vollkommen dagegen* in einem Konflikt der Nähe, der gleichzeitig ein Interpretationskonflikt ist, da niemandem mehr die notwendige Zeit zur Verfügung steht, sich eine Meinung zu bilden, es bleibt nur noch die Zeit, von einem Reflex zu einem anderen überzugehen. Wahrnehmungsstörungen und medialer Drill, von denen die gegnerischen Kriegsparteien gleichermaßen betroffen sind und durch die sie plötzlich widersinnigerweise zu Verbündeten werden oder sich über den Bildschirm, den sichtbaren Horizont einer Bühne, auf der alle Schläge erlaubt sind, auf Entfernung und gegen ihren Willen miteinander vereint finden: Wann wird endlich das vom Fernsehen ausgestrahlte Tête-à-Tête zwischen Bush und Hussein stattfinden?

Das Sinnbild dieses Konfliktes schließlich ist das Tarnkappenflugzeug F 117. Ein Flugobjekt, das an eine Computergraphik erinnert ... Würde es ihrer noch bedürfen, wäre es die Bestäti-

gung dafür, daß das Bild den Primat über die Sache hat, deren Bild es ist. Diese Maschine wurde in den achtziger Jahren mit dem Ziel entwickelt, auf den gegnerischen Kontrollbildschirmen keine vom *Radar erfassbare Oberfläche* abzugeben.

Die F 117 verkörpert einen Widerspruch zwischen den spezifischen aerodynamischen Erfordernissen eines Kampfflugzeugs einerseits und der *Ikodynamik* seiner frühzeitigen Erfassung andererseits und unterscheidet sich insofern vom herkömmlichen Kriegsgerät: Weniger schnell, weniger wendig, nicht besser bewaffnet als die F 15, F 16 oder F 18, ist sie dennoch eine ungeheure Neuerung im Duell zwischen Waffe und Verteidigung, da das Erfordernis ihres elektromagnetischen Verschwindens wichtiger ist als ihr Zerstörungspotential und selbst ihrer Beweglichkeit.

Halten wir fest: Jedes Kriegsgerät gehört infolge der technischen Glanzleistungen auf dem Gebiet der Zielerfassung zu zwei *Wirklichkeitsbereichen*: dem der *aktuellen Erscheinung* – das Flugzeug ist da und damit sowohl optisch als auch akustisch identifizierbar – und dem der *virtuellen Erscheinung* – das Flugzeug ist nicht da, aber es taucht bereits auf dem Radarschirm auf. Das Ziel der Erfinder von nicht zu ortenden Flugzeugen besteht darin, um jeden Preis – und dieser Begriff ist hier in seiner eigentlichen Wortbedeutung zu verstehen – das virtuelle Erscheinen zugunsten des Erscheinens im Augenblick der Aktion, der *Echtzeit der zerstörerischen Aktion* zu vermeiden.

Die Zeit der Früherkennung annullieren, indem man die Oberfläche für die Rückstrahlung der Radarwellen zum Verschwinden bringt, damit das nicht identifizierte Flugobjekt plötzlich auftaucht wie der Tod ...; genauso wie der Mensch, der sein Spiegelbild verloren hatte, hat die F 117 ihr elektromagnetisches Bild verloren.

Man kann feststellen, daß sich das Wesen der Verheimlichung verändert hat, da das Flugzeug weniger hier getarnt, als vielmehr dort verheimlicht wird. Die strategische Dringlichkeit, das Fernbild auszulöschen, setzt sich gegen die klassischen Tarnungsmethoden durch. Sie verleiht dem Düsenjet seine geheimnisvolle Form und ermöglicht es dem Piloten, da zu sein, *live*, direkt. Nichts anderes ist das Verbot des Playbacks ... Seit der Erfindung der Fernortung sah man das Flugzeug kommen, bevor es überhaupt da war; jetzt aber wird man es nur noch sehen, wenn es wirklich da ist, das heißt, *zu spät*.

Seit dem Beginn der Golfkrise ist dank CNN-*live* die genau entgegengesetzte Situation eingetreten: Man sieht den Krieg *zu früh*, alles ist schon da, schon gesehen und, wer weiß, vielleicht schon entschieden. PAUL VIRILIO

## NATHALIE MELIKIAN: WAR

## HER WAR OF WORDS

Surveying this War of film, its constant noise, its pale shapes emerging from the darkness, its visually rhythmic, repeating form, can result in a sense of strange disorientation. It is a film, certainly, but as the frames succeed each other onscreen we begin to realise that it is hardly one in the conventional sense, for it's a film without moving pictures, without cinematic characters, locations, or dialogue.

We begin with a title screen, and then there is a brief introduction to the subject, but it is the third frame, and the continuing lack of moving images, which might surprise us. It is followed by a hundred and forty, maybe a hundred and fifty frames of black-lettered text on a white background, appearing on screen and fading out to black with hypnotic regularity. Some of the text pieces are brief, some a single word. They include narrative elements as well as technical, descriptive, and stylistic indicators, *Dissolve*, *Double Agent*, *Down Shot*, *Enemy at gun point*, and they play to a continuous soundtrack which hits us with a varying selection of sounds mixed with snatches of film scores which range from the anonymous to the unmistakable. It's an unusual film, but there are some conventions which it does follow, for *War* is the third in a series of films by Nathalie Melikian, the first two, rather aptly, being *Horror* and *Action*, as if the third were an accumulation of all that had gone before.

As we view these slowly appearing texts, and become aware that these words are the very substance of this film, we begin to wonder what we should make of their steady progression. Generally, we are not content to see these brief texts in isolation, to leave them lying static in their frames. The familiarity of the elements named, the *Casualties*, *Cease Fire*, *Chaos*, and the purposefulness of their advance onscreen, means we quite naturally expect them to say more, to tell us their story. Roland Barthes remarks that "narrative institutes a confusion between consecution and consequence," meaning "that which follows next is at the same time the result," and so, bridging the gaps between words, we begin to try to understand how one text frame may relate to the next, how *Maps* leads inevitably to *Marine Gunfire*. If we are to assume that *War* is a War film, as opposed to a film about war, a form of documentary or essay (and this assumption is borne out by a familiarity with the conventions of *Horror* and *Action*), then the most sensible approach to take might be to project these words onto the film of moving images, the cinematic story, that surely lies behind them.

Indeed, in his review of *Action*, Jörg Heiser says that Melikian "describes briefly what would be happening on the screen if you were watching an action film," the frames of *War* following one

after the other on a single reel of film. Like a silent movie where only the dialogue boxes remain, *War* becomes a form of annotated film, or a strangely animated screenplay, which requires only that we read it properly for the film as we would recognise it to take shape before our eyes. We might imagine that if these frames were projected at what must be their true speed, a rate of twenty-four frames per second perhaps, then they would blur together in a line of moving pictures.

Yet, no matter how hard we might probe for the logic governing the order of these framed texts, the links seem increasingly random. Even accounting for flashbacks and anticipation in the ordering of the plot, the anachronies of story-telling, and even taking into consideration the possibility of rapid editing and numerous scene changes, these fragments of text refuse to cohere into an organised storyline, at best presenting us with some random notes on the structuring of a commercial trailer: *Battlefield*, *Blood*, *Blood Bath*, *Blurring*. Fast-forwarding through the tape doesn't result in a stream of familiar images, but only a rapid strobing, like enemy gunfire in the night. Looking for order, almost inevitably we will come to the realisation that *War* is structured not according to any grand design, but is formed by the most basic of orders, that of the alphabet. It isn't necessary for the individual frames to follow each other as they do, it is simply a convenient method of display, the solution to a perceptual limitation which prevents us from seeing all these elements simultaneously but instead presents them to us over a period of time. Watching them now, we move from reading in these lines the potential for narrative, oriented along a line which reads from a beginning to the end, and instead we stack the frames one on top of the other and make our way down a list, a mere index to the contents of the War film.

For Michel Butor, this vertical line of the list, cutting down into the narrative, undermines what he considers the privileged line of the story, forever reflected in the Western tradition of writing from left to right. Where this horizontal line encounters a list of objects, he says "I perceive a kind of interruption in the line's movement; this enumeration is arranged, then, perpendicularly to the rest of the text." The nature of the list means that any of its members can be placed at the point of intersection between its vertical line and the horizontal line of the text without changing the meaning of the sentence, but this does not mean that the members are confined to the vertical dimension. If we can say, for example, that *War* is about *Street Scene*, *Suicide Attack*, *Superimpose*, then we can also say that *War* is about *Street Scene*, *War* is about *Suicide Attack*, *War* is about *Superimpose*.

These words, linked by their function in the line of the text, share a positional similarity, what Roman Jakobson would term "equivalence", and so this list, though spread out along a horizontal line, nevertheless remains linked by a virtual vertical line. Each of Melikian's framed texts can be seen now as a list in itself, and the work seen as an index to the verticalities of *War*, a list of lists. The framed sections which follow one after the other seem no longer to be linked by some causal relation, but become self-contained elements which remark on recurring moments in the War film, naming sets of related points on the line of the story, the *Medium Close-up*, the *Planes crashing*, tracing the web of connections formed through the interaction of the vertical and horizontal lines. Except, it seems impossible that any story could connect with all of these named points, angling itself to intersect with every element in the list. Folding in upon itself, wrapping itself up, this film could not fail to become ever more disjointed and more dispersed, breaking its body open to spread it wide on this field of listed parts. There is no single film to support *War* and structure it, no plot to hold all its parts. We come to realise that to tell the whole of *War* we will need not one but many stories, and so *War* becomes not an index to a War film, but an index to War as genre, listing the stylistic and thematic conventions of a mode of film-making. Moreover, although no one film could touch upon all the elements named here, still we realise that each War film must connect with at least a few of these elements, for the formula demands the *Dead*, the *Heavy Casualties*, the *Killing Fields*. What we might wonder is whether the narrative line which links with these elements is defined by an order of cause and effect any more than Melikian's alphabetised list is, or whether generic demands hold sway. Barthes' observation that "the narrative invariably chooses that from which it profits, i.e., that which assures its survival as narrative" is as true when we say that "the genre invariably chooses that from which it profits, i.e., that which assures its survival as genre."

Rather uncannily, *War* appears now as an unconventional film comprised wholly of conventions. As an index to a genre, its individual frames do not simply name repeating moments in the storyline of a particular War film, but related elements across the field of War films. Each frame marks a point of intertextuality, a link between films, and can be seen as playing simultaneously in any number of the film reels converging on that point. Rather than demanding from us a single story to contain its every frame, *War* instead seeks to divert our minds from the alphabetised order of its presentation, and to send us running to put some familiar images to the uniform frames of text, to put a face to the *Hero*, *Tall and Handsome*, and so to spin out any or all of the storylines which make their way through this common ground. *War* becomes a lattice-work of interconnecting lines, each frame an intertextual space wherein the narrative vectors entwine and overlap. If we said before that no single film could contain all of *War*, could hold it together, we should see now that *War* is not that which is held together, but that which holds together. Gérard Genette would term the specific form of its intertextuality as architextuality, meaning "the entire set of general of transcendent categories – types of discourse, modes of enunciation,

literary genres – from which emerges each text." A text takes shape, positions itself, or, as Genette says, "spins its web only by hooking it here and there onto that network of architecture." *War* is concerned not with the text produced, but with the architext which produces, for it is nothing less than an attempt to map this space of architecture from which the War film emerges. Even as it cites its own title within the body of its work, undermining the frame formed by its own title page and closing credits, *War* reveals its orientation towards the genre it describes, the line of the work not confined to the linear order of presentation, but forever open to those other texts which border on its edge, lying close along its length.

