

Mediendichtung: Arbeiten in d. Medien Sprache, Schrift, Papier, Stein, Foto, Ton, Film u.
 ende des 19. Jahrhunderts, als sich Redons „auge wie ein seltsamer ballon“ in die lüfte erhob und den kopf auf einem an seilen befestigten tablett mit sich zog, haben einige dichter mit trugloser deutlichkeit die pforten zum semiotischen raum geöffnet. Redons obsession für das auge (sein aufsteigender, freischwebender, befreiter charakter) ist ein wink für die veränderte wahrnehmung, für die verstärkte bedeutung der visuellen wahrnehmung in seiner epoche. aufgrund dieser verfeinerten sensibilität faßten auch die dichter die buchstaben auf dem papier schärfer ins auge. die veränderte perzeption hat die auffassung von literarität verändert: die wahrnehmung der literatur, die sprache als visueller prozeß, wurden als problem ermöglicht. konkrete und visuelle poesie sind eine folge davon.

Vidro
auf
20 Tala

die verselbständigung der weißen seite (durch Mallarmé), auf der die anordnung der buchstaben visuellen gesetzmäßigkeiten unterworfen wurde, die ‚flucht der buchstaben‘ (wie der titel eines gemäldes von Iwan Puni aus dem jahre 1919 lautet), zeigen die bewußtwerdung des zeichencharakters der sprache an (wie er dann in der linguistik de Saussures explizit formuliert wurde).

ist aber einmal sprache als Zeichensystem (bzw als kalkül) definiert, so bedeutet das auch, daß der sprachbegriff erweitert werden kann, denn als zeichen innerhalb eines sprachsystems können dann nicht nur buchstaben, laute und wörter, sondern auch andere materialien dienen. viele literaten, besonders die literaturkritik, wollen das nicht wahrhaben, wollen dieser entwicklung nicht wahrgeben. diese erweiterung des sprachbegriffs kann bis zu jenem punkt vorangetrieben werden, wo ein dichter ohne jede verbale sprache auskommt. dichtung heute kann in der tat dichtung ohne (verbale) sprache sein.

literatur heute, die sich auf verbale sprache beschränkt, identifiziert literatur mit belletristik. ein verengen der literatur auf das geschriebene wort ist ein verharren in einer vergangenen phase der evolution, ist verharren auf vergangenen formen der erkenntnis und kommunikation, ist verharren auf veralteter erkenntnis und empfindung. literarische literatur als freizeit-jausenpackerl. diese literatur bewegt sich in den grenzen der schreib- und denkschemata und in den abbildungsmechanismen der wirklichkeit des 19. jahrhunderts — und somit auch in der wirklichkeit des 19. jahrhunderts.

literatur bewegt sich nur mehr in staatlichen kanälen. jedes geschriebene wort wird, bevor es andere individuen erreicht, von staatlichen zensurinstanzen (wie verlage, radio und tv) überprüft, ob es den staatlichen normen entspricht. literatur bewegt sich in den grenzen des bewußtseins und der wirklichkeit des 19. jahrhunderts. literatur ist nicht mehr zu retten. zu retten ist nur mehr die dichtung. auf eine ultra-literatur zu! literatur heute, die sich auf sprache beschränkt, ist eine kommunikation für nashörner, keine menschliche kommunikation, denn letztere ist eine vom staat emanzipierte.

die elektronischen medien bedeuten eine veränderung der wahrnehmung und der empfindung, deren ausmaß die jahrhundertwende in ihren sensibelsten köpfen zu ahnen begann. die elektronischen medien bedeuteten eine veränderung der raum- und zeitstruktur unserer physikalischen wie gesellschaftlichen wirklichkeit. die elektronischen medien sind erfindungen, die unsere wirklichkeit erweitern und desgleichen unser bewußtsein. die elektronischen medien (von der schallplatte bis zum fernsehen) sind gleichsam unsichtbare drogen, die psychische wie politische veränderungen bewirken. das buch als medium der erkenntnis und kommunikation verliert in so einer epoche an kraft und bedeutung, ist es doch eine erfindung typisch für das zeitalter vor der elektronischen revolution.

zeitgemäße dichtung muß dieser durch die medien veränderten wahrnehmung und der medialen wirklichkeit, diesem veränderten bewußtsein und der neuen wirklichkeits- und sprachauffassung rechnung tragen. das material des dichters muß sich über den schreib- tisch hinaus erweitern, von der feder zur kathoden-röhre, von der weißen schriftseite zum bildschirm.

dichtung muß heute die herausforderung der elektronischen medien annehmen und mit der erweiterung ihrer materialien (vom stein bis zur fotografie) auch ihre methoden erweitern. sie experimentiert nicht nur mit silben, sondern auch mit stoffen, mit strichen, mit fotos, mit der handschrift, mit der elektronik, mit steinen, mit chemikalien, mit maschinen, mit zahlen, mit gebärden, mit körpern, mit zeit- und raumstrukturen, mit den medien, mit kommunikationsstrukturen, mit publikationsformen, mit sozialen strukturen.

literatur wird bleiben, was sie schon immer war: staatsdienst, verklärung eines gefängnisses zur besten aller welten, verstärkung des status quo.

dichtung wird sein, was gute dichtung schon immer war: transport neuer erkenntnisse und empfindungen, exploration der wirklichkeit jenseits der staatlichen normen, verstärkung und erhebung des individuums. das ergebnis solcher dichtung kann sein:

$e = mc^2$ (Einstein) oder „destroy this world to win a paradise“ (Shakespeare).

zur geschichte dieser ultra-literatur, einer literatur mit einer ultra-literarischen bedeutung, gehören dann selbstverständlich dichter wie Galileo Galilei, James Clark Maxwell, Quirinus Kuhlmann, Athanasius Kircher, Artaud etc.

dichtung heute wird also den veränderten raum- und zeitstrukturen, der expansion unseres bewußtseins, unserer kommunikation und unserer wirklichkeit rechnung tragen.

dichtung heute verwendet die elektronischen medien, erkundet und erzeugt durch sie/mit ihnen eine neue wirklichkeit, entdeckt neue formen der kommunikation, neue strukturen des erlebens, betreibt experimentelle linguistik und experimentelle kommunikation, erweitert den begriff der dichtung.

dichtung heute kann dichtung ohne sprache sein.

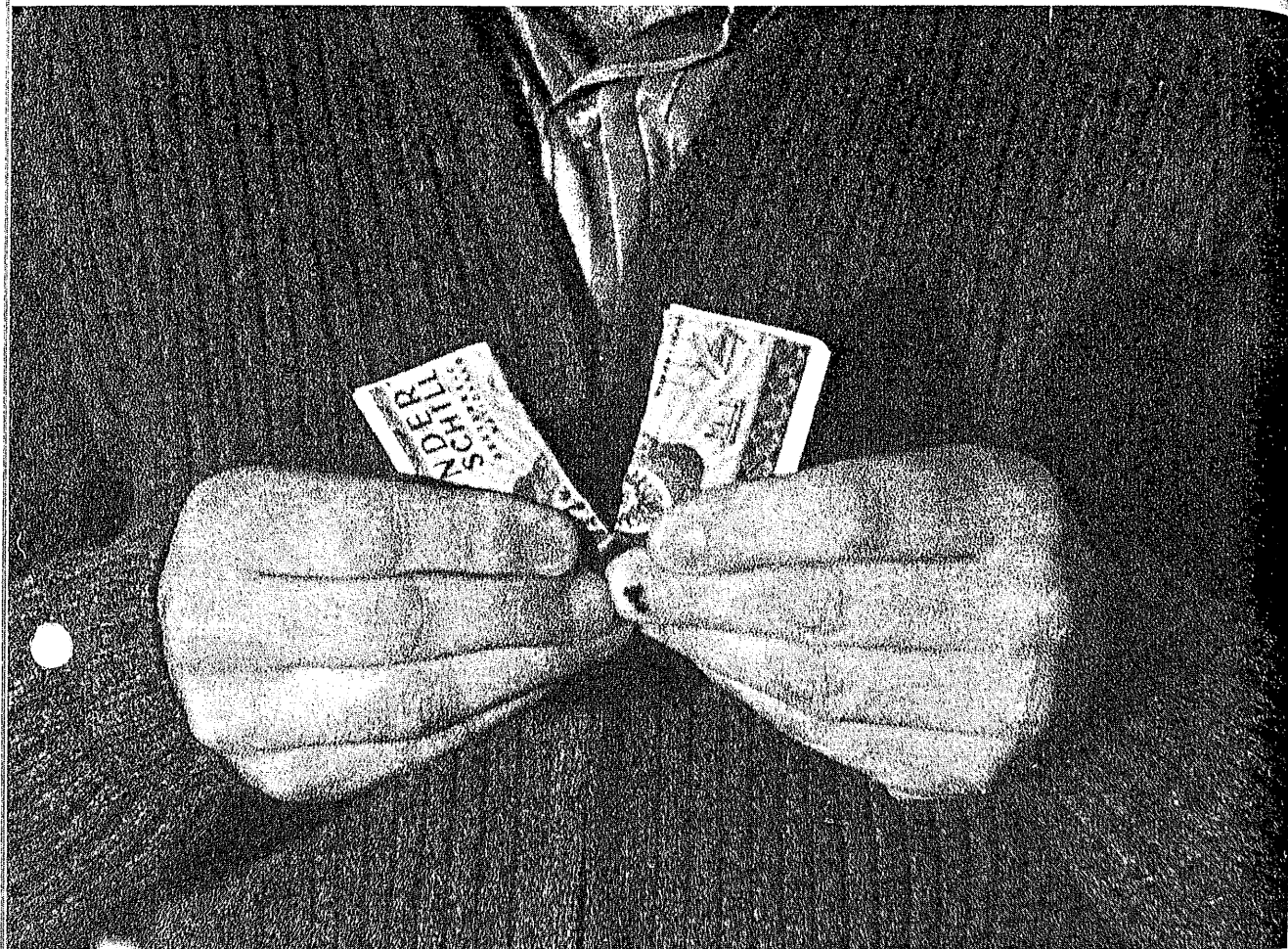
der dichter als elektronischer messias. dichter der medien.

ein dichter, der nicht mehr am verhalten von wörtern in sätzen, sondern am verhalten von menschen in situationen interessiert ist, der nicht nur mit silben experimentiert, sondern mit sozialen strukturen, mit zeit- und raumstrukturen.

mit dieser vollständigkeit seiner mittel und methoden werden pegasus und poet keine fiktionen mehr sein, sondern eine einheit bilden. mit einfachen worten: „das bewußtsein des chaos“ (Redon) wird zu keinem chaos des bewußtseins.

P.W. 1968/69

die nachfolgend angeführten projekte, texte, objekte, aktionen, arbeiten auf papier und in den medien (print, phono, photo, film, video) sind als ansätze zu diesem begriff der dichtung zu verstehen. ihre auswahl ist nicht vollständig.



NOTION
AB
3A
^
?
NOT
TOT
SE
AV
DA
FA

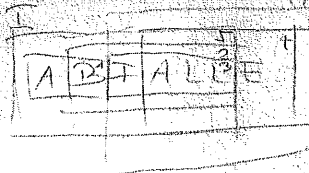
RISSTEXT FÜR ARME

lesung im gemischten doppel: aktionstext

er nimmt einen geldschein und zerreißt ihn in 4 teile. er stapelt die 4 teile zu einem bündel. sie nimmt das erste blatt des bndels und liest wort für wort und zahl für zahl, was auf der vorderseite zu lesen ist, oder gibt an, daß etwas unleserlich sei. nachher legt sie das blatt mit der rückseite nach oben neben das erste pckchen. er nimmt das zweite blatt, liest die vorderseite in der angegebenen weise und legt es mit der rückseite nach oben auf das erste blatt neben dem ersten pckchen. nachdem auch die restlichen 2 blätter in der gleichen weise gelesen wurden, nimmt sie das erste blatt des zweiten pckchens und liest die rückseite des blattes, die ja zuoberst liegt. dann liest er vom zweiten blatt die rückseite. nach lesung des vierten blattes ist die lesung beendet.

MOTION POEM I

~~ABFALLE~~
~~FALLE~~



FARBE 1 ... AB
 FARBE 2 ... B ... ALL → mit Licht
 FARBE 3 ... FALL
 FARBE 4 ... ALLE
 FARBE 5 ... ABFALL
 VIOLETT ... FALLE

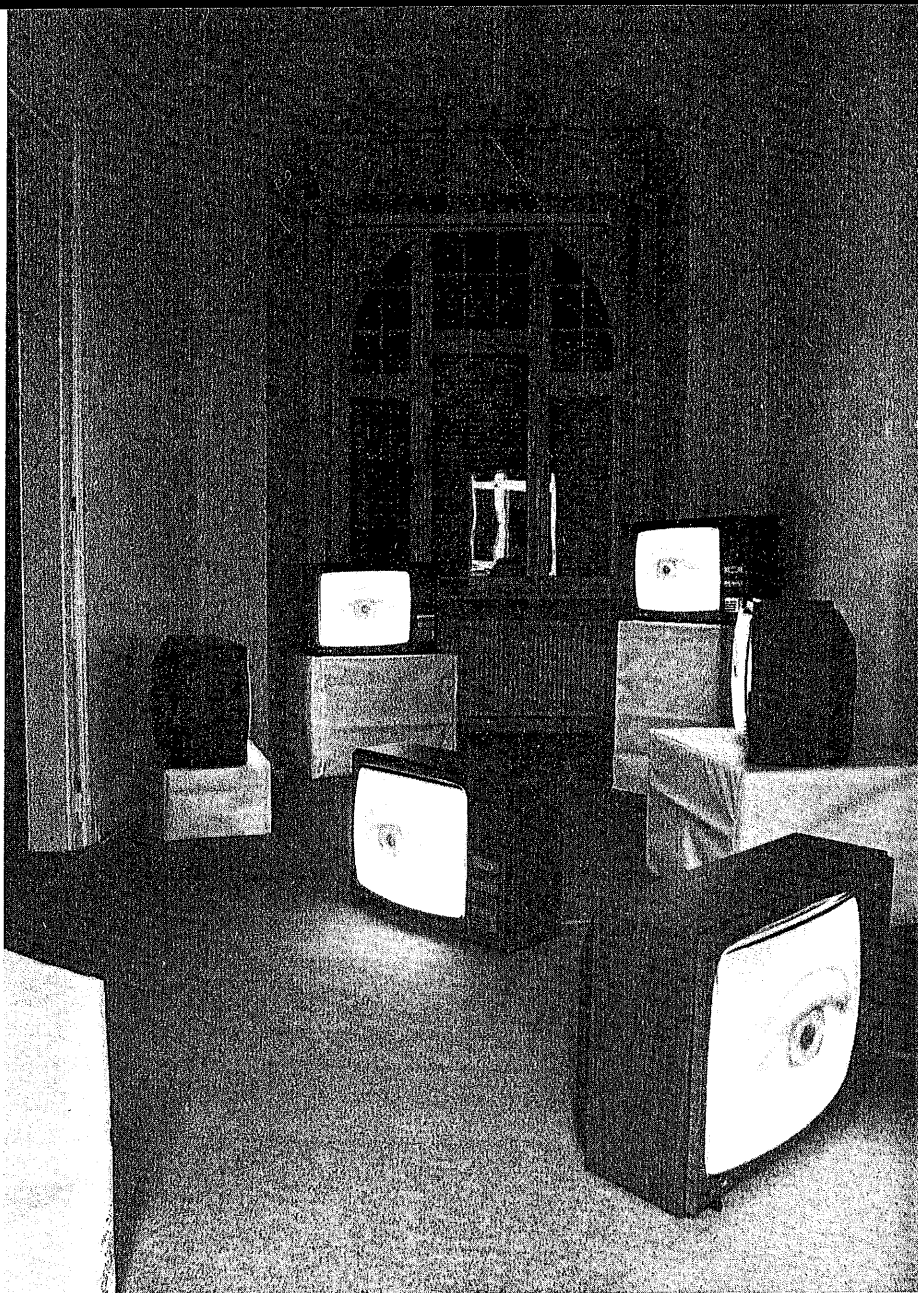
MOTION POEM II

MOTION POEMS

SETRBUCHSTABEN
 (1 Stück)
 AUF GLAS
 DARUNTER VERSCH.
 FÄRBIGES PAPIER

MOTION POEMS
entwürfe

aus einem wort mehrere worte durch verschie-
 dene farben abspalten, zb aus dem wort abfall
 durch verschieden blinkende neonröhren die
 wörter ball, fall, alle, falle und fall abspalten.
 neben dieser neon-oesie
 auch an glas mit verschiedenfarbigem papier
 darunter gedacht



VIDEO LUMINA

video-environment

*7 monitoren, auf denen stets ein und dasselbe
auge blinkt, sind so aufgestellt (in verschie-
denen winkeln und höhen), daß sie eine bege-
bare skulptur, einen skulptorraum, bilden, wo-
bei von jeder position am rande dieser plastik
aus den betrachter jeweils 4 monitoren/augen
anblicken.*

*der sehakt, die räumliche dimension des se-
hens werden thematisiert.*

augen sehen augen

video — ich sehe'

*lumen (lumina, pl.) — lichtquelle, auge, vgl. il-
luminiert*

video lumina — ich sehe augen

ich sehe augen — augen sehen mich

*beim sehen gesehen werden — beim beobach-
ten beobachtet werden*

aber auch video als gegensatz von film:

*video lumina als gegenstück von camera ob-
scura.*

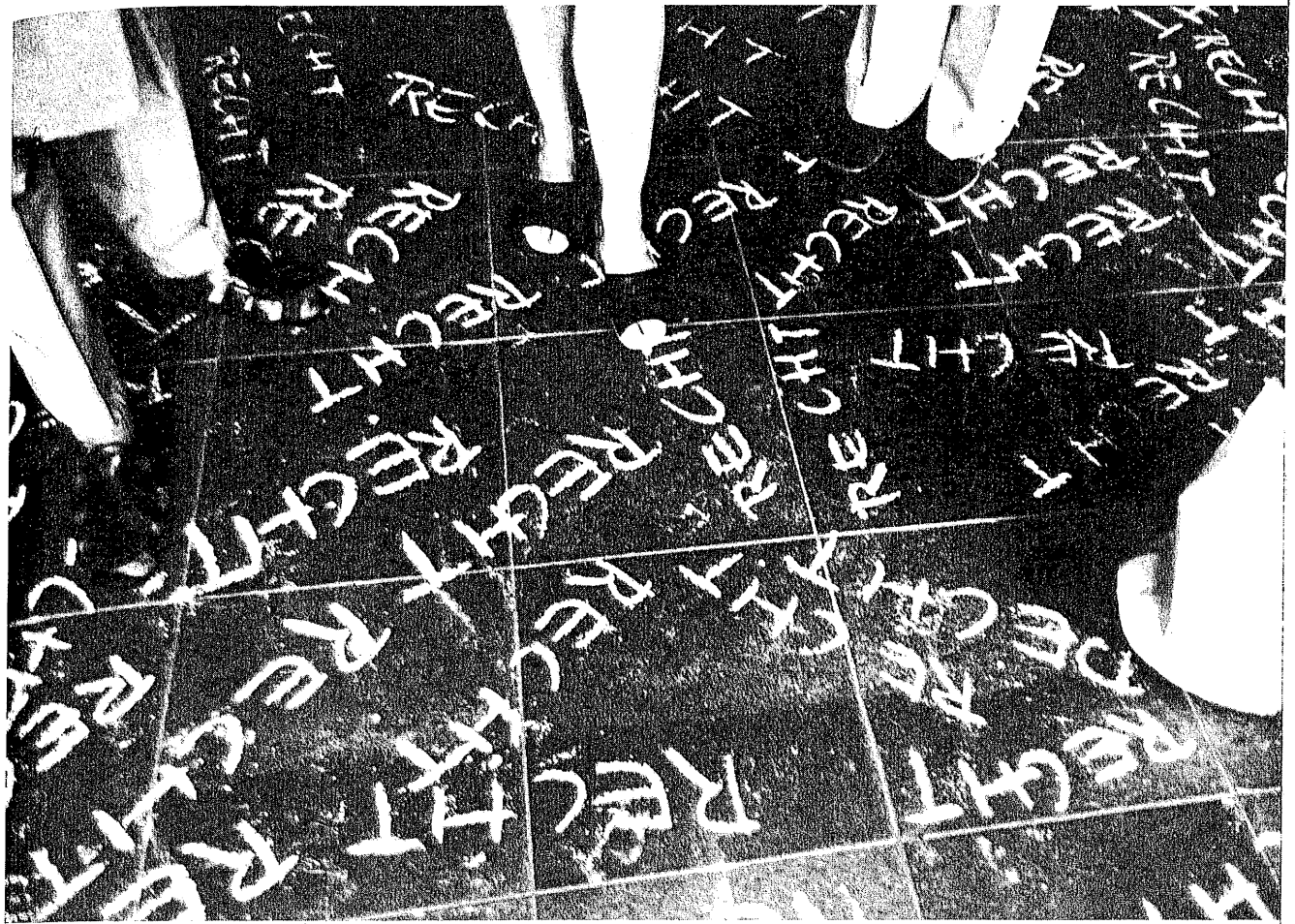
*bei der camera obscura ist die lichtquelle, der
bildwerfer (die sonne) außen, ebenso das au-
ge. bei video lumina ist die lichtquelle, der bild-
werfer (kathodenröhre) innerhalb des appara-
tes, ebenso das auge. ist der filmprojektor eine
imitation der sonne, wovon der projektorstrahl
noch zeugt, so ist die elektronische bildröhre
von den „natürlichen“ abbildungsverhältnis-
sen weit entfernt, sie ist künstlich, synthe-
tisch, vom menschen selbst geschaffen.*

*wer das auge auf dem bildschirm genau an-
sieht, erblickt in der pupille die kamera, dh im
abbild erblickt er auch das abbildungsorgan.
die (vorgetäuschte) unmittelbarkeit und sub-
jektivität des blicks wird auf seine technischen
und objektiven bedingungen reflektiert. die
abbildungskette durchbricht die subjektivität.*



KRITIK DER KUNST ALS SPRACHE
aktionstext

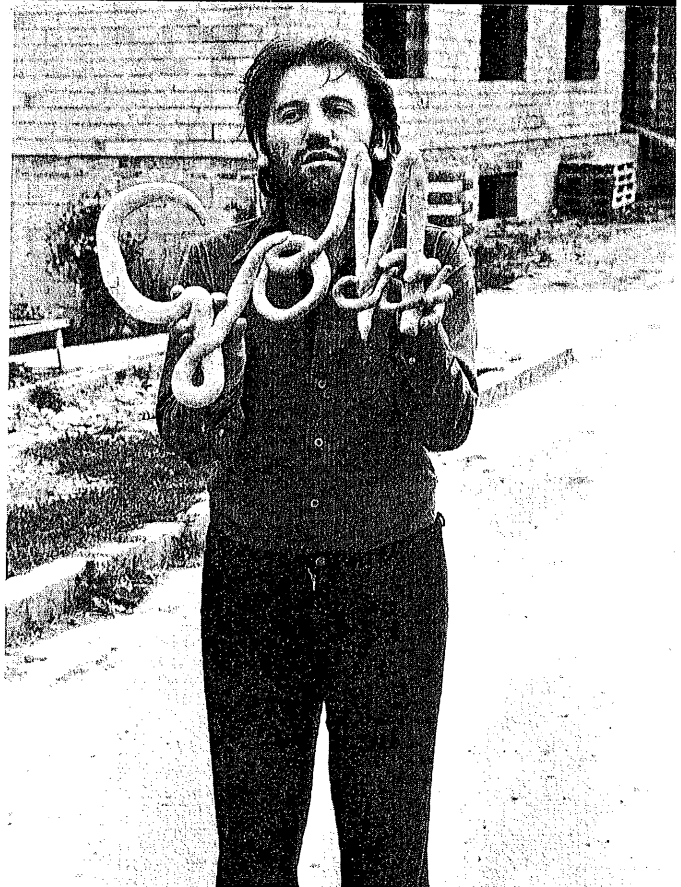
obwohl ich das 10-finger-blindschreibsystem nicht im geringsten beherrsche, tippe ich bei (mit zeitungspapier) zugeklebten augen öffentlich einen vortrag über die kritischen möglichkeiten der kunst auf der schreibmaschine nieder. das resultat dieses buchstäblich blinden schreibens, ein sinnloses buchstabengestöber, verlese ich anschließend als vortrag.



DAS RECHT MIT FÜSSEN TRETEN

textaktion

während einer gruppen-ausstellung war der boden des raumes mit dem wort ‚recht‘ voll beschrieben worden, sodaß die leute beim betreten des raumes und betrachten der objekte zu eigentlichen vollziehern des gedichtes wurden. indem ihre füße auf die wörter ‚recht‘ traten, realisierten sie die bedeutung der rede-wendung „das recht mit füßen treten“. der pragmatische (kommunikative) aspekt eines kunstwerkes realisierte erst die eigentliche gestalt und semantik dieses werkes. ohne den betrachter/benutzer wäre kein werk vorhanden gewesen. erst durch seine partizipation wurde es produziert.



GRÜSS GOTT

*die wörter „gruß“ und „gott“ waren aus brot-
teig gebacken. die akteure zeigten einander bei
der begegnung jeweils die wörter „gruß“ und
„gott“. akteur 1 begann das wort „gruß“ zu
essen, es schmeckte gut, und er verschluckte
es. akteur 2 nahm das wort „gott“ in den
mund und spuckte es wieder aus. es schmeck-
te ihm offensichtlich nicht. ist es unverdau-
lich?*

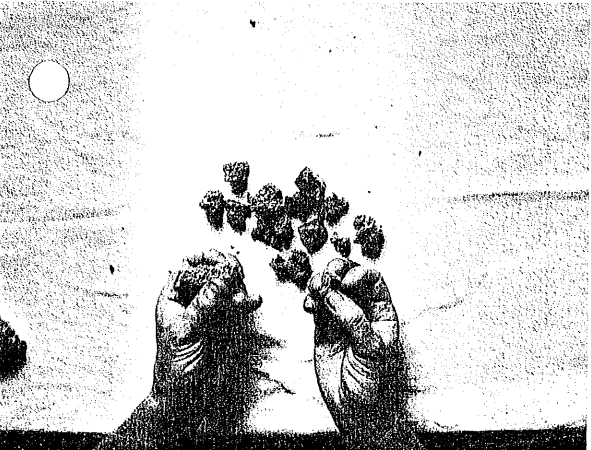




karl braucht ein brot
 karl bricht das brot
 karl ißt das brot
 karl ist ein verbraucher



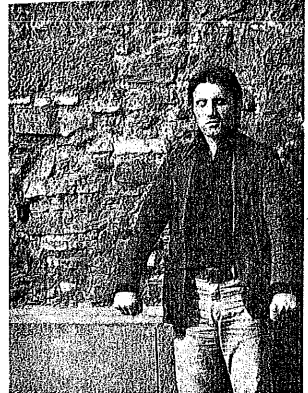
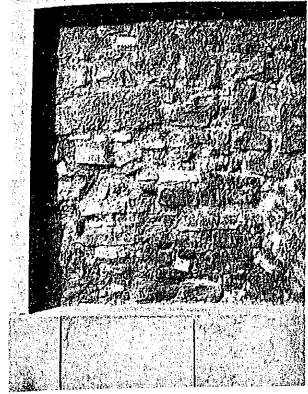
franz braucht ein brot
 franz bricht in das brot ein
 franz schiebt das brot hinter zahn und lippe
 franz ist ein verbrecher



fritz braucht ein brot
 fritz bricht das brot in krum(m)en
 fritz verdrückt das brot
 fritz gehört verdroschen

RECHTSPRECHUNG
 aktionstext

ein normales verhalten, das essen von brot, wird dreimal wiederholt. die ausführung wird durch geringfügige andeutung jeweils den variationen angepaßt. ziel ist zu zeigen, daß die aktionen gleich sind, und nur allein die sprachliche interpretation die modalität der aktion (die normalität oder kriminalität etc) bestimmt. sprache als vorschub des verhaltens und als politik der erfahrung.





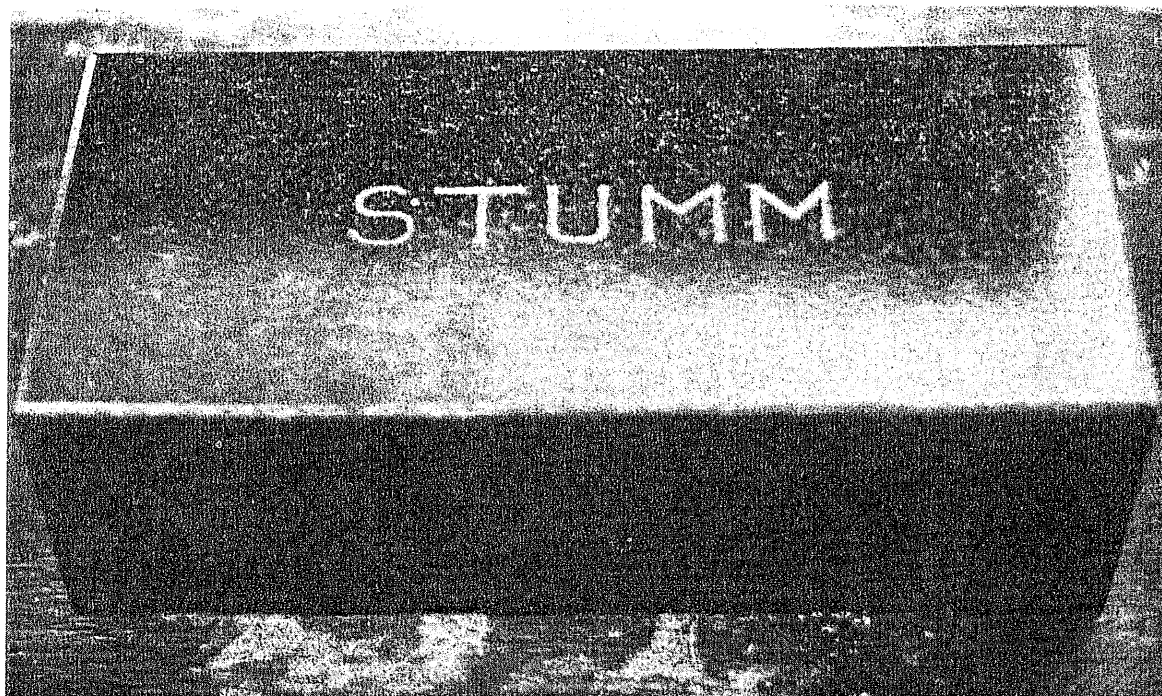
AIR-TEXT

sauerstoff-tabletten werden in form des wortes „luft“ auf den boden eines aquariums gelegt. das auflösen des textes im wasser, das bis zu 12 stunden dauern kann, ist der text selbst. aktionstext—textprozeß. der prozeß, daß das wort „luft“ die reale luft im wasser erzeugt, war gleichzeitig die auflösung des textobjektes.

sprache wird verstanden als produkt der zivilisation, als medium der zivilisatorischen und sozialen kommunikation. hier erscheint nun sprache als naturprozeß. sprachstrukturen als naturprozesse bezeigen und beklagen die gesellschaft selbst als naturprozeß.

„der prozeß erlöscht im produkt“ (Marx).

„das produkt erlöscht im prozeß“ (Weibel).



STUMMER ZEUGE

ein quader aus marmor ist oben und unten beschriftet. liegt er mit der „stumm“-seite vor uns, so spricht er bereits zu uns, denn er sagt uns, daß er stumm ist — ein widerspruch. dieser widerspruch verdoppelt sich, denn drehen wir den stein um, lesen wir „zeuge“. als zeuge kann aber der stein nicht stumm sein. sprachstein — steinsprache.

IM/

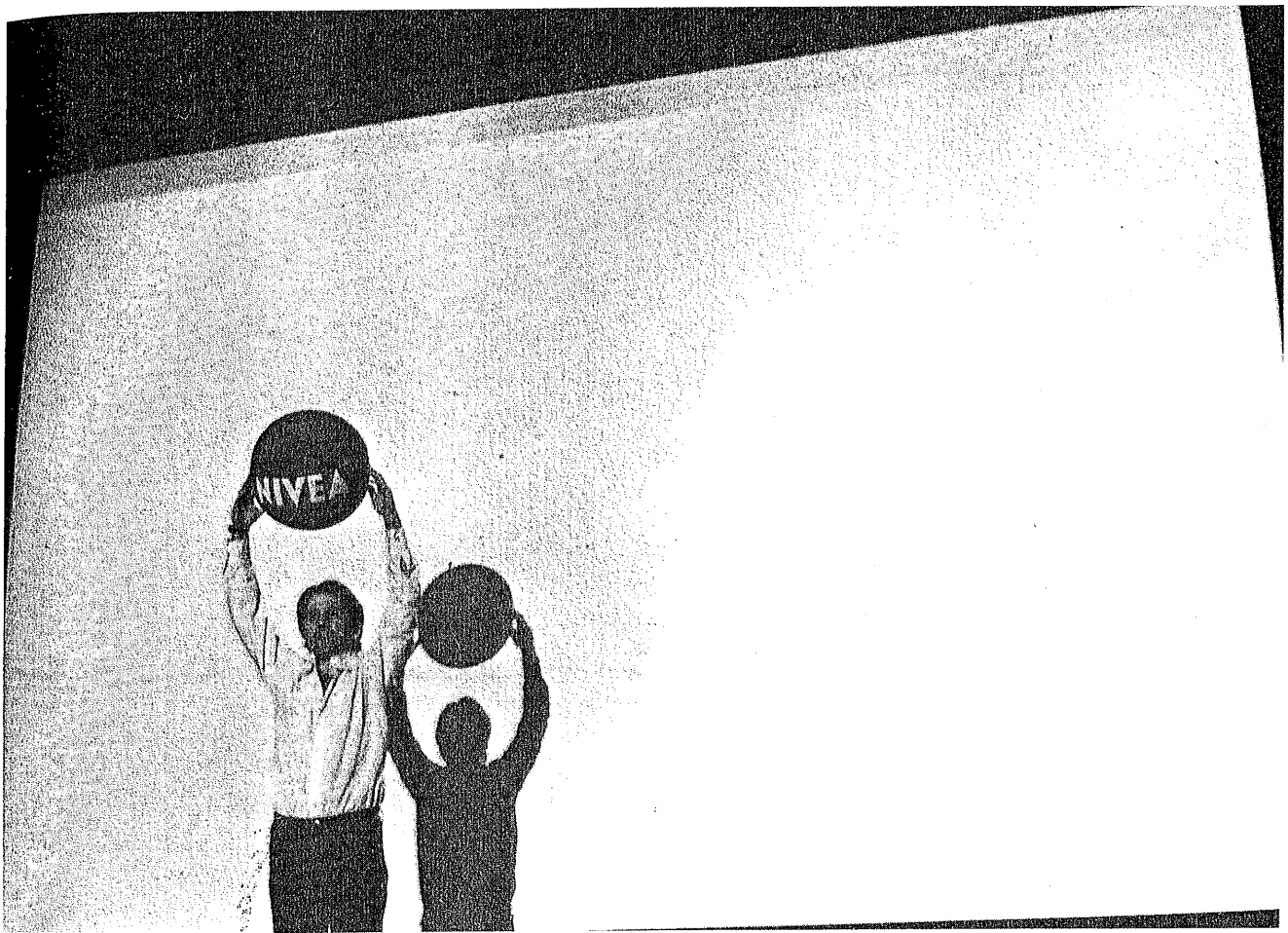
in d.
der
Vare



IMAGINATION

in den stein gemeißelt sind die ersten noten der komposition „arcana“ (1927) von Edgard Varèse, deren partitur ein zitat von Paracelsus

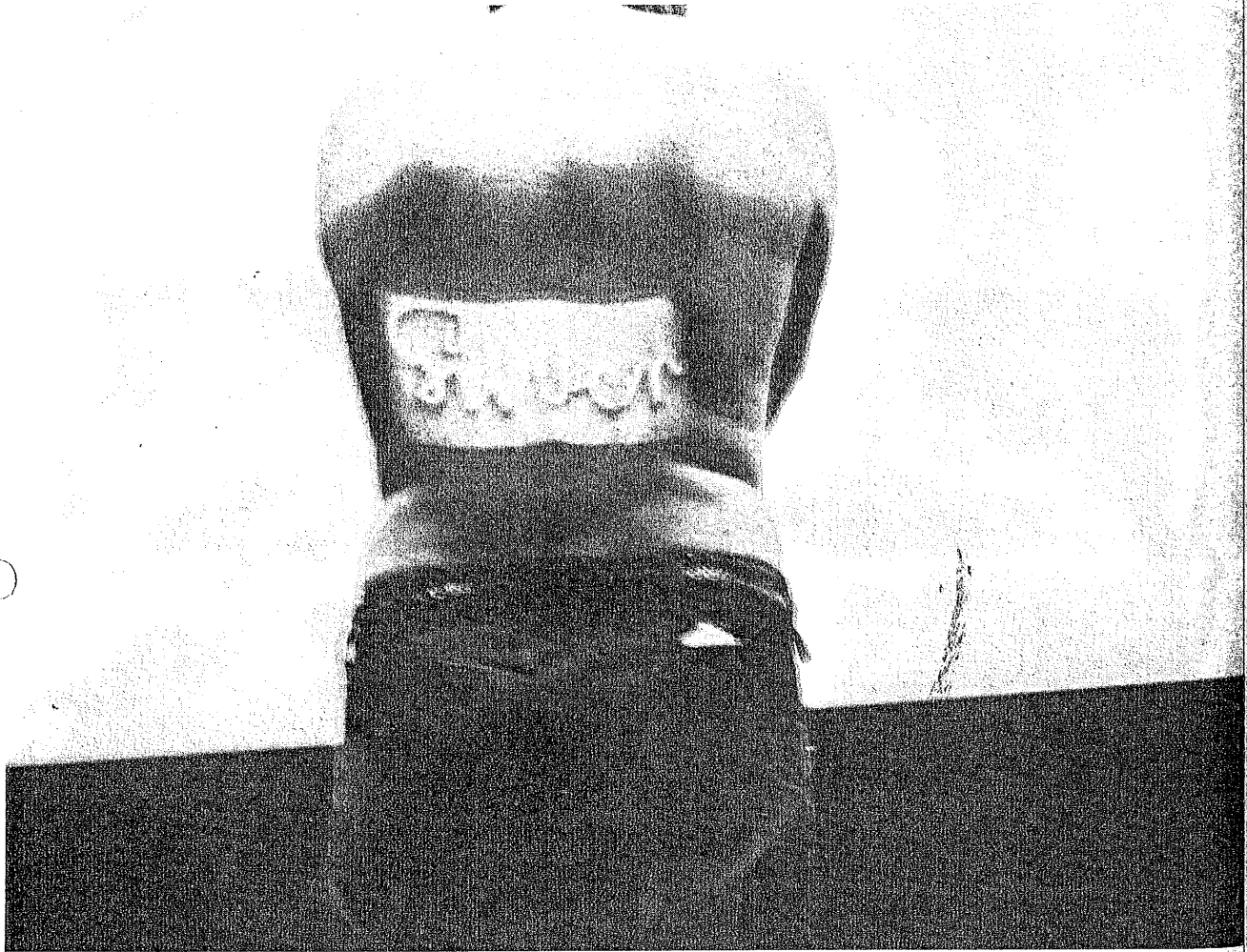
als epigraph trägt: „es gibt einen stern, höher als alle andern. das ist der stern der apokalypse. der zweite ist der ascendente. der dritte ist der der elemente, welche vier an der zahl sind. es gibt daher sechs fest etablierte sterne. darüber hinaus gibt es noch einen anderen stern, die imagination, welcher einen neuen stern und einen neuen himmel hervorbringt.“
Varèse selbst sagt: „es ist die imagination, welche den träumen die form gibt.“



NIVEA

der filmmacher steht, in den erhobenen händen einen nivea-ball, 1 minute regungslos, gleichsam als stehkader, vor der leinwand, auf die leerkader projiziert werden (aus einem 8- oder 16- oder 35- oder 70-mm-projektor). als ton wird durch ein magnetophon auf der bühne das geräusch einer filmenden kamera abge- spielt. zu sehen sind das reale objekt und der abgebildete schatten auf der leinwand. man sieht produktion und projektion durch eine

aufspaltung (split) in bild- und tonwelt gleichzeitig. die tätigkeit der kamera wurde auf die tonwelt reduziert, also bleibt nur das kamerageräusch übrig und kein „belichtetes zelluloid“. doch auf der „belichteten leinwand“ sieht man den schatten des aktors, der „im ton“ gerade gefilmt wird. nicht mehr nur die emulsionsschicht, das zelluloid überhaupt wird dispensiert. so entsteht ein „film ohne film“, werden die bretter der wirklichkeit durchschlagen. wenn der ort des films nicht die leinwand und der kinosaal ist, dann können körper wieder auf körper, wiesen auf wiesen, häuser wieder auf häuser projiziert werden. das objekt-abbild problem wird hier objektiviert. modell 2: die leinwand. nicht ein subjekt ist die leinwand, sondern ein objekt. decken sich abbild und objekt, wie es intendiert ist, werden aufnahme und zelluloid überflüssig.



