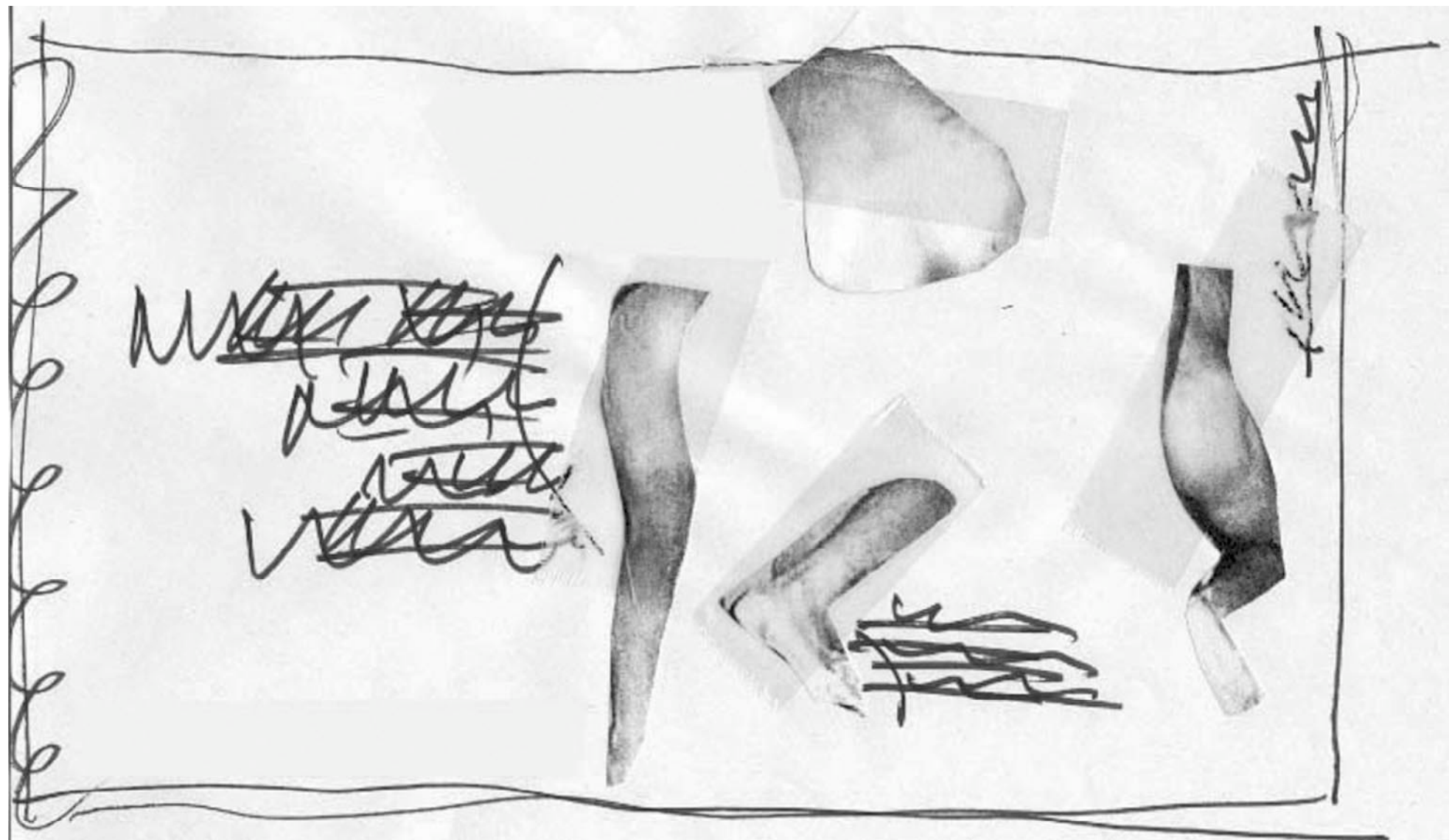




**die medien fressen ihre
kinder**

Anabela Angelovska
Oliver Gemballa
Jan Silberberger
Klaus Möller
Marieke Bernien
Alexander Bröhm
Ruth Scheuer
Katja Koggelmann
Michael Haller

Hochschule für bildende
Künste Hamburg
LFB Szenarien künstlerischer
Praxis / Film
www.medienoekologie.de

