

BIBLIOTHECA INSOMNIA

bildwerke
oder entwurf einer psychologie
anhand einer zur schau gestellten
materialsprache

Bibliotheca Insomnia, Galerie Heide Cvetec (Hof), Wien, 1977

minimalistische oder povere oder assoziativ-mythologische abzufallen.

(1977)

some are born to endless night.
w. blake, auguries of innocence, zeile 124

kunst über kunst (rückkopplung)

wie kommt es zu einer büchersammlung (bibliotheca), die nach einer langen reihe glanzvoller vorbilder (alexandria, babel – um mit verlaub einige berühmte zu nennen) es auf sich nimmt, den namen 'insomnia' zu tragen?

insomnia, ae – schlaflosigkeit, und insomnia – traumbilder (von insomnium, i – traumbild) lösen eine reizvolle ambivalenz des titels aus: handelt es sich bei der 'bibliotheca insomnia' um das traumbild einer bibliothek schlafloser, endloser nächte bzw um eine schlaflose bibliothek, die nur ein traum ist, oder um eine schlaflose bibliothek, die dennoch traumbilder erzeugt bzw. eine träumende bibliothek, die nicht schläft – wo doch der traum vereinbartermaßen nur im schlaf möglich ist?

anlässlich einer ausstellung von loys egg im graphischen kabinet der galerie nächst st. stefan in wien hatte ich mir im katalog anhand seiner arbeiten die frage gestellt: wann spricht das material?² im erweiterten und veränderten katalog zur ausstellung in der die bloch in innsbruck hat egg meinen aufsatz nachträglich mit materialien angereichert.³ dies war der erste fall einer rückkopplung, wie ich sie mir schon lange wünschte. nicht wie bisher sollte allein ein autor etwas über die produkte des anderen schreiben, sondern auch der andere sollte zu dem stellung nehmen, was der autor über sein werk gesagt hat. die analyse soll vom analysierten wiederum analysiert werden. wenn die ausgestellten bzw. abgebildeten werke eine objektenebene bilden, so ist das vorwort eine metaebene, auf der beobachtungen und thesen über die objektwerke aufgestellt werden. stellt nun der produzent der objektenebene über die beobachtungen des autors (auf) der metaebene neuerlich bemerkungen und beobachtungen her, so entsteht demnach eine ebene über der metaebene: die meta-metaebene. da aber andererseits die metaebene (des autors) von der objektenebene (des malers) aus korrigiert oder bejaht, erweitert oder verstärkt wird, handelt es sich auch um eine rückholung der metaebene auf die objektenebene. so ein fall einer rückanwendung macht auch den einleitenden katalogtext zu einem objekthaften kunstwerk. in nuce wird solcherart das verfahren exemplifiziert, kunst über kunst herzustellen.

dieser device einer selbstreferenz konnte als künstlerisches erzeugerschema weitergetrieben werden. der stand der abstrakten zu anfang dieses jahrhunderts bekanntlich die referenz der leinwand zur außenwelt kupert: die gegenstände wurden unkenntlich oder aus der leinwand verbannt. allerdings, die referenzbeziehung selbst wurde nicht abgeschafft, sondern nur durch eine andere ersetzt. nun bezog sich die leinwand auf die innenwelt (kandinsky: "die form ist der äußere ausdruck des inneren inhalts [geist]"). diese referenz auf die innenwelt, deren mächtigkeit bis zum abstrakten expressionismus reicht, kupert erstmals malevitch radikal. in seiner gegenstandslosen malerei bezogen sich die malerischen mittel und das malerische material nur auf sich selbst ("rot ist rot"). nach dieser durchschneidung sowohl der außenweltlichen wie innenweltlichen referenz ist die kunst erst durch eine expansion, die den speer dort aufgriff, wo ihn die materialkunst der 20er jahre liegen ließ, bei der lösung dieser probleme weitergekommen: fluxus, aktionskunst, concept art, medienkunst. selbstreferenz schien uns also als möglicher ort, die materialkunst weiterzutreiben, d. h. das material aus seinem schlaf zu erwecken, ohne ins bloß

selbstreferenz (kalkül des informel)

bei unserer katalogkunst haben wir uns auf die technik der selbstanwendung, der selbstreferenz beschränkt: **nur methoden und materialien**, die **im katalog** entweder (im vorwort) **beschrieben** oder (im bildteil) **abgebildet** waren, durften **bei den bearbeitungen der kataloge verwendung finden**. diese selbsteinschränkung eröffnet klarerweise noch immer eine unendliche bibliothek, aber eine abzählbare bzw. gerichtete. wir selbst haben mit ca. 170 exemplaren bei weitem nicht alle methoden und möglichkeiten dieser unendlichen arbeit erschöpft, sondern nur ein konzept zur anschauung gebracht, durch welches probleme und lösungen (sic!) des material(schlaf)s 'zur sprache' und 'ins bild' kommen.