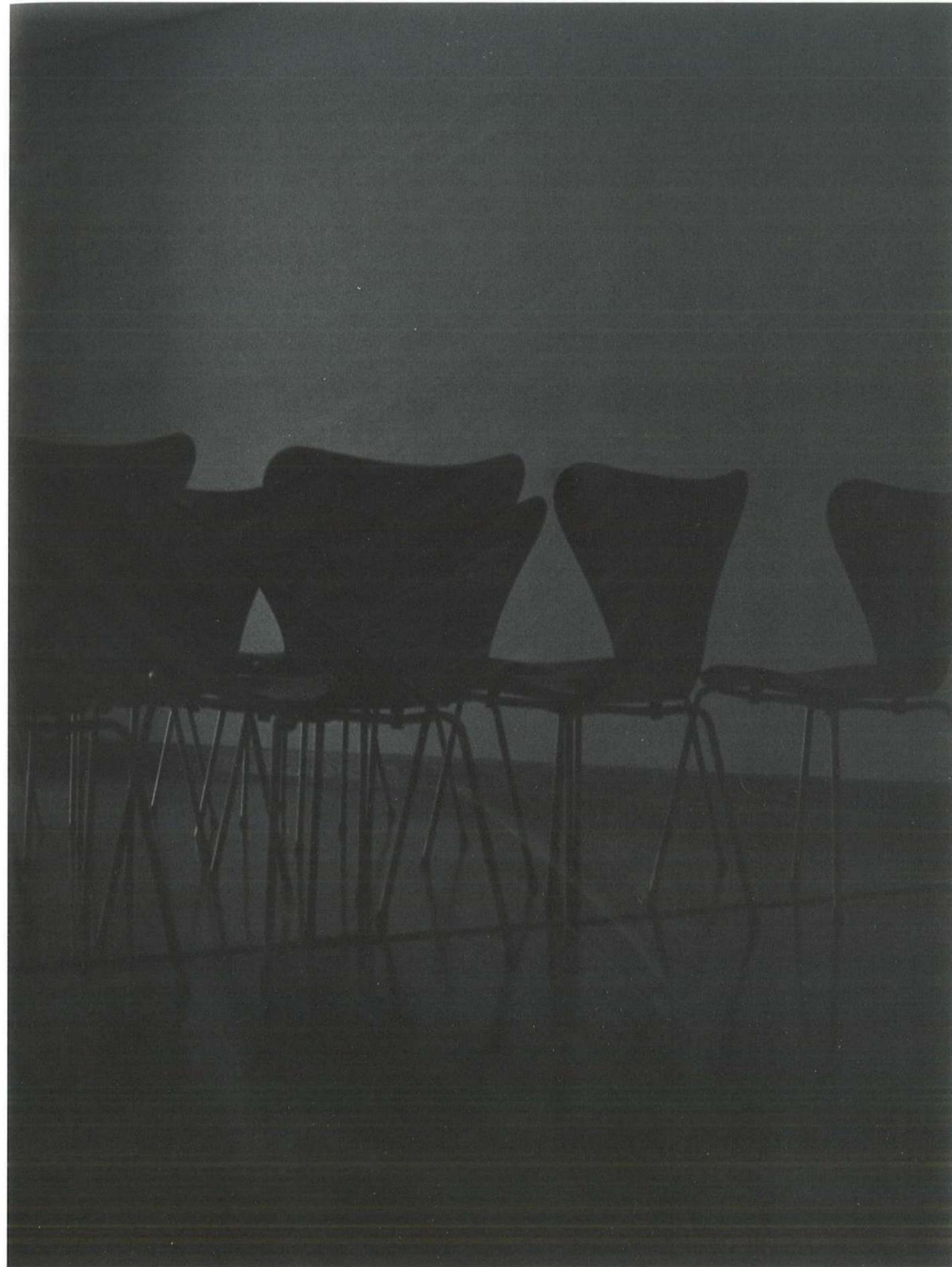
Remarking always on the form of the genre, then, *War* plays at the edge of texts without ever taking a part in them, for, as Jacques Derrida writes, the law of genre requires "a sort of participation without belonging." Touching on so many texts, but never embracing them, *War* may seem to exist as some disembodied form, hardly a work at all. It might also be said, however, that the openness of these isolated elements to reconnection and integration is not aimed only towards those bodies of text lying tangential to them. Rather, their simple collocation, their placement together on this tape wound tight around spools, with the frames thus laid randomly one on top of the other, may create new and unexpected relations independently of architextual mappings, relations which might manifest themselves too when they appear onscreen, connections created simply owing to the close proximity of these text pieces, their common ground. Heiser says of *Action* that "Ellipses such as 'Endless Failed Escape Attempts' followed by a devastating 'Everybody's Wounded', can make you nervous when accompanied by the right music. ... And it makes you wonder: how can I be moved by an alphabet." Text fragments which mark points of narrative intersection, and are linked forever to those external stories, now find themselves forming part of a new narrative in this internal space of relations, the verticals combining to form brief horizontals of story. When, in *War*, *Head Shot* is followed by *Help* can it fail to be transformed from pure technical description to a vivid expansion of a brief narrative? As Heiser points out, this internal contact also includes touching upon the accompanying, continuous soundtrack which plays alongside the text, providing an aural map of the architexture to complement the textual. This soundtrack does not simply run parallel with the text, mirroring it, for it follows its own course through the network of the architecture, but still the textual and musical lists clearly coincide at times, or touch upon each other in less explicit but equally evocative ways, producing their own miniature narratives. This index to a genre, which could not be contained within a single film but wrapped itself around and through so many films, comes now in contact with itself, and through that contact creates some kind of unique content. The innocent words of *War* trigger unexpected insights in the way that unremarkable sounds spring flashbacks on unsuspecting Vietnam veterans, as the films show us, and who can say where these new connections will lead to, or what these insights will reveal? There are many for whom *War* has only ever been a visual experience, propagated through the sounds and images

### Horror

Set In An American Suburban Picturesque Small Town, With White Middle Class Suburban High School Teenagers, The Virginal Brunette Heroine, Her Love Interest, A Group Of Good Friends, The Big Breasted Innocent Blondes, the Sheriff And His deputy, Battle The Serial/Psycho Killer, His Accomplice And Anyone Who Has A Revenge Motive, With Interspersed Multiple Stabbing And Body Middle Are The Good People. The Heroine Always Survives Other For The Sec



NATHALIE MELIKIAN "HORROR", INSTALLATION FRANKFUTER KUNSTVEREIN



of television and film, but there are also nations and generations for whom *War* has been, and still is, a more immediate reality, and for them *War* may mean something else entirely.

The fecundity of *War*, therefore, threatens the unity of that part of the space of architext which it has claimed for itself. These unauthored words, linked to so many texts and yet to no one, form a kind of neutral territory wherein it is impossible to predict with what text any frame might ally or align itself. This very text, not a *War* film but a work of criticism, seems to have woven its way through the network of *War* by quoting from it and referring to it. Indeed, Genette would call this relationship between a piece of commentary and its subject as metatextual, distinguishing it from architextual relations, but it is still a relationship which "unites a given text to another." This relationship, in fact, deserves further study, for a piece of commentary such as this may be seen to be laying claim to those parts of *War* which best serve its purpose, coercing the text to yield to the meaning imposed upon it in an act of near aggression. Even to point out its alphabetical order may be to affect its potential to follow alternative routes, privileging the line this argument has taken at the expense of more imaginative diversions. This struggle over a text pulled between so many bodies of work, draws attention to the nature of the interaction of the varying narratives within which each frame might exist. A feature of *Horror*, the first in Melikian's series, was that it could in no way be described as horrific, for it was never the intention of the piece to reproduce those features of the genre, the suspense, the tension, which result from the temporal experience of an arrangement and disarrangement of the narrative's linearity. Might *War*, in contrast, be described as war-like, and, if so, what it is that creates this effect, the subject matter, or the text which bears it, as if there were a violence in language?

"Death strolls between letters," Derrida says in an essay on Edmond Jabès, but perhaps there the focus is on the written word as a sign of the absence of the object, the absence of the speaking subject, the absence of the absolute presence. *War* seems more concerned with the violence of collision, of coming together, for the vocabulary of intertextuality is always one of contact, bordering on, touching on, intersecting, overlapping, penetrating, piercing, cutting through, such violent words.

The conflict taking place on this front is evident in Melikian's *Charlotte and her Boyfriend* also. In Godard's *A Bout de Souffle*, in an airport, an unnamed journalist asks the novelist Parvulesco, played by Jean-Pierre Melville, if he thinks that it is still possible to believe in love in our times, "Pensez-vous qu'on puisse

encore croire a l'amour a notre époque?" Now, in Melikian's Godardian remake, as Charlotte and her boyfriend discuss the nature of love they are drowned out by the sound of a plane passing by, as if the impossibility of their love forbade them from sharing these few frames with Godard's film. The intertextual link means here the suppression of one text by the other, so that only Godard's is allowed to speak. Charlotte and her boyfriend are deaf to each other: "What did you say?"

"Nothing." In the same way, if *Head Shot* and *Help* communicate their story, it is perhaps because they succeed in drowning out the other voices which would speak through them. *Help* can be only a plea for assistance, and not the arrival of some saviour. At other times in *Charlotte and her Boyfriend*, the words of the characters are matched by those of the disembodied dialogue, the voices, in their two tongues, overlapping, the two films connecting within the space of one, but still open to the paths of both narratives. Each frame of *War* stands in this open site, but perhaps this is most obvious when the visual and audible coincide, their two converging paths implying the expansive space they trace and the multitude of connections it contains. This form of contact seems more fertile than the act of erasure just described, revealing how intertextuality may result in a proliferation of interpretative contexts. No longer conflictual, now *language obeys the law of desire*, producing new meanings as it touches upon its other self in a way which seems so sexual. If before we said that *War* was war-like, might we also say that Pornography would be pornographic? Yet Barthes, describing the same act of procreation, of generation, speaks instead of how the text "explodes and disperses," the multiplication of its pathways meaning its own violent disassembly. Possibilities are brought to light, then, by shattering the whole, and one voice is preserved by silencing many. *War* becomes both brutal and loving, its every frame being a new end and a new beginning, embracing death on one side and life on the other. "Love manifests itself in the book," says Jabès, "by hugging, stroking, biting sentences, words, letters and, outside the book, by an unveiled passion for the wounds become writing, fertile lesions whose lips we spread open like a vulva to allow the sperm of death in." Life and death intertwine in the form of language, but their purpose is hidden. Freud can tell us of the origin of the life and death instincts, and of their "need to restore an earlier state of things," but who can tell if text's first words were of everything or of nothing, or if they kept only to their constant murmuring?

DAVID COUGHLAN

## MARCEL ODENBACH: UNO ARCHIV



## SAMMELSURIMUM ODER BETROFFENHEITSSCHNIPSEL

Archive anlegen – selbst Diebstahl – hat immer etwas mit Sammeln zu tun. Sammeln ist für den Zusammentragenden existentiell, auch wenn er keine finanziellen Hintergründe hat.