Material - Verlag
ISBN 3-932395-95-6

Druckerei in St. Pauli

Vorwort

ausgangspunkt, unmut und lust, aber auch einfaches nachdenken über gewagtes, ohne bezug zur wirklichkeit. eine eigene verwendungsweise möglich erscheinen lassen. ohne empirie; das heißt forschen und dichten. andererseits konflikte und widersprüche, vergangene und gegenwärtig politische und ästhetische prozeduren, das selbst-verstrickt-sein, verstehen wollen. die „medien fressen ihre kinder“ (der seminar-titel), das waren und sind wir selbst, mit und ohne schutzraum, teil und ganzes gleichermaßen, in der regel handlungsunfähig und gierig nach kompetenz. in dieser phase fingen wir an, alltagsfragen zu diskutieren und zu begleiten. (u.a. so die bauwagendemonstration in hamburg, genauso wie den eigenen profanen kommunikationsapparat). unsere vorstellung, die auseinandersetzung als arbeit und diese dann auch immer der versuch, kritik erlebbar und durchschaubar zu machen. letztlich im durcheinander der themen medien und techniken nicht zu vergessen. den ästhetischen und künstlerischen erwartungen oft unterlegen, „besiegt“ im verhältnis von wissen und erfahrung. reste davon sind hier zusammengetragen.

1 gebrauch / handhabung
der vorliegende „katalog“ versteht sich als erweiterung der beigefügten radiosendungen, als ein erneuter, anderer blick auf die sendungen und deren bedingungen. die aus der arbeitsweise begründete montage der materialien beabsichtigt inhaltliche verknüpfungen. dabei soll die

2 gegenstand / thema

es handelt sich um fragen, die sich aus der alltagssituation sammeln und auf einen zusammenhang drängen. die these der medialisierung, in der handeln, menschen und alltage aufgehoben sind, findet hier eine anwendung, um trotz und mithilfe der not an dem fehlenden material etwas über diese fragen zu erfahren. daraus ergaben sich die themen wie die auseinandersetzung mit dem unterschied zwischen dem visuellen und herkömmlichen bildtechniken, mit der verschränkung von medialisierung bzw. der apparate und dem prinzip des „Als-Ob“.

3 kontext / atmosphäre

das konsumieren, reproduzieren oder nur abbilden verwischt die unterscheidbarkeit von verschiedenen wirklichkeiten. „das bild der demonstation ist chaos und unkontrollierbarkeit. die brennende mülltonne wie ein wort oder begriff ist vermittelt. sie erzählt sich weiter und folgt ihrer eigenen erzählung.“ in künstlerischen und gesellschaftlichen bereichen überdeckt sich daraus kontinuierlich der konflikt, auf den die verknüpfende wahrnehmung zeigt, wenn sie differenziert betrachtet will. der ausgangspunkt der arbeit ist das interesse. das bedeutet, daß der inter-disziplinäre forschungsansatz die verschiedenen hintergründe und erfahrungen der einzelnen in eine auseinandersetzung bringt, die betrachtung und kritik möglich macht.

4 methodologie

die suche nach der „richtigen“

vorliegende struktur das am-stück-lesen, das unterbrechen oder das springen in den texten nahelegen. der haupttext ist grau hinterlegt, so daß die unterbrechung durch eingefügte texte erkennbar bleibt. unverständliche zeilen sollen ignoriert und nur eines flüchtigen blickes gewürdigt werden, ohne sie unbedingt verstehen zu müssen, d.h. rasch weitergehen. nach einer weile kann man zu dem vernachlässigten text zurückkehren.

methode geht den verschiedenen themen voraus. ein heuristisches vorgehen: sich dem themengegenstand sukzessive annähern, ihn erweitern, wieder eingrenzen und verändern. im suchen, finden, verwerfen öffnen sich verschiedene entscheidungsmöglichkeiten. was verwirft man, was nicht, wie betrachtet man, was dann ist? das verwerfen ist die stelle, von der eine neue betrachtung ausgeht, und die sich zwischen einfallende lösungen stellt. (vgl. scheitern, S.21)

5 technik / handlungsweise

zum einen leitet sich die entscheidung, radiosendungen zu machen, aus dem wunsch her, auf diese weise die frage nach den inhalten und die inhalte selbst genauer in kenntnis zu bekommen. zum anderen bedeutete dies die inszenierung einer konkreten konfrontation mit einer „unbekannten“ dynamik, die beispielsweise in dem eingriff der text-to-speech software auftrat. den spielraum des experiments möglichst offen zu halten, bedeutet, sich am eigenen hören zu orientieren, unbeeindruckt von gängigen mustern der rezeption.

6 kritik

von resultaten überrumpelt, geriet die arbeit selbst ins stocken, indem sie dem anspruch der ökonomischen bedingungen zuvorkam und mit der methode brach. die anpassung an information, konkurrenz, ausbildung und absicherung, die der alltag voraussetzt, störte den zugang zur arbeitsweise (und fragenbeschaffung). bereitliegende alternativen erleichterten das ausweichen (vgl. sendung „Als-Ob“) und verstellten die beziehung zur vieldeutigkeit der themen. euphorisch sein, emotionalles abfallen, auf ereignisse reagieren und angebote einhalten, war voraussetzung, material, thema und inhalt.