diesem konzeptuellen kalkül, der besonders in dem monument für gödels beweis 'falle' (der ja selbst ein theorem über selbstreferenz ist) zum ausdruck kommt, antwortet eine **aus dem informel kommende materiale expressivität**. keine gestuale, wohlgerückt, bei der sich die motorik der hand (angeblich) entfaltet, sondern das eigenleben des materials wird entfaltet, nach einer eigengesetzlichen entwicklung. so spricht das material. aber wovon und für wen?

malevitch hat zu recht definiert: alles ist nur es selbst, alles ist nur material. doch diese tautologische identität (rot ist rot) wurde von den minimalistischen erben mißverstanden, denn malevitch könnte die entscheidenden fragen noch nicht stellen, befangen in der epistemologie seiner epoche, die wir heutigen uns aber stellen müssen. wir müssen den standpunkt von malevitch erweitern und fragen: okay, alles ist material, aber was ist material, **das** material? was unterscheidet das material der dichtung von dem der malerei? ist materialsprache unverständlich? was bedeutet das material, d. h. wie macht es sich uns verständlich? denn wenn wir unisono sagen, das material spricht zu uns, dann meinen wir offensichtlich damit, das es für seinen betrachter bedeutung hat, es hat signifikation. bisher hat man angenommen, signifikation kann etwas nur haben, wenn es auch repräsentanz hat. mit anderen worten: bedeuten kann etwas nur für jemanden was, wenn es sich auf etwas bezieht, wenn es von etwas stellvertreter ist. nachdem die abstrakten bilder keine gegenstände mehr repräsentierten, ein gelber fleck keine zitronen mehr vertrat, hatten sie für das breite publikum auch keine bedeutung mehr. die moderne kunst kam in den geruch der unverständlichkeit, der sinnlosigkeit. der verlust der mitte wurde beschworen anstatt den epistemistischen sprung der signifikation ohne repräsentanz zu feiern. in dieser krise der verständlichkeit, der repräsentanz⁴ stellt sich uns die logische frage: wie weit ist signifikation ohne repräsentanz möglich? wie kann material, ohne sich auf außen- oder innenwelt zu beziehen und ohne nur tautologisch mit sich selbst identisch zu sein, zu uns sprechen? und was kann es uns sagen? wie kann material sich so weit als möglich nur auf sich selbst beziehen und uns dennoch etwas mitteilen, sich uns verständlich machen? ist materialsprache eine geheimsprache, die einer anweisung zum dechiffrieren bedarf? ist sie eine verborgene schrift? doch so wie der mensch im schlaf der evolution ein stück welt träumt,⁵ so träumt das material im schlaf des menschen ein stück seele.⁶ wer begreift, hat immer flügel.

unsere **katalog-erweiterungen** und **katalog-bearbeitungen**, wenn wir zwei arbeitsrichtungen unterscheiden wollen, welche die elemente der **bibliotheca insomnia** erzeugten, haben also **zwei quellen**. eine quelle ist jener **kalkül der selbstanwendung**, die andere quelle die **expressivität des informel**. so konträr diese quellen jenen erscheinen mögen, die in grober kategorisierung und in unkenntnis des state of art mit kalkül den gedanken an formal und konstruktiv verbinden und mit informel den an amorph und chaotisch, so unitär und

pathologie der stä
ahnenrute

er assoziativ-mytholo-

el)

wir uns auf die technik
referenz beschränkt:
ie im katalog entweder
im bildteil) **abgebildet**
ungen der kataloge ver-
inschränkung eröffnet
endliche bibliothek,
tete. wir selbst haben
m nicht alle methoden
ichen arbeit erschöpft,
anschauung gebracht,
ungen (sic!) des mate-
bil kommen.

er besonders in dem
alle' (der ja selbst ein
zum ausdruck kommt,
l **kommende materiale**
ilgemerkt, bei der sich
entfaltet, sondern das
entfaltet, nach einer
o spricht das material.