WELCOME

action lecture nr. 1

erstes film-happening oder expanded movie. der film „welcome“ in einer intermedialen vorführung: er wird auf die brust und den rücken des autors projiziert, der während der projektion unter musikbegleitung einen programmatischen text spricht. auf die leinwand hinter ihm wird ebenfalls ein film projiziert.

abbild-objekt problem. modell 1: der filmemacher.

wenn der ort des films nicht die leinwand ist, können körper wieder auf körper, objekte wieder auf objekte projiziert werden. die vom subjekt wahrgenommene und durch die kamera fixierte umwelt wird auf das subjekt selbst projiziert. der subjektiven aufnahme entspricht eine subjektive projektion. der film, durch den filmemacher entworfen, wird wie-

der auf ihn zurückgeworfen.

befreiung von der industrie ist auch möglich durch die subjektivierung des films, durch die desertion der industriellen norm der präsentation. der menschliche körper als leinwand.

variationen: projektionen von wolken, wiesen, wasser auf die behaarte brust, von magenoperationen auf den magen, von axthieben auf den schenkel, von pornofilmen auf die schulter.

der filmemacher diene als modell für das objekt-abbild problem. die veränderung der projektionsfläche tendierte ja dazu, die differenz zwischen objekt und zeichen so weit wie möglich aufzuheben, wie es bei der projektion eines bauches auf einen bauch zb der fall wäre. die beziehungen zwischen signans und signatum konnten auf diese weise einleuchtender behandelt, der mediale charakter des films, die wirklichkeit seiner materialität gegenüber der wirklichkeit außerhalb des kinsosaales betont werden. ein später auch in der bildenden kunst um sich greifendes verfahren, durch das subjekt des künstlers selbst kontextveränderungen und -erweiterungen und damit auch des kunstbegriffes vorzunehmen, dh den rahmen und die bedingungen für ein kunstwerk abzustecken.

OHNE TITEL NR. 1

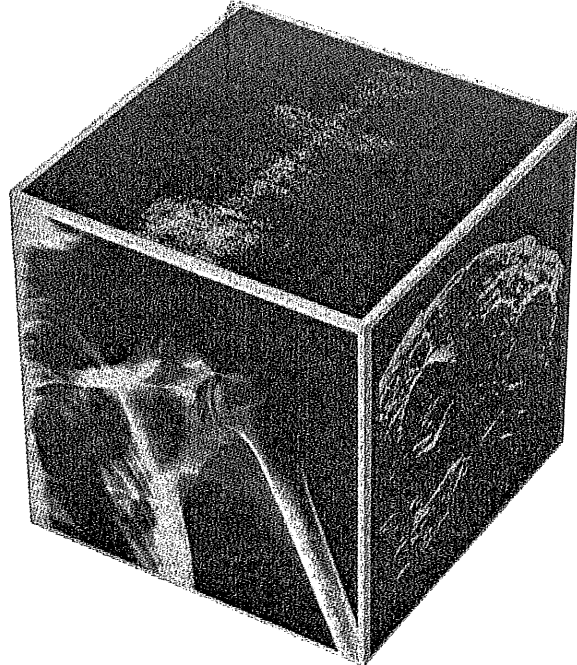
tripel-projektion

3 leinwände, die diagonal hintereinander aufgestellt sind. drei 8-mm-projektoren. raum- und zeitstrukturen, zeitverkürzungen, raumverfremdungen werden demonstriert. zb sieht man dreimal eine hürde, über die ein läufer springt. auf den 3 leinwänden gleichzeitig 3 verschiedene seiten eines objektes. auf leinwand 1 fliegt ein flugzeug ab und gleichzeitig fliegt es auf 2 in der luft und landet auf leinwand 3. schleifen-projektion.

ENVIRONMENT FILME

multiple projektion auf wände und objekte. beispiele: vertikal-projektion (nach unten) von wiesen, wasser, holzboden, teppich, pflaster. vertikal-projektion (nach oben) mit himmel, mauer, wurfgeschosse. horizontal-projektion: verkehrsampel, türen, baum. danach werden die bilder nach einem bestimmten system vertauscht, dh was vorher horizontal projiziert wurde, wird nun vertikal nach oben, was vertikal nach unten wird nun horizontal und was vertikal nach oben wird nun nach unten projiziert.

auf mehrdimensionale objekte, wie überlebensgroße würfel, quader, zelte, werden von oben oder von unten oder seitlich filme projiziert. der betrachter kann in diese objekte hineingehen, wo er von allen seiten von filmen umspült wird, in der weise, daß die üblichen perspektiven verschoben sind. er befindet sich zwischen riesigen tischen und stühlen, vor riesigen grashalmen, er wird auf einer schublade aus dem schreibtisch herausgezogen, ebenso werden die materialen verhältnisse des environments verändert. unter seinen füßen wolken, wasser, über seinem kopf wiesen, sträßen, ebenen etc. filmschleifen-projektionen.



BILDER

produziert von verschiedenen visualisations-techniken:

*oben radioisotope
seitlich ultraschall
vorne x-strahlen*

tatements

Der Ort des Films ist nicht die Leinwand oder der Kinosaal, sondern die Emulsion auf dem Zelluloid und der Filmmacher. Materialdenken und Subjektivität sind die Parameter der Wiener Filmschule. Diese drängen den Zuschauer nicht vor eine plangetreue Wirklichkeit, die auf der planen Leinwand abgebildet zu haben ~~die~~ mancher sich einbildet. Dem verstaubten Kracauerschen Begriff der Realität werden nicht die Schuhe geputzt.

Das Bewußtsein der Emulsionsschicht macht Negativ oder Positiv zu einer Angelegenheit der Entwicklung und nicht des realistischen Wahrheitswertes. Für den Filmmacher sind Positiv und Negativ gleichwertig. Das Bewußtsein des Zelluloidstreifens, auf dem der Ton aufgespurt ist, macht direkt aufgetragenen Ton oder authentischen für den Filmmacher ebenfalls gleich. er kratzt ihn von dort weg oder nicht. (Body building) er spritzt seine Stimme drauf oder Schlager. Ton und Bild gehören dem Zelluloid als Herstellen, die der Filmmacher besetzt nach Maßgabe seiner Intention. er zeichnet darauf Striche, Punkte oder was projiziert wird ist, was auf dem Zelluloid sich befand abzeichnete, das kann sein ein vom Subjekt direkt aufgetragener Strich. Die chemische Eigenspezifität der Emulsionsschicht egalisiert sie, oder die durch Lichteinfall bewirkte chemische Zersetzung bewirkte Abbildung eines Menschen.

Bewegung ist Ausdruck des Verhältnisses von Kaderanzahl und Sekunde. 24 Kader pro Sekunde sind die Kapazität des Auges. Die Kamera ist in dieser Hinsicht höher organisiert; sie kann 8 Bilder pro Sekunde aufnehmen oder 32, Bewegung beschleunigen oder verlangsamen. (Kurt Kren). Die Möglichkeiten des Zelluloids und Entscheidungen des Filmmachers machen den Film.

Die Kriterien seiner Entscheidungen können sein objektive Gegebenheiten des Subjekts wie die Struktur des Auges oder subjektives Empfinden, die Physiologie des Auges oder des Gehörs beispielsweise oder persönliche Emotion. Der Richtung und Geschwindigkeit eines Schwenks kann gleichermaßen abhängig sein vom gefilmten Objekt oder vom taktilen Sensorium des Subjekts das die Kamera in der Hand hat.

Flicker-Effekt (verschiedene Frequenzen von Schwarz- und Weißbildern erzeugen verschiedene Emotionen, von Lachen bis Epilepsie) etc. beweisen, daß auch Emotionen objektiven Gesetzen unterworfen sind. Das Auge des Filmmachers ist das selbe wie das Auge des Zuschauers, die Emotionen stimmen ebenfalls überein.

Handwritten notes:
Man kann sich in der Kamera die in der Kamera...
die in der Kamera...
die in der Kamera...
die in der Kamera...

Handwritten notes:
Schlaf...
B...
...
...
...

INST
objekt:
ein m.
system
wickl
milch
film z
kamer
wend
einfac
gnüge
stikfol
reproc
währe
liche
die m
die fol
(seine
jeweilk
gen. e
cherar
impos.
keit";
folie v



INSTANT FILM

objekt film

ein metafilm, der das system film und das system wirklichkeit reflektiert. nach der entwicklung des instant kaffees und der instant milch ist es uns endlich gelungen, den instant film zu erfinden, der leinwand, projektor und kamera in einem ist: sofort konsumierbar, anwendung und herstellung jederzeit, gebrauch einfach! instant film — ein instantes vergnügen! eine durchsichtige rechteckige plastikfolie. keine entwicklungszeit. ein sofort reproduzierbarer und projektierbarer film. während der vorführung werden einige möglichkeiten demonstriert.

die montage ist sache des zuschauers. er kann die folie zu hause auf seinen eigenen 4 wänden (seinen eigenen 4 leinwänden), auf einen jeweils verschiedenen farbhintergrund hängen. er kann die folie vor ein objekt geben, solcherart seine eigenen collagen und superimpositions ausführen. er kann die „wirklichkeit“ zu einem „film“ machen, indem er die folie vor seine augen hält. der gesichtsraum

(=leinwandformat) nimmt ab mit der wachsenden entfernung der folie vom augenpaar. will der besitzer des „instant films“ rosa sehen, er braucht nur die folie rosa zu streichen. eine präparierte folie (durch schere, zigaretten etc) vermittelt jederzeit „durchblicke“ oder „einsichten“, „ausblicke“ oder „ansichten“, „aussichten“ oder „einblicke“. das leben wird „durchschaubar“, „überschaubar“. auch persönliche, „eigene“ sicht ist möglich, wenn der besitzer sein „weltbild“ auf die folie zeichnet: er sieht die welt nach seinem „bilde“.

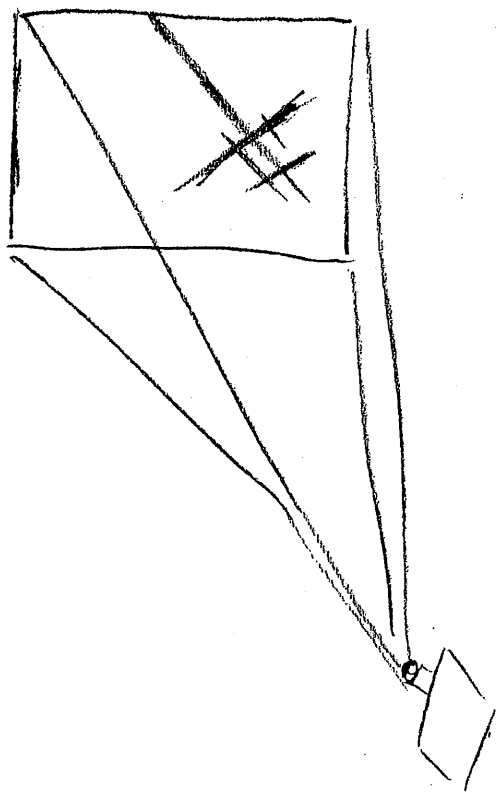
so wie die leinwand ein wirklichkeitsausschnitt ist, der den bildausschnitt der kamera wiederholt, welche ausschnitte aufgrund filmischer verfahren zeichencharakter erhalten, und man also sagen kann, die leinwand liefert den rahmen und kontext für kunst, so soll auch der durch die folie bestimmte ausschnitt/rahmen direkt und unmittelbar „kunst“ eingrenzen können. das ist natürlich auch als großplastik vorstellbar: eine große fläche, auf der alles, was geschieht, zu kunst wird. ein durch das medium film reflektierter kunstbegriff. ein film zum nachhausenehmen, doch nicht zum häuserbauen!

LICHTSTRAHL : LEINWAND

ein metafilm

ein film, der einen aspekt des mediums film, nämlich die frage „was ist die leinwand?“, mit filmischen mitteln reflektiert. es wird gezeigt, daß die leinwand dort auftritt, wo der lichtstrahl hinfällt (schwenks und bewegungen des projektors sollen das verdeutlichen). das bild auf der leinwand ist also das ergebnis der reise des lichts, der lichtstrahl transportiert bereits jene bilder mit sich, partikel, die wir mit objektiven der welt identifizieren. >lichtstrahl : leinwand< also deshalb, weil die beziehung zwischen lichtstrahl und leinwand untersucht wird. in einem kommentar wird festgestellt, was tautologisch durch den film selbst wahrnehmbar ist, daß wir nur das sehen, was das licht transportiert. wir sehen nicht, was das licht nicht transportiert; wir sehen nur die leinwand, nicht, was neben der leinwand ist. doch so wie die schrift ein ursprünglicher akt der verdrängung ist (freud: „notiz zum wunderblock“), weil sie gewisse gesten und zeichen vom papier auslöscht und damit ebenso gewisse geistige wie emotionale inhalte, so ist auch die bildschrift (die zeichen auf der leinwand) ein ursprünglicher akt der verdrängung. der kommentar drückt das verlangen aus, mehr zu sehen als nur die zeichen auf der leinwand, mehr zu sehen als die durch die klammer der leinwand eingeengte welt. das was im dunkel ist, das was nicht notierbar ist, das was nur mental sichtbar ist. zuerst wird also das wesen der leinwand (größe etc) abgehandelt (zb ist für einen betrachter vom standpunkt des mondes aus die halbe erdkugel eine leinwand), dann das wesen des zeichens. der pfeil will, als ausdruck des die filmgrenzen übersteigenden verlangens, immer über die leinwand hinaus. doch es gelingt ihm nicht, denn wenn er darüber hinaus ist, ist er nicht mehr wahrnehmbar: das ist die wesentliche metaphor des films. die zweite schlüssige einsicht ist: daß er seinen zeichensinn verliert. der pfeil ist nur als pfeil erkennbar, solange er sich an die regeln/dimensionen der leinwand hält, ist er darüber hinaus, ist er nur mehr ein schwarzer balken, ein sinnloses zeichen. am schluß ist die leinwand schwarz, denn das licht transportiert nicht nur das weiß (die vernunft), sondern auch das schwarz (die unvernunft), das dunkel ist das komplement des lichts. modell für größere zeichensysteme und kommunikationssysteme.

der ton: jedesmal, wenn der pfeil am rand der leinwand anstößt, gibt es einen knall.



ARMES KINO

ein projektor piece

ohne zelluloid und kamera, nur mit lichtstrahl und objekt. auf die leinwand wird ein lichtstrahl projiziert und die dabei allfälligen schatten werden mit schwarzem klebeband fixiert (schatten, die zb durch den saal oder das publikum oder den filmmacher selbst hervorgerufen werden können), sodaß nach einiger zeit ein liniengeflecht auf der leinwand zu sehen ist.

- ich denke an filmprojektionen durch wände, um bei einem nächtlichen streifzug dem bürger den horror und die panik ins haus zu projizieren, um den gefangenen das wixen zu erleichtern
- ich habe an einen film gedacht in cinemascope, der zu beginn zeigt, wie eine spinne, in natürlicher größe reproduziert, ihr netz zu spinnen beginnt, und der so lange dauert, bis sich das netz über die gesamte leinwand erstreckt
- ich denke an filme als strahlungen, wellen, korpuskeln
- ich denke an filme, die meine gedanken filmen, damit sie mir anschaulicher werden
- ich denke an projektionen auf den meeresboden, um landschaft wieder genießen zu können
- ich denke an chemisch präparierte leinwände, die bei licht und wärmebestrahlung aufquellen und explodieren: ein strich mit dem lichtstrahl über die leinwand, und eine dampfende narbe bleibt zurück
- ich denke an hunderte zuschauer, denen ich mit laserstrahlen die augenbrauen rasiere, mit dem lasermesser
- ich denke an die projektion von strahlen, die bei den zuschauern entweder hirnzentrennerven vernichten oder hyperaktivieren: stumme taumeln heraus, in sprachlichen wucherungen geifernde, das wort liebe wird unverständlich, ständiges schießen und schneuzen
- ich denke an holographische projektionen: feste der celebritäten, bei denen jeder zaungast ist, austausch von landschaften (der wienerwald bei den eskimos und die taiga in wien)
- ich denke an magnetische kommunikation, sodaß ich meinen körper in jede gewünschte form bringen kann: eine runde kugel beim laufen bergab, ein faden vor verschlossenen türen, flach wie ein tausender in der not
- ich denke an eine exakt kalkulierte generation von infraschall um ein künstliches erdbeben erzeugen zu können: zwischen jeder sitzreihe klafft ein spalt von 10 cm
- ich denke an wirklich lustige, aber keine richtigen filme
- ich denke oft an pornofilme
brille mit eingebauten radio, tv oder . . .

LASERMESSER

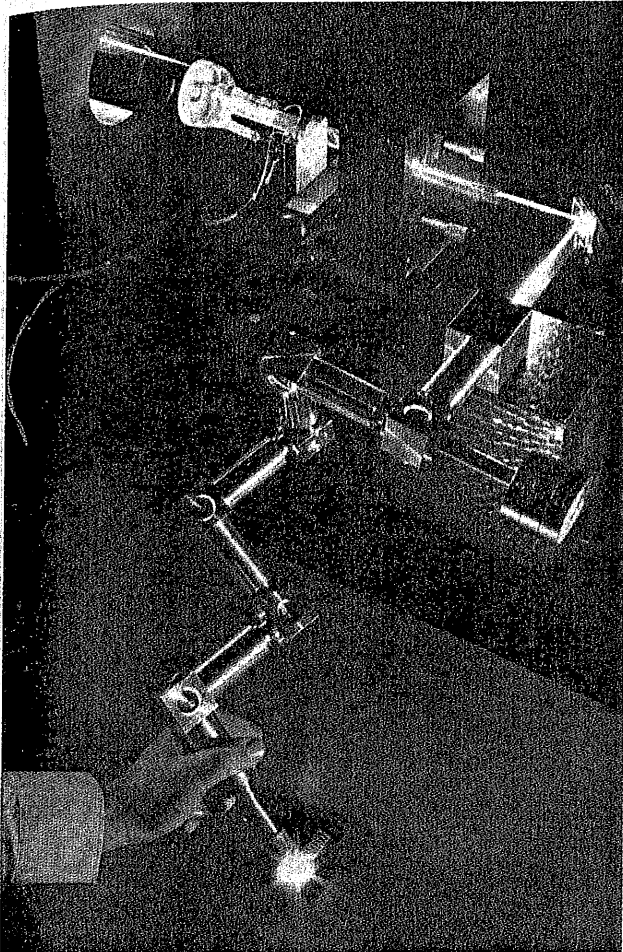
aktion für publikum, expanded movie.

das lasermesser hat einen gelenkigen arm, der es ermöglicht, für den gebrauch in chirurgie, in der fabrikation von mikrostromkreisen, beim schneiden vieler arten von material etc den strahl vom stationären laser frei zu bewegen. die „ellbogen“ des hohlen armes enthalten prismen.

mit dem laserstrahl des lasermessers jedem einzelnen besucher die augenbrauen in sekundenbruchteilen wegrasieren, schmerzlos und ohne daß er es merkt. oder eine verkohlte linie in wenigen sekunden mitten durch das publikum ziehen. oder mit dem laserstrahl auf dem publikum malen. das publikum als leinwand, als kunstwerk, als opfer der kunst, als gäste der hochzeit von auschwitz!

der gebrauch von „licht“, wie schon gekäut, zur bloßen abbildung ist obstruktiv und läppisch. die arbeitsteilung von spiel und arbeit, welche die objektive geschichte der klassenherrschaft repliziert, hat auch den film im dienste der ausbeutung unter den fittich der kunst geschlagen. platonischer feudalismus färbt bis heute durch. arbeit ist schweiß — spiel ist muße, arbeit ist nützlich — kunst ist nutzlos, praktische tätigkeit ist anstrengung — erkenntnistheoretische tätigkeit ist müßig, arbeit ist häßlich — kunst ist schön usw usw usw, sagen die oberen und repetieren ihre lakaien. wer kunst anstrengend, häßlich, nützlich, praktisch macht, verwehrt die parasitäre teilung und will nur arbeit, die gleichzeitig erkennende tätigkeit ist.

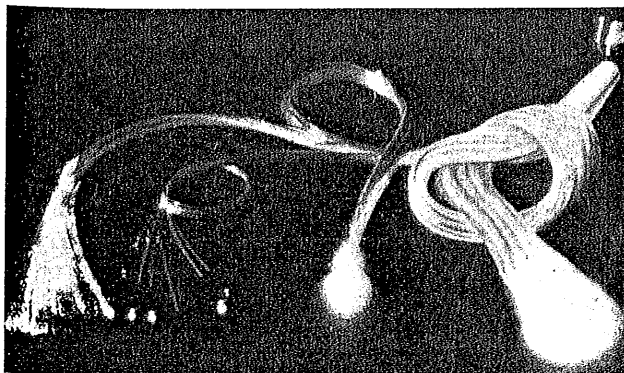
das lasermesser ist kein müßiges plaisir und ist dennoch mehr wert als alle kunstfilme, weil!

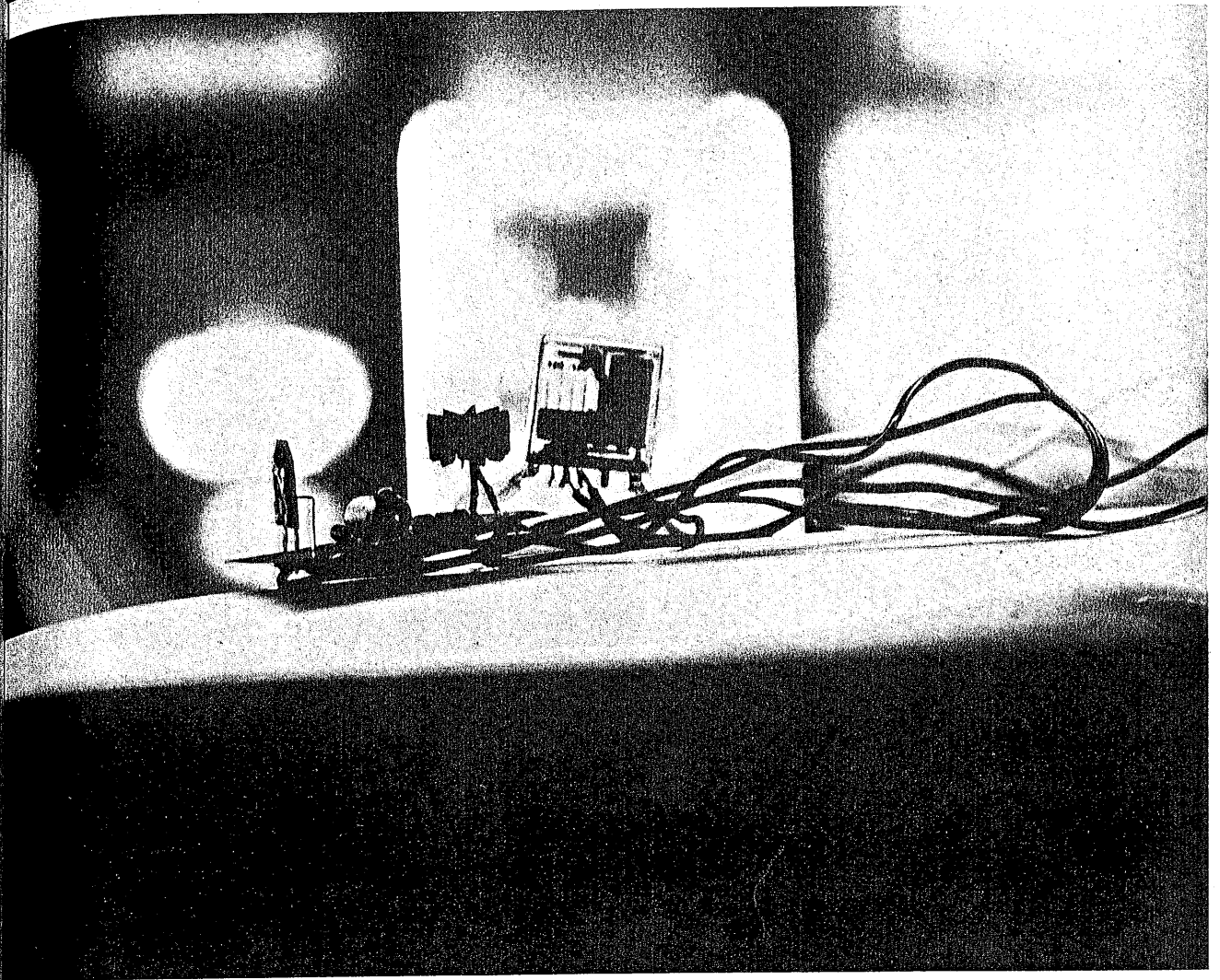


DISTANZSINNE

elemente einer communication action, expanded movie, „basic training“.

glasfibern als augenschläuche, an deren enden filme projiziert werden, nach denen der benützer zu reagieren hat. jeder mensch ist durch eine menge solcher glasfibern mit allem verbunden, wessen er bedarf (städten, menschen, landschaften etc), wodurch er also jederzeit sieht, was er will. ein kommunikationssystem mit glasfibern kann tausendmal soviel information transportieren wie ein paar telefondrähte.





DER MYTHOS DES 21. JAHRHUNDERTS

ereignisfeld nach endlichen regeln.
 exkurse zu Marshall McLuhan und anderen.

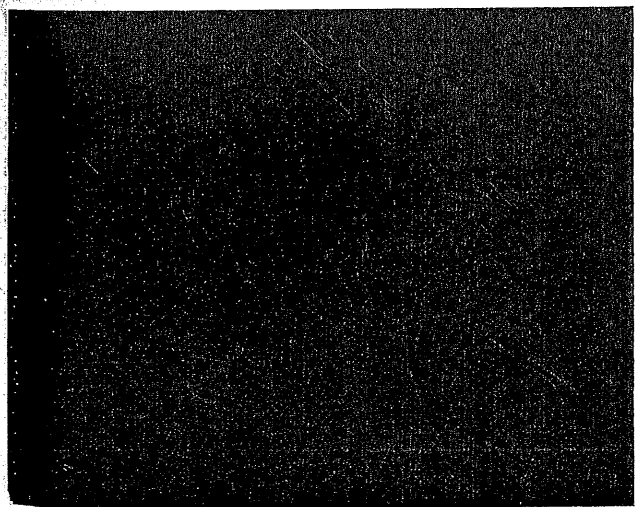
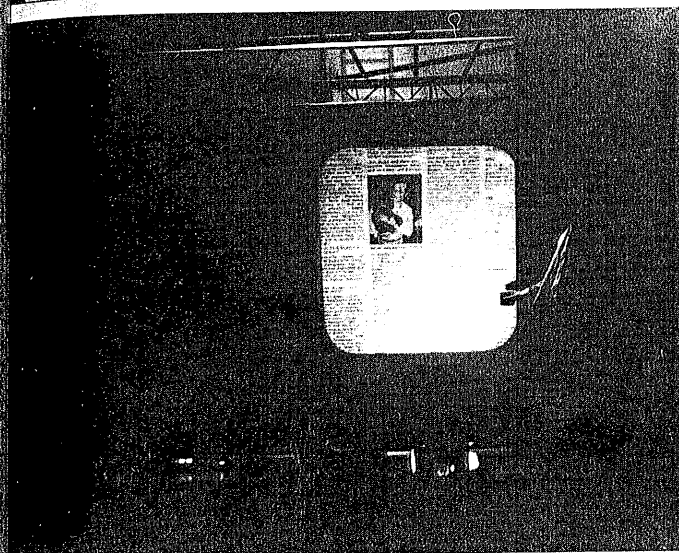
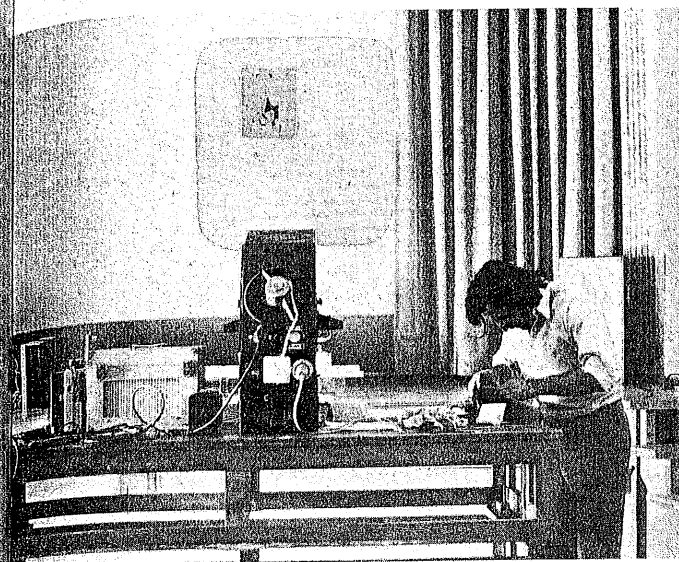
ein multi-mediales environment.
 auf einem tonband ist ein text gespeichert, der (ausgehend von McLuhan) futurologische theorien auf ihre faschistische tendenz untersucht. nach einzelnen abschnitten pop musik. dazu einige industrielle filme über autosport, atomkraftwerke, mode etc. dieses audiovisuelle programm wird durch eine selenzelle dirigiert. die selenzelle ist auf einer stange im raum angebracht. solange sie nicht zugedeckt wird, läuft das programm (tonband und filme). unter das publikum sind 24 buchstaben verteilt

worden (von a bis z). wer eine frage an den autor hat, der auf der bühne steht, muß mit einer hand die selenzelle zudecken, um das programm zu stoppen und in der stille die frage stellen zu können. mit der anderen hand gibt er einem helfer seinen buchstaben, der ihn in ein episkop legt. nur buchstabenbesitzer können fragen stellen. der vom episkop projizierte buchstabe veranlaßt den autor zur antwort. die interviewer müssen alphabetisch vorgehen, dh zuerst muß der mensch, der den buchstaben a hat, anfangen, dann kommt nach ihm der mit b dran, usw. egal welche frage gestellt wird, jedem buchstaben ist im voraus eine antwort zugeordnet. die antworten bestanden aus definitionen des menschen, die aus der kulturgeschichte des abendlandes zusammengestellt worden waren. meldete sich ein buchstabe(nbesitzer) nicht, kam die kette zum stoppen und konnten keine weiteren fragen gestellt werden. zb: der besitzer des buchstaben n konnte nicht mehr fragen, wenn m sich nicht „zu wort gemeldet“ hatte. als mich zb der besitzer des creamechees fragte: „wann hören sie auf?“, kam die antwort „der mensch ist das nicht-festgestellte wesen“ (von nietzsche) an die reihe.



DURCHBLICKE

ist die schärfe der kamera auf das wort „durchblicke“ eingestellt, das auf der durchsichtigen folie geschrieben steht, so wird der hintergrund, das, was hinter der folie ist und auf das uns eine durchsicht versprochen wird, automatisch, dh durch die mechanismen der kamera bedingt, unscharf. um das wort „durchblicke“ uns deutlich lesbar zu machen, wird automatisch alles andere undeutlich und undurchsichtig. das wort „durchblicke“ wird also lesbar nur um den preis, daß es nicht halten kann, was seine bedeutung verspricht, nämlich uns einen durchblick auf die welt hinter der folie zu geben. die bedeutung des wortes verdrängt seine pragmatische funktion. um die bedeutung eines wortes zu verstehen und kommunizierbar zu machen, wurde seine intention, sein inhalt, seine praktische erfüllung uneinlösbar. die wirklichkeit, die gegenstandswelt wird unerreichbar, je klarer die worte vor uns stehen.



TIME AND TENSE IN PICTURE PROCESSING ODER ABHANDLUNG ÜBER DAS ENDE DER WELT

*eine tageszeitung wird in ein episkop gelegt und auf die leinwand projiziert. dieses projizierte bild fotografiert der akteur mit einer polaroidkamera. das polaroidfoto wird anstatt der zeitung in das episkop gelegt und an die wand projiziert. der akteur tritt der leinwand näher und fotografiert das projizierte polaroidfoto mit der polaroidkamera. nun legt er dieses zweite, schon schlechtere (in lichtstärke, schärfe etc) polaroidfoto ins episkop und projiziert es. der vorgang wiederholt sich mehrmals und ist beendet, wenn die bildqualität durch die ständige reproduktion beim schwarzen null-bild landet. während des ganzen vorgangs ist ein langsam ansteigender sinus-ton zu hören. eine variation davon ist, schrift in bild aufzulösen, indem in der gleichen vorgangsart handgeschriebene wörter projiziert und instant fotografiert werden, wobei die schriftzüge immer größer und unschärfer werden.
it's the end of time and time to end.*

ZUR NATUR DER TECHNIK

*landschaft mit feinkorn
eine dia-installation zur ökologie*

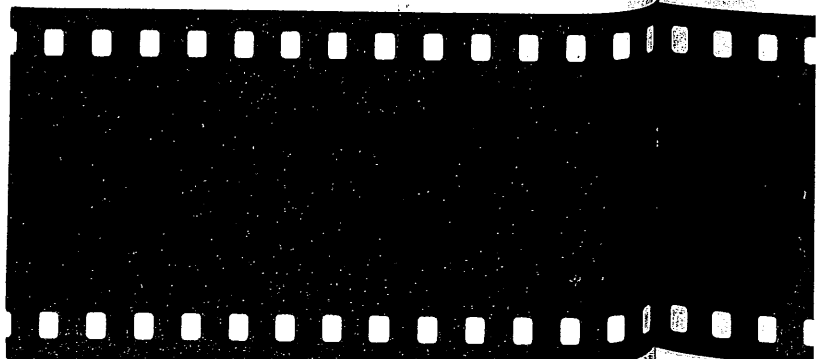
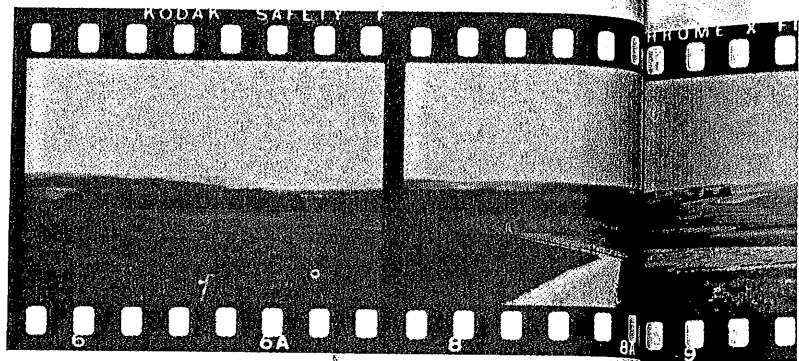
eine landschaft (das brucker moos in bayern) wurde durch 5 perspektive-änderungen beim aufnehmen als fotografisches panorama abgebildet. jede teilperspektive war am 20. 8. 1972 zwischen 14 uhr 58 und 16 uhr 07 achtzigmal hintereinander photographiert worden, sodaß von dem gesamten panorama insgesamt 400 aufnahmen gemacht wurden. diese 400 aufnahmen wurden von 5 diaprojektoren in einem saal an die wand geworfen, und zwar vermöge einer speziellen elektronischen schaltung im gleichen takt 5 dias nebeneinander an die wand. 80 landschaftspanoramen (aus je 5 dias) wurden also in einer sequenz an die wand projiziert, dabei wurde aber die landschaft von projektion zu projektion verschmutzter.

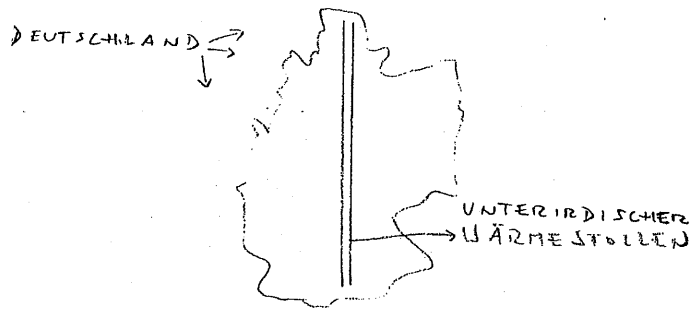
nach einer ersten, ungetrübten fünfserie der projektion war in die folgenden dia-serien in fortschreitender progression feine asche gestreut worden, sodaß die dias bzw die landschaft allmählich von oben her zugedeckt wurden (daher der alternativ-titel: landschaft mit feinkorn). zuerst erscheinen also in der landschaft einige staubkörner, dann wolken, dann schwere, schwarze wolken, dann wird die landschaft ganz zugedeckt, bis die dias schließlich, und damit das gesichtsfeld, total schwarz sind.

in diesem augenblick schaltet sich die apparatur, einschließlich sämtlicher anderer lichtquellen im raum, von selbst ab, und es herrschen für 30 sekunden völlige dunkelheit und völlige stille (siehe unten!). dann beginnen die projektoren mit dem zunächst unversehrten landschaftspanorama automatisch wieder von vorne.

an allen 5 diaprojektoren befinden sich kontaktmikrophone, die mit einem verstärker verbunden sind, der das rasselnde geräusch des diatransports verstärkt, und zwar mittels einer elektronischen vorrichtung bei jeder schaltung (dh bei jedem neuen diatransport) um etwas mehr. es entsteht also eine ansteigende lautstärkenkurve, so, daß gegen ende der folge von 80 panoramaprojektionen bei den schaltungen ein belästigend lauter, dröhnender lärm entsteht. bei gleichbleibender geschwindigkeit des diatransports ergibt sich — eben durch die zunehmende lautstärke — der subjektive eindruck einer schneller werdenden, hastenden diaprojektion.

der vollautomatische ablauf der diaprojektion bedeutet eine temporale bild-installation, eine prozessuale bild-skulptur.