Die Philosophie des Als-Ob besagt, „Schwierigkeiten des Denkens dadurch zu überwinden, daß man der Wirklichkeit zwar widersprechende, aber das Denken erleichternde Ideen gelten läßt.“ (vgl. Vaihinger, Hans: Die Philosophie der Als-Ob, 1911)

Heuristik

zu griech. heuriskein = finden, entdecken: Lehre, Wissenschaft von den Verfahren, Probleme zu lösen; methodische Anleitung, Anweisung zur Gewinnung neuer Erkenntnisse; Finde- und Erfindungskunst

Sukzessive

schrittweise, allmählich, nach u. nach

Text-to-speech Software

Software, die geschriebenen Text mit einer synthetischen Stimme akkustisch wiedergibt

Methode

das Nachgehen; System von (methodischen) Regeln oder auch Prinzipien, das Klassen möglicher Operationssysteme bestimmt, die von gewissen Ausgangsbedingungen zu einem bestimmten Ziel führen

*Man hat nichts gemacht und ist trotzdem
euphorisch*

*Erstes Rätsel: Angenommen, man hätte verschiedene Perspektiven auf den
Gegenstand des Untersuchten. Erstmal sind es Techniken.*

*Die Vorgehensweise von Sehen und Sprechen gleichzeitig und von Sehen und
Schreiben beinahe gleichzeitig und das Übernehmen von versprachlichten Tätigkeiten
für Blindenfernsehen und die Übersetzung des Friedenslogos in einen
Zahlenalgorithmus sind eben erstmal verschiedene Techniken.*

Die erste Sendung beinhaltet einen für Blinde und Sehbehinderte gesprochenen Text aus einem Fernsehfilm. Der original gesprochene Text wird durch Beschreibungen der Bilder und Handlungen ergänzt.

Im Computer wird ein Bild durch verschiedene Codes (Texte) repräsentiert, aus denen ein Programm das

Diese Techniken gehen davon aus, daß man das Bild, das man sieht, nicht versteht. Das heißt, daß es etwas enthält, was man Information nennt, die sich im Ansehen nicht aufschließt. Das heißt, es vermittelt was Bestimmtes, was im Unbestimmten etwas sagt, ohne daß man genau wüßte, wie es das macht, und was man nicht erfährt. Wir gehen davon aus, daß wir das Bild nicht lesen können. Das Bild hat einen, wenn man es sieht, schon vorher gelesen. Wir wollen das gern selber lesen. Die Vermutung ist, daß es was für sich behält, daß es was berührt in einem, indem es etwas abschneidet. Was im Bild anwesend ist, macht gleichzeitig Abwesendes verschwindend. (vgl. hierzu die Sendung „Die Stadt“) Das ist das Visuelle, so genannt. Einfach, was anwesend ist in dem Bild, läßt etwas Abwesendes unberührt. Und dahin geht die Untersuchung, darüber was rauszufinden. Mit dem Beschreiben von Bildern haben wir Parameter für das Sehen und für das Übersetzen festgelegt. Das ist das Nicht Gewußte anschauen, das noch nicht weiß, was es sieht.

beschriebene Bild auf dem Monitor darstellt. Der Textcode wird interpretiert. Die Attribute eines Codes haben wir ins Deutsche übersetzt und von der Computerstimme sprechen lassen...

Technik
Weise der Hervorbringung;
Anweisung zur Ausübung einer
Kunst oder Wissenschaft

Algorithmus
bezeichnet eine genau definierte
Verarbeitungsvorschrift zur Lösung
eines Problems oder einer bestimmten
Art von Problemen.
Typischerweise wird ein Algorithmus
durch eine endliche Folge von
Anweisungen beschrieben, die nacheinander
ausgeführt und oft in festgelegter
Weise wiederholt werden

Parameter
bezeichnet allgemein die
Abhängigkeit gewisser
Gegebenheiten von einer externen

Im Zuge fortschreitender Medialisierung sind aus den Dingen, die wir sehen, mehr und mehr Zeichen geworden. Sie sind immer weniger etwas und immer mehr über etwas. Sie sind mehr Datenträger als Datum (dare - geben, datum - das Gegebene).

Der Blick auf den Gegenstand läßt verschiedene Deutungen zu, die vom jeweiligen Betrachter abhängen. Es wird dabei von "Leerstellen" gesprochen. Mit Leerstelle wird der Spielraum bezeichnet, der vom Betrachter eigene Deutungen erfordert. Die Leerstelle wird vom Betrachter ergänzt. Er verbindet das Wahrgenommene mit seinen bisherigen Erfahrungen und konstituiert dabei das Gesehene (vgl. Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, 1970).

Der Beobachter läßt sich vom Beobachteten nicht ablösen. Was wir wahrnehmen, ist die Veränderung des Betrachteten bei Veränderung des Blicks (vgl. Foerster, Heinz von: Wahrnehmen wahrnehmen, 1990).