alles ist nur es selbst,
tautologische identität
alistischen erben miße
te die entscheidenden
jen in der epistemolo-
gen uns aber stellen
unkt von malevitch er-
ist material, aber was
terscheidet das mate-
malerei? ist material-
teutet das material, d.
idlich? denn wenn wir
icht zu uns, dann mei-
es für seinen betrach-
cation. bisher hat man
in etwas nur haben,
m) anderen worten:

na) was, wenn es
s von etwas stellver-
n bilder keine gegen-
in gelber fleck keine
ir das breite publikum
moderne kunst kam in
eit, der sinnlosigkeit.
schworen anstatt den
nifikation ohne reprä-
der verständlichkeit,
die logische frage: wie
sentanz möglich? wie
en- oder innenwelt zu
gisch mit sich selbst
en? und was kann es
h so weit als möglich
d uns dennoch etwas
nachen? ist material-
einer anweisung zum
e verborgene schrift?
laf der evolution ein
material im schlaf des
begreift, hat immer

d katalog-bearbeitun-
gen unterscheiden
bibliotheca insomnia
len. eine quelle ist je-
die andere quelle die
onträr diese quellen
rober kategorisierung
rt mit kalkül den ge-
iv verbinden und mit
otisch, so unitär und

vereinigt sind beide quellen nicht allein in den ausge-
stellten bildwerken, die nicht nur sprichwörtlich den
rahmen verlassen haben (und deshalb auch als ambi-
ente zur schau gestellt werden), sondern auch in der
theorie. hat nicht ein informel, das sich auf gestische
graphismen reduziert, die ausdrucksfähigkeit der male-
rei verkümmert oder gar entleert, o heiliger arnulf?
eine gestualität, die aus dem vokabular einer standardi-
sierten motorik schöpft und zumeist nur mehr graphi-
sch-expressiv akzentuiert, schlafft ab zu leerer orna-
mentik. eine hohle hand erzeugt ein hohles bewußt-
sein. eine malerei, die nur mehr expressis gestis ein-
herschreitet, entspricht einfach nicht mehr dem bewußt-
seinsstand der kunst der gegenwart. unsere bildwerke,
obwohl wir sie als eine erweiterung des klassischen
informel verstehen, nämlich als eine erweiterung seiner
formen- und zeichensprache um die material- und ver-
balsprache, wenden sich also gleichzeitig gegen be-
stimmte ausformungen des informel, wo die gestische
expression zu puristischem kitsch verkommt.⁷ warum
der hand opfern, was das bewußtsein endlich erreicht
hat? es sei denn, man steht unter dem diktat des kom-
merzes und nicht der kunst. warum soll, was sich ex-
pressis gestis ausdrücken kann, nicht auch expressis
verbis?⁸ es sei denn, man will an einer ideologie mit-
verdienen, die an aufgeputzten belanglosigkeiten
stets gefallen finden wird. warum die erfahrungen des
informel opfern und die errungenschaften der concept
art und medienkunst leugnen? es sei denn, man befriedigt
seinen ehrgeiz durch die marktposition. dabei ist
ein informel, das sich dem wort nicht versagt, im werk
mehrerer maler schon lange stimuliert. und umgekehrt
hat sich die gestische malerei einer ungeheuren ver-
biage der sie begleitenden kritiker unterworfen, um
sich durchzusetzen. der kommerziell und ideologisch
begründete zwang zur sprachlosigkeit erscheint umso
grotesker, wenn man bedenkt, daß im französischen
"expression" so viel wie "wort" bedeutet. wir wollen
nicht einem historischen verdikt verfallen, das die leis-
tungen der sprache und des bewußtseins für die ge-
schichte der malerei negiert. denn die **idee des aus-
drucks korrespondiert dem ausdruck der idee**. in einer
epoche, die nicht von ideen, dafür von ideologien (der
beschwichtigung, der legitimation) überschwemmt
wird, ergreift für die bewußtlosigkeit partei, wer sich
dem verdikt der sprachlosigkeit unterwirft. nach der
image peinture die verbe peinture. man wird in hinkunft
zwischen gestualer und verbaler malerei unterscheiden
müssen. einer peinture parole entgegen, die bei der
erneuerung der **ausdrucksfähigkeit der malerei** bzw
bildnerlei, indem die **traditionelle formale zeichen-
sprache um mediale materialsprache und wortsprache**
erweitert wird, sicherlich ein erster schritt ist.