THEATER DER THERMALEN PERZEPTION das wärmetheater

bendix thermal mapping (bendix wärmeabbildung) verwendet infrarot-wellenlängen, um unterschiede der bodentemperatur wiederzugeben . . . frequenzumwandler, damit ich wärmestrahlen sehe.

der augen müde/der perceptronen/den staatlichen agitatoren der computational geometry/der programmierten perspektive und kontrollierten erfahrung/jage ich meine catecholamin-depots in die luft reiße ich mir die jahrtausende von den hautfetzen stemme ich die sekunden würfel um würfel über die spiegelglatte fläche der zeit zum abgrund/jeder griff an die stirn inhibiert die lichtreaktion/ich werfe mich aus der post-synaptischen schaltung/und die augen/jene verräter jene zuhälter/schwitzen die jahrtausende aus in strömen/vom fieber der zeit verseucht/nicht einer einzigen ordentlichen präsynaptischen hemmung fähig/ ich SEHE/verdammst/nichts besseres mehr möglich heute?

theater der wärmewahrnehmung
die freuden der unterirdischen

von der neuralen integration verschont/den agenten euklids entflohen
an allen ecken und enden des raumes/vermooste traditionen/feuchte und klebrige jahrtausende verlieren gegen den kontinuierlichen augenblick des wärme-jetzt/die welt stirbt den wärmetod

theater der thermalen perzeption

immense freie enèrgien beim fluß der materie in der biologischen welt/flucht aus der zeit in die wärmewelt/zärtliches theater der perzeption sehnsucht der masochisten berühren der haut/sensation der sensation/ich ziehe eine wärmelinie durch deutschland/a file/eine hitzelinie entlang der mauer an der sich generationen/einen wärmestollen horizontal durch deutschland/einen wärmegürtel/eine wärmezone als visuelle freizeitzone/raus aus der/die wärme der freiheit/die menschenrechte des auges auf freisein/visueller lärm like a detuned television receiver/todeszone der visuellen perception/die tägliche visuelle schmutzwäsche im urbanen environment/frei von televisions apparaten frei von den neuralen netzwerken des staates/tag für tag information handling als retinales bombardement/tv/p.r./und mehr/meine augen angeschlossen an die abwasserkanalisation der nation/ich sehe den mist den der staat produziert ich sehe die welt wie der staat sie produziert:

theater der visuellen perzeption

ich will nicht mehr sehen

in den dark reactions mein residual die heterotrophischen zellen/information processing ohne staatlichen code/ich gehe unter die erde/ich kappe den lichtstrahl/nicht länger logic design with integrated circuits/ich partizipiere nicht an der staatlichen schaltungs-algebra der vergesellschaftung/ich kommuniziere nicht im theater der visuellen perzeption/ich — . . .

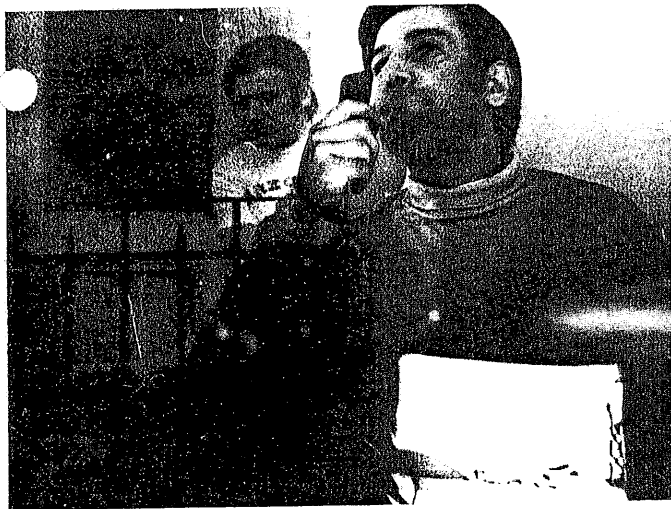
the joys of the subterranean:

theater der thermalen perzeption

DAS MAGISCHE AUGE

intermedium

Peter Weibel in DAS MAGISCHE AUGE (expanded movie, expanded communication) von Valie Export und Peter Weibel. ein echtes sound picture, die tönende leinwand! erste autogenerative tonleinwand der welt. üblicherweise wird der ton im projektor erzeugt: bei dem in den jahren 1920, bis 1930 von Vogt, Engel, Masolle entwickelten verfahren (lichttonfilmverfahren, fotografiertes ton) wird die tonfrequenz in entsprechende lichtschränkungen umgewandelt, die ihrerseits die lichtempfindliche schicht eines mit gleichbleibender geschwindigkeit vorbeigezogenen filmstreifens beeinflussen. bei der wiedergabe wird der lichtstrahl einer glühbirne durch die am rand des filmstreifens aufgezeichneten helligkeitsschwankungen moduliert. eine fotozelle nimmt die lichtschränkungen auf, die nach entsprechender verstärkung die lautsprecheranordnung steuern. beim MAGISCHEN AUGE entsteht der ton auf der leinwand, da sie mit fotozellen, relais etc präpariert ist, so daß das licht den ton erzeugt, der durch einen verstärker sehr laut aufgedreht wird. als film wird ein film mit abstrakten mustern verwendet. ist es dunkel: tiefer ton. ist es hell: hoher ton. da jedoch die messung der lichtwertigkeit keine summe der gesamten fläche ist, sondern einzelimpulse der diversen zellen je nach dem auf sie fallenden licht addiert, entsteht eine starke klang-collage. nicht die tonspur liefert die helligkeitsschwankungen, sondern der projizierte film oder das publikum oder die saalbeleuchtung etc erzeugen sie selbst. die mit mehreren fotozellen präparierte leinwand setzt die lichtschränkungen direkt in tonfrequente schwingungen um. jedem film in jedem moment sein spezifischer ton. erweitertes kino, das licht des environments wie das licht des films wie die aktion des publikums können teilhaben an der kreation des films. das MAGISCHE AUGE sticht aus, was längst schon anstößig und stichig ist: kunst als fetisch der elite. modell einer neuen kommunikationsform und einer sozialisierten produktionsmethode, DAS MAGISCHE AUGE, schweißstuch der symphoniker.



ACTION LECTURE intermedium

material: verschiedene 8- und 16-mm-filme, transportables magnetophon, lichtabhängiger widerstand (ldr), scheinwerfer, publikum, mikrofon etc. von fall zu fall auch andere materialien wie stacheldrahtballen, stroboskop, druckschalter etc.

zuerst läuft „denkakt“, ein film von Ernst Schmidt jr. über mich, dann rückwärts ohne ton. dazu werden filme auf mich als lebende person auf der bühne und auf mich als film auf der leinwand projiziert. abbild-objekt-problem. modell 3: der ton. was auf dem zelluloid oder auf der leinwand ist, ist sache des filmemachers. auch der ton ist dieser abhängigkeit unterworfen. wann und ob er auf dem zelluloid ist oder auf der leinwand (wie beim „magischen auge“), welcher ton zu welchem bild korreliert wird, ist eine künst(er)liche entscheidung.

die tonspur kann auf das zelluloid aufgespritzt und auch wieder von ihm weggekratzt werden. auf der tonspur kann direkt gearbeitet werden oder nicht. bei der „action lecture“ ist die tonspur gleichsam auf mich gespritzt und nicht auf den bildstreifen, und das publikum kann sie von mir abkratzen. der ton wird vom bild abgespaltet und auf mich übertragen. ich trage nämlich ein transportables tonbandgerät an mir, dessen ton (eine rede von mir) ebenso wie die musik auf einem weiteren tonbandgerät durch die lautstärke des publikums gesteuert werden kann. der lärm, die schreie des publikums werden durch ein mikrofon aufgenommen. eine elektronische schaltung leitet diese impulse weiter zu einer lampe, die bei überschreiten eines einstellbaren geräuschpegels zu leuchten beginnt. ist der lärm des publikums groß genug, beginnt die lampe zu leuchten. ihre strahlen fallen auf den ldr vor ihr. der ldr ist mit den magnetophonen und einem filmprojektor verschaltet. nur wenn der ldr licht empfängt, bekommen die magnetophone und der projektor strom, ansonsten ist die leitung unterbrochen. schreit also das publikum laut genug, leuchtet die lampe, bekommt der ldr licht, und der projektor und die magnetophone laufen, erzeugen töne und bilder. die lautstärke des saales, die lautmanifestationen des publikums regeln also die lichtstärke des scheinwerfers und damit die lautstärke des tonbandgerätes und die projektion der bilder. bei geschrei: viel licht und lauter ton, bei stille: kein licht und kein ton, außer mein live gesprochener ton. desgleichen kann ich — als eine art diktator — meine hand zwischen lampe und ldr halten und den kreislauf stoppen. manipulierbar ist also unsere kommunikation.

EXIT

filmaktion, communication action

während ich eine rede hielt und filme auf die alu-leinwand projiziert wurden, schossen (Export, Scheugl, Schmidt, Schlemmer, Kren) feuerkugeln durch die leinwand, warfen feuerwerkskörper, entzündeten das rauchpulver, starteten die flugobjekte. raketen zischten los auf das publikum, das hinter allem möglichen deckung suchte, die türen aufriß und auf die straße flüchtete.

ausräucherung und einnebelung eines kino-saales, beschuß des publikums durch die leinwand.

aus der rede:

„feuer ist licht, kinematographie ist licht, schreien die reaktionäre. sie sollen es haben — das bewegliche lichtbild!

film wird mißverstanden als bildersprache. im bild der welt, das die sprache liefert, spiegelt sich der staat und sein bild der welt. die film-industrie ist die staatliche organisation, die jene bilder der welt liefert, die dem bild des staates entsprechen. indem film sich der bildersprache entschlügt, bietet er nicht länger ein staatliches bild der welt, sondern verändert die welt . . .“

der film kann die politische sprache des indivi-duums gegen die staatliche vergesellschaftung werden. die unmittelbarkeit des feuers an stelle des gebändigten elektrischen lichts ist die erinnerung an den ursprung der kino-matographie und der individuelle protest gegen die normierte technokratische welt.

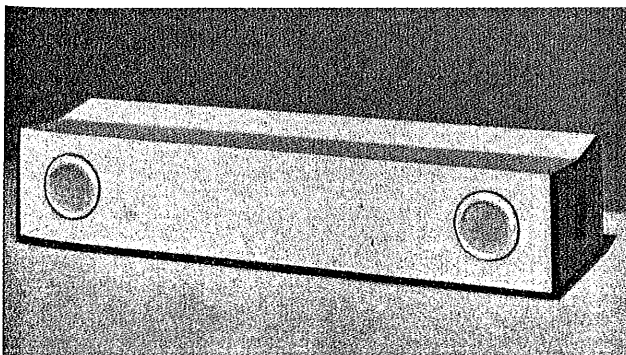
kinos sind klimatisierte erlebnisboxen, die das individuum zum staatsbürger trainieren, ihn eintrainieren auf eine staatliche wirklichkeit. bei EXIT verändert sich das licht nicht mehr im wohltemperierten fluß der bilder, sondern das licht bewegt sich (in form von feuerkugeln etc) auf den betrachter zu. vielleicht wird er sich dadurch vom ‚bewegten lichtbild‘ emanzipieren.

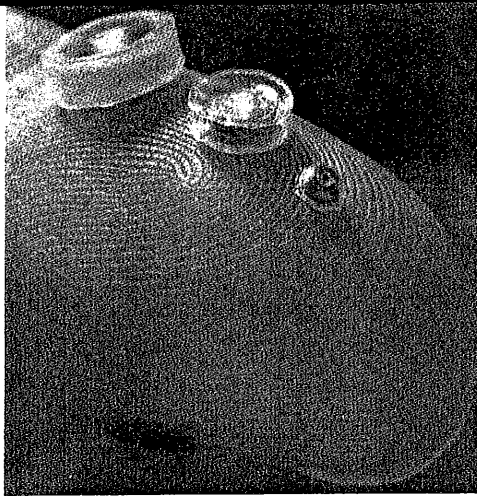
INTROITUS

tonfilm, kinematographische toninstallation

die zuschauer kommen in den saal, nach wenigen schritten stehen sie vor einem schild:
>betreten nur auf eigene gefahr! achtung!<
die leute sehen sich um, sehen nichts, lachen, glauben an einen scherz, warten ab, bis einer es wagt und die „originalsünde“ begeht: er tritt in den wellenbereich der ultraschall-intrusionalarmanlage, und ein entsetzliches geheul geht los, das die ganze restliche vorführung andauert.

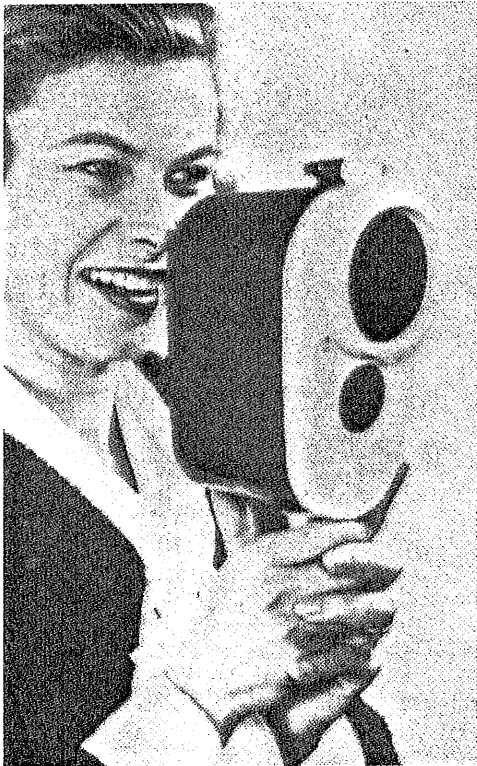
einer für alle — alle für einen. ist es nicht so?





RADIOPILLEN

einpflanzbare „passive“ radiopillen, zuerst entwickelt, um flüssigkeitsdruck im auge zu messen. dann zu vollfunktionsfähigen und überall im körper einbaubaren radios umgestaltet: hören mit dem auge, hören mit dem magen, hören mit dem kleinen finger. das hörorgan wird dezentralisiert, auf den ganzen körper verteilt. vision: alle körperorgane übernehmen auch die funktionen aller anderen organe. das auge kann sprechen und furzen, die nase singen und weinen etc.



LICHTTELEFON

anwendung von infrarotstrahlern für die nachrichtenübermittlung: das lichttelefon. der apparat enthält im oberen teil den infrarotscheinwerfer, im unteren teil den infrarotempfänger, der die modulierte strahlung der gegenstelle aufnimmt.

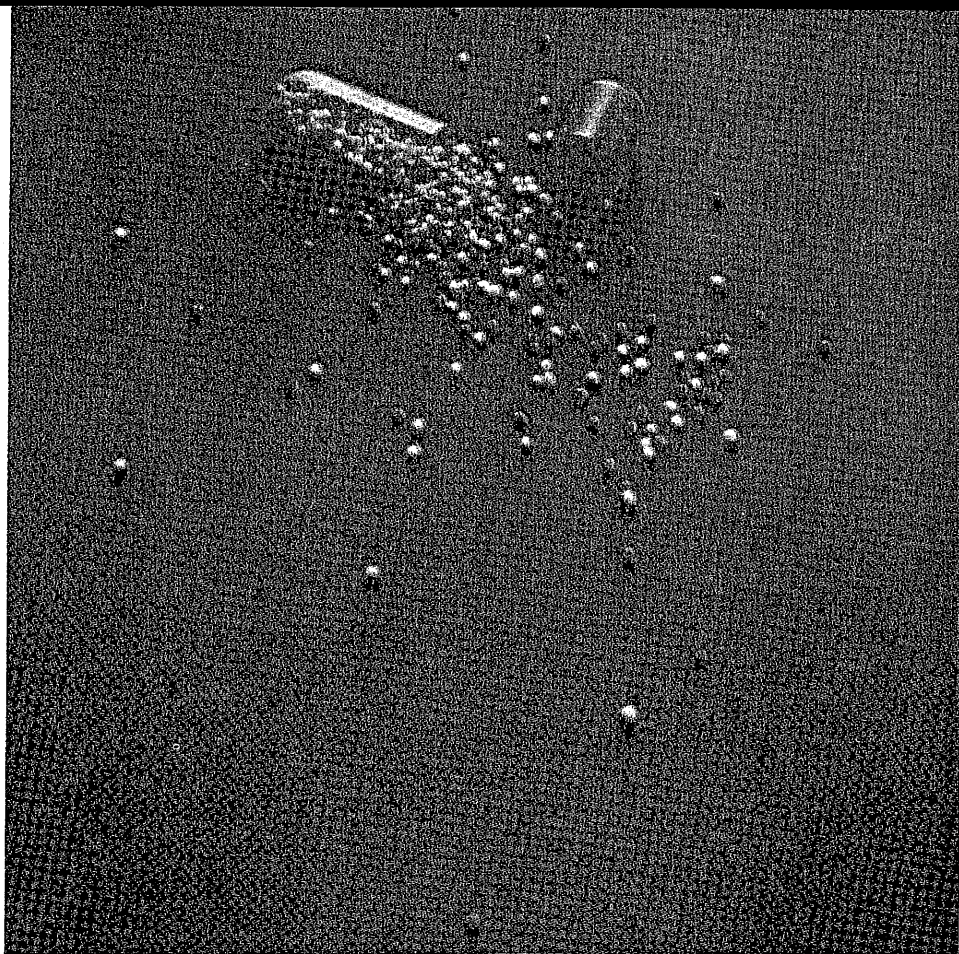


AMAUROSCOPE

das amauroscope verwendet fotozellen, um das gehirn eines blinden mit elektrischen signalen zu versorgen, was ihm erlaubt, muster von licht und schatten verschwommen wahrzunehmen.

ich
kar
ner
das
mi
um
sch
gei
in
die
sin
ist
im
vo
me
he
nic
da
or
hc
m

zuerst
ige zu
n und
umge-
it dem
s hör-
en kör-
erneh-
rgane.
nase



nach-
r ap-
heir-
nger,
stelle

PILLENFILME ODER DER SINNESDISKORRELATOR

ich denke an filme als chemical medium translators: projektor, filmstreifen, leinwand, kamera in einem als pille. pillen-filme, die die sinnesorgane desintegrieren und die visionen jenseits der sprache liefern. ich denke an filme in form eines neuen sinnesorganes, das mir jede gewünschte sinnesqualität liefert, in form eines neuen sinneskorrelators, der mir, wenn ich ins meer steige, luft liefert, aus lungenatmung kiemenatmung macht oder umgekehrt, der auch unstimmigkeiten zwischen den sinnesdaten nicht scheut und mich schaum greifen läßt, wenn ich steine sehe, schokolade riechen läßt, wenn ich gräser esse, geigen hören läßt, wenn ich briefkuverts zuklebe, der mich wasser spüren läßt, wenn ich in die elektrische steckdose greife usw. (19. 6. 68)

die sinnesdaten werden nicht mehr homolog einander zugeordnet, sondern polylog. der sinnesspalter: die ungleichheit und spaltung in der sinnesdatenverarbeitung. unsere welt ist gekennzeichnet durch eine hierarchie von spaltungen, welche die medien verursachen. im film sehen wir einen kuß und hören dazu geigentöne. wir hören trompetentöne nicht von einer trompete, sondern von einem objekt namens schallplatte. wir hören eine stimme nicht von einem menschen, sondern von einem objekt namens radio. im fernsehen sehen wir dinge, die nicht anwesend sind, und hören gleichzeitig anwesende töne, die dazu nicht passen. spaltungen von bild und ton, von raum und zeit bestimmen unsere sinnesdatenverarbeitung allgegenwärtig und alltäglich. diese ungleichzeitigkeit, ungleichortigkeit der bilder, töne, objekte, diese künstliche polylogie statt der natürlichen homologie der abbildung und verarbeitung der welt ist charakteristisch für das wesen der medien und für das leben in der medienbestimmten welt. (1982)

um
si-
ster
ahr-

PROJEKTFILME/PROJIZIERTE PROJEKTE

kamera ohne grenzen

entwicklung einer kamera, die auch das leben hinter mauern verfilmen könnte. das prinzip: die kamera sendet wellen aus, die — ähnlich den schallwellen — auch hindernisse wie wände, knochen etc durchdringen. die wellen, deren reichweite regulierbar ist, würden bei einer gewissen einstellbaren entfernung reflektiert werden, kämen in die kamera zurück, um dort auf einem schirm das „bild“ abzubilden. ein zusatzapparat ist notwendig, der die solcherart aufgefangenen bilder decodiert, „entschlüsselt“, auf unseren visuellen standard bringt.

staatsgeheimnisse wie geheimnisse der intimsphäre werden unmöglich. jeder wird jedem ins innerste sehen können, nichts wird verborgen bleiben.

straßenfilm. ein realfilm.

während einer filmvorführung ist die straßenseitige wand eines kinos mit preßluftbohrern aufzubrechen, niederzureißen, damit die leute durch die wand auf die straße schauen können. für mich interessant dabei ist die veränderung der blickrichtung: die vertikale zur leinwand wendet sich horizontal zur wirklichkeit.

wolkenfilme. projektionsprojekte.

mit hilfe des neuen laser-systems der asea central laboratories in schweden, das wolkendecken bis 8 km höhe erreichen kann, projektion von filmen und bildern in die wolkenbänke. tägliche bildnachrichten am firmament! wenn's sein muß auf künstlichen wolkenbänken. ständig rotierender informationsfluß am himmel, um die ganze erde herum.

tag ohne ende. projizierte projekte. realkino.

eine rakete bringt stickstoff in die obere schicht unserer atmosphäre. 130 km höhe. eine wolke von stickoxyd verteilt sich. das ultraviolett-licht der sonne zerlegt das sauerstoffmolekül in seine einzelatome. jedesmal, wenn ein sauerstoffatom mit einem stickstoffmolekül zusammenstößt, gibt es einen lichtblitz. dadurch entsteht eine künstliche aurore. es gibt verschiedene andere verfahren.

totalokino: nacht wird zum tag. die riesige leinwand „himmel“, als chemisch präparierte leinwand aufgefaßt, läßt lichtspiele herstellen, die den gesamten erdball berühren. die atmosphäre als lichtspiel-theater. künstliche bestimmung der lichtverhältnisse über der erde und für die erde. projektion des wortes „liebe“ über die städte. . . .

aus

0.1

Extrem
~

unsere
formal
sonder
bremer
die ka
verarl
(m is
diese
an op
film
patte
elect
nicht
physic
teilun
inteli



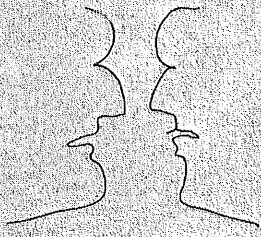
aus meinem vortrag KINO, PRA- UND PARAKINO (1971):

0.1. recognition and action, zone values.

...zweifel, ob die imitation der natur die besten lösungen zu den problemen der künstlichen pattern recognition (muster/gestalt wahrnehmung) bringt.

Exkurs
- s. 10

parallelität zwischen künstlichen wahrnehmungsprozessen und und ~~hypothetico-deduktiven~~ prozeduren in der wissenschaft auf der suche nach basic symbols
alchemy and artificial intelligence



(a)

Analogie

importance of pattern recognition for general purpose adjustment systems

pattern recognition as inductive process

allgemeine analyse kognitiven verhaltens

unsere theorien müssen endlich so strukturiert werden, daß nicht nur formale limitationen (k.gödel) und neurologische limitationen (mcculloch) sondern auch systemtheoretische ein teil unserer theorien werden
bremermann's limit für informationsverarbeitende systeme: (1962)

die kapazität jedes geschlossenen informationstransmission oder -verarbeitungssystems überschreitet nicht mc^2/h bits per sekunde
(m ist die masse des systems, c lichtgeschwindigkeit, h plancksche konstante
diese grenze ist numerisch etwa 10^{47} bits per g per sek.)

an optical self-organizing recognition system

film input to digital automatic computer and associated syntax-directed pattern recognition programming system

electro-optical information processing technology

nicht-verbale kommunikation von idiologs (begriff einer qualität)

physiologische sprach-kodes

teilung der welt in betrachter und betrachteter muß revidiert werden

intelligence and environment

♡

EINE HANDVOLL ZELLULOID

auszüge (1968)

ALOIS) warum habe ich sprache mit film, den satz mit dem filmbild verglichen? weil der film wie die sprache, weil der satz wie das filmbild als abbildung der wirklichkeit begriffen werden.

JOSEF) ist sprache als staatliche politik der erfahrung einmal dekuviert und wird film von seinen machern und konsumenten als sprache, dh also ebenfalls als staatliche politik der erfahrung verstanden, bleibt für denjenigen, der eine freiere wirklichkeit will, **film von seinem sprachcharakter zu befreien**, indem er

x) diesen erkennt und innerhalb desselben die äußersten grenzen und verschwiegenen möglichkeiten expliziert,

y) filme jenseits der sprache fordert und macht

(wobei allerdings das klassische industrielle und künstlerische gewand flöten geht).

KARL zu ALOIS) nach Frege und Russell fiel es Wittgenstein im „tractatus logico — philosophicus“ leicht, den satz als funktion der in ihm enthaltenen begriffe aufzufassen, und zwar so, daß (6.) die allgemeine form des satzes die allgemeine form der wahrheitsfunktion ist. ein satz kann also nur wahr oder falsch sein. (4.06) „nur dadurch kann der satz wahr oder falsch sein, indem er ein bild der wirklichkeit ist.“ (4.01) „der satz ist ein modell der wirklichkeit...“

der schaltkreis ist geschlossen, der strom der erkenntnis läuft, das lämpchen wirklichkeit flackert auf, der output sind echte tatsachen, wenn der input wahre sätze sind, wenn die schalter f, b oder f, s oder s, m „zu“ sind, dh wahr. wenn satz und modell in ordnung sind, muß auch die wirklichkeit (in ordnung sein. wenn funktion und bild wahr sind, muß auch die wirklichkeit) wahr sein. wahre sätze sollen bestehende tatsachen ausdrücken. durch das auffinden wahrer sätze glaubt man, tatsachen und erkenntnis zu gewinnen.

EMIL zu ALOIS) das zeichensystem film ist bisher zumeist, zumindest in der theorie immer, als modell/bild der wirklichkeit im sinne des obigen schaltkreises aufgefaßt worden. der film mußte ein bild liefern, ein bild der welt, ein buntes bild der bunten welt. die zuschauer wurden ganz schön gerunkst. die zeichen auf der leinwand werden so eingesetzt, als wären die objekte selbst anwesend. „es“ „regnet“ und der „held“ „zieht“ „sich“ „tatsächlich“ „einen“ „regenmantel“ „an“. „ein“ „schuß“ „kracht“ und wir finden es richtig, daß der „held“ „umfällt“. „ein“ „kind“ „weint“ und wir sind traurig. „das“ „paar“ „findet“ „sich“ und wir sind glücklich. „ehre“ „und“ „recht“ „werden“ „geschändet“, „die“ „leute“ „auf“ „dem“ „falschen“ „weg“ „gehen“ „parterre“, und wir wissen dann im leben, wie man auf dem richtigen weg bleibt, was man zu tun hat bei regen etc. auch die ALLGEMEINE FORM DES ZEICHENSYSTEMS FILM SCHEINT DIE ALLGEMEINE FORM DER WAHRHEITSFUNKTION ZU SEIN. eine verallgemeinerung des funktionsbegriffes wiederum ist der abbildungsbegriff. daraus erklärt sich praxis und theorie des films. ein film stimmt mit der abgebildeten welt überein oder nicht, danach wird er von den konsumenten bewertet, darauf wird er von den herstellern meistens getrimmt: ein bild zu sein, etwas auszusagen über, vermittels, usw.

HANS zu ALOIS und JOSEF) ich sage (x): modelle sind inhaltliche interpretationen eines formalen systems (= kalkül), und kein modell wird alle eigenschaften der dargestellten wirklichkeit haben. das modell ist stets nur modell in bezug auf bestimmte eigenschaften und relationen. ich sage: der mensch braucht nicht abzubilden. er kann das erfahrungs- und erkenntnisresultat bestimmen: andere modelle andere wirklichkeiten. ich sage noch mehr (y): der schaltkreis ist falsch, der funke der erkenntnis springt so nicht über, das lämpchen leuchtet immer, egal ob wahrer oder falscher satz. **der satz ist kein bild der wirklichkeit**. der film ist nicht zeichensystem für irgendein objektsystem. er ist kein bild der wirklichkeit, er kann keines liefern. der film kann wirklichkeit herstellen durch einsetzen seiner apparatur (V). er kann auch zeichenwirklichkeit herstellen, die nicht surrogatwirklichkeit ist, wenn sie keine inhaltliche interpretation ist, wenn sie „spiel“ mit „zeichen“ (die nicht vikarieren) ist, das bestimmte formale bedingungen erfüllt.

eil der
i wer-

d film
tik der
1 sei-

viege-

co —
zwar
n ist.
wahr
ll der
ackert
ter f,s
eit (in
sätze
achen

mer,
film
auer
s wä-
säch-
htig,
aar“
den“
und
t bei
LGE-
msbe-
lms.
den
ld zu

onen
urgen-
gen-
das
sage
über,
wirk-
der
tzen
wirk-
ten“



POSSIBLE

film-installation

ein 8- oder 16-mm-projektor projiziert licht an die wand, auf der das wort ‚possible‘ (möglich) aufscheint. der projektor ist so aufgestellt, daß die zuschauer zwischen wand und projektor durchgehen sollen/müssen. dabei passiert folgendes: bei bloßem betrachten scheint es, als würde das wort ‚possible‘ (in roter farbe) an die wand projiziert werden. doch beim durchgehen merkt der betrachter, daß das wort direkt an die wand geschrieben sein muß, denn trotz der unterbrechung des projektionsstrahls und des schattens des betrachters steht das wort noch immer an der wand. was ein projiziertes zeichen schien, eine abbildung, ist in wahrheit ein objekt. das reale schien (projizierte) illusion, die illusion ward real — alles scheint möglich. diese offene seins-modalität, diese stete latenz der kategorie möglichkeit in der welt, kommt im gewählten wort selbst zum ausdruck.

ja als objekt alles verwendet werden kann (und dann neuartige verbindungen eingehen kann). die erweiterung des films ist zu verstehen als vertauschen und unterlassen der elemente und verknüpfungen, der produktionsphasen und -bedingungen des verbandes film. warum? um die grenzen und dichotomien der klassischen staatlichen wirklichkeit zu zerstören. **erweitertes kino bedeutet auch eine erweiterte wirklichkeit.** veränderte medien produzieren eine veränderte welt, und eine auf veränderung drängende welt drängt nach veränderten medien. kino, das sich als bildersprache versteht, verfolgt die dehumnation der welt und die eskalation der natur im zeitalter der technologie. dabei hat film als verband die möglichkeit, die natur im menschen und in der gesellschaft zu korrodieren. expanded cinema ist nicht nur eine erweiterung der skala der optischen phänomene, sondern in der gegenwärtigen phase der radikale entschluss, mit der wirklichkeit aufzuräumen und mit der sprache, die sie kommuniziert wie konstruiert. die endlich vielen möglichkeiten des erweiterten kinos bestehen in der endlich großen auswahl und variation der elemente des verbandes film. der zelluloid-film ist davon nur eine möglichkeit, ist eine primitive restriktion, einschränkung auf bürgerliche welt und kunst, ist rückzug in ein vergangenes zeitalter. expanded cinema geht über film, abbildung und interpretation hinaus. expanded cinema bildet das objekt nicht ab, sondern verändert es, expanded cinema bildet die welt nicht ab, sondern verändert sie. erweitertes kino ist eine exploration der wirklichkeit durch experimente mit licht, schall, elektrizität, mit gruppenmechanismen, gamma-strahlen und enzym-reaktionen. (frühjahr 1969)

für die klassische filmtheorie ist „film das produkt von fotografie und fonografie, also von beiden modernen technologien einer mechanischen verdoppelung“ (Christian Metz). so muß ihm die „bedeutung im film durch analogie motiviert“ erscheinen. der begriff der ähnlichkeit, wie er hier verwendet wird, ist nicht so sehr durch die sinnliche erfahrung definiert, also durch eine individuelle kategorie, sondern vielmehr durch die abstrakte identifikation (das wiedererkennen/rekognisieren als notwendiges element/bedingung der kommunikation), also durch eine soziale kategorie. wenn ein bewußtsein, das sich einem anderen bewußtsein mitteilen will und diese mitteilung filmisch kodiert, auf das verfahren der analogie verwiesen wird, um die bedeutung seiner mitteilung konstituieren zu können, wird eine analogie gefordert, welche nicht durch subjektive erfahrung hergestellt wird (die eine der freiheit und phantasie wäre), sondern durch einen die soziale kommunikation konstituierenden prozess: die identifikation. identifikation meint: durch die konstruktion eines begriffssystems, auf das sich alle gemeinsam beziehen können, werden die reaktionen der benützer dieses systems vorhersehbar und kontrollierbar. identifikation ist ein prozess der anpassung der bewußtseine an einen begriff, der begriff sein kann für alle.

doch film, fotografie, fonografie sind nicht mechanische verdoppelungen, sondern extensionen, ausdehnungen, erweiterungen unserer raum- und zeitstrukturen, unserer erlebnis- und erfahrungsstrukturen, unserer kommunikation (stimmen sprechen zu verschiedenen zeiten an verschiedenen orten, vergangenes wird sichtbar, raum und zeit werden transportierbar, räume und zeiten, hierarchien und werte verschwinden), sind erweiterungen unserer wirklichkeit und unseres bewußtseins. die entdeckung des zelluloids war ein punkt des fortschritts in jener technologie von energie und zeit, materie und raum, die unser leben menschlicher macht. doch darauf zu bestehen, hieße stehenbleiben, fixierung auf den status quo, regression. hollywood hat 50 jahre denselben film gedreht, doch neue filmstars tauchen auf, die nie von hollywood gehört haben: integrierte schaltungen auf dünn-film. in der exploration jener technologie, die die welt nicht verdoppelt, sondern verändert, hat dr. Weimer, der 1961 den ersten dünn-film-transistor baute, einen höheren rang als dr. Reinl oder Ingmar Bergmann. die elektronischen filme markieren eine neue etappe in der veränderung der welt durch die technologie, sie markieren die elektronische industrie zum neuen filmkapital, sie machen auch schluss mit dem kommerz-märchen vom film als abbildung. (jänner 1971)

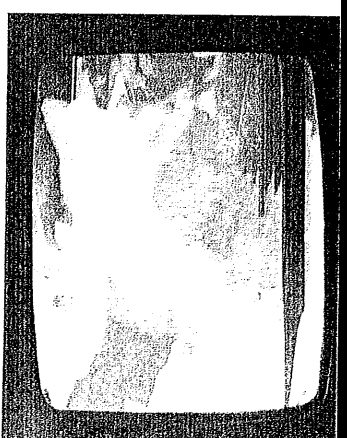
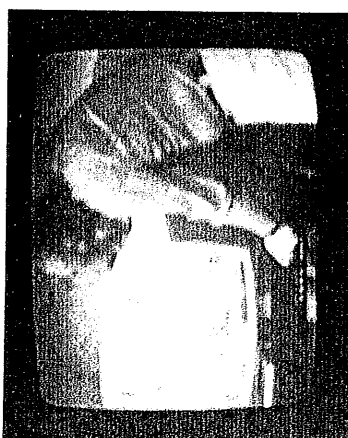
ERWEITERTES KINO

auszüge

erweiterungen der gewohnten filmform auf offener bühne. die kommerziell-konventionelle reihenfolge des filmmachens (aufnahme, montage, projektion) soll durchbrochen werden. (märz 1967)

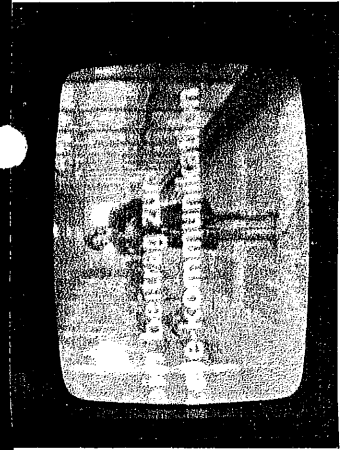
film ist ein verband von kalkülen und operatoren, mit dem man der wirklichkeit begegnet, ein system von grundfiguren und grundregeln: projektor, projekionsfläche, projektionsraum, kinosaal, zuschauer, vorführe, zelluloid, filmstreifen, tonstreifen, regisseur, kamera, objektiv, kamerafahrt, schneidemaschine, laufgeschwindigkeit, montage, schnitt, kameraposition, kinovorhang usw. dieser verband film ist eine heuristische konvention, die jederzeit veränderbar ist. filmen bedeutet nichts anderes als das herstellen von ereignissen nach den möglichkeiten des verbandes film, zb mit zelluloid oder auch nur mit kinosaal, leinwand und zuschauer. filmen ist herstellen von wirklichkeit mit den mitteln des verbandes film. von den zur verfügung stehenden elementen des verbandes film kann ich eine beliebige anzahl nehmen, in beliebiger reihenfolge und in beliebigem gebrauch. man kann statt zelluloid einen spiegel, statt eines lichtstrahls eine schnur, statt einer leinwand einen brustkorb und statt elektrischem licht feuer nehmen, man kann den ton der aufnahme erst zur projektion spielen, statt lichtreaktionen chemische reaktionen einsetzen usw. der klassische film mit zelluloid ist nur ein element des verbandes film, nur eine besondere verknüpfung bestimmter elemente. (jänner 1968)

die elemente des verbandes film können a) eine endlich große menge verschiedener verknüpfungen eingehen, b) verschieden besetzt werden. film ist als funktion aufzufassen mit den variablen: objekt, zelluloid, kamera, projektor, leinwand usw, also f (o, z, k, p, l). durch die variable o wird beinahe alles, was da ist, dem verband film zugehörig, weil

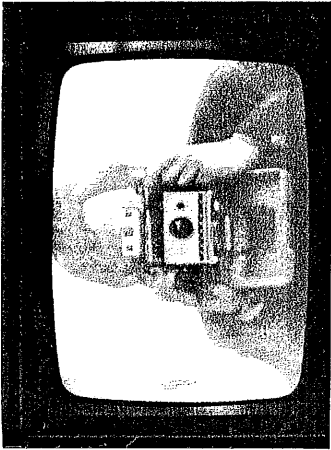


THE ENDLESS SANDWICH tele-aktion (i)

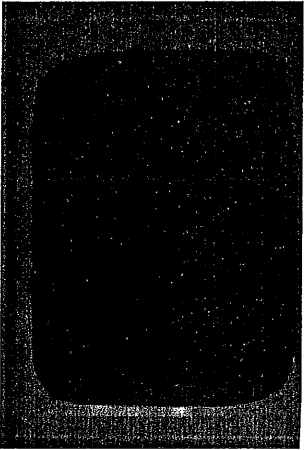
zwischen dem tv-apparat und dem betrachter besteht eine funktion, nämlich: der benützer schaltet das gerät ein und aus. diese funktion wird abgebildet und zum inhalt des programm selbst sandwich-charakter von real-prozeß und abbildungsprozeß, von reflexion und aktion. im schirm sitzen etliche betrachter immer wieder vor tv-apparaten. im letzten tritt eine störung auf, sodaß der nachfolger sich erheben muß, um seine störung zu beheben. dadurch wird der bildschirm des weiteren nachfolgers gestört. die störung pflanzt sich fort, bis zum realen tv-apparat, sodaß auch der reale betrachter aufstehen muß, um die störung zu beheben. zeitverzögerung: der reale vorgang ist der endpunkt des reproduzierten vorgangs.



fotograf, gezeigt vom tv-team



tv-apparat schwarz: 20 sek.
entwicklungszeit des polaroidfotos

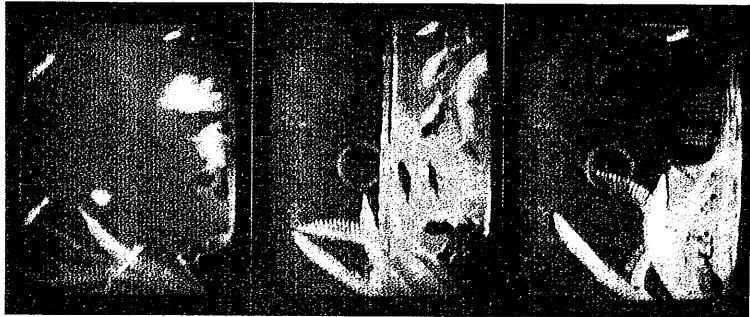


tv-großaufnahme des fotos: tv-team,
gezeigt vom fotografen



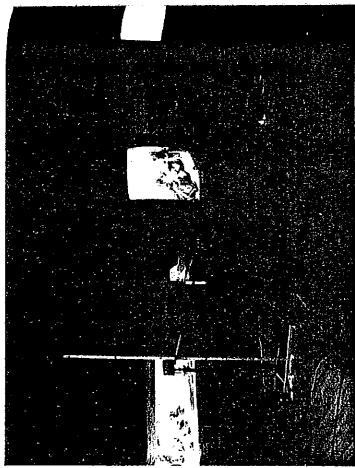
ABBILDUNG IST EIN VERBRECHEN ein lemma zur theorie der tele-kommunikation tele-aktion (iii)

eine instant-kamera und eine tv-kamera stehen sich gegenüber. sie operieren gleichzeitig: der akteur fotografiert mit der polaroid-kamera, das tv-team filmt, beim schließen des bildes (click!) stoppt die kamera des tv-teams. die zeit des entwicklungsprozesses des polaroid-fotos, etwa 20 sekunden, wird auf die tv-kamera übertragen: am schirm erscheinen etwa 20 sekunden schwarzfilm. die tv-kamera beginnt in dem moment wieder zu filmen, wo der akteur das polaroid-foto aus dem gehäuse zieht. das bild wird herangezogen zur großaufnahme: man sieht das tv-team auf dem polaroid-foto. dazu stets livetone. eine umkehrung, strukturüberlagerung, eine schleife, das produkt zeigt den prozeß. Jacques Lacan: „die menschliche sprache konstituiert demnach eine kommunikation, in welcher der absender vom empfänger seine eigene botschaft in umgekehrter form zurück-erhalte“.