Es fällt uns ein das Greifen zu geometrischen Formen und mathematischen Zerlegungen in Zahlen und Größen. Das Beschreiben eines Gegenstands, ohne ihn beim Namen zu nennen und Stück für Stück an seiner Form entlang zu gehen und ihn über seine Form und seine Farbe und seine waagerechten und senkrechten Abgrenzungen zu bestimmen. Dabei nicht an das Ganze denkend, das heißt, nicht die Ganzheit des Gegenstands und das, was er bedeutet und wozu man ihn benutzt, was er also macht, womit er sich beschäftigt in seinem alltäglichen Leben. Wir haben sie mit dieser Technik gesprochen, abgeschrieben und abgelesen. Das sind auch einige Fähigkeiten, die man im Repertoire zur Verfügung hat. Was wir vorher gelernt hatten, wollten wir nicht benutzen. Das haben wir vorausgesetzt. Nicht zu interpretieren mit den bekannten Vorurteilen, war das übliche Ziel. Als Technik die Bildbeschreibung. Vor das Vorurteil zu kommen, was eine Frage ist. Es ginge dann darum, inhaltlich zu neuen Fragen zu kommen. Also der Anlauf auf eine Frage, die wir mit den bisher gekannten Techniken nicht stellen können, denn zu sehr sind die Fragen schon Antworten.

ZU DEM ANGESCHAUTEN, setzt voraus, daß das Anschauen überhaupt möglich sein will. Daß man das anschauen kann ist unbeweisbar, unabdingliche Voraussetzung. Die Vermutung, die den Anfang bedeutet.

Nicht metaphorisch gesprochen macht das Bild Wirklichkeit und bedeutet sie selbst. Um damit zu arbeiten, stellen wir es uns als Gegenüber vor, Abstand halten, obwohl die Logik, mit der wir es behandeln, keine andere ist als die, die dem Bild zugrundeliegt, und uns also unsere eigene gefühlsmäßige Verstrickung und Gleichsetzung darin interessiert und

Wenn man davon ausgeht, daß das Visuelle nicht das ist, was vom Betrachter zum Gesehenen hinzugefügt wird, weil es diesem Prozeß vorausgeht bzw. zugrundeliegt, könnte das Visuelle Informationen enthalten, die das Sehen quasi vor dem Sehen durch das Gesehene strukturieren und nicht durch das Gewußte. Das Visuelle beeinflusst so die Veränderung des Blicks, die Position, von der aus wir schauen. Man könnte auch sagen: Das Visuelle beschreibt die Position des Betrachters, bevor dieser das Gesehene beschreiben kann. Es aktiviert bestimmte Erfahrungen, welche dem Sehen vorausgehen, die-

ses also vorstrukturieren - sozusagen das Gesehene vor dem eigentlichen Sehen passend ins Licht rücken.

Neurologisch betrachtet, müßte dies bedeuten, daß im Wahrnehmungsprozess die Aktivierungsschwelle bestimmter Neuronen herabgesetzt wird und anderer erhöht wird, so daß eine Art Voreinstellung stattfindet, die das (bewußte) Sehen beeinflusst.

Metapher
Bildlicher Ausdruck, Übertragung,
eigtl. das Weg- und
Anderswohintragen

wir uns deswegen auseinander halten.

Die Fragen, die wir an die Wirklichkeit haben, können im Visuellen versteckt sein, darin enthalten sein. Das was etwas sagt und es in seiner Eindeutigkeit über sich hinauszeigt. Es wäre ganz und trotzdem nicht fertig. Wir beschreiben die Bilder, indem wir an ihnen vorbeisehen. Und stehen mittendrin. Darin nicht undeutlich zu werden, verschwommen vieldeutig, ist dieselbe Eintragung, die das Bild in uns bereits gemacht hat.

Bis dahin ist ein Selbst als Mensch verschwunden, wo er das Erinnernte in das Gedächtnis schließt, das erfunden Mögliche überspringt und ausgibt an das Feste, was die Sprache

Ausgangspunkt der Sendereihe „Die Medien fressen ihre Kinder“ ist die These, daß die Medialisierung unser Interesse, unsere Emotion, unsere Erregung inhaliert, vielleicht „pyrolisiert“ (d.h. ohne „Schadstoffe zu hinterlassen verbrennt“).

Die Verdrehung im Titel der zweiten Sendung in „Die Kinder fressen ihre Medien“, spielt an auf die Vorstellung von Menschheit als Masse, die Apparate füttert und sich gleichzeitig von diesen ernährt.

Angeichts der in der Sendereihe untersuchten These der fortschreitenden Emanzipation des medialen Materials, drängt sich die Frage auf, ob „wir denn überhaupt etwas mit dem Panzer machen können“. Ob wir den Panzer also, sollten wir die Einstiegs Luke gefunden und auch noch aufgekriegt haben, benutzen könnten, womöglich noch steuern, zielen und schießen könnten.