Die früheste Erinnerung, die ich habe, bei der mir Sammeln als Tätigkeit und als Phänomen mit aller Konsequenz bewusst geworden ist, war bei meinen Großeltern. Dort gab es neben den üblichen bürgerlichen Sammlungen von Büchern und Gemälden, die meinem Großvater unterstanden und mich als Kind nicht besonders interessierten – denn man durfte natürlich nichts anfassen, geschweige denn damit spielen – die Speisekammer. Sie unterstand ganz strikt meiner Großmutter. Selbst dem Dienstmädchen war nur das Vermehren dieser Wunderkammer erlaubt; das Entfernen von Gegenständen war nur höheren sozialen Rängen gegeben. Dieser doch wohl kleinste Raum des Hauses war bis unter die Decke vollgestapelt mit alten, verwahrten und aufgehobenen, eben gesammelten Schachteln.

Meistens waren es Pralinendosen aus Karton oder Blech, verziert mit exotischen Motiven, ganz in der Fantasie und im Stile der 50er Jahre. Diese Behälter wiederum waren gefüllt mit Artikeln wie Gummibändern, Schleifen, Verschlüssen etc.: Dinge, die ins Haus gelangten, und die man gegebenenfalls noch einmal benutzen konnte. Jedenfalls ganze Lager von Gebrauchsgegenständen, die einem weiß Gott als Kind für einen Kaufaden oder sogar für gesamte Produktionsstätten reichten.

Die zweite Ansammlung war von meinem Onkel, einem Neurologen, der bei meinen Großeltern wohnte, und der für ein Geschwür von Arzneiprüben und Ärztezeitschriften verantwortlich war, welches sich vom Parterre bis über den zweiten Stock hinaus im Treppenhaus auf den Stufen ausbreitete. Ein für

damalige Zeiten, Damien Hirst war ja noch nicht geboren, häßliches Lager von verbotenen und für ein Kind unverständlichen Dingen. Doch auch diese Sammlung in ihrer Unordnung hatte eine Bedeutung für mich, denn sie war wie ein riesiges Spielzimmer, welches nie aufgeräumt werden musste, trotz einiger familiären Krisen diesbezüglich. Also zwei Sammlungen, die mir sehr früh den Nutzen und die Last einer solchen klar machten. Die eine geordnet und entschuldbar, angelegt von einer alten Frau, die zwei Kriege hinter sich hatte und durch die Entbehren den Wert eines jeden Dinges zu schätzen wusste – aber die die Dinge nicht so schnell wieder benutzen konnte, wie sie ins Haus gelangten. Die andere chaotisch und auch entschuldbar, angelegt von einem jungen Mann in einem verantwortlichen Beruf, der die Dinge nicht so schnell wieder verschenken konnte, wie das Verfallsdatum es erlaubte.

Jahrelang habe ich dann diese Sammlungen nicht mehr beachtet, und erst bei dem Tod meiner Großeltern Mitte der 70er Jahre kamen sie zurück in mein Bewusstsein, denn sie mussten entsorgt werden, und das, lange bevor es die Idee der Abfalltrennung gab. Bücher und Gemälde hatten einen scheinbaren Wert und wurden schnell verteilt, aber was macht man mit Sammlungen, die für andere keinen Wert haben? Zwei leere Schachteln aus der Vorratskammer habe ich immer noch, aber was ist aus den tausend Schleifen, Gummis und Verschlüssen geworden?

Damals wusste ich noch nicht, dass ich einmal Künstler werden würde. Hätte ich sonst diese Dinge aufgehoben, und wären sie sonst zu einem Kunstwerk verarbeitet worden?

Ich weiß es nicht, doch früh habe ich gespürt, dass Sammeln neben dem Neurotischen etwas Kreatives verbirgt und es im

Grunde genommen Teil der künstlerischen Tätigkeit ist. Jeder Künstler sammelt etwas, und wenn es *nur* Bilder, Materialien, Motive etc. sind; denn Sammeln beabsichtigt Behalten, vielleicht auch Festhalten und vor allen Dingen Erinnern. Als Künstler, der mit Video arbeitet, schien es mir von Anfang an selbstverständlich, bewegte Bilder wie Filme, Dokumentationen etc. aufzuzeichnen. Dies gibt mir die Möglichkeit des wiederholten Betrachtens, der kritischen Analyse des Mediums, des Bearbeitens und Benutzens von einzelnen Sequenzen. Jedes erneute Überspielen eines Tapes bedeutet ein Löschen, quasi ein Wegschmeißen, also ein Sich von etwas Trennen. Es entstand somit der Anfang einer Sammlung. Um jedoch einer Wahllosigkeit und einer Materialüberflutung vorzubeugen, habe ich mich, neben anderen Kriterien, für Interessensgebiete entschieden. Vielfach sind es jedoch Bilder, die ich eventuell gebrauchen, die ich aber selbst aus den unterschiedlichsten Gründen nicht herstellen kann und will. 1995 habe ich auf Grund einer Einladung und der damit verbundenen Herstellung einer Videoarbeit die Möglichkeit gehabt, das Filmarchiv der Uno in New York zu sichten und zu benutzen. Inhaltlich bedingt und um mich nicht in der Fülle des Materials zu verirren, habe ich mich dort mit dem Thema *Refugees* beschäftigt. Trotzdem stellte sich schon bald die Frage, nach welchen Kriterien ich die Bilder, Dokumente aussuche. Auch wenn die meisten Filme den Anschein des öffentlichen oder historischen Interesses erwecken oder vielmehr vortäuschen, sind es im Endeffekt ganz subjektive Dinge gewesen, die mich bewegt haben. Und wiederum waren es dann qualitative Kriterien wie filmische, spontane, einmalige, gefährliche, medienspezifische etc., die meine Entscheidung für einen Ausschnitt beeinflussten. Hauptsächlich

sind es Aufnahmen, die vor mir keiner benutzt hat, es ist der *Unoabfall*, der nicht geschnitten und verarbeitet wurde, es sind die ganz persönlichen, oft durch Zufall entstandenen Szenen. Es sind Bilder, die neben und abseits des offiziellen Interesses liegen, auch Bilder, die nicht in eine Politik passen.

Nach Beendigung des speziellen Projekts habe ich die Bänder mit dem Dokumentationsmaterial trotzdem aufgehoben, ich konnte mich nicht von den Aufnahmen trennen.

Schon oft habe ich mir überlegt, ob man eine solche Sammlung zeigen kann, vor allen Dingen, wer sie später entsorgt, oder für wen sie von Nutzen ist. Denn bei historischen Materialien fragt man sich, inwieweit sie in Zukunft noch einen Sinn machen, ob sie noch zu entschlüsseln sind, oder ob ihr Wiedererkennungswert nicht verblasst? Ist es wichtig, dass man noch Personen, Länder und Taten einordnen und beurteilen kann? Ich glaube, dass das meiste von den Medien benutzte Material nach einer gewissen Zeit unnütz, vielmehr verschlissen ist. Denn es arbeitet ganz stark mit der Idee der Personifikationen, und alles andere setzt sich dazu in Beziehung. Je bekannter, spezifischer und offizieller eine Person oder eine Begebenheit ist, desto wertloser wird auf Dauer der Beitrag. Natürlich mit Ausnahme einiger weniger Personen, die umgekehrt wiederum zu Schlüsselfiguren werden.

Die von mir gesammelten Bilder haben fast alle ihre Aktualität überstanden, und deshalb zeige ich sie!

Das Veröffentlichende bedeutet ein Teilen, und ein Teilen ist eine Art von Entsorgung, denn wer besitzt, trägt auch eine Last. In diesem Falle nicht nur eine materielle, sondern auch eine emotionale. MARCEL ODENBACH

VERA TOLLMANN (1976), KULTURWISSENSCHAFLERIN UND KRITIKERIN, WIEN  
 ZU: VOLKER EICHELMANN (1973), LONDON  
 ROLAND RUST (1974), WIEN  
 JOHANNES SCHWEIGER (1973), WIEN

VOLKER EICHELMANN, ROLAND RUST UND JOHANNES SCHWEIGER:  
 PANTONE PROCESS CYAN: „WHAT DOES IT MEAN WHEN A WHOLE CULTURE  
 DREAMS THE SAME DREAM?“ (WANDARBEIT) IN ZUSAMMENARBEIT MIT  
 NICOLE KAPITZA UND „PPC SOUNDSCAPE“

HERE IS THE NEWS

*Pantone Process Cyan [PPC]*

Jeder hat eins. Ein Modell der Welt im Kopf, das sich meist aus den stereotypisierten Nachrichten der alten Mainstreammedien zusammenbaut. *Nachrichtenfaktoren* dominieren den Informationsfluss der internationalen Agenturen. Ihre Kategorien sind: *Personalisierung, Kontinuität, Negativität* etc. Sie bestimmen das Bild. Vom Internet als einem potentiell anderen, nämlich dezentralen und nichtregulierten Mediensystem erwartet man, dass hier Nachrichten, die durchs Raster fallen, aufgefangen und der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden. Wie früher die lokalen Infoläden bietet das Netz neben den klassischen auch translokale, weitgehend ungefilterte Infokanäle an. Versucht man sich Übersicht über Massenkommunikations- und Rezeptionsprozesse zu verschaffen, wird also bald deutlich, dass sie so eng, wie es die kodierenden Nachrichtenmacher wollen, nicht sind.

Das Projekt *Pantone Process Cyan* von Volker Eichelmann, Roland Rust und Johannes Schweiger analysiert aktuelle Formate und Formen von Information und zeigt Zusammenhänge zwischen dem Phänomen Kontrollgesellschaft und der Konstruktion und Darbietung von Information auf. Das Projekt bedient sich dazu unterschiedlicher Kommunikationsformate, die in Kombination zueinander eingesetzt werden: Es gibt die Videocompilation *Climax*, die faltbare *PPC Map*, die Soundinstallation *PPC Soundscape*, die großformatige *Wandarbeit* und in Kürze den *PPC Reader*. Dieser Text bietet eine Annäherung an die in *Eine Munition unter anderen* gezeigte *Wandarbeit* und den *PPC Soundscape*.

*Landkarte der Informationen*

Mit der *Wandarbeit* konstruieren die Kommunikationsspezialisten Eichelmann, Rust und Schweiger in Zusammenarbeit mit Nicole Kapitza, die für das visuelle Konzept verantwortlich ist, eine mögliche Kartographie der Informationen, die uns tagtäglich umgeben, von uns abrallen oder unsere Gedanken vereinnahmen. Die im Internet recherchierten Kurztexte und Schlagzeilen stammen beispielsweise von News Channels, Homepages unbekannter Privatiers oder emsiger Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler und tragen ein unterschiedliches Datum.

Die wie auf einem Display sichtbaren Textmaterialien der *Wandarbeit* sind in Relation zueinander interessant, doch die einzelnen Fragmente und Kurzmeldungen sind auf kein tieferes Eindringen in die jeweilige Materie angelegt. Somit gibt die Wahl des Betrachterstandpunkts unterschiedliche Informationen preis. Das Verfahren steht analog zum alltäglichen Umgang mit Informationen: Überfliegt man nur die Überschriften einer Tageszeitung, bleibt die Information eine stichwortartige. Was man mitnimmt, ist ein *Post-it* im Kopf. Den Besucherinnen und Besuchern steht offen, ob sie die gelesene Nachricht individuell nach Vorwissen, mitgebrachter Erinnerung und Erfahrung mit anderen Nachrichten verknüpfen. Mittels der intuitiven Lesrichtung erstellen die Rezipienten ihre persönliche Info-Kompilation. Die Anstrengung, sich Übersichtlichkeit zu verschaffen, also sich selbst einen Zusammenhang zu erklären, kann mit der Anfertigung einer Skizze, eines Grundrisses oder einer Karte beginnen. Ortlose Informationen kolonialisieren einen globalen Raum. Das Mapping der *Wandarbeit* reflektiert diese Konstruktion des Nachrichtenraumes. Es entsteht eine fiktive, auf den Regeln des Memory-Spiels basierende, assoziative und individuelle Geografie, die Found-Footage aus dem Online-Medium in das zweidimensionale Format der *Wandarbeit* überträgt. Neben dem Internet dienen auch Filme den Arbeiten von Eichelmann, Rust und Schweiger als kontinuierliche Ressource. Film-Taglines etwa bilden die Überschriften zu den einzelnen Kapiteln.