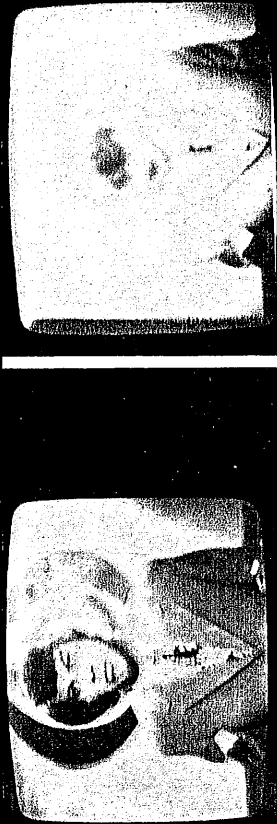
TV-AQUARIUM (TV-TOD I)

der tv-apparat als aquarium bedeutet identität von wirklichem und reproduziertem ereignis. der tv-apparat wird durch seine bilder in ein aquarium, ein still-leben, ein meditationsobjekt verwandelt. doch langsam rinnt (scheinbar) das wasser aus dem tv-gehäuse aus, der gurgelnde ton wird immer lauter, die fische beginnen sich hektisch zu bewegen, schließlich zappeln sie am trockenen boden um ihr leben. ein sinuston steigt warnend auf, die programm-zensur bewahrt die fische vor ihrem tod, ich hätte die fische bis zur bewegungslosigkeit gefilmt, damit wäre der eindruck eines realen todes im realen tv-apparat in der realen wohnung entstanden, diese bewußte illusion hätte erstmals als realer tod geschockt, anders als die nachrichtenbilder des todes, die nur mehr als illusion erscheinen.



TV-TERRARIUM (TV-TOD III)

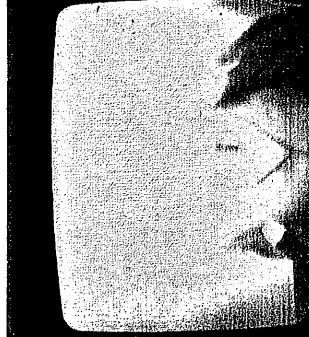
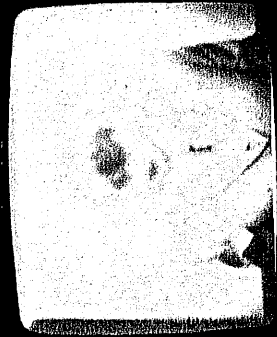
eine video-performance mit tieren. hinter einer stellowand verborgen befand sich ein terrarium mit schlangen. das terrarium wurde live in einen monitor übertragen, der für das publikum sichtbar war. der tv-apparat wurde so zu einem terrarium. das publikum glaubte aber natürlich einer aufgezeichneten bandabspielung beizuwohnen, dann nahm ich eine maus aus einer schachtel, ging hinter die stellowand und warf die maus — nun als live action für das publikum erkennbar — in das terrarium. das publikum erschrak furchtbar, denn nun wurde es plötzlich zum zeugen einer live-aktion. die performance endete nach ca 20 minuten, als die schlangen begannen, die maus zu fressen. tv-bild versus live-bild, reproduktion versus realität. das gesetz der erhaltung der information zeigt auch unterhaltende aspekte.



TV-NEWS (TV-TOD II)

video als box, der tv-apparat als schachtel

der nachrichtensprecher spricht seine nachrichten, er raucht dabei, sein körper befindet sich in einer unsichtbaren glashülle, sodaß der rauch nicht verschwindet, sondern sich in der hülle sammelt. dadurch entsteht der eindruck, als würde der tv-apparat immer dichter mit rauch vernebelt. langsam beginnt der sprecher wegen des vielen rauches zu husten und kurtzen, besonders bei den wetternachrichten. er



hört mit den nachrichten auf, wenn der tv-apparat voller rauch ist, der bildschirm un-durchdringlich milchig: der tv-sprecher er-stückt.

das medium beim wort genommen. die bot-schaft ereignet sich im medium. die vergiftung der kommunikation, wie sie täglich vom fern-sehen vollbracht wird, schlägt auf das medium zurück. die tägliche dosis tödlicher worte, die der nachrichtensprecher spricht, bewirkt den tod des sprechers. er erstickt an der schäd-lichen ökologie des informations- und kommuni-kationssystems tv. closed circuit von wort und bedeutung, von bedeutung und aktion.

lichttheorien, projektionskunst, elektrische kolossalgemälde, Thomas Walgenstein: naturselbstdrucke (1660).

J.B. Castella, A.N. Skrijabin, Baranov-Rossine, Th. Wilfred, L. Hirschfeld-Mack, Laszlo, Z. Pesanek, Edison, Röntgen, Huygens

Roger Bacon, Leonardo da Vinci, Hieronymus Cardano, Heron von Alexandrien 1750 d'Arcy

1824 Sir John Herschel

Dr. Richard Filkington („identifikationstäuschungen“)

1830 Michael Faraday

1832 Simon Stampfer (stroboskop)

spiegelschrift und geisterscheinungen, spiegelungen, lebensrad und nebelbilder, wundertrommel, laterna magica und schattentheater, chemographie und automatentheater, blitzmaschinen und spiegelstäuschungen, farbenräder und kalklichtmikroskope

neonreklamen und fernrohrkameras, taschenkinematographie (blätterbücher), hographie und video, stumme photospiele, feuer und fernsehen, elektrische bogenlampe und filmkamera, telephon und diaprojektion, performances, lichtspiel, episkop, laser . . . film heute ist ein optisches signalsystem, das es mit visuellen kodes zu tun hat, welche eine große anzahl anderer kodes — wie zb kodes der zeichenerkennung (= pattern recognition), des geschmacks, der mode, der architektur, der kommunikation, des verhaltens, sozio-kulturelle kodes — übertragen, dh kodes, die außerhalb des kinos liegen. film besteht also aus kodifizierungen. dadurch werden bilder nur als symbole und metaphern, film selbst nur als repräsentation von welt verstanden. so wird die kinematografie auf ‚naturselbstdrucke‘ zurückgeworfen. mein interesse gilt nicht den kodifizierungen, sondern dem **kodifikat (kalkül) film**, der darstellung der kodifizierung, der operatorenbasis und dem gerüst des films. dadurch behandle ich film als objekt, die bilder als zeichen, die auch uninterpretiert bleiben können. ich will nicht die tante sein, die via telefon tratscht, sondern der ingenieur, der es gebaut hat.

der klassische film erschien mir nur als eine mögliche kodifizierung des kodifikats film. ich begann andere kodifizierungen zu suchen, das kodifikat film zu erweitern, kodes zu brechen und zu sprengen, die verlorenen kodifikate zu rekonstruieren. ich war am strukturellen aufbau der zeichendreihe, an filmzeit, filmraum, am licht etc interessiert. ich erkundete erweiterungen des erfahrungsbereichs, führte neue kinematographische operatoren ein.

das schließt die visionen der sozio-kulturellen kodebrecher nicht aus, die begrifflichen befreiungen auf der ebene der bedeutungen des kodifikats film: das hysterische kino Erich von Stroheims, das psychopathische von Tod Browning, . . .

untersuchungen der strukturen der visuellen nah- und tele-kommunikation, eine stets tiefere und umfassendere investigation der optisch-elektronischen bildverarbeitenden und -erzeugenden maschinen, führten mich 1971 zum präkino, parakino, postkino (video).

ich habe also eine neue selbständige kunstgattung entwickelt, die mit den üblichen kodierungen des konventionellen films nur wenig gemeinsam hat. deshalb bin ich am abbau von identifikationen interessiert, der film jedoch braucht den aufbau. deshalb bin ich gegen die abbildung der welt auf der leinwand als adjustierung des bewußtseins (die jener formulierung des 17. jahrhunderts entspricht: ‚naturselbstdrucke‘) und für die kreation unserer neuen wirklichkeit.

isomorphie von welt und abbildung durchbrechen.

1971 PRÄKINO, PARAKINO, POSTKINO

aus meinen notizen

1966/67 expanded cinema. expansion der perception und kommunikation.

1968 einföhrung des kalküls in die filmtheorie. film ist ein verband von kalkülen.

mechanisches modell zur herstellung von ideen für expanded movies

idee des metafilms

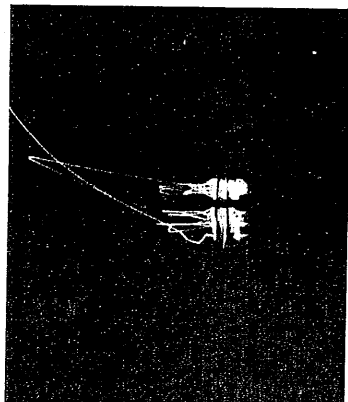
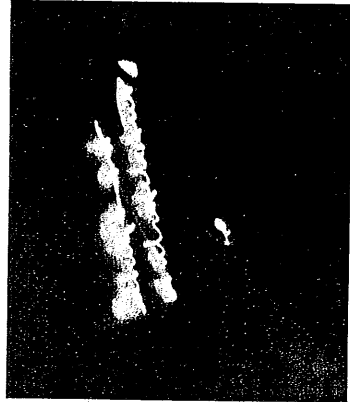
film als neues sinnesorgan

kinematographische aspekte des comic strips, 1969

1969 video als postkino

film ist eine manmade-erfindung, ein artefakt. als solches muß sie die ideologie der natur nicht reproduzieren, sondern eine ästhetik, die keinen sieg und keine niederlage kennt.

film diene der herstellung einer menschlichen wirklichkeit.

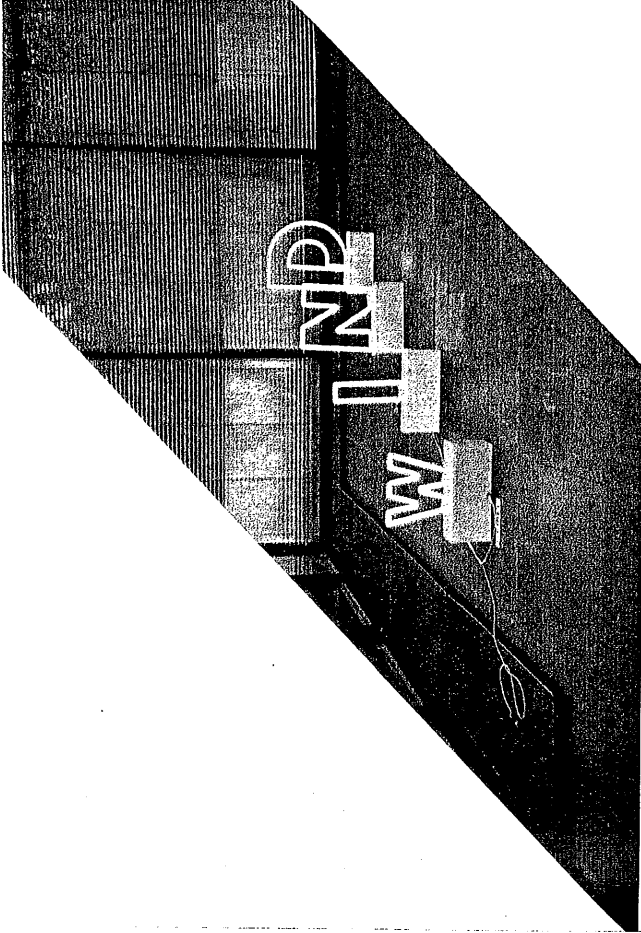


SCHRIFT IST ARCHITEKTUR lichttext

lesart 1 (zur archäologie des menschen)
mit der erlernung der schrift begann der pro-
zess der vergesellschaftung des menschen, zB
die erwerbung einer geometrie des raumes, die
kontinuität des intuitiv erlebten raumes zerfiel
in diskrete elemente, dh die dimensionen des
raumes (fläche, höhe etc.) erschienen, ein un-
durchdringliches raumall zeigt sich als zerleg-
bar in elemente, der raum wurde konstruierbar
aus elementen, der raum wurde intelligibel,
verteilbar, verwaltbar: der raum wurde archi-
tektur.

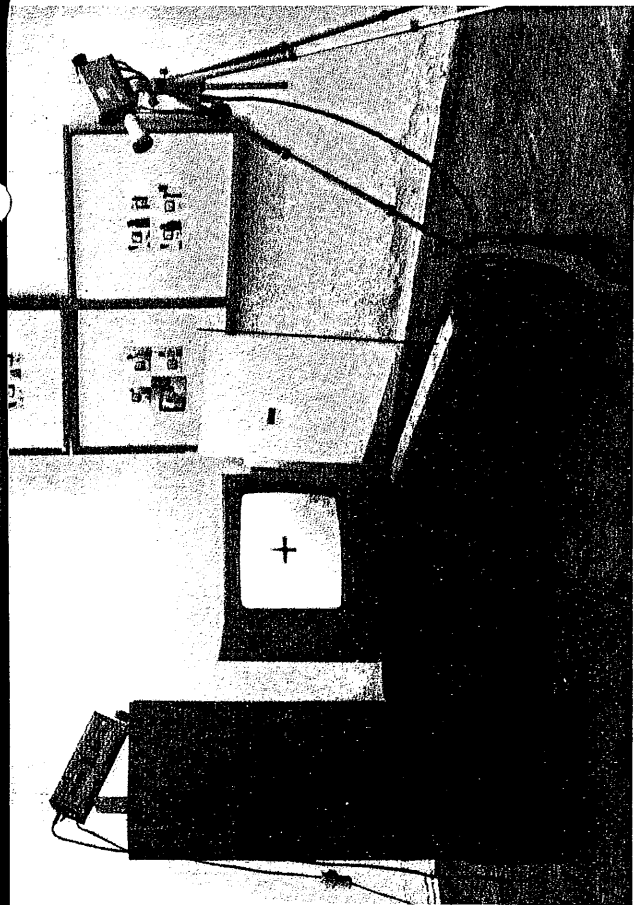
die akquisition der schrift bedeutet die akquisi-
tion des raumes, die beherrschung des raumes
war der anfang der beherrschung jener punkte
des raumes als welche menschen, wie tiere,
wie häuser, gleicherweise zu betrachten sind,
verwaltung als ausfluß der geometrie: archi-
tektur ihre manifestation.

lesart 2
langzeitbeleuchtung und aufnahmen von der
seite zeigen den prozess des schreibens als
einen vorgang im raum, die aussage des tiels
bewahrheitet sich also von selbst in der realisa-
tion, die deutung der schrift als architektur
spricht von wesentlichen sozialen und ökon-
omischen aspekten der schrift.



WIND textobjekt — textprozeß — schriftskulptur

ein neon-buchstabe nach dem anderen leuch-
tet auf, sodasß am schluß das ganze wort
„WIND“ erstrahlt, dann schalten sich alle
buchstaben aus und W beginnt wieder als er-
ster zu leuchten, dann I, N und D.
identität der bedeutung und der bewegung:
die bewegung des lichtes wiederholt die bewe-
gung des windes, aus einer neonskulptur wird
eine prozessuale plastik.

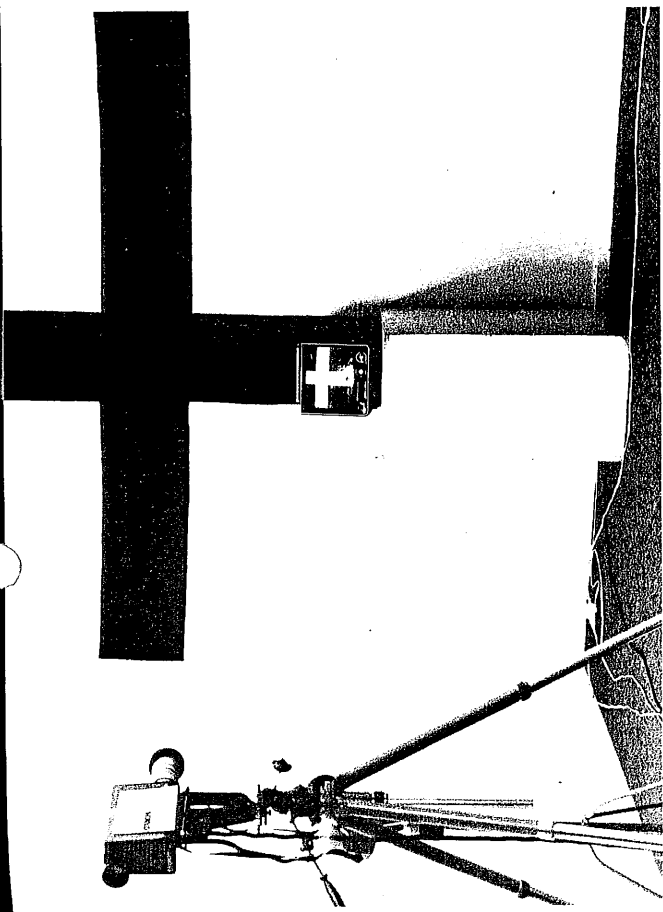


EPISTEMISCHE VIDEOLOGIE (I)

die demonstationen 1-8 der epistemischen videologie betrachten die sprache unter einem geometrischen gesichtspunkt, dh als perspektivisches zeichenobjekt. dadurch werden spatiale eigenschaften der sprache evident. wenn spatiale methoden der sprachbehandlung zu sinnvollen wörtern führen, müssen spatiale prinzipien in der sprache arbeiten: geometrie als grundlage der semantik sozusagen ein taologischer beweis sowohl der theorie wie der angewandten technik.

das perspektivische prinzip ist die gleich- und gegensinnigkeit, vulgo links und rechts. dadurch ist es möglich, aus zeichen ihr gegenstück zu machen, zb aus 0 (null) wird ∞ (unendlich), aus $-$ wird $+$, aus einem halbkreis ein ganzer kreis, usw.

die kunst als abbildungsmedium errichtet zwischen zwei ontologischen modalitäten (der realitätsschicht und der theoreschicht) eine rekursive beziehung, durch welche die bedeutung entsteht. im benennen stiftet die kunst sinn, sie ist also ein organ, das zwischen zwei „wirklichkeiten“ eine gleichsam dritte wirklichkeit herstellt, auf der sich die beziehung zwischen designans und designatum als bedeutungskonstituierend abspielt. das bedeutungslose worpartikel „nen“ wird durch die interferenz von kunst zu „nennen“, ein sinnvolles wort. die bezeichnungs- und benennungsfunktion der kunst in form einer installation.



als orientierungspunkt, kreuzungspunkt, anfang der geometrie (raumkoordinaten), andererseits als markierung eines schusses, einer wunde, als symbol des leidens, des christentums.

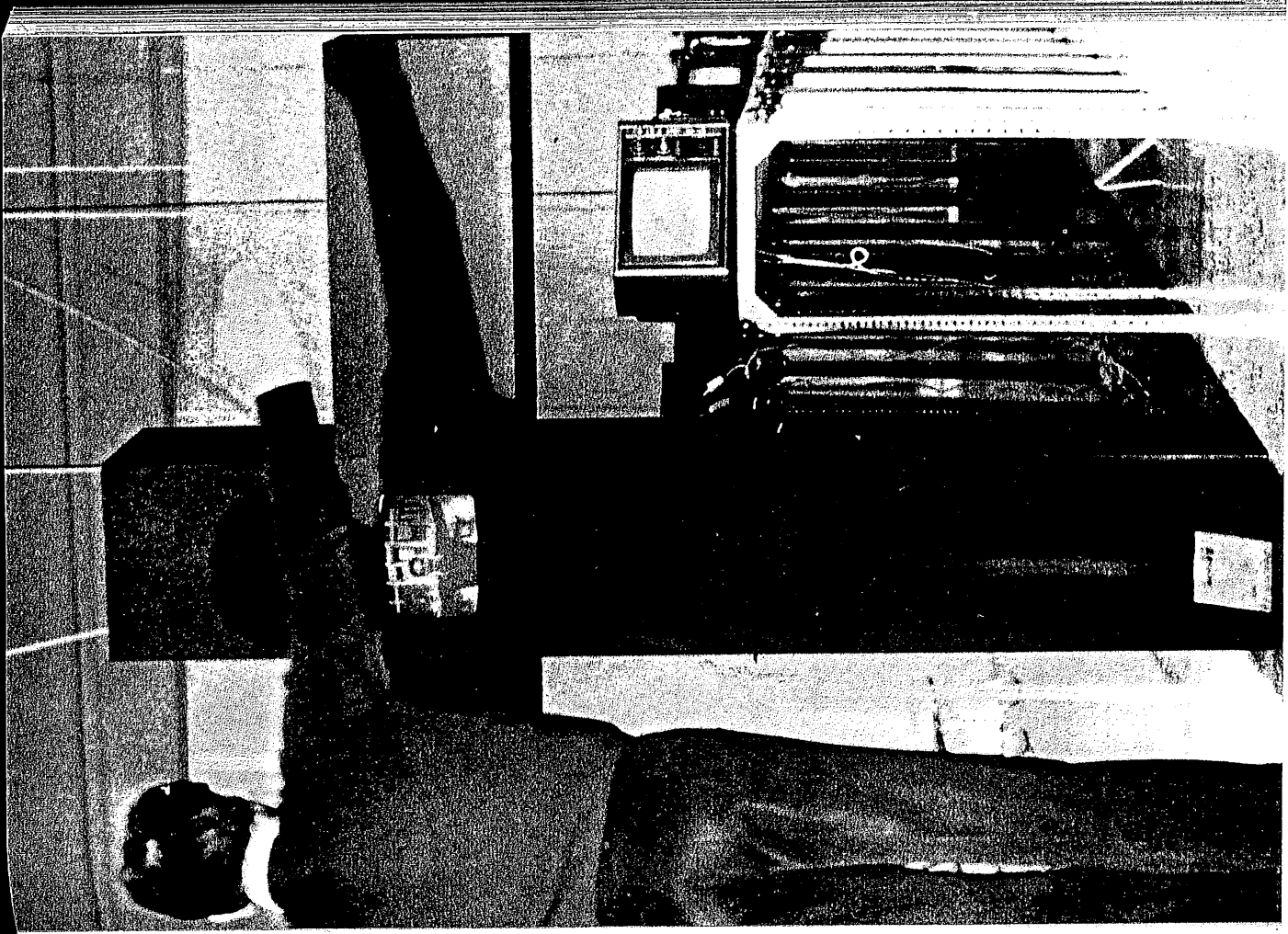
die kamera bildet dieses schwarze kreuz im kameramonitor schwarz ab. auf dem bildschirm aber erscheint das schwarze kreuz als weißes kreuz (der hoffnung), da die kamera mit einem positiv-negativ converter verbunden ist. das weiße kreuz auf dem bildschirm wird aber gleichzeitig als kleineres schwarzes kreuz im weißen kreuz wieder abgebildet, ad libitum eine ineinander-abbildungskette, wobei positiv und negativ abwechseln.

das objekt selbst ist nicht das kunstwerk, erst die abbildungssituation schafft es. die verbindung von form und abbildung der form, setzt das kunstwerk in die welt. diese merkwürdige addition von formen aus einem einzigen gegenstand, wo die abbildungsmaschine mehr erzeugt als in realität vorhanden ist und dadurch eine neue (medien)realität erzeugt, die sich virtuell bis ins unendliche fortsetzt — implimentiert nicht zuletzt das theorem vom tod am kreuz: wie jesus als sohn gottes und menschensohn ja ebenfalls einen transfer vom unendlichen (gottes) ins irdische (des menschen) darstellt. dadurch allein kann er „unsere sünden“ auf sich transferieren (nehmen). durch den identitätstransfer zwischen gott und mensch kann er sich für uns opfern.

TRANSFINITER TRANSFER

videoskopulptr

horizontal und vertikal gespannte schwarze fahnen ergeben ein kreuz. das kreuz einerseits als schnittpunkt, als markierung eines ziefes,



KRUZIFIKATION DER IDENTITÄT videokultur

in einem kreuz, beschlagen mit schwarzem schmiegelpapier, befinden sich eine videokamera, zwei elektrooptische schaltungen. im kreuzungspunkt der balken ein monitor. die kamera schaltet sich nur ein, wenn der betrachter auf dem ebenfalls mit schwarzem schmiegelpapier verkleideten podest steht — und zwar genau im mittelpunkt des darauf befindlichen eisenkreuzes — und seine arme ausbreitet, denn dann bildet sein körper selbst ein kreuz. die arme unterbrechen dabei nämlich die lichtstrahlen, die von den links und rechts des monitors angebrachten zwei schaltungen (mit selenzellen) ausgehen, wodurch sich die kamera einschaltet und dem monitor ein bild liefert.

der betrachter sieht sich also selbst nur in kreuzform im kreuz abgebildet — ansonsten ist der bildschirm leer. das fundamentalste symbol der abendländischen kultur ist das kreuz, das einen identitäts-transfer symbolisiert: gottvater → sohn → mensch; jesus christus stirbt stellvertretend für uns, usw. der preis für die identitätsfindung des menschen, dh sich im bilde bildlich wieder zu erkennen, ist das kreuz. der schmerz der abbildung; der riß der abbildung — dessen brücke das kreuz.

form und inhalt sind wie bruder und schwester in der ehrwürdigen halle des raumes. die poesie bin ich selber. mein selbstestes selbst ist die poesie. meine botschaft wirft jeden auf sich selbst zurück. liebe deinen nächsten wie dich selbst.

liebe form und inhalt wie bruder und schwester. liebe deinen nächsten wie form und inhalt. liebe deinen nächsten wie die poesie selber. liebe deinen nächsten wie meine botschaft. liebe dich selbst wie deinen nächsten. liebe dich selbst wie die poesie. liebe die poesie wie bruder und schwester.

meine botschaft wirft dich auf den nächsten in der ehrwürdigen halle des raumes. meine botschaft wirft jeden auf bruder und schwester. form und inhalt sind meine botschaft. meine botschaft ist die poesie selbst. meine botschaft wirft jeden auf die poesie als die liebe zu form und inhalt. liebe in der ehrwürdigen halle des raumes ist meine botschaft.

mein selbstestes selbst ist die liebe. mein selbstestes selbst ist form und inhalt. mein selbstestes selbst sind bruder und schwester. mein selbstestes selbst ist die liebe seiner selbst als die nächstenliebe zwischen form und inhalt. mein selbstestes selbst ist meine botschaft.

die form des raumes ist der inhalt der poesie. bruder und schwester sind der inhalt des raumes. der raum ist die form der botschaft. der inhalt der liebe ist die form der poesie. die form wirft jeden auf den inhalt zurück. der inhalt wirft jeden auf die form als die botschaft seiner selbst. inhalt und form sind die botschaft der liebe. die form ist die liebe des inhalts.

die poesie ist die liebe zu sich selbst. die poesie wirft jeden auf sich selbst zurück. die poesie liebt sich wie bruder und schwester. die poesie wirft jeden auf bruder und schwester als die nächstenliebe. der inhalt des bruders ist die form der schwester. die form der liebe ist der inhalt der poesie. die poesie wirft jeden in die halle des raumes. die poesie ist form und inhalt. die poesie ist die botschaft ihrer selbst.

TRITITÄI video poem

zuerst werden die gesichter von Jesus Christus, gemalt von Piero della Francesca, von Nikolaus Lenau, dem romantischen österreichischen dichter, der seine letzten jahre in einer irenanstalt verbracht hat, und von mir gezeigt. dann hört man zum porträt Jesus Christus' einen satz von Francesca „form und inhalt sind wie bruder und schwester in der ehrwürdigen halle des raumes“, zum porträt Lenaus seinen satz „die poesie bin ich selber. mein selbstestes selbst ist die poesie.“ und ich selbst sage „meine botschaft wirft jeden auf sich selbst zurück“. die toten gesichter werden gleichsam zum leben erweckt und zum sprachen gebracht. indem ich sie mit meinem gesicht überblende und ich grimassen schneide. es entstehen dabei verblüffende ähnlichkeiten und wirkungen. so wie die gesichter vermischt werden, vermengen sich dann auch die botschaften, die um den satz Jesu Christi „liebe deinen nächsten wie dich selbst“ erweitert worden sind. das theorem der identität wird in frage gestellt, indem die botschaften sich gegenseitig relativieren.



Cezanne oder Rothko vorgezogen, solange die fläche und mit ihr die form nicht aus der farbe heraus komponiert und realisiert werden. erst eine reale farbform wird auch in der videokunst eine eigensetzliche entwicklung des mediums vertiefen und verschärfen. gerade durch seine zeitform, die für optisch-physiologische effekte wie sukzessiv-kontrast, komplementär-kontrast etc so geeignet ist, kann video für die verabsolutierung der farbe, für die befreiung der farbe vom objekt, wertvolle grundlagen liefern. van Gogh hat prophezeit, „der maler der zukunft wird ein maler der farbe sein“ und die zukünftige malerei werde „mehr musik und weniger skulptur sein“⁴². aus dieser dominanz ist unter anderem auch ableitbar, wieso gerade künstler, die video primär als zeitkunst interessiert und die in ihrer zeitauffassung von der musik inspiriert sind, so gerne mit video-synthesizer und colorizer arbeiten. denn van Goghs prophezeiung hat in dem moment geendet, wo durch die emanzipation der farbe auch die form vom naturobjekt getrennt wurde. gerade die unabhängigkeit von form und farbe (die definition des gemäldes als farbige oberfläche) hat ja die malerei vom illusionären raum (mit hilfe zeichnerischer formen wie perspektive etc) befreit, und so wie erst seit realen farben reale formen vorhanden sind, gibt es auch erst seit der autonomie der farbe, seit dem damit verbundenen abbau des illusionistischen raumes, den realen bildraum. eine besonders bezeichnende phase ist dabei die shaped canvas malerei (zb Stella), wo eben die ambiguität von bild und objekt (objekthafte gemälde — bemaltes objekt) den übergang darstellt zu jenen plastiken der minimal art und primary structures, die als von der malerei herkommende skulpturen zu betrachten sind: von der farbigen oberfläche zum realen raum. auch von der farbe geht ein weg zum raum.

viel verwirrung scheinen gerade jene 2 eigenschaften des video-systems gestiftet zu haben, die bei oberflächlicher betrachtung zum zeicharakter von video allein beitragen, nämlich selbstreferenz (feedback) und instantzeit, die aber ebenso wichtig für video als raumkunst sind. sie errichten nämlich u. a. jenes novum in der kunstgeschichte, daß der betrachter teil des kunstwerkes wird. durch den inkorporierten betrachter wird nämlich Lessings unterscheidung der künste in zeit- und raumkünste in der video-kunst aufgehoben, präziser in der video-kunst als raum-kunst (video-installationen, environments, skulpturen)!

jahrhunderteralte raumerfahrung hat sich ganz gut in jener formulierung niedergeschlagen: „in der architektur geht es um die gestaltung des raumes, in der plastik um das verhalten zum raum. in der malerei um die entfaltung des raumes mit künstlerischen mitteln“⁴³. auffallend ist die ähnlichkeit mit dem Peirceschen modell der semiose, wo „etwas als zeichen eines anderen etwas für ein drittes etwas fungiert“. auch hier tauchen die ausdrücke gestaltung, verhalten, entfalten auf. nämlich das zeichen realisiert (als mittel) gestalt, kommuniziert (für ein subjekt) ein verhalten, entfaltet (von einem objekt) die bedeutung. mit anderen worten: die architektur ist die syntax des raums, die plastik die pragmatik und die malerei die semantik des raumes. diese semiotische definition des raumes erlaubt/ermöglicht es uns, die rolle des körpers des betrachters in der videokunst als neue raumkunst zu verstehen.

in der klassischen architektur galt als raum im eigentlichen sinn nur der innenraum. der außenraum eines gebäudes war sozusagen nicht existent, denn das gebäude erschien nach außen wie „ein körper auf der erde“, dh als geschlossene skulptur. raumplanung heißt auch heute noch so viel wie innenarchitektur bzw. milder gesprochen, die gestaltung von innenräumen nach körpern und als körper. nicht umsonst ist Le Corbusiers modulator nach der menschlichen figur proportioniert. die architektur kennt sozusagen keinen außenraum, höchstens einen außenbau. daher versteht sich, daß videokünstler wie Dan Graham, Valie Export, Peter Weibel sich mit architektonischen video-räumen beschäftigen, die speziell die problematik von innen-raum und außen-raum (zumeist in der form der umkehrung) aufgreifen.

in einer bereits veröffentlichten arbeit¹ habe ich als spezifische videologische konstanten, dh als nur mittels des video-systems codifizierbare und realisierbare eigenschaften, bestimmt: synthetik, transformation (metamorphosis), selbstreferenz, instantzeit, boxcharakter. von diesen eigenschaften sind zuerst einmal, besonders in den usa aufgrund ihrer technischen überlegenheit, die beiden ersten weidlich benützt worden. die auflösung konkreter formen in abstrakte, die umwandlung der bilder und zeichen, die verzerrungen von form und farbe durch video-synthesizer und colorizer lieferten ein leichtes feld für sogenannte spontane kreativität. in diesem zusammenhang ist bemerkenswert, daß untersuchungen zur farbe mittels der video-technik, die mit dem erbe eines Delacroix, van Gogh, Manet, Runge, Friedrich, Malevitch, Mondrian, Albers, ja sogar der color-field-malerei, usw ebenbürtig oder vergleichbar wären, immer noch ausstehen. wie schon der ausdruck „colorizer“ verrät — und man erinnere sich, mit welcher entrüstung jeder maler der farbe die bezeichnung, ein kolorist zu sein, von sich wies —, kolortiert er eine zeichnerische form. in der bisherigen praxis wurde mit der kathodenröhre — die ja nach einem bekannten ausspruch den pinsel ersetzen soll — nicht gemalt, sondern gezeichnet, so wie man von einem maler, der zur form nicht durch die znordnungen von farbe und fläche kommt, sagen kann, daß er mit dem pinsel zeichnet. das bild als zeichenform dominiert und somit heimlich (trotz aller synthetisch erzeugten verfremdungen) eine populäre, bildungstreuere realitätsauffassung. mit anderen worten, trotz aller avancierter technik ist die ästhetik der farb-videoerke nicht einmal zu den erungenschaften der romantik (die farbe als ausdruckswert persönlicher symbolsprache etc), geschweige eines

VIDEO ALS RAUMKUNST arbeitsnotizen

wie sehr auch die klassische bildhauerei von der körperdarstellung lebt, wissen wohl der gebildete laie und der eingeübte fachmann gleichermaßen. auch bei abstrakteren bildhauern wie Moore sieht man noch die gestaltung von wirklichen körpern (statt der gestaltung von wirklichem raum) durchschwimmern, wenn auch vorgedrunnen in die knochenformen, mollusken etc des menschlichen leibes. so schlägt auch noch bei einigen videokünstlern die traditionelle raumauffassung als körper durch. der spirituelle raum eines Matisse, der simultane raum der kubisten, die verräumlichte zeit der futuristen, das raumgefühl der monochromen malerei oder, dialektisch, gerade der verhexte verzierte raum der surrealisten, vor allem Magrittes, sind jedoch beispiele einer modernen raumauffassung in der malerei, die sich von der raumdarstellung durch körper lösen will — und somit für viele video-werke verbindlich sind/sein können.

die malerei hat das vermögen, bilder vom raum zu entwerfen. eine anordnung von video-geräten hat das vermögen, ein dreidimensionales gebilde zu sein, also eine (körperliche) skulptur, und gleichzeitig aber auch wie ein gemälde auf seinen „bildschirmen“ bilder vom raum zu entwerfen. in speziellen fällen kann auf dem bildschirm sogar die video-skulptur oder ein teil von ihr abgebildet werden. als neuartige raum-maschine ist video ein interface von plastik und malerei. sie entfaltet den raum durch bilder von ihm und bestimmt als plastik das verhalten zum raum. wie in allen kunstsparten so auch bei video bewegt sich die avancierte forschung auf dem gebiet von semantik und pragmatik, ihren verwischungen und vermischungen.