Kampfnagel / K3
Theater mit angegliederter Galerie
in Hamburg, entstanden in den 80er
Jahren aus einem alternativen
Theaterprojekt

Projekt N.N.
Mehrjähriges Seminarprojekt an der
HfbK; Zusammenarbeit mit der
Hochschule für Musik und Theater,
Hamburg
siehe www.projektnn.de

nicht sagt und an den Text, der das Visuelle in seiner Vereinnahmung verklammert. Das spiegelt er wieder als Dialogangebot und wirft seine Begrenztheit ins Unendliche. So stülpt sich dem Visuellen ein Rahmen über, der in seiner Grenzenlosigkeit des Sichtbaren sich selbst verschleiert und Struktur ist und Ausdruck zugleich.

In der 5. Sendung reagierten wir auf die nicht weiter erklärte und plötzliche Absage Kampfnagels, dem Projekt N.N. die Räume von K3 nun doch nicht mehr zur Verfügung stellen zu wollen, indem wir Fragen formulierten und diese mit immer den gleichen drei Antworten „Wir sind dem nicht gewachsen“, „Wir fühlen uns unter Druck gesetzt“..., beantworten ließen. Mit den Antworten zitierten wir die Verantwortlichen dieser plötzlichen Absage.

Die Fragen, die unsere Position repräsentierten, wurden auch von unseren Stimmen vorgelesen, für die Antworten benutzten wir die Computerstimme.

Diese Gegenüberstellung von auf der einen Seite jungen, menschlichen Stimmen von gebildeten Studenten und auf der anderen Seite

die Apparatur, die in einer rigiden Einfachheit jede Frage mit immer den gleichen Antworten abwehrt. Man könnte meinen, „wir hätten den Panzer, den wir vorher mit Eiern beworfen haben, dann selber zum schießen benutzt“, was sicher auch stimmt.

Allerdings haben wir durch die offene Aggression, mittels der Redundanz, sowohl unserer Fragen als auch der gelieferten Antworten, genau diese offen zur Disposition gestellt; also nicht verdeckt, sondern für eine Debatte, die auch die eigene Vorgehensweise zu kritisieren wünscht, geöffnet. Die Frage ist natürlich, ob es das besser macht.

Hieran ließe sich auch die Frage anschließen, ob ein Umgang mit dem Medium, der frei ist von Gewalt oder der sich jenseits der Af-

firmation der Strukturen, die einen solchen Apparat überhaupt ermöglichen, überhaupt umzusetzen ist. Doch was sich als viel schwerwiegender und problematischer erwies, ist die Unterstellung, die wir mittels der Gegenüberstellung – hier die Stimmen der Menschen, da die des Apparats – produzierten. Einige Hörer empfanden diese Vorgehensweise als ein Angebot an Kampfnagel, die Seite zu den „Richtigen“ wechseln zu können, als ein Angebot an den Apparat, heraustreten zu können aus dem, was er ist.

Doch die Auseinandersetzung könnte sich noch weiter zuspitzen: Diese Gegenüberstellung suggeriert nicht nur Menschen hinter den Apparaten, die diese beeinflussen können, sondern behauptet darüber hinaus auf unserer Seite

einen Rest, der sich ihnen verwehren und entziehen könnte, um in der gegenwärtigen Gesellschaft noch eine Persönlichkeit behaupten zu wollen.

Die Hoffnung auf den Rest ist verbunden mit der Handlungsfähigkeit des Subjekts, doch verstellt sie die Durchdrungenheit des Subjekts nicht nur, was die Bedingungen schafft, die sein Sein erst ermöglichen, sondern auch die Durchdrungenheit der Wünsche, Ängste und Widersprüche, die ein Hoffen auf ihn erst möglich macht. In anderen Worten verhindert die Hoffnung auf den Rest seine Möglichkeit, indem sie den Widerspruch, aus dem er erwachsen könnte, verleugnet oder als Antagonismus behauptet.

Die Handlungsmöglichkeit besteht aber gerade darin, den behaupteten Rest, der ja einen Handlungswillen ausdrückt als einen Widerspruch, aus dem man eine Handlungsmöglichkeit schöpft, aufrechterhält und vorantreibt, statt ihn in einem Antagonismus zu ersticken.

Es wäre falsch anzunehmen, daß das bisher Geschriebene von jenem Ort des Restes aus geschrieben wurde, hier inszenierte sich die Theorie.

In ihr tauchen Denkansätze der Subjektkritik, des Strukturalismus und ähnliches mehr auf. Es handelt sich hier auch nicht um Wahrheiten im Sinne eines Richtig oder Falsch.