peinture parole

ja, sie haben es gesehen. wir haben, um das material
aus seinem unverständlichen stummen schlaf zu
wecken, teilweise auch zum wort gegriffen. zu jener
verbalen sprache eben, der wir das leidige theorem
verschulden: nichts funktioniert signifikativ, wenn
nicht auch repräsentativ, und die mit diesem dictum zur
herrscherin über alle anderen sprachformen geworden
ist. zu jener verbalen sprache also, deren gewöhnung
die bildnerlei unter das joch dieser barbarischen glei-
chung gebeugt hat: form = repräsentanz = bedeutung.
aber sie haben vielleicht auch entdeckt, daß wir meist
zu verfahren jener dichtung zuflucht genommen haben,
die fast ausschließlich mit dem eigenen leben der wort-
sprache operiert (und die in unserer gegenwart den
namen experimentelle dichtung erhielt). so wie diese
dichtung die wörtlichkeit auf die spitze getrieben hat,
das wort auf sich selbst gestellt (als glänzende bei-
spiele aus der vergangenheit nennen wir die kabbala,
till eulenspiegel, raymond roussel), haben wir die mate-
rialität auf die spitze getrieben, das material auf es
selbst gestellt. denn jene historische gabel (furca), die
wie ein joch sinn und repräsentanz gewaltsam vereinigt,
hat aus der sprache ein totes wörterbuch gemacht

und aus dem material ein stummes. mit hilfe der worte,
die an bekanntes erinnern, haben wir das unbekanntes
eigenleben des materials entfaltet. so wurde bekanntes
mit neuem sinn aufgeladen und neues mit hilfe von be-
kanntem verstehbar gemacht. mit hilfe des materials
haben wir der tauben versteinerten wortsprache neues
leben eingehaucht. die stumme materialsprache wurde
mit hilfe des wortes zum sprechen gebracht, mit hilfe
des materials wurden die bedeutungen der wörter klar
oder verändert. so sprechen beide, material und wort,
zu uns und voneinander. das material bezieht sich auf
das wort, das wort auf das material. eine neue referenz,
wenn schon, so doch eine generative!

die im material impliziten artikulationen werden durch
verbale artikulationen expliziert und intensiviert. indem
materialsprache und sprachsprache aufeinander
bezogen werden, auf verborgenen bahnen einer noch
geheimen ordnung (der assoziationen), indem sie
einander überschreiten und sprengen, leuchtet diese
geheimen ordnung auf und es entstehen neue bedeutungen.
durch die materiale-linguistische bijektion artiku-
lieren sich das gegenseitig andere, aber auch das zu
sich selbst andere. sprach- und materialunbewußtes
kommen durch dieses verfahren ins spiel. **wort und
material artikulieren einander, relativieren einander**.
dieses gegenseitige eintauchen und vertauschen, dies-
es gegenseitige erwecken aus dem schlaf erzeugt
keine ungeheuer, sondern ermöglicht der material-
kunst, ohne sich auf das bestehende und bekannte der
realwelt sklavisch zu beziehen, durch ihr **spiel mit mate-
rial, form, zeichen, medium** auf neues, unbekanntes,
noch nicht bestehendes, verborgenes, latentes, utopi-
sches zu verweisen. die materialmagie **entbirgt gehei-
mes wissen**. durch diese brücke der bijektion — erste
schritte, kindersprache vielleicht eines universaleren
idioms⁹ auf der basis einer erweiterten materialsprache
— bekommt das unverständliche sinn, erhält das ano-
nyme einen namen, wird das undarstellbare benannt
und das verdeckte zur wahrheit (aletheia!).

dadurch ist diese zur schau gestellte materialsprache
insgeheim ein entwurf einer psychologie,¹⁰ ohne in eine
parasitäre symbolsprache zu verfallen.