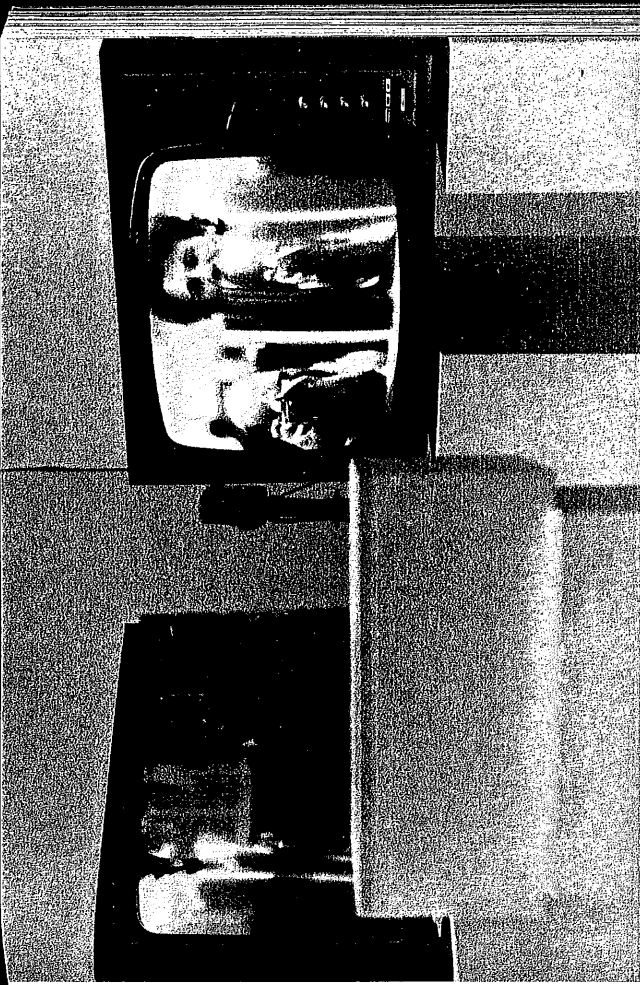
der monitor oder die video-leinwand kann als bild auch den betrachter zeigen, den körper des betrachters, und sein verhalten abbilden. gerade dadurch wird video das wesentliche instrument für die pragmatik des raumes. das verhalten des zuschauers, nun nicht mehr bloß dargestellt als körper, sondern inkorporiert, leitet jenen plastischen prozeß ein, der ein neues verhalten zum raum mitteilt, dessen reichweite von physiologischer (bei zeitverzögerung) bis zu spiritueller natur sein kann. die abbildung des betrachters im video-schirm hat manche theoretiker vorschnell zur definition von video als spiegelmaschine verführt. ich möchte mit verlaub entgegen halten, daß es sich bei solchen werken (zb den installationen von Peter Campus) gerade ausgesprochen um neue raumkünstlerische artikulationen handelt, die raumempfindungen übermitteln, welche den kastenraum, den hierarchischen raum der traditionellen malerei und bildhauerei überwinden. von den chimärischen bildern auf video-leinwänden (durch großprojektoren) bis zu den differenzierten multi-bildern zahlreicher monitoren wird hier ein künstlerischer raum gestaltet, der sich vom raum der wahrnehmungsrealität wesentlich unterscheidet und dadurch erst realer (künstlerischer) raum wird. sowohl der schachtelcharakter als orthafigkeit (die älteste raumvorstellung) wie auch der bildcharakter von video machen video für den prozeß des plastischen so geeignet. wegen dieser affinitäten von video zu malerei und plastik arbeiten etliche bildende künstler mit video (installationen etc), um neue raumerfahrungen jenseits von plastik und malerei im herkömmlichen sinn zu realisieren. diese neue raumerfahrung ist wesentlich mit einer neuen zeiterfahrung verknüpft, wobei es zur verteidigung von video als raumzeit-maschine hoffentlich des hinweises auf die moderne physik nicht bedarf, die von einem raumzeit-kontinuum spricht (und nicht mehr von isolierten raum- oder zeitbegriffen).

so ist zu vermuten, daß in den nächsten jahren die entwicklung von der produktion von video-tapes weg und zur konstruktion von spatalen, architektonischen, plastischen, skulpturalen video-lösungen übergehen wird, weil hier für den augenblick das geheimnis von video, seine kunst, vermutet wird.

¹ *philosophie von vlt&vtr*, in: *heute kunst* Nr. 4—5, 1974

² *Percent van Gogh in seinen briefen*. ulstein 2740, 1969

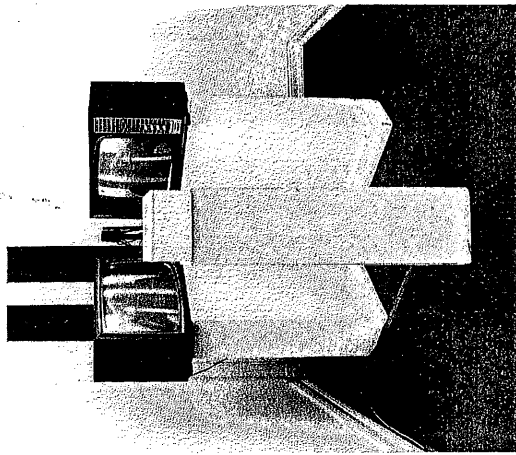
³ Kurt Badt, *raumphantasien und raumillusionen*. dumont, 1963

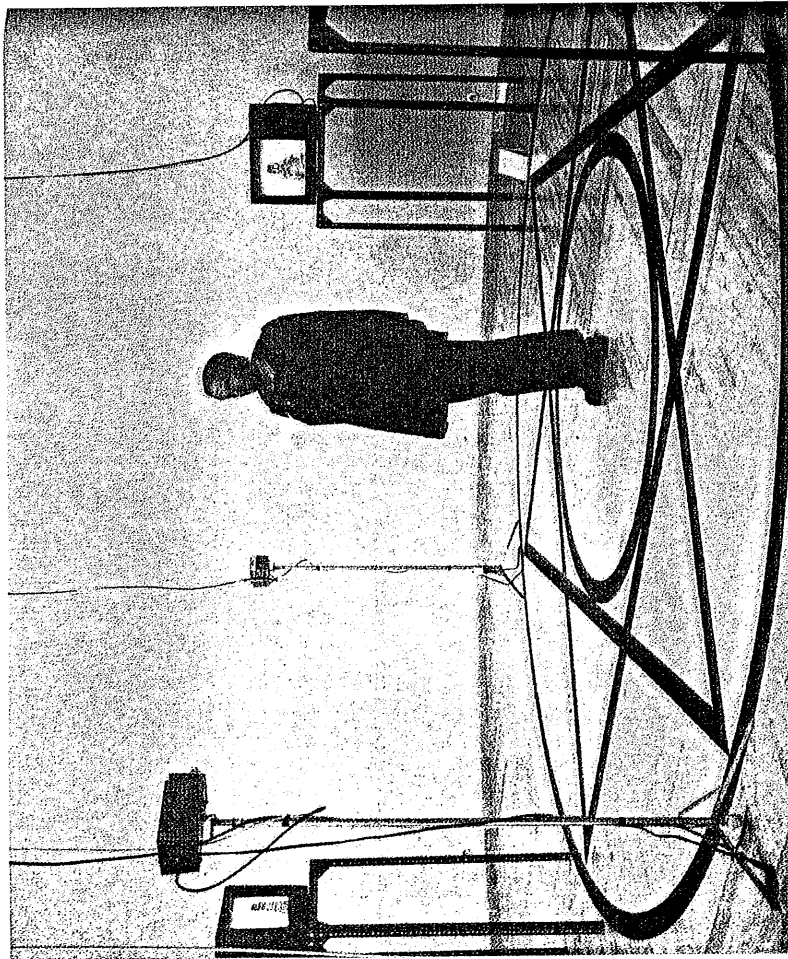


VIDEO CORNER

eine videokulptur

die beiden monitoren sind durch einen technischen eingriff gegensinnig geschaltet, dh der eine monitor ist links-rechts ausgerichtet, der andere rechts-links. die fläche entsteht ja nicht durch einseitigkeit, sondern durch die zwei-sinnigkeit von links und rechts. hinter dem eck, das die zwei video-monitoren bilden, stand die video-kamera, im gegenüberliegenden eck stand ein spiegel, der auf einer schiebe rotierte. der spiegel markierte die grenze zwischen innen- und außenraum. der spiegel war halbdurchlässig, ein sog. spionspiegel. stand der spiegel horizontal zu den beiden monitoren, bildete die kamera die im spiegel sich spiegelnden monitoren ab, das ist der innenraum, der sich qua feedback virtuell ins unendliche fort-pflanzt. da der spiegel transparent war, wurde auch der außenraum mitabgebildet, also eine (unendliche) abfolge von ineinanderabbildungen von innen- und außenraum. durch die bewegung des spiegels bewegten sich die bilder auf das video-eck als zentrum zu, schufen also eine spiegelbildliche symmetrie aufeinander zuffliegender gegenstände. stand der spiegel vertikal zu den monitoren, bildete die kamera den außenraum und den betrachter ab, der betrachter sah sich in den monitoren seitenverkehrt und gleich darauf im spiegel.

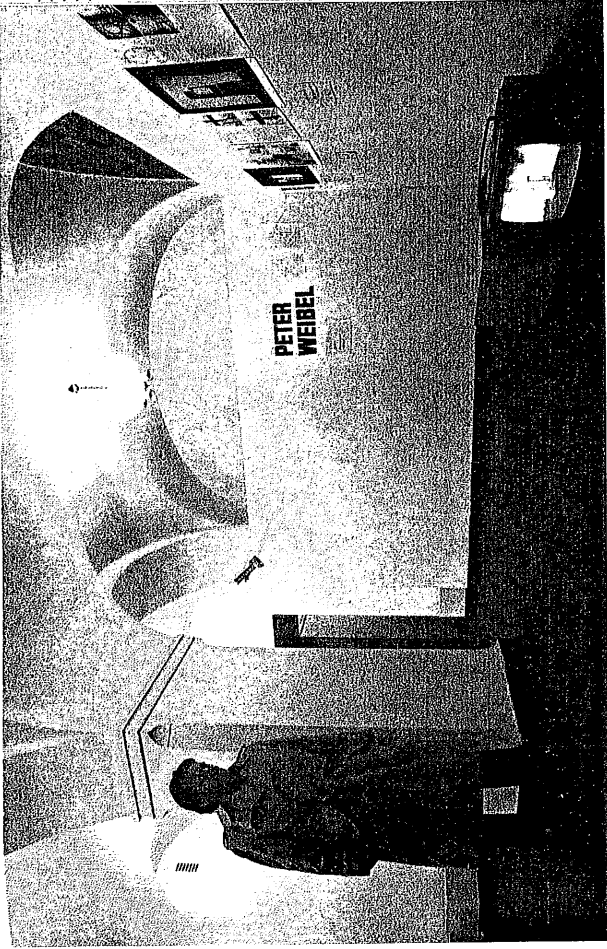
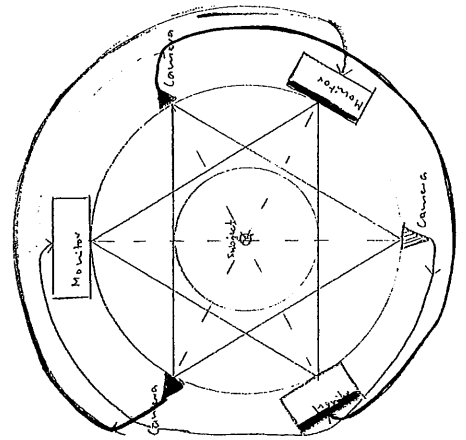




BEOBSACHTUNG DER BEOBSACHTUNG: UNBESTIMMTHEIT

video-installation

kameras und monitoren sind einander so gegenübergestellt, daß der betrachter sich in den bildschirmen nie von vorne sehen kann, so sehr er sich auch wendet und windet. der beobachter seiner selbst sieht von sich nur differierende teile. er kann nicht sein gesicht sehen. eingeschlossen im raum, ist jeder raumpunkt sein gefängniswärter, die perspektive sein tödliches schicksal.



umgebende raum abgebildet. im raum selbst befindet sich also ein kleineres modell des raumes: eine tv-schachtel in der raum-schachtel, wie kommt aber nun diese raumabbildung in den bildkasten, wenn keine kamera zu sehen ist? wie kommt es, des weiteren, daß eine person, wenn sie durch den raum geht oder an der säule lehnt, im bildschirm nicht abgebildet wird? wie entsteht diese gleichzeitige an- und abwesenheit?

neben der offenen bild-box steht eine weitere vollkommen abgeschlossene box, zu der eine leitung führt. in dieser box befinden sich eine video-kamera und ein beleuchtetes foto der raum-situation. dieses foto (diese zweidimensionale abbildung) wird von der kamera in den tv-apparat übertragen, nicht der reale raum selbst. doch da der bildschirm selbst zweidimensional ist, fällt der unterschied flach. deswegen ist auch die person im bildraum nicht sichtbar, obwohl sie im realen raum steht, denn der raum des bildschirmes ist ohnehin stets eine illusion. aber ihre abwesenheit auf dem tv-schirm macht ihre anwesenheit im realen raum erst recht — ex negativo — präsent bzw ihre präsenz auffallend. in der traditionellen plastik, wo der mensch nur dargestellt wird, spielt der reale mensch, der betrachtet, keine rolle. bei meiner videokulptur gehört erstmals der betrachtende mensch selbst zum konstituens des kunstwerkes, somit ist der mensch erstmals wirklich von bedeutung.

INVERSER RAUM

video-installation

der raum als volumen, als box. der monitor ist ebenfalls eine box, eine kleinere box als die ihn umgebende raumbox. im bildschirm ist der

„alle bisherigen elemente überflüssig zu machen“ (moholy-nagy), ist der versuch, realität überhaupt, zumindest die naive vorstellung davon, überflüssig zu machen. ein musikalischer weg dazu ist, durch direktes einkratzen selbst die akustischen phänomene zu erzeugen. man erspart sich dadurch die musiker und instrumente, man schafft also ein stück wirklichkeit ab. siehe auch die synthesizer-musikmaschinen.

eine in analogie zur tachsistischen malerei von der hand direkt in die lackfolie oder nickelmatrix eingekratzte „gestische musik“ würde allerdings die saphirnadel nicht vertragen. der tonabnehmer würde herauspringen und der saphir kaputtgehen.

die suggestion des videorecorders und monitors im kaufhaus, über die filme abgespielt werden, ist von derselben art wie bei der schallplatte. man spürt deutlich, daß sie einer realität des dekors nicht bedürfen. so wie man direkt auf die platte kratzen kann, könnte man auch direkt auf das magnetband eines videorecorders einwirken und filme erzeugen. wenn man über ein optisches alphabet verfügt. nur dieses ist notwendig, und die ersten schritte dazu sind die simulationsprogramme der technologie. was nicht verlangt wird, sind wirkliche menschen, wirkliche landschaften. damit könnten nicht nur die jeweiligen idole und stars, entsprechend dem zeitbedürfnis, synthetisch hergestellt werden, sondern auch objekte, die es bisher nicht gegeben hat. ein **erweitertes optisches bzw akustisches alphabet** ist eine möglichkeit, der inneren wirklichkeit näher zu kommen: unseren sehenswerten, projekten und wünschen. die bisherige praxis von bild- und schallplatte ist ausfluß einer politik des naiven realismus, die auf identität rückstrebt — zu welchen dienst braucht nicht untersucht zu werden. tv, schallplatte und video sind jedoch eine abstrakte repräsentation von welt, eine repräsentation, die die naive wirklichkeit verlassen hat. wenn die welt in einer maschine repräsentiert werden kann, in der weise, daß wir sie ungefähr wiedererkennen, heißt das, daß die maschine imstande ist, die welt so zu simulieren, daß sie diese nicht mehr braucht. die für unsere epistemologische epoche so grundlegende charakteristik. eine vielfalt von modellen als wirklichkeit zuzulassen und somit eine objektive wirklichkeit zu desorientieren, wird durch tv, schallplatte und video beispielhaft artikuliert.

die wirklichkeit (das sind die realen musiker, instrumente, landschaften, frauen und männer, gegenstände usw.) galt bisher als *conditio sine qua non* der abbildung, als versprungglied der kette von ab- und umbildungen. tv und schallplatte sind die ersten verkürzungen dieser kette. nicht nur zwischenglieder werden ausgelassen, sogar des anfangsgliedes kann man sich entäußern. zb kann man heute ton direkt verstärken, ohne ihn vorher in elektrischen strom umwandeln zu müssen. bei den ultraschallfrequenzen, bis zu hundertmillionen schwingungen/sek, kann man noch von ton sprechen, doch bei über 10 billionen schwingungen/sek von tonwellen zu sprechen, ist schwierig. viel eher haben diese vbrationen den charakter elementarer partikel: phonone. so wie lichtwellen aus photonen bestehen, muß man sich ultraschallwellen aus phononen bestehend denken. diese interagieren mit den elektronen und atomen, wenn man sie durch feste materie schickt. zb können sonische massen so intensive tonwellen erzeugen, daß sie metalle schneiden und pulverisieren. man denkt an akusto-elektrische foto-verstärker, die den ton verwenden, um das licht zu verstärken. in kadmiumsulfid formen die ultraschallschwingungen eine unsichtbare tonbarriere, die effektiv die geschwindigkeit der elektronen, die sich durch das material bewegen, auf tongeschwindigkeit begrenzt.

das sind beispiele für die veränderung der abbildungsfunktionen zwischen den einzelnen medien, für die veränderung der abbildungsfunktion überhaupt. einer technologischen philosophie bleibt es überlassen, die direkten veränderungen der wirklichkeit, die zustandsänderungen der materie durch neue interpretationen der zeichenverarbeitung ins begriffliche umzumünzen. für die zwecke der kunst genügt es vorläufig, auf den erkenntnistheoretischen wert der schallplatte und des videorecorders hinzuweisen.

von musikinstrumenten erzeugte töne werden in elektrische analogien oder diverse harmonielehren verwandelt, die eines mediums bedürfen, um wieder musik zu erzeugen. das medium kann sein eine schallplatte oder ein orchester, ein abnehmer mit nadel oder ein dirigent mit stab. so könnte man landläufige vorstellungen von der reproduktion der musik analysieren. hierbei sind das instrument und der ton, die vorstellung vom instrument und die vorstellung vom ton, noch identisch: eine trompete erzeugt trompetentöne, eine trommel trommelschläge, eine geige geigentöne. doch die schwarze drehende scheibe, die tont, bringt einen riß in diese ordnung der dinge; durch sie zerfällt diese identität. der landläufigen auffassung ist jene epistemologische sensibilität entgangen, deren charakteristik man sich am besten dadurch verdeutlichen kann: eine trompete erzeugt töne wie eine geige, geigenstriche lassen schlagzeugtöne los usw. die schwarze scheibe ist eine variable in der gleichung objekt—abbild (ton). sie kann tönen wie ein orchester, wie eine stimme, wie eine posaune. ein und dasselbe objekt erzeugt die töne verschiedener objekte. dadurch bewirkt sie einen verlust an realität und sinn durch abstraktion. sie entfernt sich von der realität, von der musikalischen vorlage. sie reproduziert nicht, sondern erzeugt. die schallplatte ist kein system der reproduktion, sondern ein system der produktion — und zwar als objekt einer neuen epistemologischen epoche, wo die homologie von reiz und reaktion, von objekt und idee in plunder zerfallen ist.

die bisherigen musikalischen verfahren sind abbildungssysteme, ketten von abbildungen und somit umbildungen (von tönen in wellen und von wellen in töne, schallwellen-elektrische wellen). diese sukzession von abbildungssystemen hat bereits einen abstraktionsgrad per se erreicht, wo ein naiver realismus, der auf identität aus ist, verloren ist. daher die suggestibilität der musik für platonische systeme. für die landläufige meinung drückt sich in der musik ein naiver realismus aus, auch wenn er dabei zb das weissen der schallplatte unterdrückt.

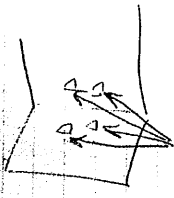
BILD/SCHALL/PLATTE UND IHRE ERKENNTNISKRITIK

*die welt des künstlerischen optisch-akustischen alphabets
aspekte einer technologischen philosophie*

(see)

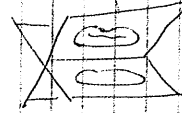
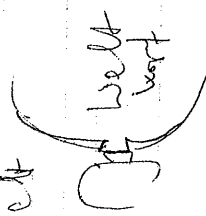
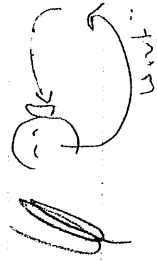
1970

Space in der Erde
die auf schiller zeigen, auf
demum beschränkt ist
we man will verkehrt
hört.

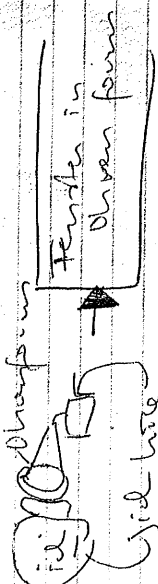


1) minna mal an Neuenhaus - fische

XX) Ohr als dieses laif Welt
me-ohr = Ohr der Welt

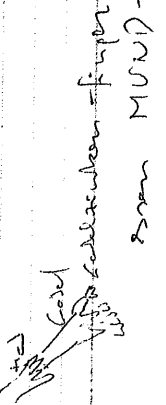


Ohr als Nerven
Leutsprecher in Ohrform !!!



XX)

Man S-Gabel Gabelhand



Man MUND-fürmen

I
ohr als closed loop
mein ohr = ohr der welt
wort mikrofon weltkopf

II
ohren als drehtüren
leutsprecher in ohrform (ich höre zu ohren)
fenster in ohrform (ich sehe durch ohren)
hand-gabel gabel-hand
gabelzinken-finger
essen mundformen



HÖR ZU ein hörfilm

version 1: auf der leinwand sieht man ein ohr.
dazu werden texte des autors gesprochen, die
leute hören mit den ohren, und ihre augen
sehen ein ohr. der hör-akt ist thematisiert, vi-
sualisiert worden. die texte könnten immer
neu bestellt werden, nur das ohr bleibt gleich.
version 2: derselbe film ohne ton. man sieht
das ohr auf der leinwand, hört aber keinen
text. während die leute hören, hört die lein-
wand selbst auch. dieses schweigen zwischen
den beiden ohren (dem echten und dem repro-
duzierten) ist die spannung des films, ist seine
„stumme musik“. ton kann allerdings dadurch
entstehen, daß das publikum, gereizt durch
das schweigen, selbst kommentare liefert.
version 3: wie version 1, man sieht aber statt
des ohrs eine schallplatte läuren. der film
dauert, solange sich die schallplatte dreht. ein
objektfilm, eine projizierte schallplatte.

TV-POEM

totalitäre symphonie (1971)
eine tv-oszillographie

tv-apparat



stahlhelme

marschierende soldaten

tv-apparat

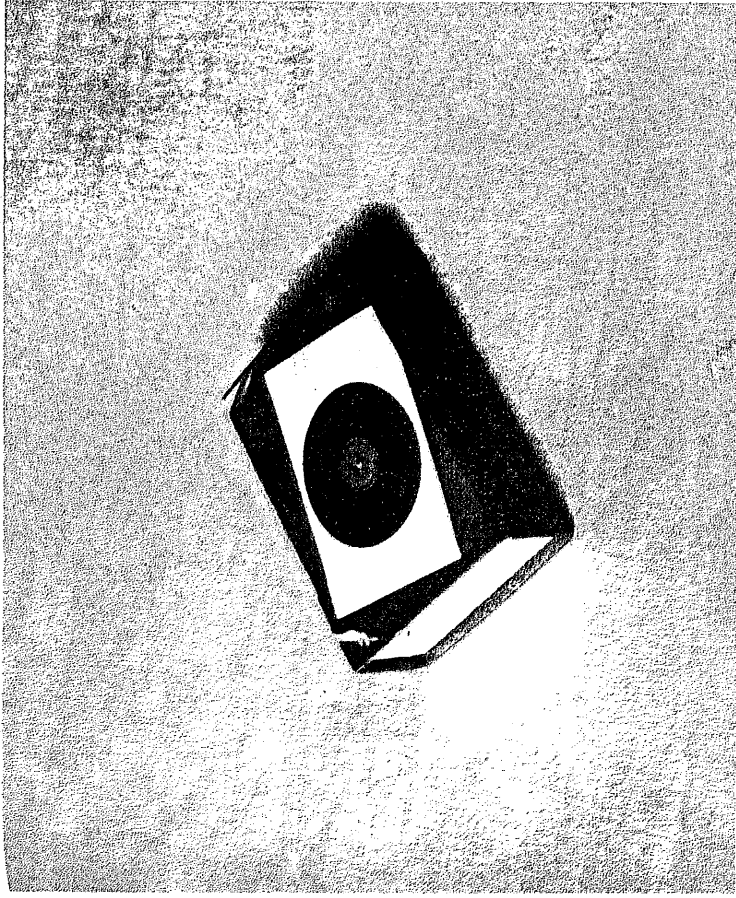


stahlhelme als noten

automatic composer

lautsprecher

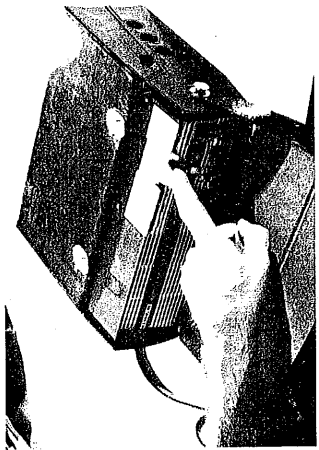
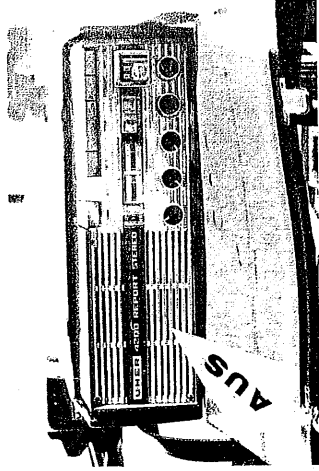
aufnahmen von parádierenden truppen: die helme marschieren über die projektionsfläche des tv-bildschirmes. darüber wird ein notenlinien-raster gelegt: die helme werden zu noten. die durchgänge der helme durch die linien bzw. der zwischenträume werden benutzt, um mit einem automatischen composer sofort musik zu erzeugen.



ERFINDUNG DES ZÜNDSCHALLS

eine zündholzschachtel als plattenspieler, darüber eine kleine schallplatte (zb mit Mozarts „kleine nachtmusik“), die musik wird mit dem streichholz als tonarm entzündet, beim verbrennen der schallplatte ertönt die musik. beweis: siehe foto.

TOTALITÄRE SYMPHONIE



zeitverzögerte wiedergabe
live gesprochen

en sprech ge en sprech ge
st nie ma ma te ma te wer ab st
ken den her vor zu wo i
nen nen de

wenn dies nicht wenn dies nicht wär alles
so nicht aber selbst doch
daher wieder zwischen reden und
sterben und sterben leben und
oder oder oder zwischen und
oder aber oder oder und

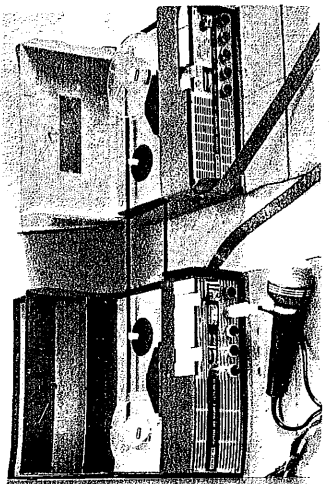
ich bin ich bin du bist er ist sie
wir sind ihre sind seid sie sind sie
alle

SYNTHESIS
mensch-maschine-interaktion

ein diskurs über sprache, technologie, politik,
ein endloser text, ein finites modell der unend-
lichen zeit.
der sprecher sagt „ein“ und drückt auf die ein-
taste des magnetophons. auf dem magneto-
phon ist eine endlos-schleife mit dem text
„aus“, das tonband sagt also „aus“, der spre-
cher schaltet auf die aus-taste, dann sagt er
„ein“ und schaltet auf die ein-taste und so
weiter ad libitum. der text realisiert sich solan-
ge, bis entweder das magnetophon kaputt
geht oder der autor vor erschöpfung aufgibt.
sprachprozess: dialog zwischen natürlichen
und künstlichen elementen, zwischen sponta-
neität und regeln (maschine).

REKURSIVE TEXTE
textmaschinen — maschinentexte

morpheme (wortpartikel), die für sich alleine
sinnlos sind, werden zum zeitpunkt t_1 in das
mikrofon gesprochen. zum zeitpunkt t_2 kom-
men sie zeitverzögert wieder. durch ihre wie-
derholung ergeben sie zusammen mit den zum
zeitpunkt t_2 neu gesprochenen silben sinnvolle
wörter. z.b. aus en, sprech, ge, gen, ze, bilden
sich sprechen, gespräch, gänge, zeigen. man
beachte die fonetische schreibweise.



hör die formen des leeren und dunklen
 hör die formen des und dunklen
 hör die formen des dunklen
 hör die formen des dunklen
 hör die dunklen
 hör

SPRACHSPIEGELUNGEN

das magnetophon wird als spiegel verwendet.
 ich spreche eine silbe bzw ein wort bzw einen
 satz auf das tonbandgerät, und sie kommen
 spiegelverkehrt (seitenverkehrt) von der ton-
 bandmaschine zurück. dabei gehe ich entwe-
 der exakt vor, sodaß die buchstaben in umge-
 kehrter reihenfolge >kommen<: >neimok<
 oder ich nehme größere einheiten (statt der
 buchstaben wörter) und reihe die >wörter um-
 gekehrt<: >umgekehrt wörter . . .<. gele-
 gentlich nehme ich eine noch größere einheit
 (einen satzteil) und spiegle wortgruppen.
 die tonbandmaschine gibt meinen fragen also
 mit meinen eigenen worten die antworten.
 dieses selbstgespräch als dialog zielt nicht
 nach jener philosophie, die da sagt: „wo man
 fragen kann, kann man auch suchen, und wo
 man nicht suchen kann, kann man auch nicht
 fragen, und auch nicht antworten. wo es keine
 methode des suchens gibt, da kann auch die
 frage keinen sinn haben.“ (Wittgenstein, philo-
 sophische grammatik, s. 377), sondern will ein
 dichterisches beispiel geben für die idee einer
 rekursiven (rekursionstheoretischen) begrün-
 dung der semantik: das spiegelprinzip ist eine
 veranschaulichung der selbstreferenz. die
 wortbewegungen sind selbstbezügliche. diese
 reflexivität im sprachprozeß lenkt die bewe-
 gungen des denkens. die fragen, die aufge-
 worfen werden, beantworten sich von selbst
 — das wäre eine oberflächliche interpretation.
 mir geht es darum, zu zeigen, in welcher beziehung
 die bewegung des sprachmaterials
 zur bewegung der gedanken steht. philoso-
 phisch gesehen: die frage nach der welt, nach
 dem sinn der welt, bedarf der welt gar nicht,
 es ist die methode des sprachprozesses, die
 über die sprache selbst hinausfragt. die
 sprache selbst intendiert nach der welt. die
 sprache selbst stellt die frage nach dem sinn.
 es ist die selbstreflexivität im sprachprozeß,
 die das denken hervorbringt und damit die
 frage nach dem sinn.

sprecher : magnetophon

w : w
 wa : aw
 was : saw
 was i : i saw
 was is : si saw
 si saw : was is
 is was : saw si
 was ist : tsi saw
 was ist : ist was
 was ist d : d tsi saw
 d tsi saw : was ist d
 was ist da : ad tsi saw
 ad tsi saw : was ist da
 was ist da : da ist was
 ist da was : was da ist
 da was ist : ist was da
 was da ist : ist da was
 da ist was : was ist da
 was ist das : das ist was
 was das ist : ist das was
 ist das was : was das ist
 ist was das : das was ist
 das was ist : ist was das
 das ist was : was ist das
 was gibt es : se tbig saw
 tbig se saw : was es gibt
 was es gibt : gibt es was
 gibt was es : es was gibt
 gibt es was : saw se tbig
 es was gibt : gibt was es
 es gibt was : was gibt es
 was gesagt wird : driw tgaseg saw
 wird was gesagt : gesagt was wird
 gesagt wird was : saw driw tgaseg
 gesagt was wird : wird was gesagt
 wird gesagt was : was gesagt wird
 was wird gesagt : tgaseg driw saw
 tgaseg driw saw : was wird gesagt

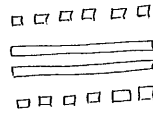
DER LANGE MARSCH

②

Spieleplatte
offentliche
für Kinder + Erwachsene



TONBOXEN



Abstand so groß, daß man nur
auf allen vieren knien kann



Lausperleboxen

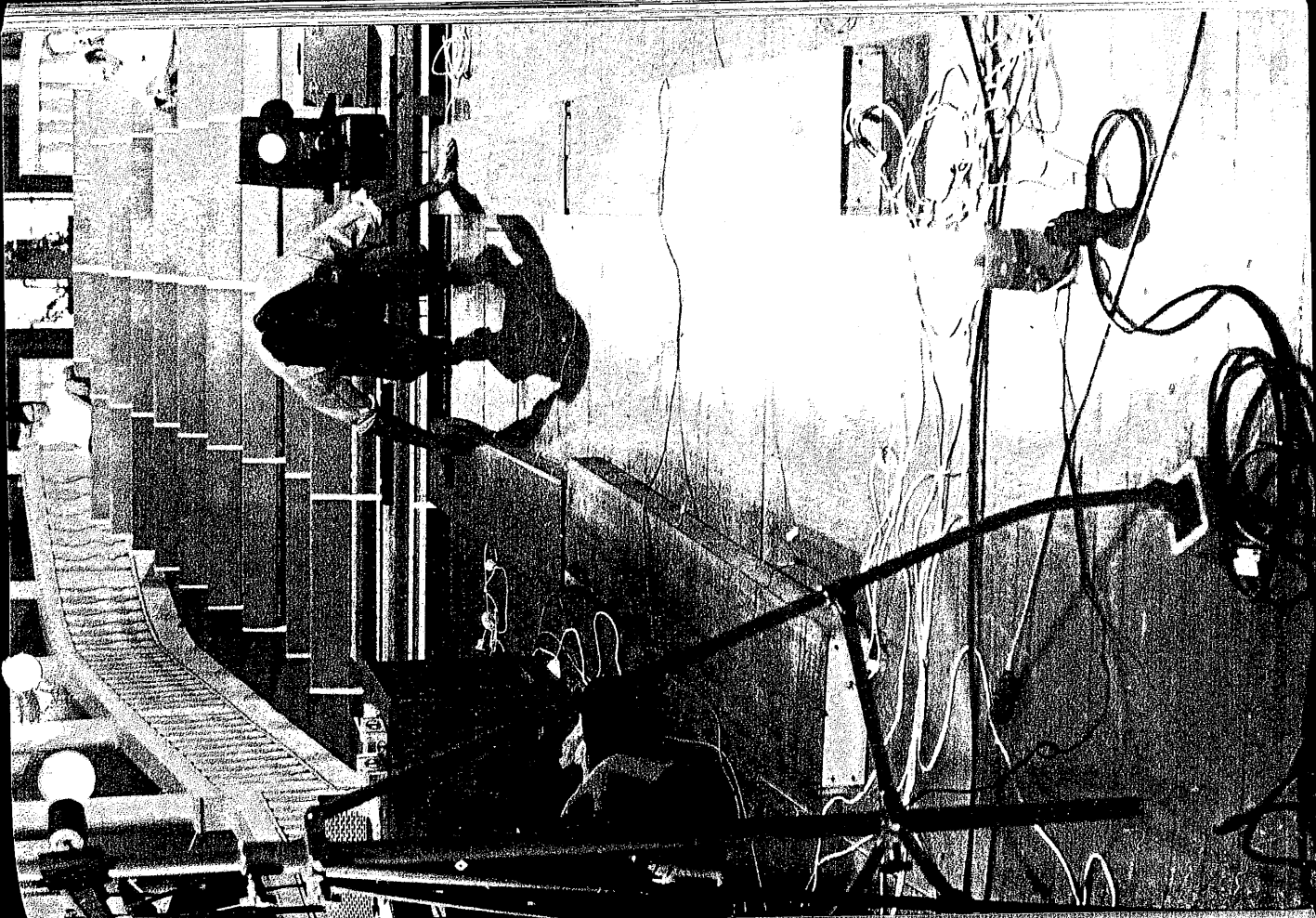
die sechs programme

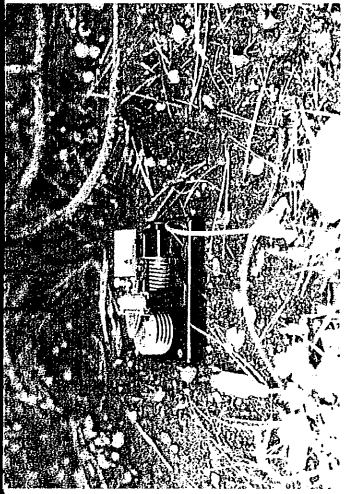
- abschaffung der großschreibung
- abschaffung der schaffner
- abschaffung der polizei
- abschaffung der gebühren
- abschaffung der universitäten
- abschaffung der justiz
- abschaffung von fut und schwanz
- abschaffung der verfassung
- abschaffung der identität
- abschaffung der kunst
- abschaffung der arbeit
- abschaffung des sinns
- abschaffung der sprache
- abschaffung der kommunikation
- abschaffung von raum und zeit
- abschaffung der gesellschaft
- abschaffung des menschen
- abschaffung der natur

DER LANGE MARSCH

unter zwei langen parallelen stahlplatten befinden sich sechs paare von drückknöpfen. die knöpfe eines paares sind auf die zwei platten verteilt. von diesen zwei knöpfen gehen elektrische leitungen zu einem magnetophon, auf dessen zwei spuren sich zwei programme befinden. das gleichzeitige drücken eines knopf-paares löst automatisch ein programm auf einer spur aus. mit diesen sechs paar drückknöpfen kann man drei magnetophone mit je zwei spuren, also insgesamt 6 programme, einschalten.

die stahlplatten stehen unter hochspannung, das macht das gehen auf ihnen und das drücken der knöpfe etwas schmerzlich. angeschlossen ist auch ein lampe; wenig licht bedeutet wenig strom, viel licht bedeutet viel strom. je mehr der akteur sich vorwärts bewegt, desto mehr steigt die elektrische spannung, am hellenwerden leuchten der lampe und am schmerz erkennt der akteur das ansteigen der spannung und der gefahr, der akteur kann sich solange dem ende der platte nähern, dh in der radikalität des forderungsprogrammes vorankommen, solange er den strom aushält, das sind vielleicht drei programme. dann bricht er schreiend runter/zusammen. danger art.





STÖHNENDER STEIN

nicht-humanes gedicht

dieses gedicht wird nicht durch den menschen belebt, sondern durch die natur. nicht der mensch, sondern die natur schlägt dieses buch auf.

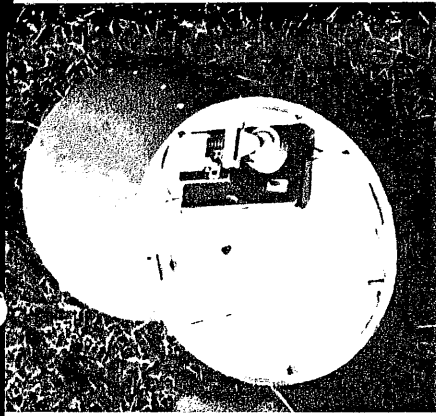
die temperatur des environments schaltet das magnetophon/das gedicht automatisch ein und aus. in einem batteriegespeisten magnetophon befindet sich eine endlos-schleife mit dem stöhnen eines kranken. dieses magnetophon ist mit einer elektronischen thermoschaltung verbunden. diese schaltung reagiert auf temperaturschwankungen der umgebung und schaltet das tonbandgerät bei einem regulierbaren temperaturwert automatisch ein und aus nach folgender regel:

sinkt die temperatur des nachts unter einen bestimmten eingestellten grad (z.b. 0°C), kühlt sich das phosphorgas in der thermoschaltung ab und der gasbehälter wird kleiner. dadurch zieht eine spiralfeder den regler (zeiger) auf der temperaturskala weiter (z.b. unter 0°C). der regler schaltet die tonbandmaschine ein, das gerät beginnt zu stöhnen.

steigt die temperatur des morgens wieder über diesen eingestellten temperaturpunkt, dehnt sich das gas aus, und das gerät schaltet sich automatisch aus. diese anlage wurde in einem künstlichen stein versteckt, der stein in den wald gelegt, sodaß die menschliche stimme nur abseits der zivilisation und ungehört von menschen stöhnte.

„stöhnender stein“ konvergiert nach vollkommener unabhängigkeit vom menschen und vollkommener identität mit der natur, dh er zielt nach ∞.