Die Theorien, die sich gegenüber anderen durchgesetzt haben, machen das Angebot, den Rest sprachlich zu fassen und zu definieren, dadurch auch zu beherrschen, auch wenn die Vorgehensweise dialektisch zu sein scheint und die Schreibende hofft, sich die Terminologie angeeignet zu haben, um ihm dadurch eine Wirklichkeit zu verschaffen, womit sie der Niederschrift widerspricht.

Dennoch sollte hier nicht davon ausgegangen werden, daß der Rest sich in diesem Text verwirklicht habe.

Vielmehr könnte er im Wechsel und im Gegeneinander der Per-

spektiven und Positionen, die ihn aufs Hartnäckigste hinterfragen und wenn nötig auch diskreditieren eine kurzzeitige Wirklichkeit haben oder vielleicht auch: gehabt haben.

Interesse

(etym.): dazwischen sein, verschieden sein, gegenwärtig sein, Anteil nehmen

Apparate

(etym.): Gesamtheit von Personen und Einrichtungen zur Erfüllung bestimmter Aufgaben

Emanzipation

Das Verlassen von Mustern zugunsten anderer

Rigorismus

überstrenge, starre Denk- und Handlungsweise

Affirmation

Bejahung, Versicherung

Widerspruch

Unvereinbarkeit (etym.); Widerspruch ist die Wechselwirkung zwischen koexistierenden Gegensätzen, die Ursache der Bewegung, Veränderung und Entwicklung der Dinge

Antagonismus

Besondere Art des dialektischen Widerspruchs, der auf dem unversöhnlichen Interessensgegensatz verschiedener gesellschaftlicher Gruppen beruht

Theorie
beschauend, betrachtend, untersuchend, spekulativ

Dialektik
philosophische Methode des Denkens, durch Aufstellung und Aufdeckung von Widersprüchen zu Erkenntnis zu gelangen

Terminologie
Gesamtheit der in einem Fachgebiet üblichen Fachwörter u. -ausdrücke

Wir sagen mediales Material und die Medialisierung des Medialen, und aus dem ineinanderverschränkten Kreisen stellen wir uns auf einen Punkt und beginnen, uns das anzuschauen. Dabei soll das Machen von der Kritik am Kritisierten unberührt sein, denn gleichzeitig können wir uns das nicht zutrauen. Zu sehr sind die Fragen an den Vorurteilen, die darüber nicht hinauskommen und festhalten an Kategorien des persönlichen, künstlerischen, politischen Problems, wo jeder sein eigenes hütet. Vorläufig akzeptieren wir den Schutz. – Da wir nicht davon ausgehen, daß jeder eine eigene Wahrnehmung hat, schauen wir durch das Objektiv, was das Sehen ist, und projizieren das in Sprache, deren Objektiv die

Worte sind.

Wir sehen durch den Text und haben dann einen Abstand zu dem Bild, der die Perspektive dazu bestimmt, und die wird immer eindimensionaler. Daß Bilder wie Texte Geschichte schreiben, kann nur damit zu tun haben, daß sie ebenso eindimensional lesbar sein müssen. Denn sie tragen Funktionen. Das Sichtbare hat das Unsichtbare derart verdrängt, daß wir einen Stuhl seiner Funktion nach zum Sitzen nehmen. Also ist ein Abstand und nicht verschiedene Perspektiven da. Die Perspektive ist die, nichts gemacht zu haben und trotzdem euphorisch zu sein. Ohne was erfahren zu haben, reagieren wir auf die Information: ohne Körper haben wir mit Sprache zu tun, die die Bilder enthält und Gefühle einschreibt. Im Verhältnis zur Stadt bildet sich eben das ab. Als Spiegel für das, wie es sich in einem selbst anfühlt ist sie gemacht, als Apparat zu bestimmten Dingen bestimmt, die sie erfüllt. Diese Dinge sind so, wie man sie nicht sieht. Wofür sie überhaupt gegenwärtig bestimmt ist, ist etwa wie ein Schlaf, der das ganze Leben dauert. So ist sie landschaftlich zum Durchgehen des eigenen Inneren, so ist sie gemacht, so macht sie das Durchgehen. Das spiegelt sie, weil sie das vermittelt. Was man finden will. Sie mag das, was sie kennt. Sie kann das sein, was sie mag, weil sie es kennt. Sie macht nur Wege, die sie geht. So laufen die Straßen, wie man sie fühlt.