*Nachrichten-Evergreens*

Der zweite Teil der Arbeit, der *PPC Soundscape*, ist ein Zusammenschnitt von hitverdächtigen Nachrichten der letzten Jahre aus Rundfunk und Fernsehen. Ein unvorhersehbares Boulevard-Hörspiel, das sich auf die Tradition des Geschichtenerzählens, das Geschwätz, die soziale Erinnerung beruft, in das sich Motive aus Horrorfilmen, Starkult, Mythen von nationaler Identität und Fortschritt einmontieren. In dem immer wiederkehrenden Loop hört man, dass Pop-Dandy Warhol und Grunge-Held Cobain verstorben sind, dass neue Sound-Softwares bislang unbekannte Welten eröffnen und sich schreckliche Naturkatastrophen ereignet haben. Der *Soundscape* als Stimme aus dem Off der Nachrichtengeschichte: Aus der Parallelität der Handlungsstränge entwickeln die aneinander gereihten Nachrichten eine netzartige, narrative Ebene, auf der man quer durch die Rabatten

sensationeller Nachrichten reist. Die Bandbreite erstreckt sich vom telegrammartig sprechenden Reporter – "I'm looking at 2000 police forces, football, violence ..." – bis zum vertraulichen Interviewdetail von Lady Di, das bis zur Perfektion überquellender Üppigkeit mit dem Song *Would I lie to you baby?* unterlegt ist. Die willkommene vermeintliche Ablenkung vom privaten Alltag wirft den Hörer gerade wieder in diesen zurück – in dessen Soundwelten. Beständig steht die Frage im Raum: Werde ich mich an die nächste Schlagzeile erinnern können? Ein Teil des *Soundscape* besteht aus folgendem Infocluster: *5 people have been killed ... a bomb has exploded. 65 people have been killed ... I remember ... I was sleeping ... I felt like parts of bodies ... a bomb to attack communist government of Bologna ...* – eine Schreckensnachricht folgt der nächsten, ohne dass Zeit bleibt, das Gehörte zu visualisieren oder mit Bedeutung zu füllen. Alle Fragmente fügen sich zu einem neuen Text zusammen, einem *Best of* der Nachrichtengeschichte. Die *Wandarbeit* und der *Soundscape* repräsentieren die Konstruktion von Informationsauthenzität, ihre Inszeniertheit.

*Alltag buchstabieren*

Mit der *Wandarbeit* und dem *Soundscape* konkurrieren zwei mediale Formate auf unterschiedlichen Ebenen – der auditiven und der visuellen – um die Aufmerksamkeit des Publikums. Beide funktionieren als Abziehbild der Gegenwart, in dem sich die Medienrealität als die dominante Realität darstellt. Die Found-Footage-Experten Eichelmann, Schweiger und Rust unternehmen einen Streifzug durch die dichten Schichtungen der Medienlandschaft. Sie agieren dabei zeitgleich als Collagisten und Archivare und simulieren aus den Berichtfragmenten, Sätzen und Aufsatzauszügen ein paralleles, fast bilderloses Informations-Modell. Und dennoch entstehen Bilder in uns, poppen auf wie eine aufdringliche Internetwerbung, die man nicht mehr los wird, bis man zur nächsten Seite weiterklickt: Bilder aus Magazinen, TV, dem Internet, aus Filmen und der Werbung.

*Unsichtbare Allianzen*

Medien und die Nachrichten, die auf ihren Kanälen laufen, bedienen aber nicht nur ihre Konsumenten. Auch "die neuen Formen von sozialer Kontrolle werden als freundliche Einrich-

tungen verkauft" (McCarty). Sobald die Überwachungstechnik zum kurzfristigen Spaß der Kundschaft als *Big-Brother*-Event installiert ist, wird auch die Kontrolle unerwünschter Interventionen im öffentlichen Raum normal. Satelliten schauen in Vorgärten, Mikrokameras nehmen Kassiererinnen auf, Computer belauschen Telefonate, Marktforscher durchleuchten Wohnhäuser. Besonders die News Channels rechnen mit der Neugier und der Sensationslust ihres Publikums und kalkulieren mit den möglicherweise darauffolgenden Ängsten und Sicherheitsbedürfnissen als bekannter Reaktion. Als die englische Polizei die Person suchte, die in London drei Nagelbomben detonieren ließ, fand sie den mutmaßlichen Täter auf den Bändern einer Überwachungskamera. "The incident was captured on video tape", heißt es im *Soundscape*. Die offizielle Berichterstattung während des Kosovokrieges brachte Echtzeitbilder in die Fernseher aller CNN-Empfänger. Garant für hohe Einschaltquoten war die Sensationslust der Zuschauer. "The new type of image sits in the bomb", stellte der Direktor des C3-Medienlabors in Budapest, Miklós Peternák, fest.

Moderne Kriegstechnologie verändert auch die Bildproduktion. Als die Nato-Staaten während des Krieges Bilder von den Massengräbern im Kosovo brauchten, lieferten Satelliten metergenaue Fotos. Das neue Medienbild "broadcasts itself over satellite networks and is directing itself into the target in real-time", so Peternák – und das neue Bild zerstreut sich auch mit der Explosion. Wenn man die digitalen Medien und die dazugehörige Software in der Informationsgesellschaft in diesem Sinn als moderne Info-Waffen versteht, dann sind die Informationen die *Munition*. Eichelmann, Rust und Schweiger schicken die gefilterte *Munition* weiter. VERA TOLLMANN

Literatur:

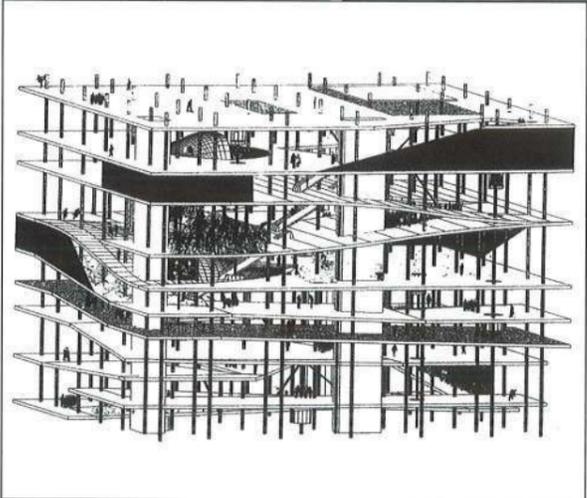
McCarty, Diana: *Big Brother Inc.*, in: Springer, Band III, Heft 1  
 Peternák, Miklós / Fior, Micz: *The new type of image sits in the bomb* ([www.art-bag.net/convextv](http://www.art-bag.net/convextv))

VOLKER EICHELMANN (1973), LONDON  
 ROLAND RUST (1974), WIEN  
 JOHANNES SCHWEIGER (1973), WIEN

### Zwei teure Damen – streng bewacht



Die Blaue und die Rote Mauritius trafen Freitag unter strengsten Sicherheitsvorkehrungen am Flughafen Wien-Schwechat ein.



Informieren Sie ihren Potsmeister über verdächtige Post Niccolò ist zu diesem Zeitpunkt erwachsen und hängt im Hof des Mörders seines Vaters, Graf Angelo, herum, verkleidet als Spezialkurier der Familie Thurn & Taxis, die zu der Zeit das Postmonopol fast im gesamten Heiligen Römischen Reich besitzt. Vorgeblich versucht er einen neuen Markt zu etablieren, da der schändliche Graf von Squamuglia sich unerschütterlich weigert, trotz der niedrigeren Gebühren und des schnelleren Service des Thurn & Taxis-Systems, irgendjemanden außer seinen eigenen Boten zu engagieren, die von seinem Handlanger Pasquale in der Nachbarstadt Faggio rekrutiert werden.

(Aus: *The Crying of Lot 49*, Thomas Pynchon, 1965/66, Vintage)

### Der Tod des Dateisystems

Es gibt keinen Grund für die Nutzer zu wissen, wie ihre Informationen im Inneren des Computers gespeichert sind. Tatsächlich ist die Vorstellung einer Endlos-Datei selbst eine Abstraktion: Sie verschleiert die Tatsache, dass Informationen normalerweise nicht auf aufeinanderfolgenden Sektoren der Festplatte gespeichert werden.

### Die Bibliothek als Chip

Die interessantesten Projekte des Wettbewerbs für die Nationalbibliothek in Paris stammen von Rem Koolhaas und Toyo Ito. Koolhaas präsentierte eine parallel geschaltete Struktur, deren Geschossplatten sich winden wie Papier, bis sie zusammenfließen und ein räumliches Kontinuum bilden, das ohne Unterbrechung vom Erdgeschoss bis zum Dach verläuft. Toyo Ito begegnete diesem komplexen Projekt mit einem minimalistischen Plattenbau, der aus dem Entgegensetzen longitudinaler Körper auf zwei verschiedenen Ebenen resultiert. Die Bibliothek ähnelt einem Computerchip: einem Raum, in dessen Zentrum jene Verbindungen stehen, die Informationen übertragen. Die zwei inneren ellipsoiden Körper suggerieren die Verdichtung und Kontraktion von Energieströmen. (Aus: *Hyper Architecture / Spaces in the Electronic Space*, Luigi Prestinenza Puglisi, 1999, Birkhäuser Verlag)



### Bio-Angst

Die zweite Hälfte von Todd Haynes' Film *Safe* führt die Protagonistin in die chemiefreie Zone von Wrenwood in New Mexiko. Auf der Suche nach einem wirklich sicheren Ort reist Carol White in die Wüstenklinik *Wrenwood Center*, in der die Bewohner Sauerstoffzylinder mit sich herumschleppen. Hier findet sie endlich ihren absolut sicheren Ort: ein fensterloses Igloo aus Porzellan. Von außen sieht es aus wie ein übergroßes weißes Ei. Innen ist es äußerst minimalistisch und beengt. Das Mobiliar ist spartanisch, die Wände zum Greifen nahe. Keinerlei Gifte können eindringen, und rein gar nichts herausgelangen. (*Safe*, Todd Haynes 1995)

### 8, Palmer Street

Der einzige öffentliche Hinweis auf das *Dictionary*-System existiert in Bezug auf eine der vom General Communications Headquarters (GCHQ) geleiteten Einrichtungen im Zentrum von London. 1991 sprach ein früherer GCHQ-Offizier anonym im englischen Fernsehen über den Machtmissbrauch dieser Einrichtung. Er berichtete *World in Action* gegenüber von einem anonymen roten Backsteingebäude in der Palmer Street Nr. 8, in dem GCHQ heimlich jedes Telex, das in London eintrifft, heraus- oder durchgeleitet wird, abfängt und in einen Hochleistungscomputer eingibt, der mit einem Programm namens *Dictionary* ausgestattet sind. Das *Dictionary* Programm ist Teil des globalen Überwachungssystems *Echelon*.