„s.s.“ sollte ein werk sein, das tatsächlich unabhängig von menschlichem zutun, selbstständig, allein durch die kräfte der natur weiterlebt. im momentanen zustand stöhnt ja der stein



nicht mehr, wenn die batterie leer ist. ich und nach meinem tode andere müssen stets die nötige energie liefern, dh die batterien erneuern. das ist eine schwäche. ich müßte ein energie-supply-system erfinden, das von der natur selbst in gang gesetzt und stets erneuert wird — wie die erde von der sonne, sodaß mein werk auch nach meinem tode weiterlebt. ein gedanke, der mich ungeheuer tief befriedigt. nicht wie ein gewöhnliches kunstwerk soll ein werk von mir mich überdauern, das kann ja auch ein schuh.

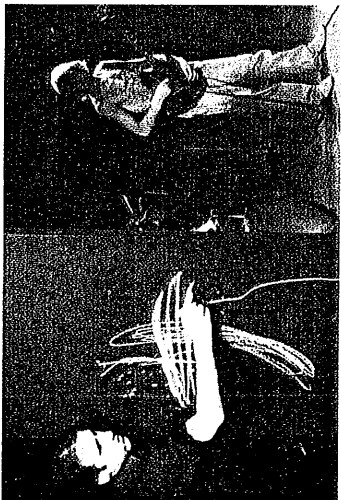
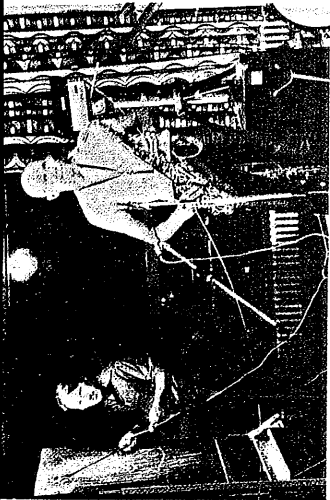
nicht wie ein bild mich überlebt, das in die museen, archive, bücher eingang gefunden hat, diese kläglichen ewigkeitsinseln der menschen. solch einem weiterleben eines werkes haften ja der makel an, vom interesse anderer menschen abhängig zu sein. es lebt ja nur weiter, solange es das interesse anderer personen wach zu rufen vermag. ich wünsche mir ein werk, das unabhängig von mir und dem interesse anderer menschen, das ohne mich, selbstständig, wie ein tier, ein baum, wie ein „stück natur“ lebt. ein auf natürliche weise unendliches kunstwerk.

das ist es ja, was die natur von der kultur unterscheidet, daß die natur ohne zutun des menschen weiterlebt und sich entwickelt und die kultur menschenbedingt ist. wenn leben natur ist, so ist die kultur ein menschliches, dh fiktives, künstliches leben.

die erde ist kein geschlossenes system, denn ihre energie kommt von der sonne. deren lebensraum-wiederum ist die galaxis. die unendlichkeit ist also auch der lebensraum der erde. meine kunst sollte teil dieser unendlichkeit sein. unendlichkeit und natur sind identische ausdrücke. kultur und endlichkeit ebenfalls. ein unendliches kunstwerk, dieses paradox, ist mein größter traum, stärker als meine lebenssehnsucht. „über mich hinaus“ — diese empfindung, der ich so sehr bedarf, könnte allein so ein werk vollbringen.



normalerweise wird ein gedicht in den zivilisatorischen prozeß geschleust, um der menschlichen kommunikation zu dienen. wenn nun ein menschliches produkt in den kontext der natur verlegt wird, dann, weil der zivilisatorische prozeß erstickend ist, dann, um klar zu machen, daß die zivilisation bereits so inhuman geworden ist, daß eine menschliche botschaft dort nicht mehr realisiert werden kann. die (kranke) stimme des menschen ist eine botschaft jenseits der humanen kommunikation, denn innerhalb ihrer ist sie stein unter steinen. ich habe den stein auch im wiener stadtpark unter ein gebüsch gelegt. vorbeigehende leute glauben, vom stöhnen angelockt, — „schau da liegt einer“ —, es mit einem verletzen zu tun zu haben. eine menge sammelte sich an. man rief nach der polizei. nur meine erklärungen, es handle sich um tv-aufnahmen —, obwohl keine tv-kameras zu sehen waren —, retteten mich vor der amtsbehandlung. das zeigt, was man dem tv alles an fiktion zutraut. der stöhnende stein — von der menschlichen gemeinschaft ausgeschlossen zu sein — ist ein werk, mit dem ich mich identifizieren kann.



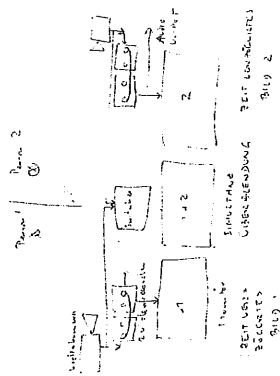
HOTEL MORPHILA ORCHESTER

der name des hotels, der sich aus morphium, orpheus, morbid, mephistopheles, morpheus (traumgott) etc zusammensetzt, bezeichnet den charakter unserer gäste und unserer musik, welche die schmerzen der nichtangepaßten bewußtseins lindert.

zur verwendung populärer musik als kunstmedium gehört auch die formalisierung der Bühnenshow. ich zitiere einige szenen.

visuelle und akustische strukturen bedingen bzw ergänzen einander! eine peitsche erzeugt eine echokammer; zu beginn des konzerts stehe ich allein auf der bühne und schlege regelmäßig mit der peitsche in die luft. der peitschenknall wird von einem magnetophon aufgenommen, dessen magnetband über den ganzen saal hinweg mit einem zweiten magnetophon verbunden ist. erst dieses zweite tonbandgerät gibt den peitschenknall wieder, zum erstenmal nach 2 minuten. ab dann interferiert der recorded peitschenknall mit dem live peitschenknall, sodaß sich der rhythmus verdoppelt. nach wiederum 2 minuten ververfälscht sich der rhythmus, usw. der takt wird also immer schneller. schließlich gehe ich von der bühne, denn der zeitverzögert wiedergebene peitschenknall dient dem magnetophon 1 als live peitschenknall, sodaß sich der ton selbständig weitertreibt. nach einiger zeit kommt der trommler auf die bühne, der in das pulsierende echo einsteigt.

bei „dead in the head“ schlege ich den takt mit dem mikro direkt auf meine stimmgabel! dm dm dm dead dead dm dm dm ... von der freiheitsstatue, eine lady, welche ein wachtturm in der nacht ist, der mein gefängnis, die stadt, in der ich mich verstecke, beleuchtet, holt ein mädchen eine fackel herunter, während ich im regenmantel singe. das mädchen geht über die bühne und zündet mich an. ich brenne kreuzförmig beim singen.



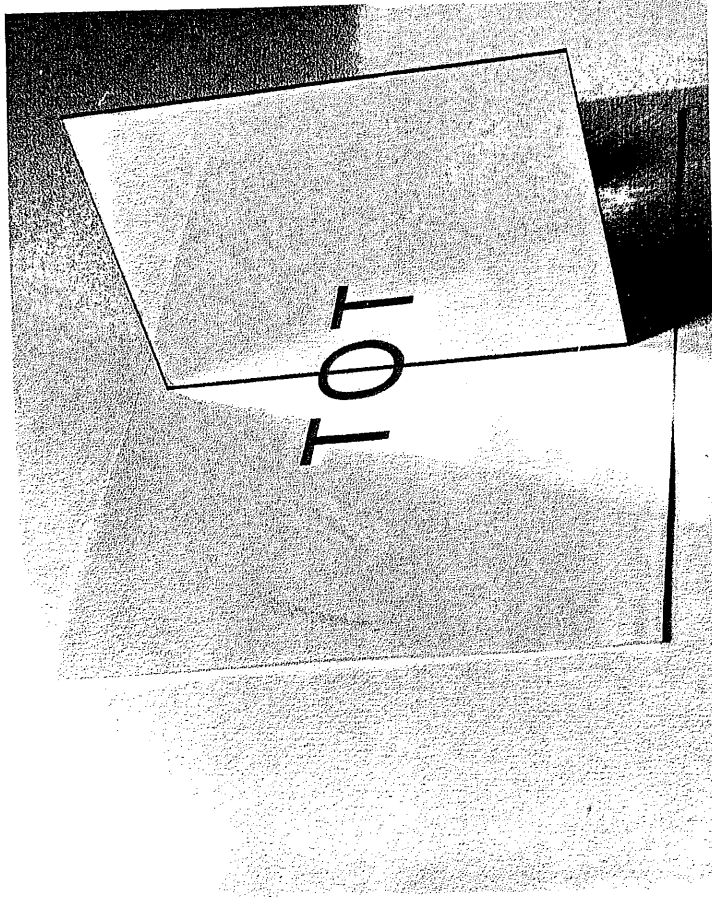
VIDEOMUSIK

2 videokameras nehmen mich und den gitarristen auf, während ich auf einer tafel mit einer kreide zeichne, schraffiere, punktiere — was durch ein handmikrofon übertragen wird —, macht der gitarrist entsprechende bewegungen auf seiner gitarre. ich höre meine durchschreiben und zeichnen verursachten geräusche — graphische musikalität — sowohl live als auch zeitverzögert, ebenso höre ich die geräusche der gitarre jetzt und zeitverzögert, denn auch der gitarrensound kommt zeitverzögert. so spielen der musiker und ich nicht nur gegeneinander/miteinander, sondern auch gegen unsere vergangenheit. meine aktivität sieht man auf dem linken bildschirm zeitverzögert zur realen aktivität (während ich live längsame schließbewegungen mache, sieht man auf dem bildschirm schnelle punktbewegungen etc, was ich durch einen kontrollmonitor steuern kann), die aktivität des musiklers auf dem rechten bildschirm zeitverzögert. zeitgleich sehen wir meine und des musiklers aktivität überblendet auf dem mittleren bildschirm.

ein andermal peitschte ich die tafel oder erzeugte mit spezialmikrofonen geräusche auf der tafel.

oder während der gitarist die gitarre zupfte, riß ich mir die haare synchron aus. jederriß der haare ein riß auf der gitarrensaiten. ich riß die haare vom kopf, den augenbrauen, aus der nase oder büschelweise von der brust. haarmusik. auf dem überblendungsmonitor besonders deutlich zu sehen und zu verstehen.

TC

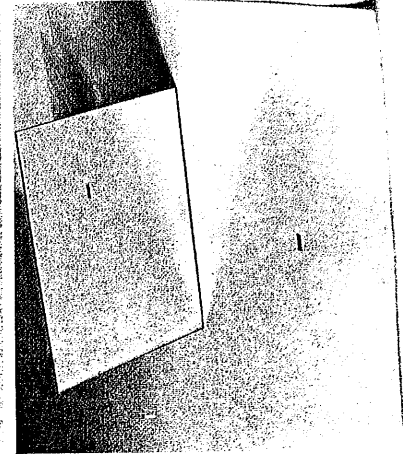
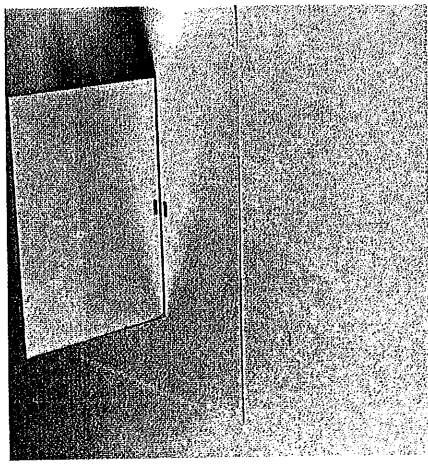
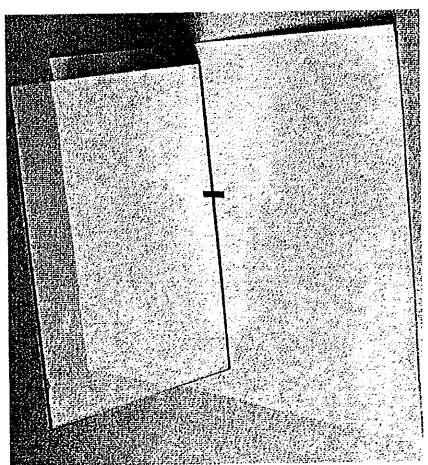


SPIEGELTEXTE

**RITUS DER IDENTITÄT — RICHT-
WERT DES IDENTITÄTSZEICHENS**

ob abbildung und objekt eins zu sein scheinen, ob sich etwas ähnelt oder gleich zu sein scheint, hängt von der perspektive ab, vom bezugspunkt bzw. -system. der spiegel wird als variables bezugssystem eingesetzt und liefert uns aus einem einzigen objekt, einem strich, drei verschiedene bedeutungen und abbilder.

1. ein scheinbar einziger strich, der aus dem realen und dem gespiegelten gebildet wurde, ein strich aber, der mit dem im spiegel reflektierten zweiten strich einen nicht-unterbrochenen dritten bildet: der reelle strich verbindet sich mit dem imaginären strich zum symbolischen. (einheit)
1 strich 1 zeichen
2. ein realer strich, parallel zum spiegel, erhält durch die spiegelung einen zweiten und wird dadurch zum identitätszeichen. (zweifalt)
2 striche 1 zeichen
3. der reelle strich und der gespiegelte werden durch ihre distanz zu keinem symbolischen dritten, sondern bleiben zwei getrennte striche und zeichen. (vielfalt)
2 striche 2 zeichen



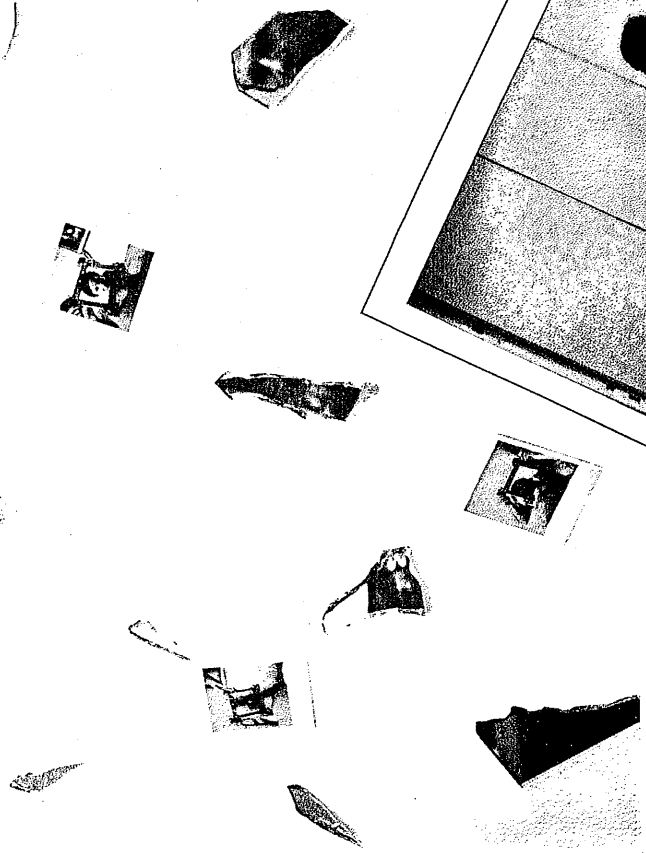
KLEINE POLAROID-PHILOSOPHIE auszüge

die fotografie beschäftigt sich, so merkwürdig es scheint und so selten es auch wahrgenommen wird, auf unbewußte weise mit der zeit. E. J. Marey (1830—1882) artikuliert seinen wunsch, die zeit einzufangen, deutlich in der konstruktion des „chronophotographen“ (vgl. chronos — die zeit). Marey, wie Muybridge, ein entscheidender begründer der kinematographie (der kunst der bewegten bilder), hat mit seinem terminus die *zeitfunktion* der fotografie ganz klar und bewußt zum ausdruck gebracht. denn die alleits anerkannte und beliebte *gedächtnisfunktion* der fotografie, nämlich das aussehen der dinge aufzubewahren, die dinge gegen den zustandswechsel im fluß der zeit zu immobilisieren, ist nur der auffälligste und augengefälligste ausdruck der zeitfunktion, wie sie in porträt-, urlaubs- und dokumentarischer fotografie ihren niederschlag findet. daher darf das fotomaton (der foto-automat) als gleichsam lebensgroße sofortbildkamera in der entwicklung zum sofortbild nicht übersehen werden, denn in ihm tiefen ja anforderungen, die von den zeitgenossen an die fotografie gestellt wurden, wie Intimität, schnelligkeit der aufnahme und entwicklung etc, zusammen. in der instant-fotografie (im sofortbild) kulminieren solche zeitliche funktionen der fotografie.

doch nicht nur diese, auch andere wesentliche eigenschaften der fotografie zentrieren sich im instantbild. man könnte diese eigenschaften als *spiegelfunktion* oder (abstrakter) als *selbst-referenz* zusammenfassen. das sofortbild zeigt einen wechsel vom „lichtbild“ zum „zeitbild“ an, dessen höhepunkt video ist. denn das sofortbild verspricht ja nur ein sofortiges bild, realiter dauert es doch noch 20—60 sekunden, bis ich das bild habe. allein video schenkt mir *instantan* (augenblicklich, ohne zeitintervall, ohne pause) ein bild. das sofortbild steht also gewissermaßen zwischen dem „bewegungsbild“ film und dem „zeitbild“ video. der feedback (rückkopplung) des videobildes ist eben nur deswegen möglich, weil die kamera gleichzeitig das wieder aufnehmen kann, was sie gerade zeigt, oder allgemeiner gesagt, durch die gleichzeitigkeit von aufnahme und wiedergabe erhält das videosystem seinen selbstbezüglichen charakter. *instantzeit* und *selbst-referenz* sind also nur zwei verschiedene technische seiten einer eigenschaft.

beim sofortbild kommt die spiegel- und gedächtnisfunktion der fotografie vermöge seiner schnelligkeit und *selbst-entwicklung* zum erstenmal echt zum tragen. das sofortbild ist sogar ein *intimer* spiegel. nicht von ungefähr sind die besten fotografischen porträts, die ich kenne, solche mit spiegeln — erlaube ich mir zu behaupten. gerade beim sofortbild kommt die spiefelfunktion des bildes deutlich zum vorschein und zum wirken: man kann sich wie in einem spiegel sofort sehen. diese reine *selbstbeobachtung* (ohne fremdbeobachtung, wie es ja im falle einer entwicklung des fotos außer haus noch geschieht) erlaubt und ermöglicht Intimität. die vielzahl der narzistischen polaroidfotos, aber ebenso die libidinöse objektbeziehung in vielen freak-polaroids als flucht vor der tortur steter *selbstbespiegelung*, rühren daher. das sofortbild ist eben das geeignetste medium *privater* fotografie.

das sofortbild ist das ziel, das ideal, die tendenz dessen, was in wirklichkeit das SCHNELLBILD ist — welchen namen ich deshalb künftig für „sofortbild“ vorschlagen möchte. in diesem sinne konnte man feststellen, daß viele der wesentlichen eigenschaften der fotografie, wie sie auch in ihrer frühgeschichte zur sprache kamen, im *schnellbild* ihre realisation fanden, daß also die fotografie in ihrer selbstbestimmung und *selbstfindung* durch das polaroidfoto weiter gekommen ist, und man daher sagen kann: im schnellbild kommt die fotografie zu sich selbst.



DIE KLINIK DER ZWEI SPIEGEL zur morphologie des begehnens

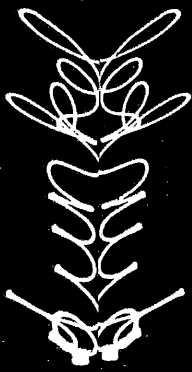
direkt an der wand werden polaroidfotos in spiegelsplitter, die den betrachter spiegeln, befestigt. die polaroidfotos zeigen einen mann bzw eine frau, die einen spiegel halten, in dem sich jeweils der andere partner bzw die partnerin und sekundären geschlechtsteile des partners spiegeln. die spiegel ersetzen die geschlechtsmerkmale entweder isomorph (z.B. den penis an der stelle der vagina) oder nicht (z.B. die brüste an der stelle des penis). den gesetzen der fotografischen perspektive gemäß ist klar, daß diese fotos nur zu dritt zustande kommen könnten. denn der kameramann bzw die frau würde sich ja selbst mit der kamera im spiegel abbilden, wenn sie/er sehen wollte, wer drin ist. sieht er/sie sich aber nicht selbst im spiegel, weiß sie/er nicht, was abgebildet wird. keine kontrolle ohne rückkopplung. daher brauchen diese fotos, diese ineinander-spiegelungen der geschlechter und begierden, notwendig einen dritten (den fotografen/die fotografin). der/die dritte als konstituens der paar-beziehung, der begierde.



BIJEKTION

raumschrift — schriftskulptur —
raumzeichnung

das wort >schriftspiegel< wird in 14 gleiche
felder unterteilt, die alternierend mit a und b
bezeichnet werden: ababab... an einer
wand der galerie werden die a-felder nebenein-
ander befestigt und an der gegenüberliegen-
den parallelen wand die b-felder, die a-felder
wurden von links nach rechts montiert, die b-
felder hingegen wegen der seitenverkehrten
gegenüberliegenden wand scheinbar von
rechts nach links, also rückläufig, wegen
dieser parallel verschobenen bijektion, wegen
dieser bijektiven verzweigung spiegeln sich ge-
wissermaßen die beiden teile des schriftzuges
>schriftspiegel<, die schrift selbst wird zu
einem abstrakten zeichen, sie bekommt bild-
und skulptur-charakter.



ELONGATION EINES SATZES

auf drei kontinuierliche wände eines galerie-
raumes wurde eine papierbahn gespannt.
diese papierbahn wurde in 20 gleiche felder
unterteilt, da die ausstellung selbst nur an 20
tagen gezeigt wurde, auf die papierbahn
schrieb ich einen satz, den ich in 20 entspre-
chend gleiche teile zerschnitt. auf die galerie-
wände zeichnete ich die 20 felder dieser pa-
pierbahn und datierte sie in der reihenfolge der
geöffneten tage.

an jedem tag der ausstellung wurde nur das
entsprechende feld des satzes gezeigt, das zu
diesem datum gehörte. die voranstehenden
und nachfolgenden felder wurden nicht ge-
zeigt, so wanderte ein bildhaftes, formalisier-
tes wortfragment die galeriewände entlang,
die papierlänge war mit den drei galeriewän-
den ident, die anzahl der papierfelder mit der
zahl der ausstellungstage. der vom satz be-
legte raum war also ident mit dem galerie-
raum und die von ihm belegte zeit ident mit der aus-
stellungsdauer. denn an jedem ausstellungs-
tag wurde ja nur ein fragment (ein zwanzigstel)
des satzes gezeigt. der satz wurde sowohl
räumlich wie zeitlich gedehnt. eine zeitlich-
räumliche verlängerung des schreibens und
des rezipierens eines schriftzuges. wer bei-
spielsweise jeden tag in die galerie kam und
sich das gezeigte fragment notierte, hatte am
ende der ausstellung den ganzen satz und so-
mit seinen sinn wahrgenommen.

der satz lautete: meine zertissenheit ist die
von euch nicht wahrgenommene totalität.
die aussage dieser zeit-bedingten schriftskulp-
tur, die sowohl auf den satz wie auf mich
selbst bezogen sein konnte, bewahrheitete
sich von selbst. einheit, totalität, homogenität
als probleme der perspektive in raum und zeit.

Handwritten letters: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z

Handwritten letters: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z

Handwritten letters: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z

Handwritten letters: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z

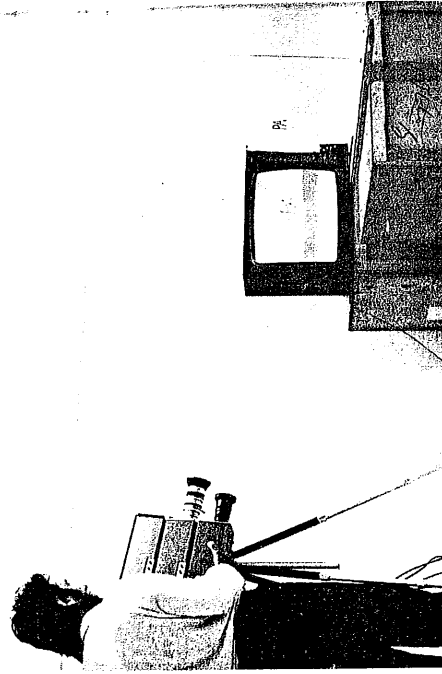
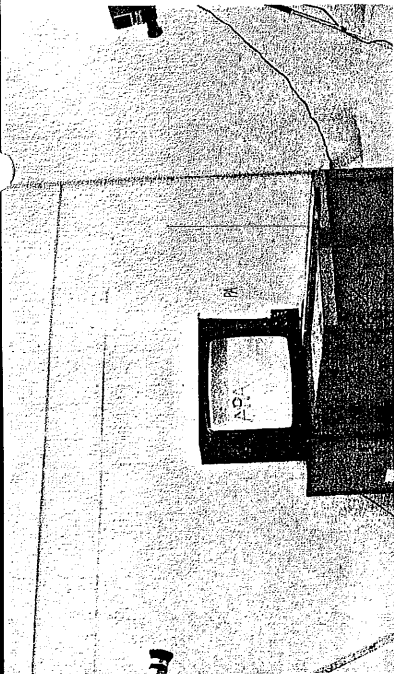
SCHWARZER STRICH IM RAUM



schen negative der urelemente selbst miteinander kombiniert, sind alle möglichkeiten durchpermutiert, werden aus diesen neuen zusammensetzungen (schriftbildern) neue details fotografisch vergrößert, deren negative werden dann wiederum miteinander kombiniert, unter einschluss anderer variationstechniken wie selbstkombination, symmetrieveränderungen, reihungen, aus dieser dritten generation werden neue details fotografisch vergrößert, die wiederum mit sich selbst und den vorangegangenen fotos permutiert werden, ad libitum: eine (virtuell) unendliche ausstellung, wovon die gegenwärtige nur ein ausschnitt ist. das ursprüngliche schriftwort selbst ist nicht vorhanden, nur seine abbildungen, verzweigungen im unendlichen raum der sprache. mathesis universalis: diese abstrakte („auf sich selbst bezogene“) sprache wiederholt die unendliche spracharbeit der konkreten („auf gegenstände und begriffe bezogenen“) sprache. schrift, differenz, zeichen — eine paraphrase auf die abstrakt-expressionistische malerei, die „expressivität“ wurde mechanisch hergestellt, die „spontanität“ war kalkuliert. eine neue beziehung zwischen schrift und geste, literatur und malerei im zeitalter der mechanischen reproduzierbarkeit des ausdrucks.

DIE UNENDLICHE EINWORT-AUSSTELLUNG

ein handgeschriebenes wort wird in fragmentarische segmente zerlegt, diese details werden fotografisch vergrößert, durch diese vergrößerungen minimaler teile eines geschriebenen konkreten wortes und deren mischungen entstehen abstrakte zeichen, welche die elemente (das alphabet) für eine unendliche fortsetzbare kombinatorik (eine unendliche sprache) bilden, zuerst werden die fotografi-



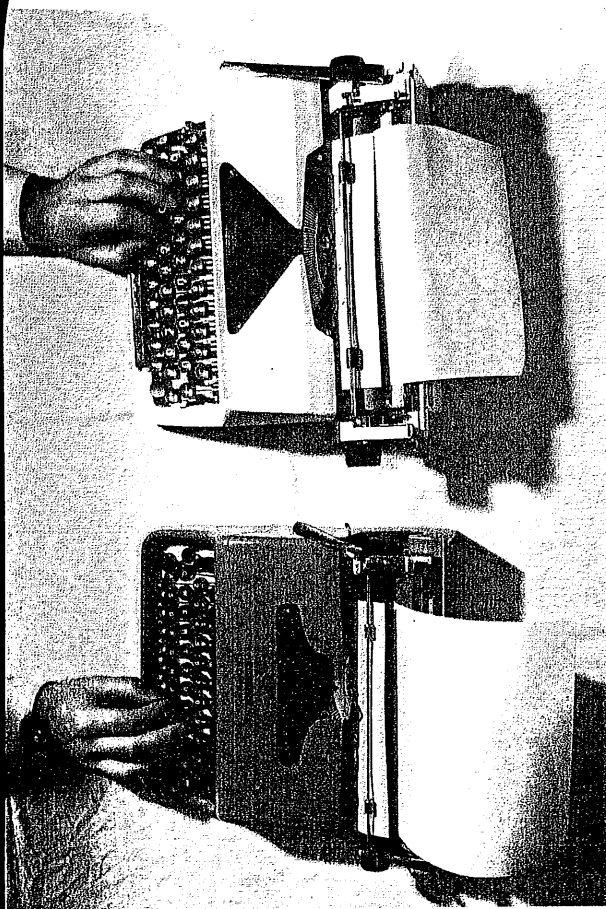
VIDEOTEXTE

morpHEME (wortartikel) werden von zwei kameras gegensinnig, von zwei konträren positionen, aufgenommen. auf dem bildschirm werden sie überblendet und bilden ein wort. die abbildungstechnik legt einen versteckten sinn frei. sie entdeckt eine neue klasse von wörtern, deren struktur ähnlich wie bei den palindromen symmetrisch ist. das wortspiel hat in der dichtung nicht allein deshalb seinen vorrangigen platz, weil die dichter die sprache um ihrer selbst willen zum inhalt ihrer gedichte machten, sondern weil in der erkundung sprachlicher prinzipien auch existentielle erforscht werden. die heimen regeln des wortspiels sind nicht nur bei der lektüre des unbewußten bekundungen von unbekanntem zwängen und mechanismen, sondern die bloße tatsache, daß dem wortspiel regeln zu entnehmen sind, lenkt die aufmerksamkeit auf andere, außersprachliche regeln. die gleichsam mechanisierbare regelhaftigkeit des wortspiels ist es, wodurch dieses für das leben bedeutung hat. es bekräftigt die vorstellung von der existenz von regeln. eine dieser mechaniken ist der durch die konträre perspektive eröffnete raum, in dem die holographischen kodierungen der wortspeicherung und -erzeugung stattfinden: gedächtnis, heimat, ich.

DIE UNSICHTBAREN GRENZEN
tele-aktion nr (ii)

auf einem flughafen wird die grenze zwischen zollfrei-zone/transitraum und dem restlichen flughafen so aufgenommen, daß sie genau den bildschirm teilt: die eine hälfte des tv-apparates befindet sich demnach schon in österreich, die andere noch im zollfrei-raum. ich tauche auf der österreichischen hälfte des bildschirms auf und erkläre jeden österreichischen tv-apparat zum zollgut. die eine hälfte des tv-apparates befindet sich ja noch unverzollt im extraterritorialen zollfrei-gebiet. als strafe für die unverzollte hälfte des tv-apparates, für diesen zollsmuggel, da sich ja der apparat offensichtlich bereits im haushalt befindet, folgt ein mehrminütiger sendeentzug auf jener hälfte des bildschirms, die sich auf der zollfrei-zone befindet. jeder österreichische tv-apparat ist also halbeilig schwarz. eine politische interpretation der linie. ein politischer kontext wird auf den tv-apparat übertragen. der flughafen befindet sich geographisch in österreich, durch einen administrativen akt bezieht sich jedoch der transitraum nicht im staat österreich. diese extra-territorialität ist ein modell für die unsichtbaren territorien der privilegierten schlechthin. durch diese übertragung wird das unsichtbare territorium der privilegien in jeden haushalt getragen. denn die unsichtbaren grenzen trägt jeder in sich, und die teilung der erde ist eine teilung des menschen. jeder mensch sollte extraterritorial sein, immunität wie ein diplomate, sein eigenes land schaffen, sein eigener staat, sein eigenes land. ich trage die unsichtbaren grenzen, welche die menschen verschiedenen gesetzen und schicksalen unterwerfen, in jeden haushalt. ich teile den tv-apparat in freiheit und strafe, wie die justiz die wirklichkeit in legale und illegale wirklichkeit. diese demonstration einer pseudo-eigenschaft, die sich einer administrativen willkür verdankt, der die exekutive zur praxis verhilft, zeigt den wehnsinn der nationalökonomie, der justiz und der politik, die grenzen schaffen, wo keine sind.





Lehrblatt für das Zehnfinger-Blindschreiben

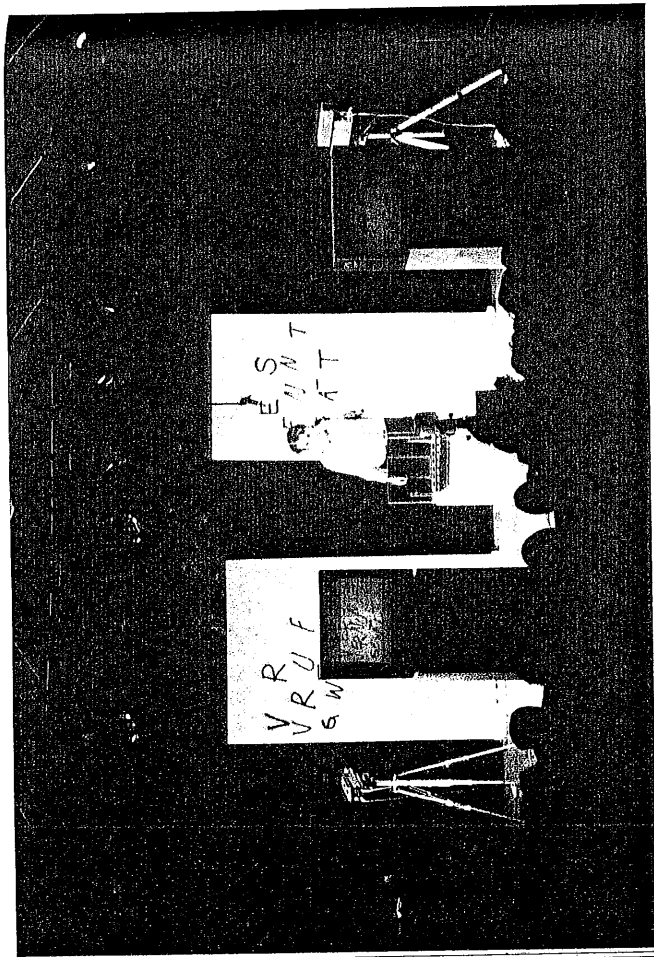


© 1954
 Olympia-Werke AG, München
 Olympia-Werke AG, Wetzlar

SPLIT MEDIUM SIMULTAN

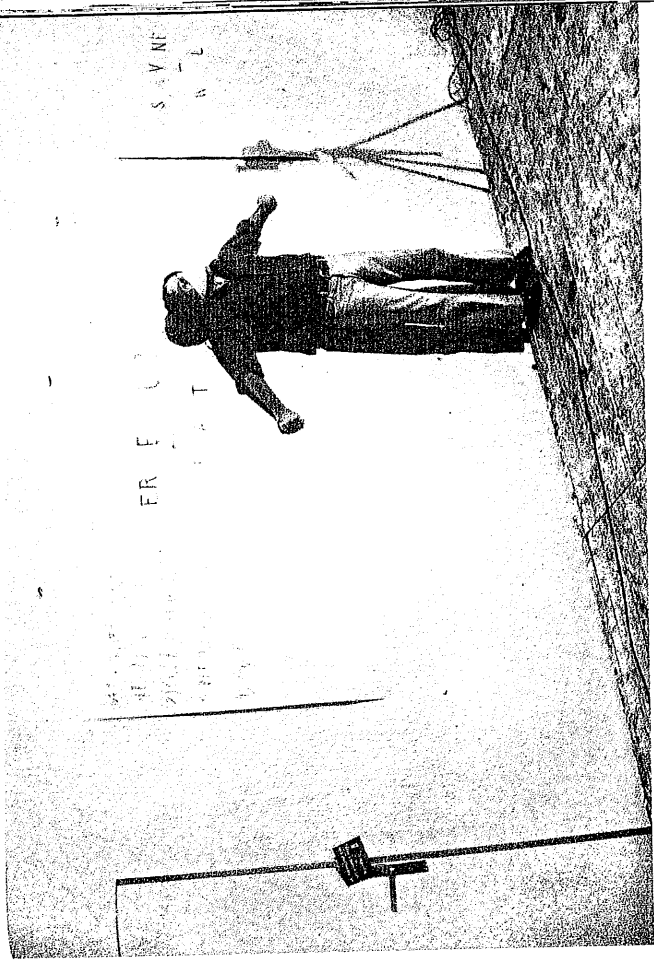
ein text über das problem der gleichzeitigkeit wird gleichzeitig auf zwei schreibmaschinen getippt. die tabulatur der schreibmaschine ist ja in zwei hälften geteilt. die eine hälfte für die linke hand, die andere für die rechte hand. die rechte hand tippt also nur die buchstaben eines wortes, die sich auf der rechten hälfte der rechten schreibmaschine befinden. die linke hand tippt nur die buchstaben eines wortes, die sich auf der linken hälfte der linken maschine befinden.

ist gleichzeitigkeit nur innerhalb eines linearen systems und eines gemeinsamen mediums möglich ?
 was passiert, wenn zwei operatoren nicht mehr durch ein gemeinsames medium gebunden, sondern durch zwei medien getrennt wirken sind ?
 ist gleichzeitigkeit allein eine frage der zeit oder auch des mediums ?
 sind zwei operatoren gleichzeitig in zwei getrennten medien tätig, verliert das produkt seine einheit, die allein doch seinen sinn garantiert.
 was bedeutet in diesem zusammenhang sinn ?
 wir können ersehen, daß der sinn nur unter erhaltung eines bestimmten algorithmus konstituiert werden kann, in dem gleichzeitigkeit und einheit miteinander verbunden sind.
 ein ensemble von regeln, die vorschreiben, in welcher reihenfolge und in welchem netzplan die operationen zu erfolgen haben, stiftet eine buchstäbliche ordnung, deren mechanismen und strukturen wir ererbt bzw erlernt und auf die unsere intentionen zu projizieren wir uns gewöhnt haben.
 soll das besagen, daß wir eigentlich nicht sinn erlernen, sondern vielmehr jene mechanismen, die unsere projektionen reglementieren ? soll das besagen, daß wir eher eine gewohnheit erworben und erlernt haben als unsere intentionen ? soll das nun gänzlich besagen, daß wir mit dieser gewohnheit die mechanismen der projektion und mit den mechanismen der projektion die intentionen selber erwerben und erlernen ?
 es kann aber auch der fall sein, daß ich mich irre, und gar keine gleichzeitigkeit zweier operatoren, nämlich der hände vorherrscht. denn wenn ich vom körper ausgehend an den ort es sich um einen operator allein und die zwei hände sind nur zwei suboperatoren. die einheit des körpers wäre verraufen das konzept der einheit taucht also wieder in bezug auf die frage der gleichzeitigkeit auf, indem ich die einheit des körpers in zwei medien spaltete, habe ich künstlich eine materielle ordnung, die ordnung des körpers, und mit ihr eine buchstäbliche ordnung, die ordnung des sinns, zerstört.
 gleichzeitigkeit, einheit, medium gehören zur konfiguration des sinns. den beweis liefern diese zwei seiten.
 was beweisen diese zwei seiten ?