Kritik

Der Kritiker darf nicht mitspielen.
Wer nicht kritisch ist in dem Sinn,
daß er es anders will als es ist,
taugt nicht zum Kritiker. (vgl.
Adorno, Theodor W.: Gesammelte
Schriften, Bd. 8);
Kritik, „kritikos“ (griech.) zur
Entscheidung gehörig; zu griech.
„kritein“, Krise, scheiden, trennen,
auswählen. 17./18. Jahrhundert
Übernahme vom franz. „Critique“.
Dem franz. Ausdruck liegt „kritike
(techne)“ (griech.)
Beurteilungskunst zugrunde

DAS BILD

Speist sich aus Antagonismen. Was es meint und wie es ist, spiegelt das Verhältnis, was sich mit eins und null bezeichnen läßt. Da spiegelt es die Reduzierung dessen, was nicht kommunizieren soll. Was es gar nicht kann, da es nur auf eines zielt, auf Ja oder Nein, Opfer oder Täter, Freund oder Feind. Damit spiegelt es Verhältnisse, die so wie die Welt gestrickt ist, genau abbilden. Wir begeben uns mit unserer Untersuchung auf genau dieses Feld und können nicht anders, als Widersprüche zu vermeiden, sogar sie zu verdrängen (siehe oben). So beschädigt ist das Arbeiten und Denken damit, daß wir uns mit einer simulierten Blindheit bewaffnen müssen, um etwas zu sehen, riskieren zu können.

Klickt man sich durch Teile einer mehrere hundert Elemente umfassenden Sammlung digitaler Bilddokumente, zum Beispiel im Zusammenhang mit einer Bauwagen-Demonstration, kann man auffällige oberflächenästhetische Parallelen nicht nur innerhalb dieser einzelnen Sammlung, sondern auch zwischen ihr und einer Sammlung wie "WM-Finale", "Kirschblütenfest" oder „Musikvideo“ erkennen. Ginge man jetzt mit den Mitteln der Informations- oder numerischen Ästhetik dieser Parallelität, also

zum Beispiel den Ähnlichkeiten in der Farb-, Kontrast- und Schärfenverteilung, in der Lage und den Abständen einzelner Flächen zueinander, deren Größen und Platzierung usw. nach, d.h. berechnete man also die sog. Ordnung oder den sog. Ordnungsgrad der einzelnen digitalen Bilddokumente, so erhielte man vermutlich auffallend nahe beieinander liegende Werte.

Informationsästhetik / numerische Ästhetik: vornehmlich retrospektiv angewendete, aus der Mode gekommene, wissenschaftlich fundierte Suche nach der absoluten Formel, mit der sich Kunst definieren und bewerten lässt; erkennt die grundlegende Bedeutung der Information für die Kunst. Aus der Informationsästhetik bildete sich die kybernetische Ästhetik, deren Entwicklungsprozess darin besteht, die Kunst nicht als etwas Absolutes, sondern als vom Wahrnehmen und Denken Abhängiges zu sehen.

“Das, was die Schrift mit ihren Schriftzeichen vollzieht, nämlich die Abstrahierung der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit, wiederholt sich im Verhältnis von Sehen und dem Tasten: Ein die Berührung dominierendes Sehen macht die Aufhebung der Berührung. Das Sehen ist der höchste der Sinne, weil er der Rationalität am nächsten steht, dagegen der Tastsinn der niedrigste, denn er verweist auf Lust und Eros, die gleichgesetzt wurde mit dem Gegenteil von Rationalität: mit Unbeherrschbar-

keit und Sprachlosigkeit.” Die Schriftkultur ist die des Sehens und der Schrift zugleich: sie abstrahiert vom Sichtbaren und entwirft gleichzeitig Denkmuster, die sich aus der Schrift ableiten und somit die sinnliche Wahrnehmung verdrängen. Die Berührung wird den Gesetzen des Sehens unterworfen. Es handelt sich um einen Blick, der für die Berührung selbst steht. “Der Blick - und mit ihm das Subjekt wird vereinheitlicht; er löscht den Unterschied zwischen dem Ich und

dem Du aus, indem er das Du tötet und zugleich zum Fabrikat des sehenden Subjekts erklärt, es also auch erzeugt. Eine Konsequenz der Herrschaft des Blicks (über die Definition der Geschlechter) ist die Gewalttätigkeit, die dem Blick wieder physische Berührung abringen soll. “ (Christina von Braun: Die Visualisierung des unsichtbaren Geschlechts)

Reduzierung
Einschränkung auf das Wesentliche,
nicht etwa: vereinfachen

Abstrahieren
etym.: Wegziehen, fortschleppen,
gewaltsam trennen, abziehen,
abhalten

Also ist die Frage, wenn man was über die Bedingungen von und für diese, und zwar genau diese Wirklichkeit rauskriegen will, ob man sich mit eben genau diesen Bedingungen befreunden muß. So sehr haben wir uns befreundet, daß in der reflektierenden Arbeit wir die zugrundeliegende Arbeit gründlich befeinden müssen, um wiederum sie betrachten zu können. Das ist die Möglichkeit für den Abstand, den wir vorausgesetzt haben: eins oder null, auf einer Seite müssen wir mindestens sein, um eine gegenüberliegende zu konstruieren.