our birth is just a sleep and a forgetting

william wordsworth, Intimations of Immortality from recollections
of early childhood

die im material impliziten bedeutungen werden gelegent-
lich aber auch durch die verbale artikulation — **ver-
dunkelt!** analog der unentscheidbarkeit der gültigkeit
bestimmter ableitungen formaler systeme, wie sie be-
kanntlich ein effekt der selbstreferenz ist (siehe gödels
theorem). ich habe im erwähnten vorwort zu den katalo-
gen, welche dem jetzigen vorausgingen und welches
ja in fast allen bildwerken der bibliotheca insomnia
noch zum lesen zu gebrauchen ist, jenen zusammen-
hang genauer untersucht, daß der material- und zeich-
nenprozeß von ritzen des verlösens und erzeugens
beherrscht wird. eine simultane ambivalenz ist das
erste gesetz der enigmatischen sprache des materials,
inhibition das zweite. unsere technik des **gegenseitig-
gen beeinflussen von material und wort** setzt ja altes
malerisches wissen fort, nämlich, daß **alle farben** auf
dem ganzen einer bildfläche **sich beeinflussen**. gewisse
farben steigern sich im kontrast wechselseitig, gewisse
farben schwächen sich gegenseitig ab, wenn sie neben-
einander auftreten. diese dialektik von forderung und
zurückhaltung, von intensivierung und hemmung (inhi-
bition), welche die farbwirkungen bestimmt, gilt natür-
lich auch für die materialsprache und unsere peinture
parole, ja sie ist mit ein grund, unsere arbeiten als bild-
werke, wo eben die **wechselwirkung von wort und ma-
terial analog der von farben** ist, in die geschichte der
malerei zu stellen. diese ambivalenz bzw. paradoxie
von gleichzeitiger verdrängung/abschwächung und
steigerung/erzeugung habe ich in dem erwähnten vor-
wort psychologisch so formuliert: "der spray der inhi-
bition verdrängt nicht allein, sondern bezeugt auch
den wunsch".

ames. mit hilfe der worte,
ben wir das unbekanntes
iltet, so wurde bekanntes
d neues mit hilfe von be-
mit hilfe des materials
e materialsprache wurde
schen gebracht, mit hilfe
eutungen der wörter klar
eide, material und wort,
material bezieht sich auf
erial. eine neue referenz,
relative!

ulationen werden durch
rt und intensiviert, indem
hschöpfung aufeinander
enen bahnen einer noch
soziatiónen), indem sie
sprechen, leuchtet diese
nts. In neue bedeutun-
istische bijektion artiku-
rdere, aber auch das zu
nd materialunbewußtes
ren ins spiel. **wort und
r, relativieren einander.**
en und vertauschen, die-
aus dem schlaf erzeugt
möglichst der material-
hende und bekannte der
, durch ihr **spiel mit mate-**
auf neues, unbekanntes,
orgenes, latentes, utopi-
almagie **entbirgt gehe-**
ike der bijektion — erste
icht eines universaleren
reiterten materialsprache
he sinn, erhält das ano-
undarstellbare benannt
t (aletheial).

gestellte materialsprache
ychologie,¹⁰ ohne in eine
erfallen.

ergetting
mn...ity from recollections

leutungen werden gele-
erbale artikulation — **ver-**
eidbarkeit der gültigkeit
der systeme, wie sie be-
ferenz ist (siehe gödels
ten vorwort zu den kata-
rausgingen und welches
er bibliotheca insomnia
en ist, jenen zusammen-
ß der material- und zeil-
lösens und erzeugens
ane ambivalenz ist das
nsprache des materials,
technik des **gegenseit-**
al und wort setzt ja altes
lich, daß **alle farben** auf
ch beeinflussen. gewisse
st wechselseitig, gewisse
eitig ab, wenn sie neben-
aktik von forcierung und
ung und hemmung (inhi-
gen bestimmt, gilt natür-
che und unsere peinture
unsere arbeiten als bild-
lrkung von wort und ma-
st, in die geschichte der
bivalenz bzw. paradoxie
ng/abschwächung und
h in dem erwähnten vor-
ert: "der spray der inhi-
sondern be-zeugt auch

betreffend die verheißung 'entwurf einer psychologie'
wollen wir nun keine analecta dessen bieten, was die
verschiedenen bildwerke zu den prozessen der schuld,
vergeudung, der güte, angst, der botschaft usw. an
neuem zu sagen haben, sondern über die bestimmung
der leere im zentrum des wunsches (die leere als erzeu-
ger des wunsches) wollen wir auf allemeine weise den
psychologischen aspekt der bildwerke darstellen, d. h.
die **aufgrund der materialsprache anders entworfenen
vorstellungen von den seelischen prozessen** und
mechanismen.