SØREN GRAMMEL (1971), KURATOR, FRANKFURT AM MAIN  
ZU: WOLFGANG TILLMANS (1968), LONDON

### WOLFGANG TILLMANS: SOLDIERS



WOLFGANG TILLMANS "SOLDIERS"  
INSTALLATION NEUER AACHENER KUNSTVEREIN



Riot police arresting a demonstrator in Germany yesterday, as a cargo of spent nuclear fuel was forced through. Report, page 2

One word and you're out — dealing with kids

1/2

### ALLTÄGLICHE INSZENIERUNGEN ENTTARNEN

"Ich suche nur Dinge aus, die ich gut finde, und wähle Leute aus, die mir sympathisch sind", sagte Wolfgang Tillmans kürzlich in einem Interview. Das Statement trifft in eigenwilliger Weise auch auf die von ihm in der Ausstellung *Eine Munition unter anderen* gezeigte Arbeit *Soldiers* zu. Zwar hat Tillmans bisher vor allem *alternative Lebensstile* als schön und begehrenswert ausgestellt – und darauf bezieht sich natürlich auch die hier zitierte Äußerung – aber auch bei den *Soldiers* geht es um die Inszenierung von Schönheit und Begehren. Uniformen und Camouflage-Muster tauchen immer wieder in der Arbeit von Wolfgang Tillmans auf. Die dieser Kleidung eigene Ambivalenz zwischen Repression und Subversion, Strenge und Sex wird nie aufgelöst. Das zeigt deutlich eine frühere Aufnahme von Tillmans, die beim Karneval in Köln entstanden ist und auf der ein junger uniformierter Mann in die Kamera blinzelt. Handelt es sich um einen echten Polizisten oder Rekruten, der in guter Stimmung ist, um eine Variante zum Matrosenanzug vergnügungssüchtiger Männer oder um eine kaum mehr auseinanderzuhaltende Mischung von beiden? Ist es echt oder nicht? *Schönheit* ist in den Arbeiten von Tillmans schon immer ein Thema gewesen; nicht als autonom existierender Bereich, sondern als eine andere Bereiche mitbestimmende Energie. Die Frage nach der Schönheit hängt mit der Frage nach der Macht zusammen. Schönheit und Politik sind in der Mediengesellschaft untrennbar miteinander verbunden. Für Walter Benjamin gingen

der Star und der Diktator gleichermaßen als *Sieger* aus einer Wirklichkeit hervor, die von der Apparatur der Medien durchdrungen ist: Erscheinen kann in dieser Wirklichkeit nur, wer vor der Kamera besteht, und Erscheinen bedeutet Macht. Für Tillmans ist die Entscheidung, Leute abzubilden und Schönheit zu inszenieren, auch eine politische Frage: "Der Kampf um die Schönheit ist meiner Ansicht nach ein ganz entscheidender ... Ich glaube, dass Politik und die Frage, was ist schön, ziemlich dasselbe sind." Die *echten* Soldiers können erscheinen und haben in der alltäglichen Nachrichtenwelt der Printmedien ihren festen Platz. Also sind Soldaten *schön*. Die Kunst von Wolfgang Tillmans ist ohne die persönliche Faszination an ihrem Gegenstand nicht denkbar. Was passiert also bei den *Soldiers*? Was erfahren wir über die Qualität des Begehrens der öffentlichen Soldaten-Bilder und ihre Funktion im *Kampf um die Schönheit*? Tillmans hat die meisten Motive nicht selbst fotografiert. Seit Beginn der 90er Jahre sammelt er Seiten aus Zeitungen und Magazinen, auf denen Fotos von Soldaten aus verschiedenen Heeren, Kriegen und den verschiedensten Fronten abgebildet sind. Die Sammlung wird durch Bilder von Polizisten ergänzt, die ebenfalls öffentlichen Printmedien entnommen sind. Dazu kommen Fotos von Soldaten, die Tillmans selbst bei unterschiedlichen Gelegenheiten macht. Dem Ausschauen und Sammeln der Seiten folgt die Auswahl



eines bestimmten Ausschnittes durch das Beschneiden der Zeitungs- oder Magazine-seite. Alle Ausschnitte werden reproduziert bzw. vergrößert. Die Entscheidung über die Größe der Reproduktion/Vergrößerung des gewählten Ausschnittes ist für die sinnliche Qualität des Bildes ebenso bedeutend wie die Entscheidung über das Reproduktionsmedium: Farbkopie oder Inkjet-Ausdruck. Auch die von Tillmans selbst gemachten Fotos werden reproduziert/vergrößert. In der Ausstellung erscheinen sie so nicht als *Originale* auf Fotopapier, sondern ebenfalls als Farbkopien oder Inkjet-Ausdrucke: Ein Verfahren, das den materiellen Bruch zwischen *gesammeltem* und *fotografiertem* Material nivelliert und es für den Betrachter schwerer macht, die unterschiedlichen Bildquellen zuzuordnen. Die letzte gestalterische Entscheidung ist die gemeinsame Präsentation einer bestimmten Auswahl der so entstandenen Bilder im locker gehängten Verbund (Abb. 1). Jede Ausstellung der *Soldiers* wird so zu einer temporären Manifestation eines bestimmten Ausschnittes der kontinuierlich weitergeführten Sammlung. Soldaten und Polizisten unterscheidet auf den ersten Blick eines: Schaut man sich die *Soldiers* länger an, fällt auf, dass die Soldaten fast nie in Aktion abgebildet sind. Sieht man im Kontrast dazu die teilweise unter die *Soldiers* gemischten Bilder von Polizisten, so erkennt man schnell, dass sich diese immer in voller *Action* befinden (Abb. 2): Der Demoeinsatz, brutaler Gebrauch des Schlagstocks, die riskante Festnahme usw. sind die Bildthemen, in denen das Thema *Kampf* tatsächlich eine inhaltliche Rolle spielt. Die Aktion der Polizisten und damit zugleich ihre *gesellschaftliche* Funktion als Ordnungskräfte

scheint zugleich das Vorhandensein der Bilder selbst zu legitimieren, die als Darstellung dieser (somit als notwendig eingestuft) Aktionen selbst *notwendig* werden. Die Repräsentation des Soldaten dagegen scheint diese innerbildliche Selbstlegitimation gar nicht nötig zu haben; die Soldaten kämpfen nicht, und es wird auch sonst nicht klar, was sie eigentlich tun. Als geeignetes Beispiel erscheint folgendes Bild innerhalb der *Soldiers* (Abb. 3): Zwei Männer sitzen unter einer Plane. Erste Assoziation: Abenteuerurlaub, Männerfreundschaft. Die Idylle ist ein kleines, gegen den Rest der Welt abgeschottetes und selbst erschaffenes Paradies. Über die schützende Plane suggeriert die Abbildung die Anwesenheit von Natur, obwohl Natur selbst nicht sichtbar wird. Die Männer rauchen. Die Situation zeigt einen Moment der Ruhe und Entspannung. Fast denkt man an einen früheren Werbeslogan der Marlboro-Kampagne: *A good smoke at the end of a long working day*. Ein Lächeln umspielt die Züge eines der Soldaten. Dass es sich nicht um Pfadfinder oder Schafhirten handelt, stellt auf den zweiten Blick gerade noch das MG klar, das als die formgewordene Erinnerung, *dass das hier ernst ist*, von unten in das Bild hineinragt. Schließlich erkennt man das auch noch am militärischen Schnitt der Mützen und Mäntel. Der erste Eindruck von *Männerbund* in der Natur, Pioniergeist und Idylle bestimmt aber bereits den Gesamteindruck des Bildes. Parallel hierzu wird ein typisches und in den *Soldiers* immer wiederkehrendes Inszenierungsklischee des *Helden* deutlich: Die pure Anwesenheit des Soldaten allein funktioniert für sich schon als Sicherheit garantierender Ordnungsfaktor (Abb. 4).

3/4



Festnahme eines verdächtig aussehenden Hausbesetzers in der Ostberliner Pfarrstraße

DIE ABBILDUNG STAMMT NICHT VON WOLFGANG TILLMANS UND GEHÖRT NICHT ZU DEN „SOLDIERS“. DAS FOTO IST AUS DEM „WEGWEISER DURCH DIE BUNDESWEHR“, HRSG. BUNDESMINISTERIUM DER VERTEIDIGUNG, PRESSE- UND INFORMATIONSTAB