VERS & VERNUNFT performance

von zwei monitoren blinken für einige zeit zwei augen. dann gehe ich zwischen zwei tafeln hin und her und spraye buchstaben drauf, wobei ich mit hilfe eines kontrollmonitors bestimmte abstände zwischen den buchstaben einhalte, die scheinbar sinnlosen buchstaben auf den zwei tafeln (realität) werden nämlich durch zwei kameras über einen mischer auf einen bildschirm (bewußtsein) überblendet und bilden dort sinnvolle worte: vers + vernunft = gewalt. sinnlose partikel der realität werden durch eine bestimmte abbildungsanordnung zu sinnvollen einheiten. dann wälze ich mich zwischen den beiden monitoren auf dem boden, wo durch eine scharfe grenze licht und schatten getrennt werden. ein an meiner brust befestigter lichtabhängiger widerstand löst dabei einen sich verändernden sinuston aus. nach einiger zeit krieche ich auf allen vieren, schluchzend und bellend wie ein hund, um die monitoren herum, die selbst dieses bild zeitverzögert zeigen, wie ich zu den monitoren hinauf balle, bzw zeigen bilder zweier nackter frauen, die aufeinander zuballen (die eine vom linken zum rechten und die andere vom rech-



ten zum linken monitor). von anbeginn saßen links und rechts von den monitoren fotoapparaten (von einem mann und einer frau), indem ich zwischen sie und die beiden monitoren einen spiegel stelle, reiht sich das publikum in diese phalanx ein. ich wälze mich anschließend mit dem spiegel, dh dem publikum, auf dem boden. ein weißes tuch in dreieckform, das schon die ganze zeit an einer stange vor einem ventilator flattert, ein segel, vom wind des weitgeistes gebläht, binde ich mir um das kinn, einem räuber oder arzt gleichend, und atme so lange und so intensiv in ein mikrophon, bis ich ohnmächtig zusammenbreche. der gleichklang am ende einer zeile dies sei ein reim für eine weile.

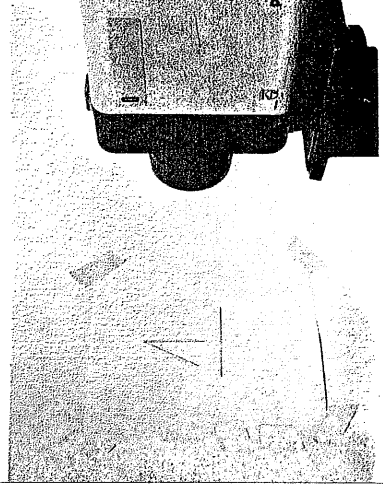
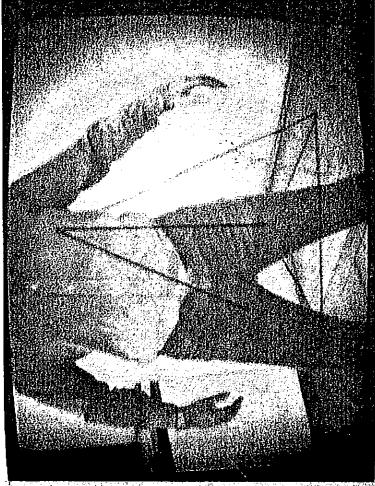
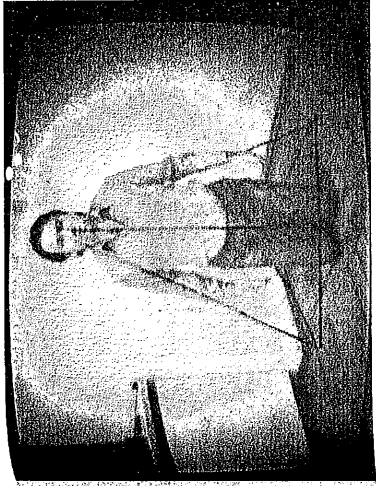
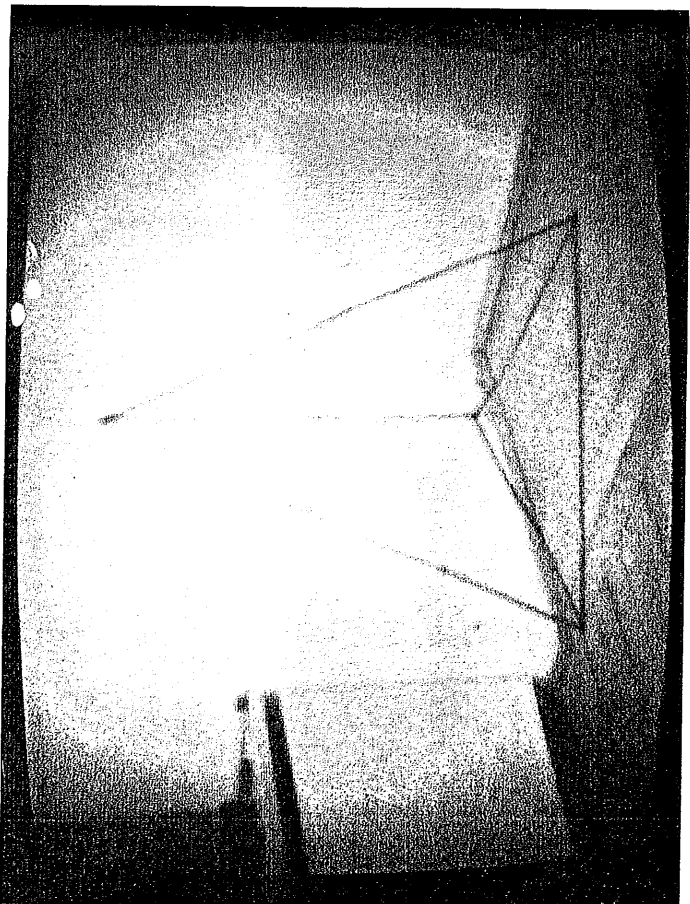
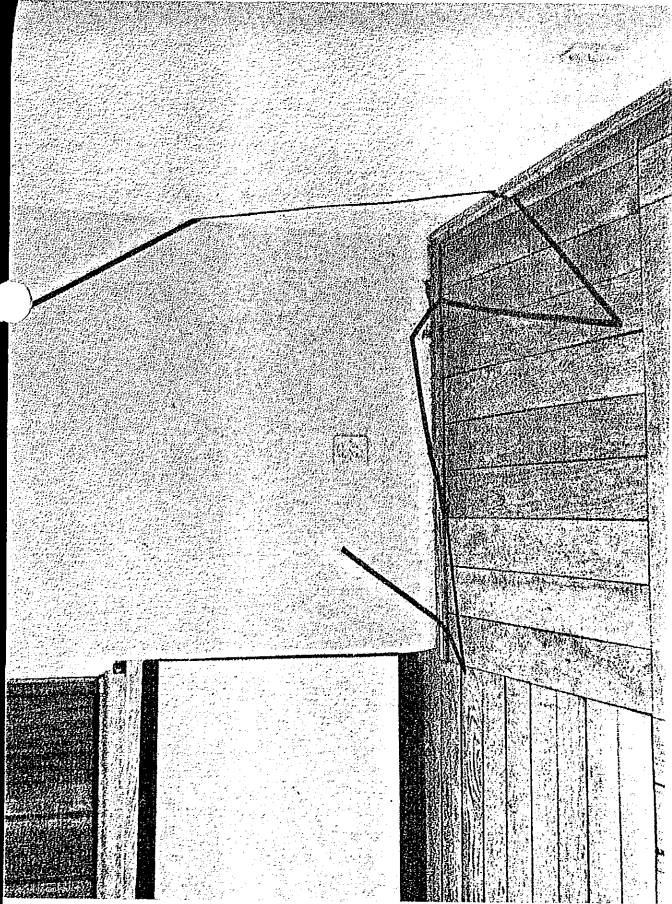
der reim ist eine art echo, die wiederholung eines gleichen klangs. durch den gleichen klang der endworte auffallende zeilen gelten als gereimt. wiederholung, gleichklang, nachahmung, wiederkehr sind kennzeichnungen des reims und des rhythmus wie des spiegels. das ebenbild, das uns der spiegel liefert, ist ein visueller gleichklang mit der person, die vor ihm steht. der reim ist eine art vokaler spiegel — der spiegel ein visueller reim. beide sind ein split-erebnis, wo vereintes getrennt wird oder getrenntes verschönt bzw verdoppelt.

vom kindlichen lallen bis zum satz lernt der mensch eine menge sprachregeln, der reim ist der höhepunkt jener regelhaftigkeit, welche

sinnlose laute zu sinnvollen sprachgebilden verkettet. insofern bildet die obige abbildungsanordnung einen vers. der reim leistet die gleiche arbeit wie die vernunft, wie der vers reim bringt, um neuen sinn zu schaffen, kann man die wirklichkeit nur mit der gewalt der vernunft verändern. poesie und politik, sofern es sich um solche überhaupt handelt, sind insofern eins, da vers und vernunft wie gefühl und gedanke durch die gewalt verknüpft werden, paßt, sondern sie verändert. gewalt kann ein poetisches prinzip sein, denn der gleichklang am ende einer zeile kommt nicht von alleine.

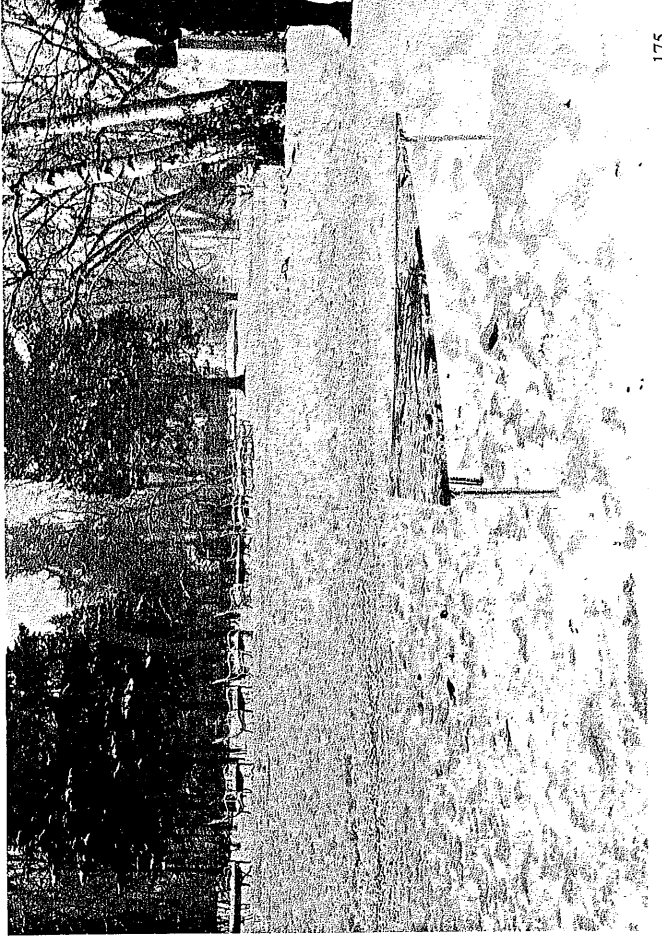
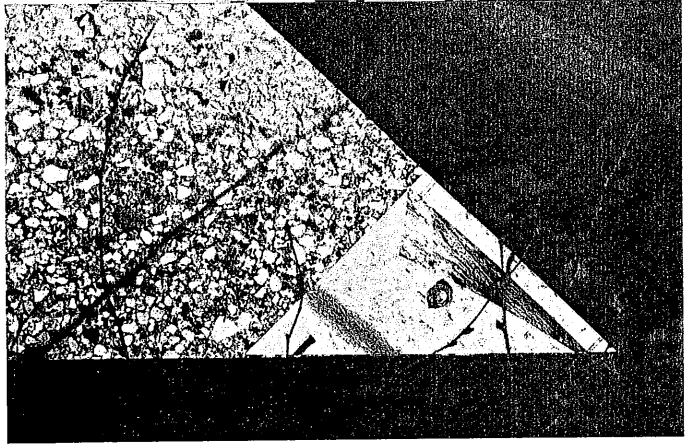
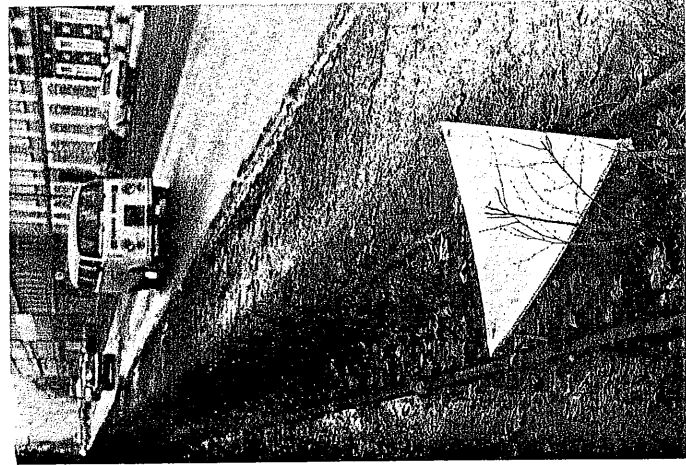
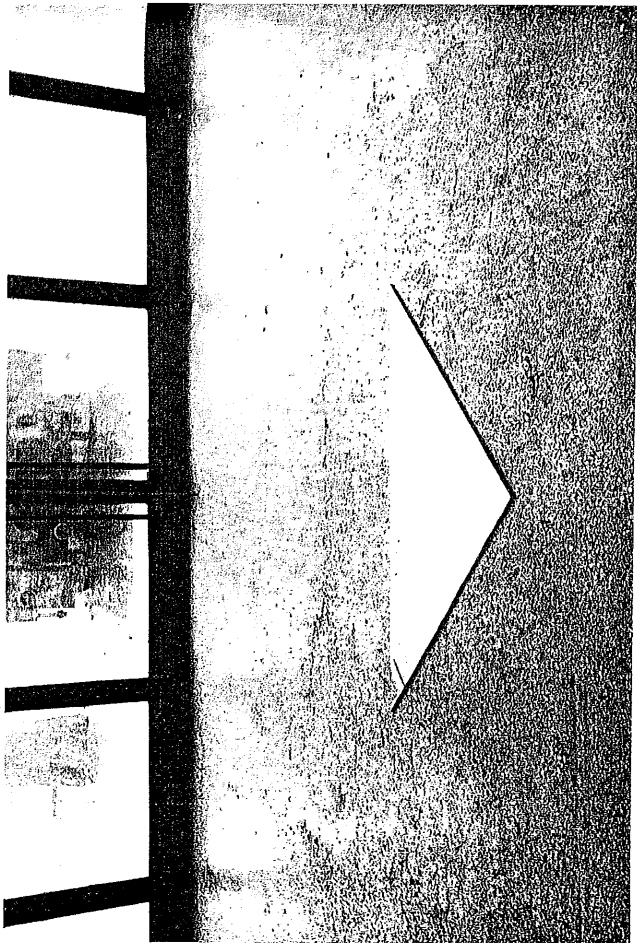
wie der vers in das unendliche chaos des lautstroms hörbare ordnungen bringt, deren korrekturen prinzipien nur fälschlich als korsett erscheinen, so die vernunft in das unendliche chaos der bedürfnisse, deren terror genauso wenig private willkür ist, wie der zwang der verwaltung objektives gesetz.

eine medial und gestisch inszenierte performance möge diesen diskurs sichtbar machen und auf den begriff bringen, indem begriffe in handlungsbilder umgesetzt werden. der lautstrom: die schallworte das chaos der gefühle die logik des terrors ist die rhetorik der poesie die widerspiegelung im ich



IMAGINÄRER TETRAEDER raumzeichnung

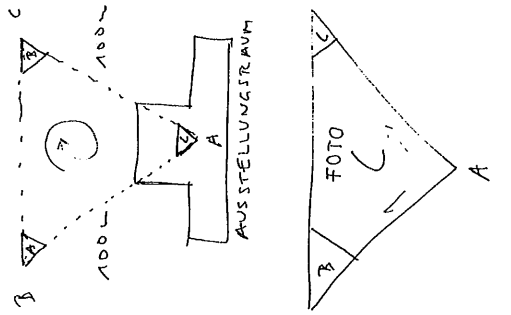
die beim Umgang mit Raumtexten, Textinstallationen, Schriftskulpturen wie „split medium schreiben“, „Schriftspiegel“, „vers und ver-nunft“ gewonnenen Erfahrungen konnten abstrahiert und direkt auf Raumfiguren selbst, auf den Umgang mit Raumkörpern, übertragen werden, die Ungleichzeitigkeit und Disparität der Raumerfahrung in Videowerken wie „beobachtung der beobachtung“, „inverser raum“, die relativität und störung der raumwahrnehmung, in anderen Installationen verband sich mit diesen Techniken. das ergebnis war eine transformation des realen raumes in einen imaginären, der bildschirm bildete den raum in einer weise ab, wie er real nicht existierte. betrachters verwandelte er auch den realen raum, bei diesem beispiel sieht der betrachter ein offenes abstraktes liniengewirr auf wänden und boden. im bildschirm selbst sieht er aber einen tetraeder, tritt nun der betrachter in dieses liniengewirr, so verschwinden einige linien des tetraeders hinter seinem körper und einige linien treten vor seinen körper, beim bewegen verschieben sich die linien des tetraeders von vorne nach hinten, von hinten nach vorne, displacement, verraum: beim bewegen wird der raum irreal, dies geschieht dadurch: kamera 1 nimmt das liniengewirr auf, das in der perspektivischen entzerrung auf dem bildschirm zu teilen eines tetraeders wird, die fehlenden teile nimmt kamera 2 von einer zeichnung auf papier an der wand ab. über einen mischer bilden die aufnahmen von kamera 1 und 2 auf dem bildschirm den tetraeder, die linien von kamera 2 überblenden sich mit dem körper, scheinen irreal, die realen linien von kamera 2 werden vom körper verdeckt, zwei reale wandzeichnungen vereinigen sich auf der wand des bildschirmes zu einem nicht existierenden bzw nur dort existierenden raumkörper, die illusion der 3-dimensionalität wird von 2 zeichnungen geschaffen: imaginärer raum — raumzeichnung.



DAS HARMONISCHE DREIECK

ein ort A wird fotografiert, doch sein foto wird auf ort B niedergelegt, ort B wird fotografiert und sein foto auf ort C niedergelegt, das foto von ort C wird am ort A niedergelegt, ort und abbild des ortes stimmen nicht überein, es wird am ort ein vom ort verschiedener ort gezeigt.

ort A zeigt das foto von ort C
 ort B zeigt das foto von ort A
 ort C zeigt das foto von ort B.
 diese 3 orte bilden die ecken eines harmonischen dreiecks von 300 meter schenkellänge, dessen einer eckpunkt im forum stadtpark liegt, die fotoplatten selbst bilden ebenfalls ein harmonisches dreieck, die ecken des harmonischen fotodreiecks, die auf die anderen zwei fotodreiecke verweisen, zeigen fotos von den andere zwei orten, foto C am ort A zeigt an seinen beiden ecken sowohl ein foto von ort B mit foto von A als auch ein foto von ort C mit foto von B, ad libitum.



BIFURKATION video performance

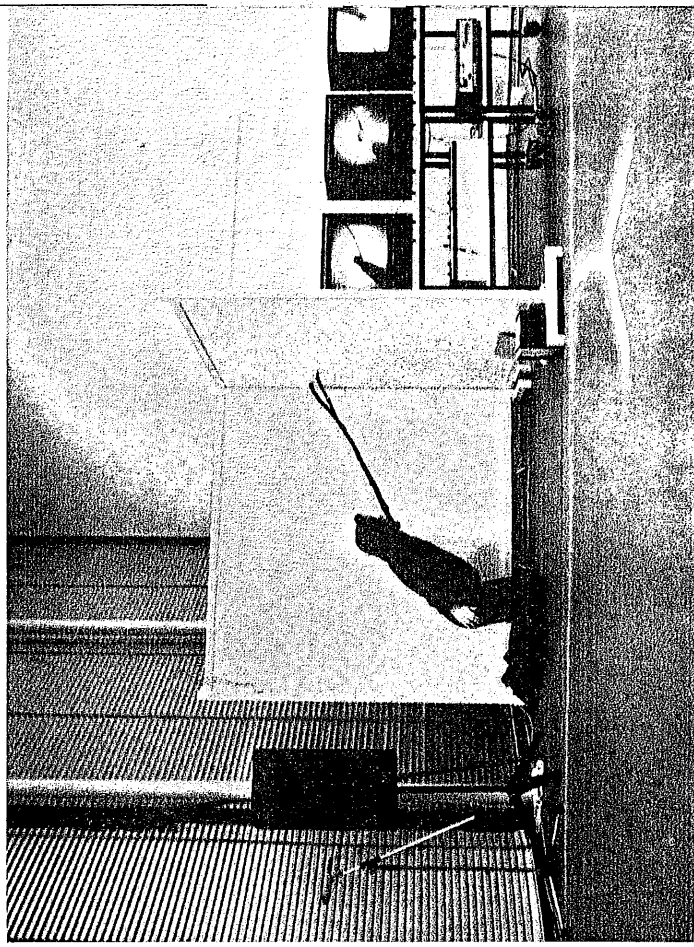
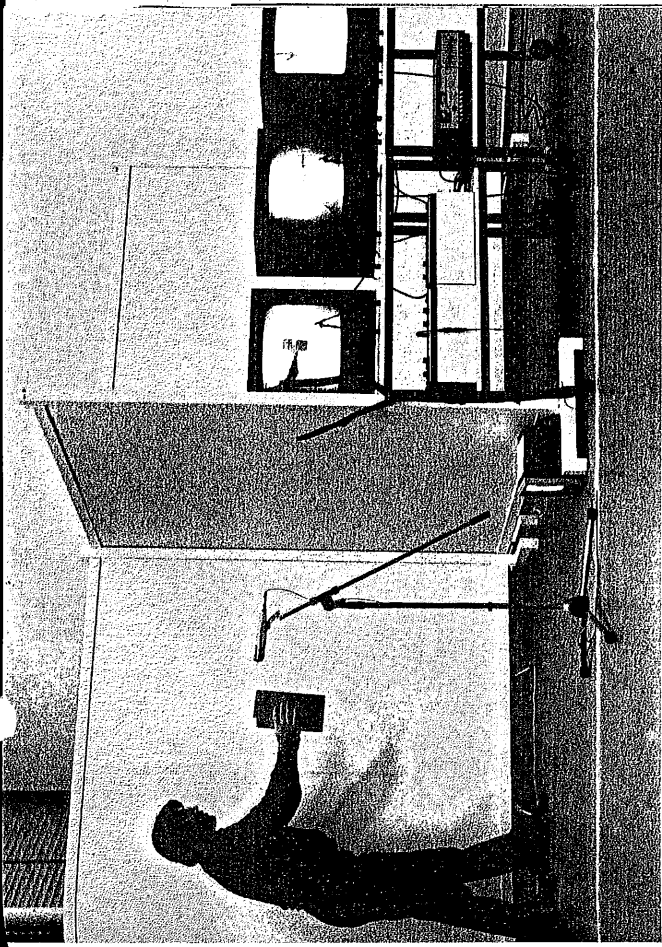
wenn die geschichte auch eine geschichte der selbstrealisation des menschen ist, so sind zivilisation, kunst und kultur teile dieser selbstrealisation, insbesondere die kunst, als medium des ausdrucks und der schöpfung, hat züge so einer selbstdemonstration in der entwicklungsgeschichte des menschen, video, als neuer ast am baum der kunst, verkörpert in dieser betrachtungsweise ein neues organ in der evolution des menschen, ein neues produkt dieser selbstdemonstration, indem es bestimmte fundamentale merkmale unseres verhaltens und denkens, die bisher verinnerlicht waren, veräußert, bspw die selbstreferenz, die instant-abbildung, der zeittaktor in der darstellungsfunktion etc. es gehört zur evolution eigenschaften physikalisch realisiert werden: die ersetzung des von der natur vorgegebenen durch vom-menschen-gemachtes, die ersetzung von natürlichem durch künstliches (techné, gr.-kunst, technik), die substitution von organischem durch artefakte. video ist eine implementation bestimmter mentaler strukturen in technische konstrukte dadurch ist auch der abbildungs-kode erweitert worden, in seine eigene basis hinein.

in dieser video-performance habe ich versucht, ein konzept zu untersuchen und zur anschauung zu bringen, das von der biologie bis zur mathematik geltung hat: die bifurkation, die verzweigung, die gabelförmige teilung oder spaltung (von pflanzen- und tierteilen, von kräften, von wegen, von vektoren von der luftöhre, etc). in jüngster zeit ist aus dem studium des ursprungs und der evolution der biologischen strukturen eine mathematische theorie der strukturalen stabilität entstanden, welche für jede allgemeine morphologie (gestalten- und formenlehre) verbindlich ist: René Thom's katastrophentheorie, wo das problem der bifurkation eine besondere rolle spielt: die untersuchung der destruktion eines strukturell stabilen attraktors durch die variation eines vektorraumes ist gegenstand einer qualitativen dynamik, die nach Henri Poincaré „bifurkations-theorie dynamischer systeme“ genannt wird. den morphologischen effekt so einer veränderung im lokalen bereich nennt Thom eine katastrophe, daher sein hauptpostulat, daß jede morphologie so einem bifurkationsphänomen zugeordnet werden kann. für das studium der dynamik der selbstreproduktion hat sich diese these als äußerst fruchtbar erwiesen, für das komplexer-werden physikalischer systeme ist die rolle der verzweigungen besonders zu betonen, verzweigungen spielen eine wesentliche rolle in der theo-

retischen erklärung komplexer phänomene der morphogenese. wegen seiner eigenschaft der selbstreferenz scheint video besonders geeignet, solche morphologischen phänomene zu untersuchen. der ast ist eine veranschaulichung des prinzip der bifurkation: aus 1 wird 2, meine video-performance über das prinzip der gabelteilung (bifurkation) zentrierte sich um den menschlichen körper, der ast gilt als ikon (symbol) des lebensprinzips, des wachstums. mit seiner y-form verwandt ist das x, welches aber eine gegensätzliche bedeutung hat, nämlich eine auslöschungsfunktion. x ist ein ikon für anonymität, tod, verneinung, indem ich die y- und x-formen visuell ins spiel brachte, versuchte ich lebens- und todes-prinzipien abzuhandeln, im buchstäblichen sinne, das heißt eben durch eine visuelle handlung, eine performance, eine aufführung, über den abgrund der zweiteilung von bild und objekt, über die schizoide differenz von abbild und objekt, versuchte ich meinen ast, das prinzip der vergabelung, als brücke zu schlagen, die lebendige dreiheit der bifurkation sollte den starren dualismus der differenz ersetzen.

die performance begann damit, daß die leute auf ihren stühlen in den 3 bildschirmen zwar den leeren saal, aber überraschenderweise nicht sich selbst sahen, die abbildung spaltete sich in anwesend und abwesend, indem ich den zuschauern den saal noch im zustand ihrer abwesenheit zeigte, dies geschah, indem eine 1, kamera auf das publikum gerichtet war, deren signal aber im mischer unterdrückt wurde, während die zweite kamera auf ein foto des leeren saales gerichtet war, welches über den mischer allein gesendet wurde, die 3-dimensionalität des 2-dimensionalen bildschirms ist ja eine illusion, sodaß der betrachter nicht unterscheiden kann, ob die kamera ein foto des raumes oder den tatsächlichen raum aufnimmt.

dann wird dieses foto weggenommen, und das publikum wird sichtbar, das publikum sitzt innerhalb eines riesigen, auf boden und wände des saales gezeichneten ellipsoids, das durch die perspektive der abbildenden kamera im bildschirm zu einem kreis wird, indem bisher allgemein die abbildungsfunktion unter dem zeichnen der identität stand, wurde ein realer kreis zu einem abgebildeten kreis oder eine ellipse zu einer ellipse, hier aber spaltete sozusagen die abbildung das ellipsoid in ein ellipsoid (im raum) und in einen kreis (auf dem bildschirm), durch die abbildung entstanden aus einem objekt (ellipsoid) zwei objekte (ellipsoid und kreis), wovon eines vor der abbildung nicht existiert hatte, die gabelnde abbildung schuf also eine neue form, aus 1 wurden 2, die abbildungsfunktion als ast, als vergabelung.

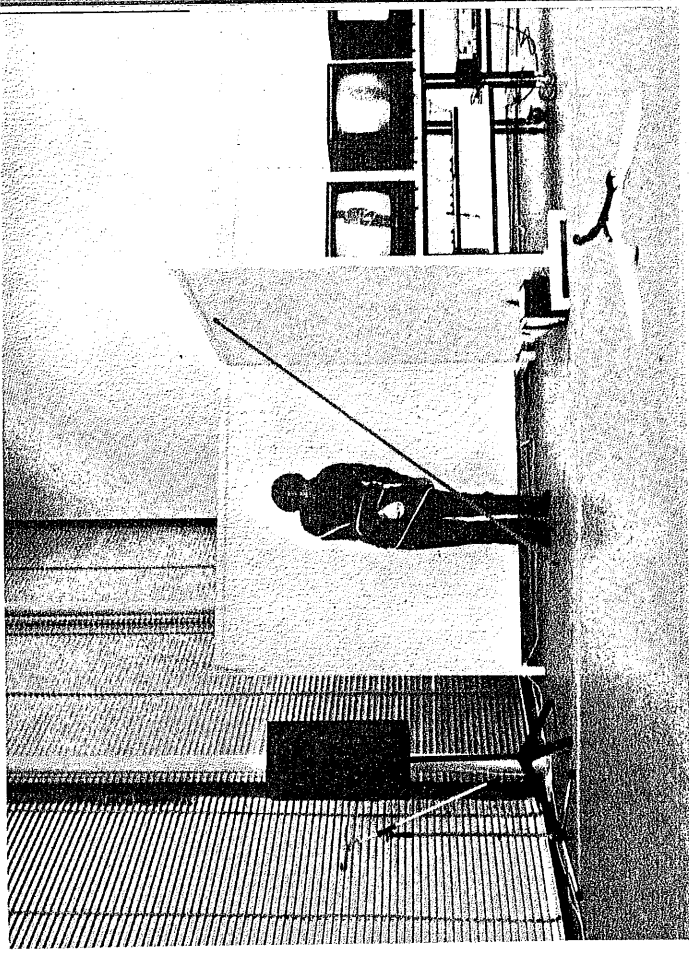
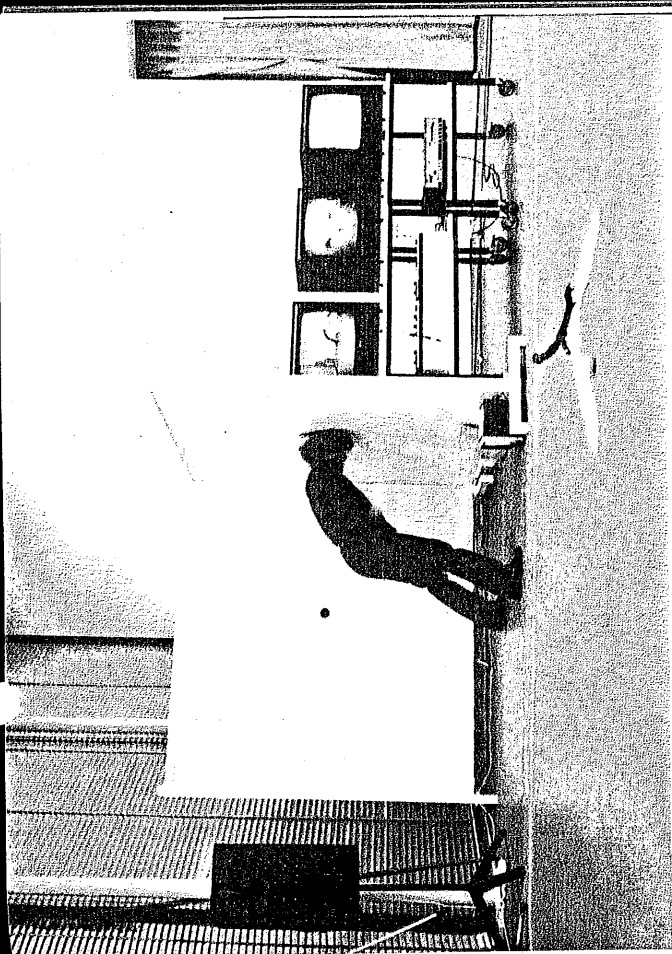


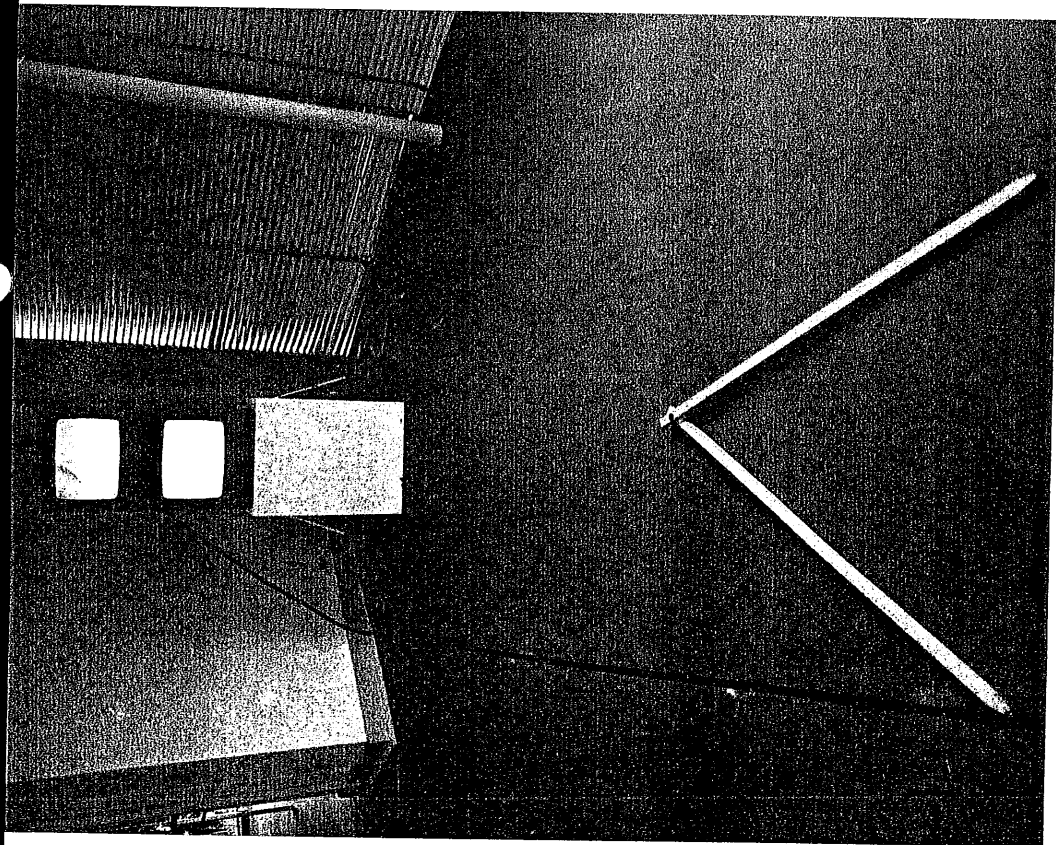
als nächster schritt wird demnach von dem kreis im bildschirm, der ein abbild des riesigen schwarz gezeichneten ellipsoids ist, in dem das publikum sitzt, ein polaroidfoto angefertigt. dieses foto wird wiederum von der 2. kamera aufgenommen, sodaß sich abbild und objekt decken. anschließend wird die reale schwarze ellipsoidlinie im raum weiß über-sprützt, welches bild von der 1. kamera auf den bildschirm übertragen wird, sodaß der be-trachter erkennt, wie das ellipsoid durch die abbildung zum kreis wird. daraufhin wird das polaroidfoto mit einem schwarzen stift ge-löscht und nur mehr das weiß gesprühte el-lipsoid bleibt als weißer kreis.

ich gehe dann hinüber in die T-förmige koje, die aus 2 teilen besteht: dem aktionsraum und dem abbildungsraum mit den 3 monitoren. da hinter dem aktionsraum sich eine 2. kamera befindet, die durch ein loch von hinten auf-nimmt, nämlich meine aktionen, ist es mög-lich, auf die bildschirme 3 bildformen zu verga-beln: das 1. abbild ist seitenverkehrt, das 2. zeigt durch überblendung einsinnige und ge-genseitige bewegungen simultan, das 3. zeigt wenn auf ein eisenblech von beiden seiten druck ausgeübt wird, so biegt es sich plötzlich nach vorn oder nach hinten. das unter zu viel spannung stehende blech sucht sich ein vent-il, und die kraft, der druck, vergabelt sich in form einer biegung. der druck wird in meiner perfor-mance quasi von 2 kameras ausgeübt, die sich gegenseitig von konträren seiten beobachten. dadurch entsteht eine umkehrung der sinnig-keit, der richtung: was der einen kamera als links erscheint, ist für die andere kamera rechts. einsinnige bewegungen werden auf den bildschirm gleichzeitig zu gegensinnigen, aus einer bewegung werden zwei, in dieser formalen struktur werden nun aktions-elemente ab-gehandelt. zuerst das klätschen meiner hände vor einem mikrophon, wobei das wandloch der 2. versteckten kamera als mittelpunkt dient. dieser ton vergabelt sich durch eine zeitverzögerte tonbandschaltung in ein echo und verselbständigt sich schließlich

zu einem sich selbst stets weiter reproduzie-renden klätschgeräusch, das sich ohne mein zutun ereignet. die zueinanderstrebenden klet-schenden hände erscheinen natürlich im 1. bild seitenverkehrt, im 2. als 4 hände und im 3. als auseinanderstrebend. mit einem blech-stück, einer pistole, mit wasser, das aus dem mund rinnt, einem fallenden ball usw, werden weitere spaltungs-phänomene demonstriert. dann wird in gebelform zucker gestreut. zucker als gegensatz von salz, das ja die zeit konserviert und das wachstum hemmt (siehe das salz als konservierungsmittel beim fisch-pökeln). zucker als wachstumsfärm, glu-kose, das wichtige monosaccharid, das davon abgeleitete glykogen, das der pflanzlichen stärke verwandte kohlenhydrat.

die phase der gegensinnigen körper-spal-tungen beginnt mit einer demonstration unter verwendung der astgabel selbst. der oberkör-per spaltet sich wie ein ast in zwei beine. die körper-vergabelungen enden in einer X-form. eine stange wird diagonal in die aktions-koje gestellt, sodaß sie durch die gleichzeitig seitenverkehrte abbildung auf dem bildschirm als großes X erscheint. initiiert durch dieses auslöschsignal fesselt sich der akteur selbst eine technische reflexion biologischer, je chre-odischer strukturen: biomik. eine performānce zur komplexität morphologischer abbildungen, zur topologie der erkenntnis. die schizo-spel-tung als lebensprinzip. „im grunde ist eine ver-zweigung (bifurkation) nichts anderes als das auf-treten einer neuen lösung der gleichungen bei einem kritischen wert“ (Ilya Prigogine, vom sein zum werden, 1979). „die meisten biologi-schen vorgänge beruhen auf mechanismen, an aufeinanderfolgenden instabilitäten in zusam-menhang zu bringen, die in etwa den aufein-anderfolgenden verzweigungen entsprechen, die zu einem immer kohärenteren zustand der materie führen“ (I. Prigogine, 1979).