Jacques lacan hat die these vorgebracht, daß im bilde
sich stets etwas vom blick manifestiert, doch nicht
allein der blick des malers ist allgegenwärtig, sondern
auch der des betrachters. der rapport von leinwand und
blick, den herzustellen die köder-funktion des bildes
ist, und für den wir uns interessieren, ist der komple-
xere des amateurs, des betrachters. der maler läßt so-
zusagen denjenigen, dem er sein bild präsentiert, der
vor seinem bilde steht, ein, im bild seinen blick zu de-
ponieren, so wie man die waffen niederlegt. dem auge
wird etwas gegeben im bild, das ein aufgeben, ein ab-
treten des blicks gestattet. lacan hat aber selbst so-
gleich eingeschränkt, daß es eine ganze richtung der
malerei gibt, in welcher der entwaffnete blick probleme
aufgibt: "ce qui fait problème, c'est que toute une face
de la peinture se sépare de ce champ — la peinture
expressioniste".¹¹ die expressionistische malerei
(lacan zählt munch, ensor, kubin, masson auf) gibt
dem, was vom blick verlangt wird, eine gewisse befrie-
digung, der ausdruck befriedigung in dem sinne ver-
wendet, in dem freud von der befriedigung des triebes
sprach. ich glaube, diese lacan'sche anmerkung ver-
leiht unserer berufung auf die expression als zweite
quelle der bibliotheca insomnia, die sich nun als schlaf-
fender schrei bzw als schrei des schlafs enthüllt, nach-
träglich eine gewisse legitimität. dürfen wir hoffen, daß
unsere bildwerke, wo schrift und material eine chymi-
sche ehe eingehen, die sie gegenseitig tilgt und in der
sie einander transzendieren wie ein aggregatzustand
den andern, dadurch weder bilder noch buchseiten,
sondern eben bildwerke sind? dürfen wir hoffen, daß
diese **bildwerke** dadurch **dem spiel des trompe-l'oeil
und des dompte-regard** (des getäuschten auges und
gezähmten blicks) entkommen? wie es im antiken bei-
spiel von zeuxis und parrhasios (der gemalten trauben
und des gemalten vorhangs) zum ausdruck kommt?

der **zentrale mangel des wunsches** ist im felde des
sichtbaren **der blick**. dieser mangel, diese ständige ab-
wesenheit, egal was auf dem bilde drauf ist, kann bei
jedem tableau festgestellt werden. the void of the
tableau, das bild als "loch in der mauer" (matisse).
jenes zentrale feld der leere, **das loch** in jedem bild, das
vom blick hervorgerufen wird, wird durch die expres-
sionistische malerei und deren vorläufiges ende, das
informel, befriedigt und **befriedigt**. dürfen wir hoffen,
daß unsere davon abgeleitete materialsprache ein
segel ist, das signifiziert ohne zu repräsentieren? ist
die zur schau gestellte materialsprache **ein segel jenseits
des spiegelprinzips** (von form und sinn), wo der
spiegel zwar bilder wiedergibt, aber keine sieht, wo
man sich im spiegel sieht, der sich selbst nicht sieht,
wo der spiegel widerschein ist, aber selbst nicht leuchtet?
kann das bildwerk mehr sein als ein spiegel, der
leer ist und sich nur durch uns und die gegenstände
füllt? um welchen preis schaffen jene bildwerke jenseits
des spiegelprinzips, das die falle von dompte-regard
und trompe-l'oeil als metaphor so gut 'spiegelt',
dem trieb, der pulsion befriedigung? um den preis
welcher dunkelheit wird das gesehene sehend, um den
preis welchen verlorenen objekts wird die seele nicht
nur widerschein, sondern auch leuchtturm? selbstrefe-
renz (ein anderes wort für spiegel?) scheint auch ein
prinzip der seele zu sein, ist eines des bewußtseins,
denn vor dem spiegel, gestatten sie mir diese trivialität,
wird das gesehene sehend, wenn das gesehene ein
menschliches subjekt ist.

katalogkunst

im lichte dieses dunkels und im dunkel dieses lichts
schläft die bibliotheca insomnia den schlaf des gerech-
ten: sie wächst. sie entfaltet und verhüllt, sie entdeckt
und verdeckt.