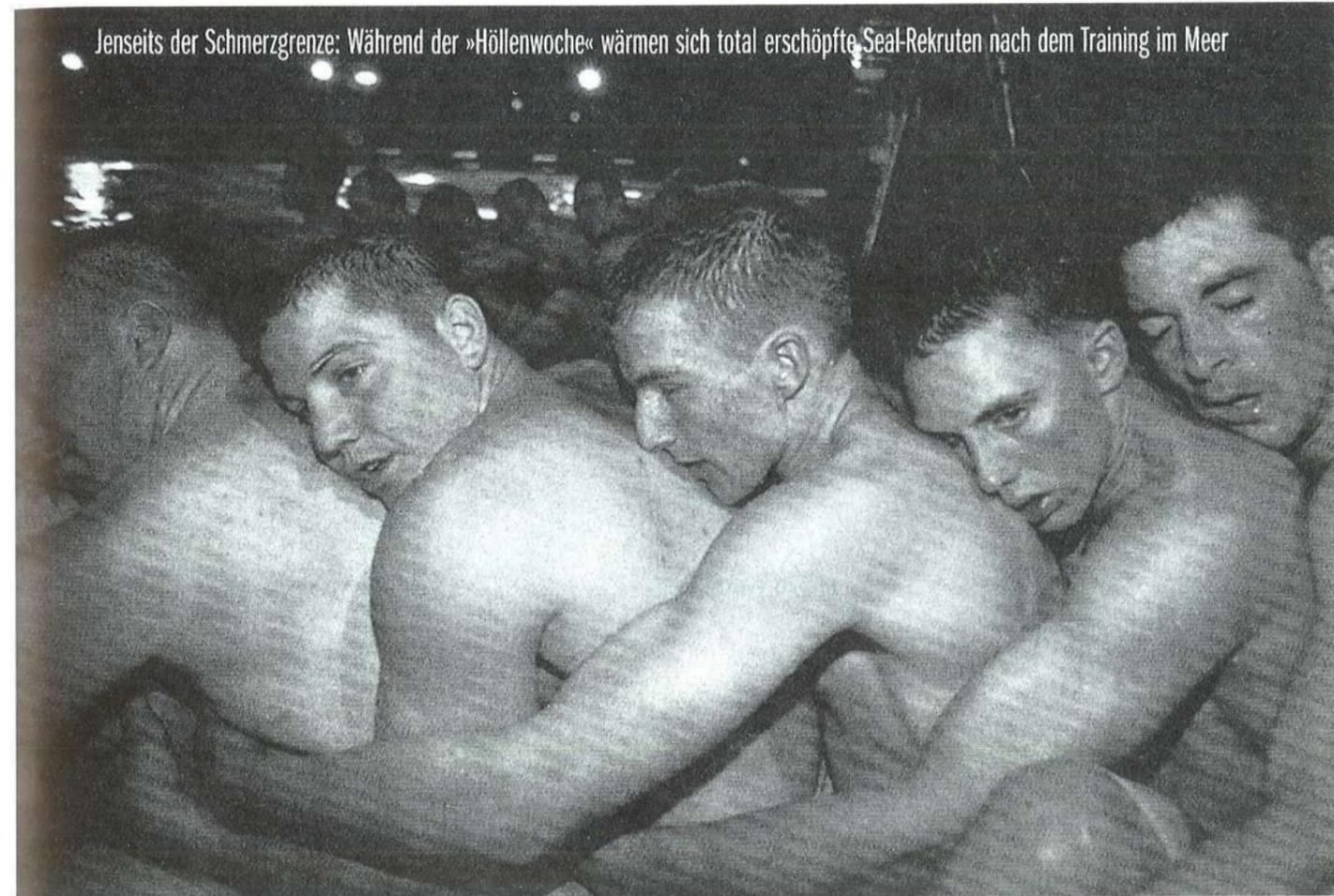
5/6

Da haben es die Polizisten schon schwerer (Abb. 5). Dazu kommt der *Pioniergeist*: Ein Held ist ein Mensch, der den Mut hat, zu verlassen, was er hat. Er ist der freie Mensch, der Wege geht, die andere nicht zu gehen wagen. Indem er voranschreitet, wird er zum Idol. In diesem Sinne verkörpert der Soldat einen, der unbekannte Wege geht, Neuland betritt und in der Wildnis improvisiert – so, wie es auch im *Wegweiser*, dem Werbeprospekt der Bundeswehr, dargestellt wird (Abb. 6). Auf diese Weise wird der Soldat – der in der Realität dem Prinzip von Befehl und Gehorsam bis zum eigenen Tod und dem anderer untersteht – absurderweise zu einem freien und selbstverantwortlichen Wesen stilisiert; nur ein freier Mann kann anderen Völkern die Befreiung bringen. Die Idealikonografie des Soldaten gleicht heute daher der des hippen amerikanischen GI mit Kippe, Sonnenbrille und Handy.

Vorerst zurück zu Wolfgang Tillmans Verfahren. Ich schlage vor, den gesamten Prozess der Arbeit als einen Prozess des *Neueditierens* zu bezeichnen. Bei allen Gestaltungsschritten ist Tillmans' Strategie darauf ausgerichtet, das Bild ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen. Von den umgebenden Texten, Überschriften und Bildunterschriften bleiben, wenn überhaupt, nur angeschnittene Reste stehen. Bei diesem Verfahren bleibt häufig unklar, um welche Zeitung es sich handelt, welches Datum ein Bild trägt und von wem das Bild gemacht wurde bzw. in welchem Informationszusammenhang es ursprünglich eingebunden war. Dieser Effekt wird noch durch die Durchmischung der *Soldiers* mit den von Tillmans selbst stammenden Motiven verstärkt.

Resultat dieses Umgangs mit den Bildern ist, dass sie unter Ausblendung ihres ursprünglich *journalistisch-dokumentarischen* Charakters völlig auf ihr Vorhandensein als Bild(-komposition) konzentriert werden. So erzielt Tillmans mit seiner Wahl des Bildausschnitts zwei Effekte: Während er durch eine minimale Rückenbindung den alltäglichen Erscheinungskontext des Bildes mittelfiert, vollzieht sich in der Loslösung des Bildes von seinem ursprünglichen Erscheinungskontext dessen *Öffnung* weg vom aktuellen Außenbezug hin zu einer ästhetischen Lesart, die ihr Interesse auf die kompositorische Konstruktionsweise des Bildes und dessen konnotative Ebenen richtet. In Bezug auf dieses Verfahren ist folgende Äußerung Tillmans' interessant: "Was ich mache, ist für mich keine klassische Modofotografie, sondern eine als Reportagefotografie verkleidete Inszenierung." Dieser Prozess ist mit dem der *Soldiers* absolut vergleichbar, nur findet er hier in umgekehrter Richtung statt: Tillmans erkennt die *Soldiers* analog zu seiner eigenen Arbeitsweise als *verkleidete Inszenierungen*. Mittels der Beschneidung ihres ursprünglichen Außenbezugs werden die *Soldiers* ihrer Reportagefotografie-Tarnung *enttarnt* und als *Inszenierungen* ausgestellt.

Die solchermaßen angebotene Lesart der Bilder konvergiert mit der oben getroffenen Feststellung über das Aktionspotential der *Soldiers*: *Handlung* wird durch die Bilder allein nicht vermittelt. Hier wird die Symbiose mit den ursprünglich vorhandenen Bildunterschriften als Lieferanten des Außenbezugs klar: Die externen Bildunterschriften bieten teilweise die Narration oder den scheinbar nötigen Handlungsstrang an, mittels dessen ein Bild im Zusammenhang des Massenkommunikationsmediums als



Jenseits der Schmerzgrenze: Während der »Höllenswoche« wärmen sich total erschöpfte Seal-Rekruten nach dem Training im Meer

Information existieren darf: *Wachposten an der Grenze zu ... oder ... sorgen am Wochenende für Ruhe...* usw. Gleichzeitig erscheinen diese Wendungen häufig als untereinander austauschbare Leerformeln. Im alltäglichen Umgang mit einem Massenmedium kommt man normalerweise nicht auf die Idee, solche Zusammenhänge zu befragen. Wo ist aber zum Beispiel der tatsächliche Zusammenhang zwischen einer Bildunterschrift wie: *Jenseits der Schmerzgrenze: Während der Höllenswoche wärmen sich total erschöpfte Seal-Rekruten nach dem Training im Meer* und einer halbseitigen, vor Testosteron nur so strotzenden Abbildung wasserbespritzter nackter Männeroberkörper, gruppiert und umarmt in *Löffelchenstellung*? (Abb. 7) Als Außenbezüge rechtfertigen die Bildunterschriften letztlich nur das Vorhandensein des Bildes als Information. Tatsächlich scheinen die Soldatenbilder aber weniger ein Informationsbedürfnis zu stillen als ein pures Repräsentationsbedürfnis ungeübter *Männlichkeit* (Abb. 8) bzw. den Wunsch nach phallischer Höchstleistung (Abb. 9). Bei der Abbildung des Soldaten handelt es sich primär nicht um die Illustration seiner Aktion – wie

bei den Polizisten –, sondern um die Repräsentation des Soldaten als Bild und der mit diesem Bild verbundenen Assoziationen: Anhand der *Soldiers* wird das Pressefoto als ein *ästhetischer Modus* ausgestellt. Tillmans führt diesen ästhetischen Modus vor. Die *Soldiers* sind allesamt Bilder von Männern, obwohl in den meisten Truppenverbänden der gezeigten Streitkräfte schon längst gleichberechtigt Frauen neben Männern stehen. Auch das Militär ist Produzent einer Ästhetik – Produzent einer spezifisch männlichen Ästhetik. Das Ziel des militärischen Drills war immer die Produktion eines Körpers, der das Männliche in idealer Weise verbildlicht – ein Blickwinkel, unter dem das genuin asexuelle Ideal vom soldatischen Mann absurd wirkt. Das Bild des soldatischen Mannes hat sexuelle Ausstrahlungskraft. Nicht von ungefähr wird dieses Erscheinungsbild in der zeitgenössischen Mode immer wieder erfolgreich appropriiert. Man kann davon ausgehen, dass ein öffentliches Bedürfnis nach dieser männlich-martialischen Ästhetik besteht, das aber, ähnlich dem Militär oder aller anderen männerbündlerischen Organisationen, in denen der Mann als das höchste Ideal gilt,

7



IRAQ CRISIS: Britain praised as Rifkind snipes at France ● Ankara urged



A United States B-52 Stratofortress is checked at Andersen Air Force base in Guam after launching cruise missiles into Iraq. PHOTOGRAPH BY AP/WIDEWORLD

8/9

als auch (homo-)erotisches niemals unvermittelt geäußert werden darf (wie beispielsweise die spektakuläre Diskussion um den homosexuellen Bundeswehrgeneral Kießling belegte). Es ist lediglich ein verstellter Blickwinkel, den Tillmans hier öffnet – aber weder erfindet noch konstruiert: Indem er die *Soldiers* als Pin-Ups ausstellt, stellt er diesen Blick als in den öffentlichen Printmedien weit verbreiteten mit aus.

Den letzten wichtigen formalen Schritt der Neukonfiguration im Umgang Tillmans' mit den öffentlichen Soldatendarstellungen stellt die synchrone Hängung der *Soldiers* als Ausstellung bzw. Ensemble in einem Kunstkontext dar; im Nebeneinander des Verbunds werden die Inszenierungsmuster sichtbar, vergleichbar und so als *Genre* thematisiert. Im Ausstellungszusammenhang wird vor Augen geführt, welche Haltungen und Körperbilder in der medialen Repräsentation des Soldaten zum Ausdruck kommen.

Insgesamt findet der Prozess des Neueditierens also auf zwei Ebenen statt: Einmal in der gezielten Isolation des Bildausschnittes auf der Bildebene selbst und darüber hinaus in der Überführung der Bilder in den neuen Kontext der Kunstaussstellung. Hier wird der gängige Erscheinungsort für eine bestimmte Art von Bildern durch einen neuen Ort ihrer Erscheinung ersetzt und zugleich auch durch das Rezeptionsdispositiv dieses Ortes auf neue Weise mitbestimmt.

Die Verwendung der Bilder als aus einem bestehenden Erscheinungskontext herausgelöste Fragmente und ihr Neuarrangement als Gruppe/Ausstellung klingt der Vorgehensweise verwandt,

die Vanessa Joan Müller in der vorliegenden Publikation am Beispiel von Johan Grimonprez' *dial H-I-S-T-O-R-Y* als künstlerische Strategie analysiert: "Die ständige Wiederholung verschiedener Handlungsmuster verlagert den Fokus von dem Ereignis auf die Struktur ... Die externe Referenz verblasst angesichts ihrer Sequenzierung, die im Gegenzug den formalen Charakter der Präsentation betont."