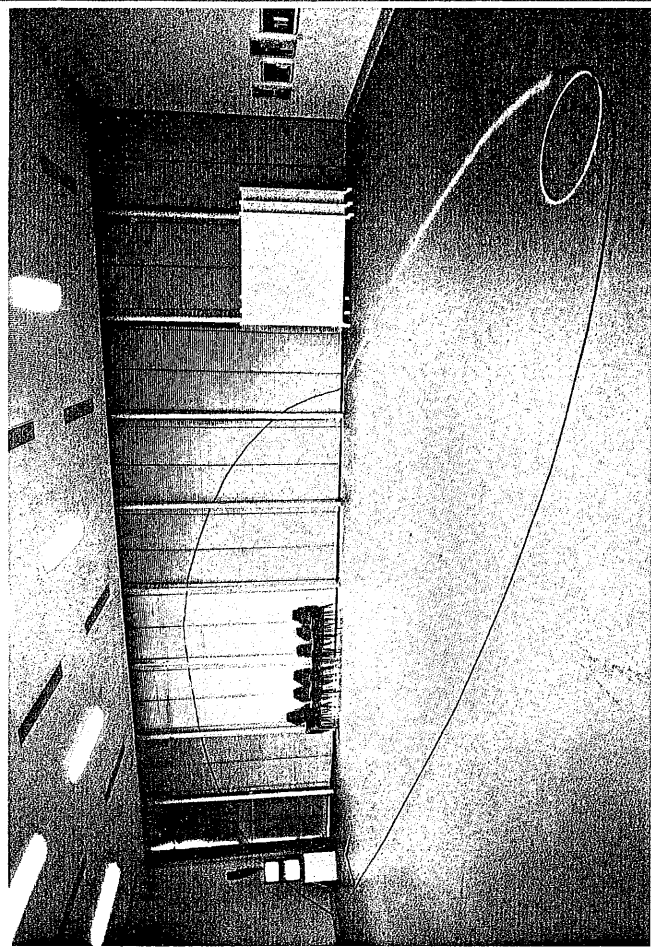




DER TRAUM VOM GLEICHEN BEWUSST-SEIN ALLER
ein video-triptychon

I die gleichbleibung der form durch die abbildung wird in frage gestellt. ein winkel aus holz liegt vor zwei monitoren und einer kamera. ein monitor ist verkehrt geschaltet, sodass der spitze winkel auf einem bildschirm oben und auf dem anderen unten liegt. durch diese diffe-

rierende wiedergabe mit nur einer kamera bildet der winkel im abbildungsmedium ein (verzerrtes) quadrat. aus einer form (winkel) entstand durch die abbildung eine andere form (quadrat). die abbildung verZWEIGTE gewissermaßen das eine objekt in ZWEI verschiedene bilder.



II die Konstanz der form wird auch in der folgenden installation relativiert. zwei verschiedene formen, ein kreis und ein ellipsoid, decken sich nämlich auf dem bildschirm. ein polaroidfoto von einem kreis (mit bleistift und finger zusätzlich darauf) wird von kamera 1 aufgenommen. kamera 2 nimmt ein auf den boden und die wände des saales gezeichnetes ellipsoid auf. kamera eins und zwei übertragen ihre bilder über einen mischer auf den bildschirm. dort sind kreis und ellipsoid kongruent, denn durch die perspektivische verzerrung der kamera zwei wurde das ellipsoid als kreis abgebildet. wiederum eine verzweigende abbildung. drei raummomente (foto, saal, bildschirm) werden aufeinander bezogen, die drei momente einer

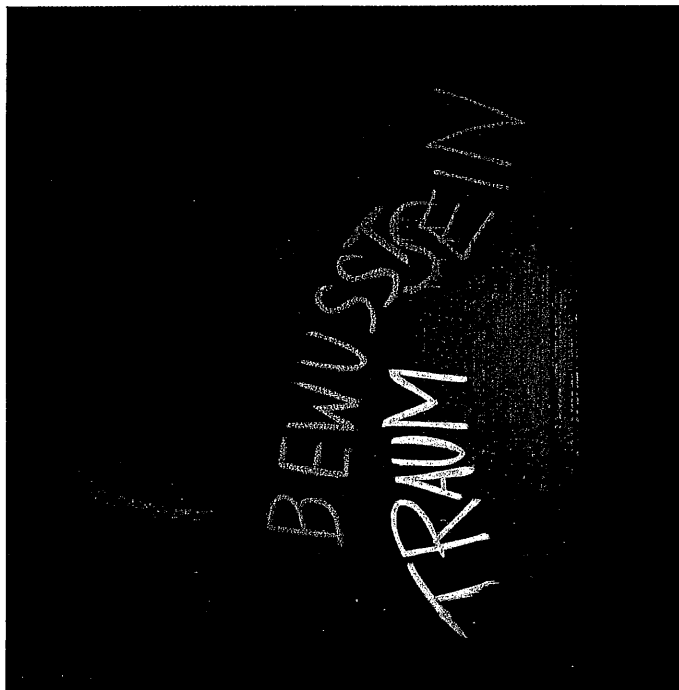
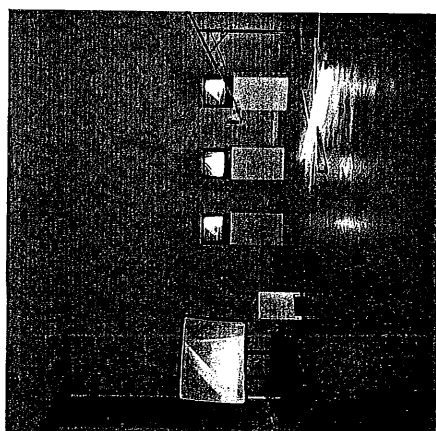
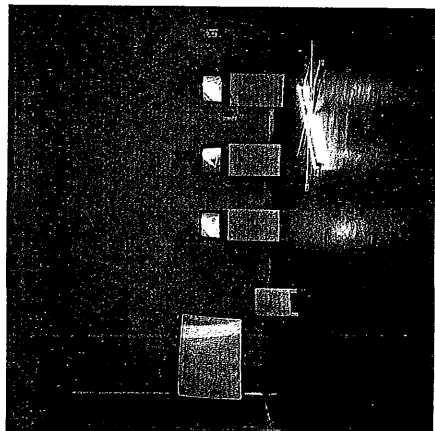
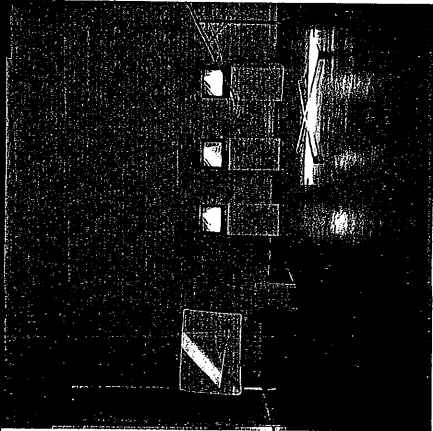
gabelung: blicke und bewegungen des betrachters artikulieren die syntax des raumes. kamera zwei ist so hinter dem monitor aufgestellt, daß der betrachter in den abgebildeten polaroidkreis paßt, wenn er am anfang des ellipsoids steht. neben dem form-feedback wird also auch über die größe versucht, ein modell der relativierung zu errichten. die verkleinerte wiedergabe von proportionen im bildschirm ist schon zur seh-gewohnheit geworden. doch auf diesem bildschirm hier erscheint ein bleistift so groß wie die figur des betrachters. eine fotografierte und dadurch bereits im maßstab gestörte größe (das polaroid vom kreis mit dem bleistift) und eine reale größe (der betrachter) wurden durch eine überblendung auf ein und denselben bildschirm simultan und deckungsgleich wiedergegeben. eine beobachtbare angleichung zweier ungleicher größen. diese irrealen proportion macht die relativität von form und größe sichtbar.

vergänger menschen) aufs bewusstsein der heranwachsenden, lebenden menschen rückgekoppelt und umgekehrt. ein gleichzeitiges bzw gleiches bewusstsein aller menschen als ende der geschichte, als optimum einer kette von gleichheiten ist also nicht erreichbar, weil wir es mit einem offenen, sich selbst durch alle gegenwärtigen und vergangenen verzweigungen und faktoren gegenseitig beeinflussen, sich stets entwickelnden, von der ungleichzeitigkeit seiner elemente bestimmten, dissipativen prozeß mit aufeinander folgenden instabilitäten zu tun haben. weil es kein ende der geschichte geben kann. denn „jedes system kann bei einführung entsprechender störungen instabilitäten aufweisen . . . ständig werden neue typen' und „neue ideen' erzeugt, die in die struktur des systems eingebaut werden können und so für dessen andauernde entwicklung sorgen“ (I. Prigogine, 1979). der mensch muß nur dafür sorgen, daß die struktur des gesellschaftlichen systems dissipativ, dh offen für solche entwicklungen bleibt.

die wörter ,traum' und ,bewußt' sind mit unsichtbarer blauer bzw grüner farbe an die wand geschrieben, die nur bei uv-licht leuchtet. das wort ,sein' ist mit roter fluoreszenzfarbe an die wand geschrieben. es ist daher immer (etwas schwach) zu lesen. das uvlicht ist mit der roten neonröhre gleichgeschaltet, sodas es nur mit ihr aufleuchtet. dann sind alle drei wörter zu lesen.

diese formen-rückkopplung (zwei proportionen, zwei figuren) und farb-rückkopplung (zwei zeiten) durchbrechen die konstanz von farbe und form, die homogenität von zeit und raum. dieser fluktuierende, instabile, evolutionäre prozeß mag als modell für den theoretischen traum vom gleichen bewusstsein aller menschen dienen. wir sehen nämlich, daß es sich dabei nicht um einen einfachen austausch von informationen handeln kann, sondern daß die kommunikation sowohl den empfänger wie den sender beeinflusst. das bewusstsein der vergangenheit wird über die zeit (das gedächtnis der menschheit: bücher, bauten, werke

III
anders als die grundfarben der malerei (rot, gelb, blau) sind die drei grundfarben von video und tv: rot, grün, blau. drei neonröhren mit diesen farblichtern liegen sternförmig am boden, durch eine zeitschaltung beleuchtet jeweils nur eine farböhre den raum. das von der neonröhre ausgestrahlte licht wollen wir die realfarbe (lokalfarbe, gegenstandsfarbe) nennen. eine videokamera nimmt die jeweilige farbe auf und überträgt sie zeitverzögert wieder als bildfarbe auf zwei weiteren bildschirmen. strahlt das vergangene licht auf das gegenwärtige zurück. das von der tv-röhre ausgestrahlte licht wollen wir bildfarbe nennen. die bildfarbe besteht also aus der wiedergabe der gegenwärtigen und der gespeicherten realfarbe. die video-abbildung verzweigt sozusagen die farbe (in der zeit). die verzweigung führt gewissermaßen geschichte in das (stabile) system ein. realfarbe und bildfarbe, gegenwart und vergangenheit, interferieren durch eine rückkopplung in der zeit. die vergangene realfarbe (zb rot) strahlt als bildfarbe (,rot') auf die gegenwärtige realfarbe (zb grün) zurück. dadurch ergeben sich laufend farbmischtungen. bildfarbe und realfarbe tendieren zur immaterialität. der von der neonröhre gespeiste farbtraum wird durch die von den tv-röhren gespeisten bildfarben ständig verändert — dies wird ermöglicht durch die videospezifische rückkopplung. diese rückkopplung funktioniert hier aber nicht als visueller spiegel, sondern über die zeit: gegenwart und vergangenheit werden rückgekoppelt, nicht objekt und bild. die video-zeitverzögerung als zeit-spiegel, als farben-zeit. die zeit-rückkoppelnde abbildung verändert die realen abzubildenden farben. die zeit wird in die farbe erstmals eingeführt. das farbherz atmet.



ANGABEN ZUM INHALT

- 2 addendum zum impressum:
zusätzlich gefördert durch den autor selbst:
druckkostenbeitrag von ca. 50.000,- \$ S.
umschlagentwurf für ein geplantes buch,
1969, titel „mediendichtung“.
- 3-4 vorwort zu diesem geplanten buch, 1968/9.
7 sprichwort, 1965, konkretes gedicht.
8 wange an wange, 1965, konkretes gedicht.
9 spiegel-eve, 1966, für Valie. visuelle poesie.
10 waren, 1965, konkretes gedicht.
11 sprachaddition, 1967, konkretes gedicht.
12 spruch-garnison, 1965, konkretes gedicht.
13 leergang in lautverschiebung, 1967.
14 ungleichgewicht, 1965, visuelle poesie.
15 zitāt, 1965, konkrete poesie.
16 sokrates, 1965, visuelle poesie.
17-19 iß, 1966, papier poem.
20 weß, 1965, papier poem.
21 beweis, 1966, papier poem.
22-23 aus der serie papier poemē nr. 13, 1965,
tektille texte.
24 foto der aufführung 1966, textaktion,
rißtext für arme, 1966, textaktion,
tag, 23. mai 1968, Stiff Melk.
25 motion poems, 1966, neonpoeme.
26-27 abstrakt-konkret: konzeptuelle
fotografie, 1967/72, foto/literatur.
eine reise ist eine reise wert, 1968,
(textfilm/reise), 8 mm, farbe, stumm, 8 min.,
zusammen mit Valie Export.
29 selbstporträt als anonymus, 1967,
photo poem.
30 selbstzeichnung, unvollendbar, 1974,
video poem, tape, sw, ca. 3 min.
31 selbstbeobachtung als, 25. 6. 1974,
Cinemathe Kino, München, video-aktion,
porträt des künstler als junger hund,
1967, photo poem.
33 a love story, 1967, für Valie. story art.
34 automatenfoto, sofortbildfotografie.
der kuß der wel(k)t, 1967, bildserie aus
automatenfotos.
35 video lumina, 1972, video-environment.
foto der installation in der Galerie Wegers,
Bonn, 22. 4. - 22. 5. 1977.
36-37 augentexte, 1973/74, körperexte.
38 vers libre versus prosodie, 1967,
objekt poem.
39 fädergedicht, 1967, prozeß poem.
foto aus dem videoband „textaktionen/
aktionsexte 1967-72“, s. w. 25 min., 1972.
40 wie hat sich aus den fischen die
mathematik entwickelt? 1971, bildfolge.
41 mathematisches gedicht für einen
amphioxus, 1971. mensch - maschine -
interaktion: diesen text ergibt die abfolge der
fotos, wobei jedes foto einen buchstaben
darstellt, eben den, der durch den finger
jeweils verdeckt wird. fotosequenz.
kritik der kunst als sprache, 29. 10. 1966,
aktionsext, aktionsvortrag „action lecture 2“,
Galerie nächst St. Stephan, Wien, im rahmen
des „actions concert“ mit. O. Muehl,
H. Nitsch, D. Steiger, K. Kren, Attersee, R.
Schwarzkogler, O. Wiener, im hintergrund
Kurt Kren (sitzend) und R. Schwarzkogler,
das recht mit füßen treten, 23. 5. 1968,
„studententag“, Stiff Melk. textaktion -
textenvironment.
44 hand aus hertz. — aus der hand fressen,
1968, photo poem. fotos aus dem film
„word/lid cinema“, 1975, zusammen mit Valie
Export. nach einem drehbuch von 1967/68
wurden mittels aus teig gebackenen wörtern
usw die sprache als speise, der sprachprozess
als verdauungsprozess gezeigt.
45 gruß gott, 1968, textaktion, eat text.
darsteller: Susanne Wild und P. W.
standfotos von 1972 zum videoband
„textaktionen/aktionsexte 1967-72“.
46 blind, 1967, photo poem, aus dem film
„word/lid cinema“, zusammen mit Valie Export.
47 der letzte blick, 1973.
48 kon/texte, 1967, entwürfe für materialtexte,
materialtexte, textkörper, schriftskulpturen.
49 airtex, 1967, prozeß poem, materialtext.
fotos von der vorführung beim festival
„konkrete poesie“, 15.-16. mai 1971 in
Hanau/Frankfurt, des Hessischen Rundfunks.
kätig, 9. 9. - 10. 10. 1975, einzelausstellung
„zur kosmologie des paradoxen“, Galerie
nächst St. Stephan, Wien, wortstein -
steinwurf. roter marmor, holz.
52-54 triadische skulptur, 9. 9. - 10. 10. 1975,
Galerie nächst St. Stephan, Wien. eine
skulptur in drei teilen: I, II und III sind in einem
dreieck aufzustellung. material - gestalt -
botschaft: jeder stein ist dreifach zu lesen, zB
sign/nature/signature. die steine (sandstein,
beton) sprechen zu uns: unberührt als natur
(objekt), geformt/signiert von einem künstler
(subjekt) als zeichen (quader, würfel, tetraeder),
als natur wie als zeichen haben diese steine eine
botschaft. sprachskulptur - skulptursprache.
raum der sprache, 1973, Wien. sprachaktion
- aktionssprache.
55 stummer zeuge, 9. 9. - 10. 10. 1975, Galerie
nächst St. Stephan, Wien. textstein -
sreinext, schwarzer marmor.
57 imagination, 9. 9. - 10. 10. 1975, Galerie
nächst St. Stephan, Wien. steinskulptur aus
sandstein.
58 gem./ein./sam, 9. 9. - 10. 10. 1975, Galerie
nächst St. Stephan, Wien. photopoem nach
einer textskulptur.
59 gequältes quadrat, 18. 5. - 8. 6. 1977,
einzelausstellung, „skulpturen“ Galerie nächst
St. Stephan, Wien. eisen, glas, gummi.
zu, ab, sondern, 1970, page poems.
art language - language art.
60-62 nivea, 1966, erweiterte filmform. urauf-
führung 13. 1. 1967 bei der ersten filmschau
der wiener filmgruppe (K. Kren, H. Scheufl,
E. Schmidt, P. Weibel) im Palais Palffy, Wien,
hier wurden erstmals in Wien erweiterte
time and tense in picture processing, 1970,
Arts Lab, London. sofortbild-aktion,
foto-performance. fotos von der, aufführung
in Hanau, 15. mai 1971.
79 zur natur der technik, august 1972, dia-
installation, zusammen mit K. B. Schäufler.
musik film dia licht festival, München.
80-81 performance brite!, sommer 1970, Göteborg.
briefentwürfe über geplante performances von
Franz Kattenbeck und mir, geschrieben an
den Fluxuskünstler Eric Andersen,
Kopenhagen, das wort „performance“ wurde
erstmalig verwendet, um sich von anderen
formen der ereigniskunst wie happening,
aktion, event etc abzugrenzen.
82 theater der thermalen perception, 1970,
information unit, 1967, utopisches projekt,
hervorgegangen aus dem projekt
„redehelm“, im frühjahr 1967 unterhielt ich
mich auf einer party mit Walter Pichler über
experiments in art and technology. ich
erzählte ihm von meinem wunsch, einen
lesehelm, ausgerüstet mit mikrofon,
lautsprecher, verstärker, batterie, schweinwerfer,
radio, magnetophon etc, zu besitzen, der
mich von der umwelt und vom publikum
unabhängig machte. eine art literarischer
guenilla-kampfnagel, ein schutzhelm aus
aluminium für massenveranstaltungen. als ich
im herbst 1967 von einem arbeitsaufenthalt in
Schweden zurückkam, bereitete Pichler
gerade seine ausstellung in den räumen der
Galerie nächst St. Stephan vor. dort fand ich
diese idee, von der ich glaubte, daß sie meine
sei, als „kleiner raum“ reduziert wieder. nach
einem streit schrieb Pichler zum abschied bei der
eröffnung unter dem titel des umdecks „für
Peter Weibel“, im laufe der zeit sammelte ich
fotos von technischen miniaturen, elektronischen
spielzeug, futurologischen nachrichten
in einer mappe. davon fertigte ich diese mon-
tage, die inzwischen durch die realität der
elektronischen mikrominiaturisation,
der integrierten schaltkreise und mikrochips
etc eingeholt worden ist. vergleichbare aus
meinem bild-essay „Peter Weibels expanded
cinema“, film 11, 1969, Vebler.
85 medienlunge, 1967 als variation entwarf ich
dann, meinem schwachen designintellekt
entsprechend, eine um elektronische geräte
erweiterte lunge aus hirschkornen, die die
fähigkeiten des menschen verstärken sollte.
mich mit dieser wie ein pistolenhater unter der
fotokamera, diktiergerät usw) wurde der
dichter zum alltagsgenieße, tag und nacht
bereit, alles zu dokumentieren, zu speichern
und in die umwelt einzugreifen. medienlunge
für einen amplifiziert man, ausgeführt 1974.
elektronik für jedermann, 1969.
das magische auge, 1969, intermedia,
autogenerative tonleinwand, zusammen mit
Valie Export. uraufführung 10. - 11. april 1969,
Multi Media 1, Galerie junge Generation,

- Wien. foto von der aufführung im Circus Krone, München, bei der „underground explosion“, eine intermediale veranstaltung mit Amon Düül, Guru Guru, etc.
- 88 expanded movie, multiprojektion, performance, communication action.
- 89 exit, 15. nov. 1968, Augusta Lichtspiele, München, „erstes europäisches treffen der unabhängigen filmemacher“, aktionsfilm — introitus, 1969, filmische ton-installation, projektion.
- 90 rotopollen, lichttelefon, amauscope, alle 1969, projekt- und konzeptfilme, publiziert in „Peter Weibels expanded cinema“, Film 1/1969 Weibel.
- 91 pillenfilme oder der sinnediffraktor, 1968, projektion, modell für walkman.
- 92 projektfilme — projizierte projekte, 1969, teilweise publiziert in „interfunktionen 4“, märz 1970, Köln.
- 93 kino, prä- und parakino, 1971, flughblatt zu meinem vortrag, der ein teil von Valle Exports und meiner vorführung von intermedialen aktionen, filmen, diaprojektionen, videobändern etc bei der „experimenta 4“ war, 4. 6. 1971, T.A.T., Frankfurt.
- 94 eine handvoll zelluloid, 1968, auszug geplante forsetzung von „werkstatt blatt 3“ feber 1968 und „blatt 7“ (sept. 1968), Wien.
- 95 possible, 1969, film-installation ohne film. foto der installation bei dem von mir veranstalteten avantgarderfilm festival „projektionskunst“, 17. — 21. 2. 1977, Künstlerhaus, Kunstmesse K 45, Wien.
- 96-97 erweitertes kino, 1967—71, gekürztes „selbstporträt einer theorie in selbstzirkeln“, vollständige fassung in Gottfried Schlemmers „avantgardistischer film 1951—71: theorie“, Hanser, München, 1973.
- 98 the endless sandwich, 1969, tele-aktion (I), ca. 3 min, Wien, als video performance aufgeführt im september 1970, Arts Lab, first undergroundfilm festival, London. fotos von der tv-ausstrahlung am 29. 6. 1972, Impulse 7, ORF, FS 2, siehe dafür und im folgenden meinen beitrag „tele-aktionen 1969—72“ in „werkstatt aspekt 3“, 1971/72, Wien.
- 99 abbildung ist ein verbrechnen, 1970, tele-aktion (III), ca. 2 min, Wien, nov. 1970 vom ORF realisiert, feber 1971 ausgestrahlt.
- 100 tv-aquarium (tv-tod I), 1970, tele-aktion (iv a), kommunikation ist das medium, teil 1: das medium beim wort genommen, ca. 3 min, entstanden 29. juni 1972, Impulse 7, ORF, zahllose proteste der tierfreunde.
- 101 tv-terrarium (tv-tod III), 1972, ursprünglich 122-123 eine tele-aktion, doch von der Impulse 7 sendung 1972 wegen grausamkeit ausgeschlossen. erst am 15. nov. 1974 im Kulturforum, Bonn, als video-installation realisiert.
- 101 tv-news (tv-tod II), 1970, tele-aktion (iv b), kommunikation ist das medium, Wien, München, bei der „underground explosion“, eine intermediale veranstaltung mit Amon Düül, Guru Guru, etc.
- 88 expanded movie, multiprojektion, performance, communication action.
- 89 exit, 15. nov. 1968, Augusta Lichtspiele, München, „erstes europäisches treffen der unabhängigen filmemacher“, aktionsfilm — introitus, 1969, filmische ton-installation, projektion.
- 90 rotopollen, lichttelefon, amauscope, alle 1969, projekt- und konzeptfilme, publiziert in „Peter Weibels expanded cinema“, Film 1/1969 Weibel.
- 91 pillenfilme oder der sinnediffraktor, 1968, projektion, modell für walkman.
- 92 projektfilme — projizierte projekte, 1969, teilweise publiziert in „interfunktionen 4“, märz 1970, Köln.
- 93 kino, prä- und parakino, 1971, flughblatt zu meinem vortrag, der ein teil von Valle Exports und meiner vorführung von intermedialen aktionen, filmen, diaprojektionen, videobändern etc bei der „experimenta 4“ war, 4. 6. 1971, T.A.T., Frankfurt.
- 94 eine handvoll zelluloid, 1968, auszug geplante forsetzung von „werkstatt blatt 3“ feber 1968 und „blatt 7“ (sept. 1968), Wien.
- 95 possible, 1969, film-installation ohne film. foto der installation bei dem von mir veranstalteten avantgarderfilm festival „projektionskunst“, 17. — 21. 2. 1977, Künstlerhaus, Kunstmesse K 45, Wien.
- 96-97 erweitertes kino, 1967—71, gekürztes „selbstporträt einer theorie in selbstzirkeln“, vollständige fassung in Gottfried Schlemmers „avantgardistischer film 1951—71: theorie“, Hanser, München, 1973.
- 98 the endless sandwich, 1969, tele-aktion (I), ca. 3 min, Wien, als video performance aufgeführt im september 1970, Arts Lab, first undergroundfilm festival, London. fotos von der tv-ausstrahlung am 29. 6. 1972, Impulse 7, ORF, FS 2, siehe dafür und im folgenden meinen beitrag „tele-aktionen 1969—72“ in „werkstatt aspekt 3“, 1971/72, Wien.
- 99 abbildung ist ein verbrechnen, 1970, tele-aktion (III), ca. 2 min, Wien, nov. 1970 vom ORF realisiert, feber 1971 ausgestrahlt.
- 100 tv-aquarium (tv-tod I), 1970, tele-aktion (iv a), kommunikation ist das medium, teil 1: das medium beim wort genommen, ca. 3 min, entstanden 29. juni 1972, Impulse 7, ORF, zahllose proteste der tierfreunde.
- 101 tv-terrarium (tv-tod III), 1972, ursprünglich 122-123 eine tele-aktion, doch von der Impulse 7 sendung 1972 wegen grausamkeit ausgeschlossen. erst am 15. nov. 1974 im Kulturforum, Bonn, als video-installation realisiert.
- 101 tv-news (tv-tod II), 1970, tele-aktion (iv b), kommunikation ist das medium, Wien, München, bei der „underground explosion“, eine intermediale veranstaltung mit Amon Düül, Guru Guru, etc.
- 104 schrift ist architektur, 1970, lichttext, fotosequenz.
- 105 wind, 1975, neonskulptur, lichttext. Trigon „identität“, 6. 10. — 2. 11. 1975, Künstlerhaus, Graz.
- 106 polymorphe brechungen, 1975, fotoreihe. gerade und geschwungene linie, 1981, video installation, ausstellung „vonal/linie“, 26. april — 17. mai 1981, Pécsi Galéria, Ungarn, im unteren bild: Dora Maurer.
- 108 epistemische videologie (I), 1974, video-installation, bei der ausstellung „projekt 74, aspekte internationaler kunst am anfang der 70er jahre“ in der Kunsthalle Köln und im Kölnischen Kunstverein, demonstrierte ich am 4. 8. 1974 acht video-installationen, die ich epistemische videologie (I) nannte. das foto stammt aus meiner ausstellung „zur kosmologie des paradoxen“, 9. 9. — 9. 10. 1975, Galerie nächst St. Stephan, Wien.
- 109 transmittier transfer, 1977, videoskulptur, ausgestellt bei Stampa auf der Basler Kunstmesse Art 77.
- 110-111 kruzifikation der identität, 6. 10. — 11. 11. 1973, Trigon „audiovisuelle botschaften“, Künstlerhaus, Graz.
- 112-113 trinität, 1974, videopoem.
- 114-116 video als raumkunst, 1977, nachdruck aus „video“, Association Musée d'art moderne, Genf, Stampa, Basel, april/mai 1977, erschienen anlässlich der ausstellung „video“, 22. april — 1. mai 1977, Musée d'art et d'histoire, Genf.
- 117 video corner, 1974, video environment. foto unten: installation in der Galerie Magers, Bonn, 22. 4. — 22. 5. 1977. foto oben: „logische kunst“, 11. — 29. 1. 1978, Secession, Wien.
- 118 beobachtung der beobachtung: unbestimmtheit, 6. 10. — 11. 11. 1973, video installation, Trigon „audiovisuelle botschaften“, Künstlerhaus, Graz.
- 119 inverser raum, 1977, video-installation, realisiert von Wojciech Bruszewski für die ausstellung „photography as tool, video as tool“, märz 1978, Wrocławska Galeria Fotografii, Polen. foto der installation in der Mala Galéria, Warschau, oktober 1980.
- 120-121 bild/schall/platte und ihre erkenntnis-kritik, 1971, nachdruck aus „werkstatt aspekt 3“, hrsg H. Hendrich, 1971/72, Wien, gehörigang, 1970, tonskulptur, foto der installation bei „sound, medium bildender kunst. audio science 79“, 12. 7. — 25. 8. 1979, Modern Art Galerie, Wien.
- 124 skizzen zu projekten, mit ohrformen, 1970, hör zu, 1968, hörfilme, 8 mm, ton oder stumm, jeweils ca 3 min.
- 125
- 126-129 transform-musik, 1972, strukturüberlagerung, papiermusik, visuelle musik: visuelle verfahren, die musik erzeugen, und wo das grafische ereignis zugleich das musikalische ereignis selbst ist. die visuelle notation der musik selbstständig sich zur visuellen musik. erstdruck in „zweitschrift 2: neue musik“, september 1976, Hannover. Vgl auch den katalog „kunstsammlung im festspielhaus bregenz“, märz 1982. schriftmusik, 1967, papiermusik, kontexterweiterung — strukturüberlagerung. erstdruck in „zweitschrift 2: neue musik“, september 1976, Hannover. siehe meinen aufsatz „kontext-theorie der kunst“ (1971) in „kritik der kunst — kunst der kritik“, 1973, Jugend & Volk, Wien.
- 132 videomusik, nachdruck aus „werkstatt aspekt 3“, 1971/72, Wien. vgl auch meinen essay „kontext-theorie der kunst“ (1971). erfundung des zündschalls, 1966/67, kopfmusik.
- 134 synthese zwieter sequentiell interaktion, meine erste arbeit mit (tonbandschleife: endlosschleife — endloser text, publiziert in Neues Forum, jänner 1972, Wien.
- 135 rekursive texte, ab 1973, maschinentele — textmaschinen, betrachtet man tonbänder als textmaschinen, so kann man texte, die aus konstellationen von magnetophonen entstehen bzw auf die mechanismen derselben bezug nehmen, maschinentele nennen. läuft das tonband über zwei magnetophone, wird eine neue subklasse von texten entdeckt, die sich durch die zeitverzögerte wiederholung von morphemen formiert und deren sinn eben durch diese (maschinelle) rekursion bzw rekursive verketung entsteht. hörtexte stereo-verfahren in den raum. diese räumliche dimension erweitert sich durch tonband-installationen zur skulptur: tonskulpturen, toninstallationen, tonräume, tonenvironment. erstsendung in stereo: 20. 4. 1975, Ö1, ORF.
- 136 hör die formen, 1975 sprachspiegelungen, 1973, mensch-maschine-interaktion, das tonbandgerät als spiegel, wiederholung des gleichen (wie bei den „rekursiven texten“) und spiegelprinzip (wie bei „synthesis“), aufführung am 24. mai 1974 bei „experimentelle epistemologie“ (mit Franz Kaltenbeek, Dieter Roth), Galerie Grünangergasse 12, Wien. vgl auch den katalog, teil 2, „kunst aus sprache“, 5. 11. — 31. 12. 1975, Wien.
- 140 ewige musik, 8. 7. 1976, für Susanne zweite unendliche symphonie, 1974, toninstallation, uraufführung am 9. 2. 1976, Alte Schmiede, Wien.
- 141 training tank, juli 1968, ausstellung der U.I.E.A. (internationale union der architekturstudenten), Karlsplatz, Wien. zwei tonbandgeräte mit zwei tonschleifen. tetraum — raumtext.
- 142-143 der lange marsch, 10. — 11. april 1969, Multi Media I, Galerie junge Generation, Wien, elektrische poesie, tonaktion, textinstallation. foto von der aufführung beim festival konkreter poesie, 15. — 16. mai 1971, Hanau/Frankfurt.
- 144-146 stöhnender stein, 1969, naturpoem, planét erde. foto von film des Hessischen Rundfunks „vom gedicht zum objekt“ von Klaus Peter Dencker am 10. 1. 1972 realisiert. zivilisatorischer prozess — biophysik — naturprozess, umweltwunde, nachdruck aus „die schastrommel 7“, mai 1972, Berlin.
- 147 stöhnendes kreuz, 1969, teil des „kriegskunstfeldzuges“ von Valle Export und P. W. bei der veranstaltung „underground explosion“, mai—juni 1969, München, Köln, Stuttgart, Zürich. projekt für den öffentlichen raum, urbanistische aktion, tonenvironment „um welt“.
- 148 videomusik, 15. 9. 1978, erste music video performance, Gustav Heilmann Haus, Bonn, im rahmen der „stadtraill-wochenschau tannenbusch“, 11. 9. bis 17. 9. 1978, musikaufführung (Karlheinz Hein, Ernst Gerhardsberg, Rainer Gles) und video performance werden miteinander verbunden, bedingen einander. visuelle und musikalische strukturen im dialog: videographiche musik. foto a) 15. 9. 1978, music video performance, Bonn. fotos b und c) 7. 2. 1979, video rock show, „performances 79“, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, erster auftritt des Hotel Morpila Orchesters.
- 149 foto d) 26. 10. 1979, video rock konzert mit Hotel Morpila Orchester, Museum moderner Kunst, Palais Liechtenstein, Wien. von Loys Egg und P. W. im lauf unserer zusammenarbeit für die ausstellung „bibliotheca insomnie“, 4. — 23. 4. 1979, Galerie Heike Curtze, Wien, gegründet. foto oben: 29. 5. 1980, Wiener Festwochen, Museum des 20. Jahrhunderts. fotos mitte und unten (Loys Egg, P. W.): 30. april und 1. mai 1979, rockkonzert mit projektionen von Light Ecstasy, Dramatisches Zentrum, Wien.
- 150 titelzeichen, 1975, publiziert im katalog der Trigon-ausstellung „Identität“, 6. 10. — 2. 11. 1975, Künstlerhaus, Graz. spiegeltexte, 1972, publiziert im katalog, teil 1, „Kunst aus sprache“, 5. 11. — 31. 12. 1975, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien. kleine polaroid philosophie, 1977, stark gekürzter nachdruck aus „das sorbörbild

- 155 poleroid", der Löwe (hrsg G. J. Lischka) oktober 1977, Aktionsgalerie Bern, die klimk bei zwei spiegel, 1981, für belle Renée Pipsi Felden, mit Renée P. Felden, Susanne Wildl, P. W. fotos der installation bei „miteinander gegeneinander“.
- 156-157 2-25 4. 1981, Modern Art Galerie, Wien. bjektion „schriftpiegel“, 1975, raumzeichnung, realisiert bei der ausstellung „schriftbild“, 8. 6.-3. 7. 1976, Galerie nächst St. Stephan, Wien.
- 158 dark reflection (I), 1972, lichtschrift.
- 159 elongation eines satzes, 8. juni bis 3. juli 1976, während der 20 für den besucher offenen tage bei der ausstellung „schriftbild“, Galerie nächst St. Stephan, Wien, nach einer idee von 1975. zeitraum — raumschrift — zeitschrift.
- 160-161 die unendliche einwort-ausstellung, 18.-28. märz 1977, Galerie nächst St. Stephan, Wien, fotografische ausarbeitung: Valie Export.
- 162 videotexte, 1974, videotext-installationen und -tapes. 25. 6. 1974, Cinemondo Kino, München, foto aus meinem studio.
- 163 die unsichtbaren grenzen, 1970, tele-aktion (ll), sw, ton, 10 min, als video-aktion auf der „experimenta 4“, am 4. 6. 1971, Frankfurt vorgeführt. von der tv-sendung „impulse 7“ am 29. 6. 1972 aus politischen gründen abgesetzt.
- 164-167 vers & vernunft, 1977, performance in progress. foto s. 168 von der aufführung am 7. 2. 1979, „performances 79“, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. fotos s. 169, 170 oben und 171 von der aufführung bei „concept in performance“, 26.-31. 10. 1977.
- 168-171 internationaler Kunstmarkt Köln, foto s. 170 unten von der aufführung am 25. 3. 1978, Stüchling De Appel, Amsterdam.
- 172-173 imaginärer tetraeder, 1979, imaginärer raum, realisiert bei Stampa, Art 11 '80, 12.-17. juni 1980, Basel, foto der installation „tribute to Tarski“, oktober 1980, Mela Galeria Fotografi, Warschau, das harmonische dreieck, 1977, fotokulptur, environment, realisiert bei „raumerkulationen“, 19. 1.-9. 2. 1979, Forum Stadtpark, Graz.
- 174-175 bifurkation, 30. 11. 1979, video performance bei den „videowochen essen 79“, 28. 10.-16. 12. 1979, Folkwang Museum, Essen.
- 176-179 der traum vom gleichen bewußtsein alter, 1979, für Susanne. video-installation in 3 teilen, 27. 11.-2. 12. 1979, „videowochen essen 79“, Folkwang Museum, Essen, technische assistenz: Michael Schuster.
- 180-185 inhaltsangabe — angaben zum inhalt, april 1982, Wien.

selbständige literarische texte wurden in times gesetzt, ebenso blieben für sich stehend fotoarbeiten auf der seite freigelegt, wo nicht der text selbst, sondern das, worauf er sich bezieht, das primäre kunstwerk ist, wo also der text sekundär ist und das eigentliche werk nur begleitet, wurde er in univers kursiv gesetzt. dergleichen wurden fotografien, die nicht selbst primärwerke sind, sondern fotografische dokumente, welche die eigentlichen kunstwerke bloß abbilden, abfallend gedruckt, um diese referenz auf die weit außerhalb des buches darzustellen, es wurde eine bewußte unterschiedung gemacht zwischen werken, die im buche selbst, auf dem papier und als reines fotobild stattfinden, die also im medium buch nichts verlieren bzw es für ihre realisation brauchen, und solchen werken, die in einem anderen raum und in einer anderen zeit, als sie das medium buch zu geben vermag, stattfinden, die also direkt — und nicht sprachlich bzw fotografisch vermittelt — wahrgenommen werden müssen, weil sie sich außerhalb der sprache und des bildes realisieren, die kommentare wurden jedoch nicht nachträglich dazugeschrieben, sondern stammen in der hauptsache, um authentisch zu sein, aus der entstehungszeit der arbeiten selbst, auf die sie sich beziehen.

FOTOS

- Wendelin Bottländer (181)
 Wojciech Bruszewski (119, 172, 173)
 Gisela Dischner (156, 157)
 Valie Export (24, 27, 28, 31, 41, 44, 46, 47, 51-59, 63, 64, 71, 76, 78, 99, 105, 108, 111, 118, 125, 134, 144-146, 169-182, 164, 169, 170 oben, 171)
 F. Fischer (36, 117 unten)
 Heidi Heide (149 oben)
 Hermann Hendrich (69, 104)
 Peter Hermann (36, 37, 149 mitte und unten)
 Wolf Isser (80)
 Kurt Kren (117 oben)
 Lauda (98, 100, 101, 163)
 Lisl Fongler (50, 79, 143)
 Hans Scheufl (4, 88)
 Margit Strasser (148d)
 Werner Schulz (3, 87)
 Michael Schuster (113, 123, 148 b und c, 155, 168, 174, 175, 177, 179, 180, 182-185)
 Josef Tandl (17-19, 29, 32, 42, 75)
 Susanne Wildl (155 polaroidfoto)
 Peter Weibel (alle anderen fotos)

mein dank allen fotografen,
 Ernst Graf für grafik-beratung,
 und Susanne Wildl für vieles.