so wie die ca. 170 exemplare der B. I. das eine inno-
cente (nicht bearbeitete, nicht erweiterte, originale,
ursprüngliche) werk, dem sie ihre existenz verdanken,
sowohl entdecken wie verdecken. sie geben vielfältige
vorstellungen von dem einen ausgangswerk, das selbst
nicht da ist. der eine katalog, auf dem sich die B. I. auf-
baut, ist selbst nicht vorhanden, und doch (in seinen
diversen ausgaben widergespiegelt) vorhanden. auch
die B. I. beschwört durch die anwesenheit ihrer ca. 170
werke die abwesenheit, den mangel des einen. in der
kunstgeschichte haben kataloge bislang nur eine
sekundäre rolle gespielt: sie begleiteten eine ausstel-
lung primärer kunstwerke, sie waren selbst keine
kunstwerke, sondern nur stellvertreter von solchen, sie
bezogen sich auf kunstwerke. nun werden erstmals
kataloge selbst zu exponaten, zu ausgestellten und **primären
kunstwerken**. allerdings sind ja in der kunst-
praxis, dem kunstmarkt und dessen basis: die distri-
bution, kataloge fast wichtiger als die ausstellungen
selbst. unsere katalogkunst widersetzt sich klarerweise
dieser heuchelei. der vorliegende katalog ist also ein
stellvertreter/repräsentant für originale (katalog-)
kunstwerke. um dem fluch dieser endlosen spiegelun-
gen zu entkommen, wäre ein abschiuß durch das vor-
wort eines dritten willkommen gewesen, der die kette
gebrochen hätte. ein ansatz dazu ist in dem spiel mit
dem begriff 'gästebuch' zu sehen. wir haben freunde
dazu eingeladen, als gäste werke für die B. I. beizu-
tragen, d. h. sich durch ein werk, und nicht durch eine
unterschrift, in die B. I. einzutragen. für ihre gäste-
bücher danken wir: kurt kren, susanne widl, heinz
lindinger, friederike mayröcker, mario terzic, valle
export, reinhard prießnitz, trude rind-ernst.

bibliotheca insomnia — wer ist dein ewiger gast? der
wind aller zeiten. während der ausstellung ist wind aus
dem jahre 1947 zu hören.

peter weibel

anmerkungen

- 1) goyas bekannter satz: el sueno de la razon produce monstruos
(der schlaf der vernunft gebiert ungeheuer) auf der ursprüng-
lich als titelblatt für die caprichos (1797) geplanten radierung
verdank meiner meinung nach seine bedeutsamkeit ebenfalls
einer solchen ambivalenz. strindberg scheint übrigens goyas
haltung auf diesem blatt (arme verschränkt, darin kopf gebeugt,
auf einem schreibttisch) für das vorblatt seiner ausgabe von
'beichte eines toren', verlag müller 1916, bewußt nachgestaltet
zu haben.
- 2) katalog-zeitung zur ausstellung 'loys egg' im graphischen kab-
inett der galerie nächst st. stefan, wien 1, 21. 2. — 18. 3. 1978.
- 3) katalog zur ausstellung 'loys egg' in der galerie bloch, Inns-
bruck, 6. 4. — 29. 4. 1978.
- 4) gisela dischner: 'über die unverständigkeit. zur krise der re-
präsentanz' in 'text + kritik' nr. 60 'franz mon', oktober 1978,
ein inspirierender essay.
- 5) vergleiche den schluß meines vorwortes zu 'günter brus: zeich-
nungen 1969-71', verlag könig, köln 1971.
- 6) aber was ist seele?
- 7) gegen ein entleertes informel bzw gegen bestimmte prinzipien
und konzepte des informel eingeschritten bin ich bereits mit
meiner ausstellung "die unendliche 1 wort ausstellung" in der
galerie nächst st. stefan, wien, 18.-28. mai 1977, wo aus einem
einzigem wort auf fotografisch-mechanische weise erzeugte
virtuell unendlich viele bilder gestischer expressivität gezeit
worden waren.
- 8) b. h. d. buchloh stellt im katalog 'sigmar polke', tübingen, düsseldorf,
eindhoven 1976, s. 150 die frage: "nach der ausdrucks-
fähigkeit der malerei. der frage, warum sie ihrem ertragenen
verdikt, nur zeichen- und formensprache sein zu können und
auf wortsprache ewig verzichten zu müssen, sich gedanken-
und widerstandslos fügen sollte".
- 9) vergleiche goyas gleichen terminus und die sehnsucht der
frühromantik.
- 10) sigmund freud, entwurf einer psychologie. entstanden 1895,
abgedruckt in 'aus den anfängen der psychoanalyse', fischer
verlag 1962.
- 11) jacques lacan, les quatre concepts fondamentaux de la psych-
analyse, seite 100 ff. éditions du seuil, paris 1973.