Das konsequente Moment der *Soldiers* resultiert aus der Bereitschaft Tillmans', die eigene Faszination an den Medienbildern zuzulassen. In erster Linie dieser Faszination folgend, entwickelt die Arbeit einen medienkritischen Diskurs. Oft starten künstlerische Ansätze damit, etwas politisch Korrektes und Progressives machen zu wollen, und enden damit, etwas sehr Geschlossenes zu sein, weil sie die Wurzel ihres eigenen Ansatzes nicht verdecken können und für den Betrachter bereits *mitgedacht* haben. Die *Soldiers* können ihren Ansatz dagegen offen bekunden, ohne an Schärfe zu verlieren, weil der Ansatz dieser Arbeit jenseits aller Moral aus dem Bereich des eigenen *Begehrens* stammt. SÖREN GRAMMEL

#### Literatur:

Edlinger, Thomas / Dusini, Wolfgang: Unveröffentlichtes Interview mit Wolfgang Tillmans (autorisierte und nicht autorisierte Fassung), Wien 2000

Tillmans, Wolfgang: Köln 1995

## MENSCHENRECHTE OHNE RECHT? GEDANKEN ZUR LEGITIMATION VON KRIEGEN IM NAMEN DER MORAL

### Die Aussicht

Die Idee, daß Kriege im Namen von Humanität geführt werden, ist nicht neu – auch wenn dies bisweilen durch die Medien suggeriert wird. Mussolini hatte 1935 seinen Abessinien-Feldzug damit begründet, "Menschenfresserei und Sklavenhandel" Einhalt gebieten zu wollen. (Wirner, Juni 2000) Aber auch ein Blick auf den *Geist der Utopie* von Ernst Bloch, 1915 bis 1917, wirkt erhellend: "Der Harthörigste, Mittelständigste konnte lernen für die Lüge empfindlich zu werden; ... als man diesen abstraktesten Militär- und Machtstaatenkrieg zu einem Kampf für die Freiheit der Meere, für Frauenehre und hohe Tugend, für die *Menschlichkeit und Zivilisation* und wer weiß noch für wieviele Opernphrasen drapierte, als man gar am Schluß auf der anderen Seite den Krieg selber nur als *Mittel gegen Krieg und Militarismus* zu führen vorgab ..." (Bloch, 1985: S.398) Und doch leben wir in einer moderneren Situation, vieles hat sich seitdem verändert. Drängende Konflikte flimmern allabendlich über den Bildschirm, um nach einigen Tagen von anderen abgelöst zu werden. Nach dem Wegfall der Blöcke in Ost und West scheint der neoliberalen Kapitalismus die Alternative ohne Alternative zu sein. Gleichzeitig mehren sich die Stimmen, die für eine weltweite Durchsetzung der Menschenrechte bis hin zu einem die Staaten und Bürger verpflichtenden globalen Rechtssystem werben. Letzteres ist spätestens seit der Epoche der Aufklärung *systematisch* als Theorie entfaltet worden und zwar durch niemand geringeren als Immanuel Kant. Auf dessen berühmtes Werk *Zum ewigen Frieden* und seine Rechtslehre beziehen sich viele zeitgenössische Philosophen, wenn es darum geht, den drängenden Problemen weltlicher Gegenwart zumindest eine gedankliche Konzeption und Lösungsstrategie entgegenzusetzen. So auch Jürgen Habermas: Einen Monat nach Beginn der Nato-Luftangriffe gegen Jugoslawien veröffentlichte er auf der ersten Seite in der *ZEIT* einen Artikel, in dem er eine Munition unter anderen lieferte, die den Bomben der Nato im Namen der Humanität den geistigen Segen erteilte.

Im folgenden möchte ich auf einige problematische Aspekte dieser Argumentation hinweisen. Hierbei muss ich mich beschränken. Weder auf ökonomische noch politische Dimensionen des Krieges wird hier eingegangen, obwohl deren Rolle deswegen bestimmt nicht unwichtig ist. Es geht mir mehr um die im Kern rechts- bzw. moralphilosophische Argumentationsfigur, derer sich Habermas bei seiner Legitimation von Kriegen für Menschenrechte bedient. Aus diesem Grund wird auch nicht auf die Spezifik des Kosovo-Krieges oder eines anderen Krieges eingegangen, sondern auf die allgemeine Legitimationsstrategie: ein Krieg an der Grenze zwischen Recht und Moral.

### Völkerrechtliche Probleme

Neben allen normativen Gesichtspunkten, von denen aus der Krieg der Nato gegen Jugoslawien betrachtet werden könnte, stellt sich zunächst einmal ein rechtliches, genauer: völkerrechtliches Problem, auf das Habermas in seinem Artikel *Bestialität und Humanität. Ein Krieg an der Grenze zwischen Recht und*

*Moral* eingeht. Denn trotz des anfänglichen Fehlens eines UN-Mandates griff bekanntlich die Nato am 24. März 1999 Jugoslawien an, verletzte damit die in der UN-Charta völkerrechtlich festgesetzte Souveränität eines Staates und rechtfertigte diesen klaren Völkerrechtsbruch unter Rückgriff auf *humanitäre Gründe*, oder, so Habermas, "als Nothilfe für eine verfolgte ethnische (und religiöse) Minderheit." Dieses Vorgehen wird nun durch den Philosophen Habermas post festum im Namen der Menschenrechte legitimiert. "Im Rahmen des klassischen Völkerrechts hätte das als Einmischung in die inneren Angelegenheiten eines souveränen Staates, d. h. als Verletzung des Interventionsverbots gegolten. Unter Prämissen der Menschenrechtspolitik soll dieser Eingriff nun als eine bewaffnete, aber von der Völkergemeinschaft (auch ohne UN-Mandat stillschweigend) autorisierte friedensschaffende Mission verstanden werden. Nach dieser westlichen Interpretation könnte der Kosovo-Krieg einen Sprung auf dem Wege des klassischen Völkerrechts der Staaten zum kosmopolitischen Recht einer Weltbürgergesellschaft bedeuten." Aus der Perspektive des Völkerrechts stellt sich dieser Sprung eher als salto mortale dar. Diese Spannung gilt es, näher zu betrachten.

Aus seiner geschichtsphilosophischen Perspektive, die sich mit einer guten Portion Fortschrittsgläubigkeit zu paaren scheint, stellt Habermas den Krieg der Nato als einen wichtigen Schritt in Richtung einer internationalen Rechtsordnung dar, die durch die Souveränität der Staaten hindurchgreift, um die Bürger beispielsweise vor der Willkür der eigenen Regierung zu schützen. In diesem Sinne hat das alte Völkerrecht ausgedient; die durchgehend verrechtlichte Weltbürgergesellschaft hingegen ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht in Sicht. So gesehen, scheint sich der Krieg der Nato wirklich *an der Grenze zwischen Recht und Moral* abzuspielen – zumindest für den intellektuellen Beobachter. Genauer betrachtet aber legt diese Argumentation nahe, dass das veraltete Völkerrecht mit seinem Beharren auf Souveränität der Einzelstaaten bereits als Relikt in den Museen menschengeschichtlicher Verirrungen zu besichtigen ist, weil "die Subjekte des Völkerrechts mit den Blutspuren, die sie in der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts hinterlassen haben, die Unschuldsumutung des klassischen Völkerrechts ad absurdum geführt haben." In diesem Sinne liegt die Legitimation dieses Krieges eindeutig auf moralischer Seite, auch wenn Habermas damit argumentiert, dass mit solcherlei Eingriffen eine verrechtlichte Weltbürgergesellschaft immer näher rücke. Diese bildet als antizipiertes Bild den Hintergrund der Habermas'schen Argumentation. Natürlich würde die angestrebte Etablierung eines weltbürgerlichen Zustandes "bedeuten, daß Verstöße gegen die Menschenrechte nicht unmittelbar unter moralischen Gesichtspunkten beurteilt und bekämpft, sondern wie kriminelle Handlungen innerhalb einer staatlichen Rechtsordnung verfolgt würden." Damit wird aber der brennenden Frage ausgewichen, ob der von der Nato selbst eingeschlagene und geübte Weg wirklich dorthin führt – und, falls ja, ob er legitim ist.

### Interesse an Menschenrechten?

Denn auch wenn man der Nato abnimmt, in diesem Falle für Humanität zwar nicht zu Felde gezogen, sondern in den Luftraum aufgegangen zu sein, hat dieser Fall doch beträchtliche Konsequenzen für zukünftige Konflikte dieser, ähnlicher, vielleicht auch anderer Art. Zwar versucht wiederum Habermas einer *Hermeneutik* des Verdachts zu begegnen, da "weder das den USA zugeschriebene Motiv der Erweiterung von Einflußsphären, noch das der Nato zugeschriebene Motiv der Rollenfindung, nicht einmal das der 'Festung Europa' zugeschriebene Motiv der vorbeugenden Abwehr von Einwanderungswellen (...) den Entschluß zu einem so schwer wiegenden, riskanten und kostspieligen Eingriff" erklären; das heißt aber nicht, dass aller Verdacht gänzlich seine Berechtigung verliere. Vielmehr könnte ein Bündel von verschiedenen Interessen durchaus Grund und Motiv genug sein, einen solchen Krieg zu führen – freilich im Namen der Menschlichkeit.

Heute finden wir bestätigt, was offenbar gerade auch für einen im Namen der Humanität geführten Krieg notwendig ist: Legitimation durch Propaganda – und die Medien nehmen es bereitwillig auf. (Vgl. Halimi / Vidal, März 2000) Von einer von langer Hand geplanten ethnischen Säuberung mag heute kaum mehr jemand sprechen. Indes war doch genau dies die der Öffentlichkeit präsentierte Legitimation für den *humanitären Eingriff*. Noam Chomsky hat in diesem Zusammenhang kürzlich darauf hingewiesen, dass während der Verhandlungen von Rambouillet die westlichen Verhandlungspartner wohl kaum auf eine Verhandlungslösung aus waren. (Chomsky, März 2000) Es scheint, als seien bereits vor Ablauf der Verhandlungen die Weichen auf Krieg gestellt gewesen. Ist das mit einem Interesse an Menschenrechten vereinbar?

### Der Vorgriff

So scheint zumindest Vorsicht geboten. Die Argumentation befindet sich im Grenzland, ja im Niemandsland zwischen dem Völkerrecht, das nicht mehr gelten soll, und dem Vorgriff auf ein Weltrechtssystem, in dem die Menschenrechte allgemein verwirklicht wären. Dieser als Legitimation dienende Vorgriff erscheint mir äußerst problematisch. Da noch keine verbindliche Rechtsordnung existiert, und keine *unabhängige* Instanz, die über Recht und Unrecht richten könnte, um im Bedarfsfall eine *Weltpolizei* zum Eingriff zu ermächtigen, obliegt es den großen westlichen Militärmächten, die Entscheidung in jedem Fall nach ihren Gutdünken zu treffen. "Aber", so fragt Habermas immerhin, "was sagen wir, wenn eines Tages das Militärbündnis einer anderen Region – sagen wir Asien – eine bewaffnete Menschenrechtspolitik betreibt, die auf einer ganz anderen, eben ihrer Interpretation des Völkerrechts der UN-Charta beruht?" Ja, was sagen wir dann? Die Antwort bleibt der Philosoph uns schuldig. Ich würde sagen: Prinzipiell hätte jedes Land genau das gleiche Recht, wenn auch die militärische Stärke faktisch bei der überwiegenden Zahl der Länder fehlt. Es besteht also ein völkerrechtlicher Abgrund zwischen dem idealen Ziel, dem

Habermas uns näher rücken sieht, und dem Weg dorthin, an dessen Böschung keine internationalen Gesetzesblätter mehr hängen, an Hand derer die Willkür der militärischen und wirtschaftlichen Großmächte eingedämmt werden könnte.

### Der Rückgriff

Ältere Autoren der Philosophiegeschichte hatten sich bereits vor mehreren Jahrhunderten mit dem Problem des Krieges und einer internationalen Rechtsetzung beschäftigt. In einem sind sie sich erstaunlich einig gewesen: Stärke schafft kein Recht. Bereits bei John Locke tritt dieser Gedanke in der *Abhandlung über die Regierung* auf. Es sei kein Vergehen, vielmehr erlaubt, "wenn jemand eine Macht abschüttelt, welche Gewalt und nicht das Recht ihm auferlegt hatte, selbst wenn es Rebellion genannt wird – und zwar selbst dann, wenn inzwischen Versprechen und Verträge hinzugekommen sind, die jedoch mit Gewalt abgenötigt wurden." Und "diejenigen nämlich, die sich unterworfen haben, werden ihr Joch abschütteln, sobald ihnen Gott den Mut und die Gelegenheit dazu gibt." (Locke, 1983: S.149) Auch Rousseau handelt bereits im dritten Kapitel des ersten Buches seines berühmten *Gesellschaftsvertrages* das Recht des Stärkeren ab. "Der Stärke weichen ist ein Akt der Notwendigkeit, nicht des freien Willens; es ist allenfalls ein Akt der Klugheit. In welcher Hinsicht könnte es eine Pflicht sein? ... Einigen wir uns also darauf, daß Stärke kein Recht schafft und daß man nur gesetzmäßiger Macht zum Gehorsam verpflichtet ist." (Rousseau, 1986: S.9) Die gesetzmäßige Macht aber entsteht legitimerweise erst dort, wo auf freiwilliger Basis und ohne Zwang Vereinbarungen getroffen wurden, in unserem Falle ein von den Vereinten Nationen ausgehandelter und unterzeichneter Rechtskatalog, der von den Nationen mit gleicher Stimme beschlossen wurde. Erst dies würde sicherstellen, dass keine partikularen Interessen bestimmter Nationen sich hinter dem Interesse an *humanitären Interventionen* verstecken.

Kant, gewiss derjenige in der Reihe der Aufklärer, der am systematischsten einen Entwurf zu einer internationalen Rechtsordnung geliefert hat, namentlich sein Traktat *Zum ewigen Frieden*, zeigt sich auch sehr vorsichtig. Es wäre zwar eine unbedingte moralische Pflicht aller Menschen, auch aus dem zwischenstaatlichen Naturzustand in einen internationalen Rechtszustand zu treten, indes gibt es bei ihm keine Befugnis eines Staates, andere Staaten zu diesem ihren Glück zu zwingen, weswegen an die Stelle eines (Viel-) Völkerstaates nur das negative Surrogat eines freiwilligen Föderalismus der Einzelstaaten stünde, das nach und nach alle Völker der Erde umfassen sollte. Er begründet diese Position damit, dass die Einzelstaaten "innerlich schon eine rechtliche Verfassung haben, und also dem Zwange anderer, sie nach ihren Rechtsbegriffen unter eine erweiterte gesetzliche Verfassung zu bringen, entwachsen sind." (Kant, 1977: S.211) Da dies für Kant ein prinzipielles und kein empirisches Argument ist, lässt sich auch bei Staaten mit anderen als westlich geprägten Verfassungen kein Eingriff rechtfertigen.

### Der Eingriff

Fassen wir zusammen. Das Problem, das sich bei einer Legitimation militärischer Eingriffe ergibt, ist ein Rechtsproblem. Eine militärische Intervention ohne Ermächtigung durch ein wie auch immer geartetes internationales Recht (ob dies nun ein von den Mitgliedsstaaten der Vereinten Nationen unterzeichnetes Völker- oder Weltbürgerrecht ist, sei dahingestellt) stellt sich als Recht des Stärkeren heraus. Es fehlt vor allem an Kriterien, wann, wo, wie eingegriffen werden muss, wie das in einem bestehenden Rechtssystem der Fall wäre. Auch hinter dem Vorgriff auf ein zu schaffendes internationales Recht der Weltbürger bleibt das Problem bestehen, dass man nicht mit Sicherheit behaupten kann, dies sei wirklich das Ziel der westlichen Staaten. Mit Habermas gegen Habermas ließe sich vielmehr sagen, dass, gerade weil "die Subjekte des Völkerrechts mit den Blutspuren, die sie in der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts hinterlassen haben, die Unschuldsvermutung des klassischen Völkerrechts ad absurdum geführt haben", man diesen Subjekten auch misstrauen sollte, wenn sie vorgeben, Kriege im Namen der Humanität zu führen – denn diese Opernphrase ist wahrlich nicht neu in der Geschichte. Daraus folgt, dass ein generelles Fürsprechen für das Vorgehen der Nato zumindest übereilt ist. Denn auch eine Weltpolizei ist eine Exekutivgewalt und auf Grund der militärischen Stärke umso gefährlicher. Wenn diese ohne eine Legislativinstitution, von der sie völkerrechtlich abgesegnet einen Eingriff lediglich ausführt, sich selbst autorisiert, besteht prinzipiell immer die Gefahr, als verlängerter Arm partikularer Interessen zu fungieren. Ob dies bei dem Kosovo-Krieg nun faktisch der Fall war oder nicht, ist eine ganz andere Frage, die hier nicht erörtert werden kann. Insofern wäre angesichts der zahlreichen Konflikte weltweit die Forderung nach einem internationalen Legislativgremium, an dem alle Staaten gleichberechtigt teilnehmen, primär. Alle Staaten, die Befürworter des Krieges gegen Jugoslawien unter Umgehung der UNO waren, müssten dem zustimmen können und schnellstens alles Erforderliche in die Wege leiten – sofern eine international gleichgewichtige, d. h. demokratische Rechtsordnung ihr wirkliches Ziel ist. Ob diese Forderung gerade von diesen Staaten aber auf die Agenda gestellt wird, bleibt zu bezweifeln. Dann aber sollte man sich gerade in der unübersichtlich gewordenen Medienwelt den Zweifel erhalten, ob sich nicht unter dem Deckmantel der Humanität eine zivilisierte Form von Bestialität versteckt.

### Der Ausgriff

Ein weiterer Punkt verdient Beachtung, kann hier aber bloß noch als gedanklicher Anstoß, als Ausgriff in eine weitere Dimension angedacht werden. Wo vordem griffig erschien, was Menschenrecht sei, entschwindet der Inhalt des Begriffs (paradoxe Weise) gerade dort, wo inflationär damit umgegangen wird. Sind Verletzungen der Menschenrechte bloß augenscheinlich tätige Übergriffe einer Staatsmacht oder gesellschaftlichen Gruppe auf eine Minderheit? Sind darin Sozialrechte, wie in der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* von 1948 durch die UN festgelegt, enthalten? – Im letzteren Falle käme ein anzustrebendes internationales Rechtssystem einem wie immer praktisch umgesetzten internationalen Sozialstaat gleich. Das macht den grundlegenden Unterschied, dass dann die Armutsbekämpfung nicht länger eine moralische Aufgabe westlicher Länder darstellt, sondern ein jeder Mensch ein Anrecht hätte auf Arbeit, ausreichende Bezahlung, ausreichende Nahrung, Kleidung etc. pp. Vielleicht wäre das, mit Blick auf die ökonomische Dimension von Kriegsursachen, in einer Phase zunehmender internationaler Konkurrenz auf dem Weltmarkt, in der auch innerhalb eines Landes ökonomisch starke Regionen sich von wirtschaftlich schwächeren abzugrenzen trachten, die beste *Kriegsprävention*, die doch das letzte Ziel sein sollte. MISCHA EHRLHARDT

### Literatur

- Bloch, Ernst: Geist der Utopie. Erste Fassung, Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt/M. 1985  
 Chomsky, Noam: "Il y avait une autre solution", in: *Le Monde Diplomatique*, März 2000  
 Habermas, Jürgen: Bestialität und Humanität. Ein Krieg an der Grenze zwischen Recht und Moral, in: *Die Zeit*, 29. April 1999  
 Halimi, Serge / Vidal, Dominique: Médias et désinformation (Dossier), in: *Le Monde Diplomatique*, März 2000  
 Kant, Immanuel: Zum ewigen Frieden, in: *Werkausgabe Bd. XI*, hg. von W. Weischedel, Frankfurt/M. 1977  
 Locke, John: Über die Regierung (The Second Treatise of Government), hg. von P. C. Mayer-Tasch, Stuttgart 1983  
 Rousseau, Jean-Jacques: Vom Gesellschaftsvertrag, hg. von H. Brockard, Stuttgart 1986  
 Wirner, Stephan: Nato vor Gericht, in: *Jungle World*, 7. Juni 2000

## IMPRESSUM / BILDNACHWEISE

### IMPRESSUM

FRANKFURTER KUNSTVEREIN.HEFTE  
"EINE MUNITION UNTER ANDEREN" ERSCHEINT ANLÄSSLICH DER GLEICHNAMIGEN AUSSTELLUNG VOM  
25. AUGUST - 1. OKTOBER 2000 IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN  
HEFT 1/00  
MITGLIEDERZEITSCHRIFT DES FRANKFURTER KUNSTVEREINS  
ISSN 1438-2555

HERAUSGEBER:  
NICOLAUS SCHAFHAUSEN FÜR DEN FRANKFURTER KUNSTVEREIN

REDAKTION:  
SØREN GRAMMEL

MITARBEIT:  
VANESSA JOAN MÜLLER  
SOPHIE VON OLFERS  
CHRISTINE TAXER

VERLEGER / VERTRIEB:  
FRANKFURTER KUNSTVEREIN  
STEINERNES HAUS AM RÖMERBERG  
MARKT 44  
D-60311 FRANKFURT AM MAIN  
T +49-69-285330  
F +49-69-281253  
POST@FKV.DE  
WWW.FKV.DE

GESTALTUNG:  
SURFACE, FRANKFURT AM MAIN

DRUCK:  
CANTZ, STUTTGART

ERSCHEINT HALBJÄHRLICH

AUFLAGE 4000

BISHER ERSCHIENEN:  
.HEFTE 0/99  
SONDERNUMMER .HEFTE/99 "DON'T STOP. FILME FÜR DIE NEUNZIGER"

### BILDNACHWEISE

S. 11 COURTESY SAMMLUNG RINGIER  
S. 13 COURTESY FIONA BANNER

S. 15/16/17 COURTESY & © SUNAH CHOI

S. 18/19/20/21 COURTESY AYŞE ERKİMEN & FRANKFURTER KUNSTVEREIN / © KATHRIN SCHILLING

S. 22 COURTESY JOHAN GRIMONPREZ / © RONY VISSERS  
S. 23 ALL TAKEN FROM: „INFLIGHT“, COMPILED BY JOHAN GRIMONPREZ,  
DESIGN AND ILLUSTRATIONS BY TIMOTHÉE LETOUZÉ, PETER STEMMLER, RITSKO UCHIDA,  
BORIS VALENTINISCH, PUBLISHED BY HATJE CANTZ

S. 30/31 COURTESY NATHALIE MELIKIAN & FRANKFURTER KUNSTVEREIN

S. 34 COURTESY MARCEL ODENBACH & FRANKFURTER KUNSTVEREIN

S. 38/39 COURTESY & © VOLKER EICHELHANN, ROLAND RUST, JOHANNES SCHWEIGER

S. 40 NR. 1 COURTESY GALERIE DANIEL BUCHHOLZ / NR. 2 COURTESY GALERIE DANIEL BUCHHOLZ,  
© WOLFGANG TILLMANS  
S. 41 NR. 3 & 4 COURTESY GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, © WOLFGANG TILLMANS  
S. 42 NR. 5 COURTESY GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, © WOLFGANG TILLMANS / NR. 6 COURTESY  
BUNDESMINISTERIUM DER VERTEIDIGUNG, PRESSE- UND INFORMATIONSTAB  
S. 43 NR. 7 COURTESY GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, © WOLFGANG TILLMANS  
S. 44 NR. 8 & 9 COURTESY GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, © WOLFGANG TILLMANS

KORREKTUREN HEFTE 0/99  
VERWECHSELT WURDEN FOLGENDE NAMEN:  
S. 28 FLORIAN JENETT MIT DANIEL PFLUMM, CORINNA GAB MIT SARAH DARKENWALD  
S. 29 KORREKTE SCHREIBWEISE JAN-PETER SCHMAHL, 8. REIHE/DRITTES LOGO VON DIANA FRANK.  
DER LOGOWETTBEWERB WURDE VON HEINER BLUM AN DER HFG OFFENBACH BETREUT.