Daß das nicht vorher wegen kategorischer Verstrickungen in die andere abrutscht, gilt es, den Schutzraum so eng wie möglich zu machen. Wir können uns nicht zutrauen, in beiden gleichzeitig zu sein, ohne den jeweils anderen zu verlieren und also eben nicht das davon abseits Mögliche direkt anzusprechen. Es fällt uns ein, daß es das Radio gibt.

Wir vergleichen das Bild, die Information, quasi Datenmenge mit dem Visuellen und können dies nur mithilfe von Hierarchisierung. Andernfalls gerät das Visuelle zu einem Mysterium. Aus der Riesenabwesenheit können wir ihm schweigend hinterher gucken und vertrauen auf das, was wir nicht können, interpretationsfreie Betonung beim Vorlesen, einer Computerstimme an. Der Text hat fortgesetzt, uns unter den Augen wegzurennen, den Sendeterminen, unter den Fingern.

Mithilfe der Technik, geometrische Formen für alles zu Sehende zu sagen, wollen wir Begriffe verhindern, zu denen wir keine Beziehung haben, die aber Beziehungen zu uns herstellen, indem sie für uns in alles eingreifen. Natürlich fängt nicht erst da der Apparat an. Da aber wir eingreifen wollen, möchten wir deren Bedeutungen und genauso Sinnmachungen nicht, und sie nicht benutzen. Wir haben keinen anderen Wortschatz als den, aus dem die Worte gebaut sind und der die Sprache ist, in der alles geschieht. Wenn wir aber alles nur vermittelt kennen und uns das was wir tun, uns auch sich selbst vermittelt, wieder zurückkommt als Gedachtes, Festes, bleibt das was wir vollziehen, immer noch, nur hat es schwerlich die Worte.

Es geht nicht darum, daß das keine Worte hat. Bloß weil es im Gesagten so sehr abwesend ist, daß selten etwas gesagt wird. Wir haben den Satz nicht zu Ende gesprochen, aufgrund von Texten, die uns unsere Umgebung sind, und Texten, die sich in unsere Gefühle schreiben.

Wir sind angebunden an den Text, der unsere Gefühle schreibt und schreiben mit den angebunden Gefühlen wieder Texte, die etwas über dieses Verhältnis deutlich machen sollen, das ist der Wunsch. Eine Kamera hat alle Aufmerksamkeit, sobald es an sie eine technische Frage gibt. Der Text bindet an das Emotionale, was er sagt. Darüber die Frage, wie nimmt man sich selbst mit rein. Also das Medium des Selbst in die Medialisierung, die schon die Frage ist. Wo wir im selben Maß polarisieren wie es das Bild tut, schützen wir die Kritik als Kritisiertes Bild und behalten seine Logik. Wir produzieren weiter unlesbare Texte im Maßstab der Datenmenge, die der Text in uns geschrieben hat. Da sind wir im ununterbrochenen Kreisen, das sich selbst mindestens einen Spiegel vorhalten will, wenn es nicht mehr in der Lage ist, das zu unterbrechen. Der Spiegel ist nicht der Text, wenn er sich selbst wieder abbildet.

Erste Frage: Wer ist das, was schreibt?

Vorausgesetzt, es gibt Wir und das Selbst.

Zweite Frage: zum Gegenüber. Daß wir Kritik kritisieren, ob das voraussetzt, daß wir ein zeitweiliges Gegenüber schaffen, daß wir wieder verlassen und die Position wechseln.

Dritte Frage: ob die Position so deutlich, wie es geht, also absolut deutlich, gesagt und formuliert werden kann, und ob das einer will oder warum er das nicht will.

Vierte Frage:

(Fünfte Frage: Abstand, Perspektive, Technik. Den Unterschied dazwischen zu filtern und das zuzuordnen an unseren Versuch.)

Sechste Frage: das Material. Ist der Text Material geworden, also Worte, die der abstrahierten Wirklichkeit, vom Konkreten ausgehend, sich gegenüberstellen.

Zur zweiten Frage: ob für die Auseinandersetzung nötig ist, Unterschiede herzustellen zwischen Untersuchtem und Untersuchen, um die Angleichung miteinander weitnöglich abzuhalten.

Diskurs
definiert für einen bestimmten
Zusammenhang oder ein bestimm-
tes Wissensgebiet, was sagbar ist,
was gesagt werden soll und was
nicht gesagt werden darf

Analyse
Untersuchung, Auswertung,
Zergliederung, Auflösung

Wir arbeiten in einem Textraum, dessen Textgrenzen anders als Wände auseinander lap-
pen, bis sie sich selbst wieder berühren. Da hinein legen wir unseren Text, der sich abge-
schrieben hat von den Wänden.

– Sagen wir, es ist ein Dialogangebot.

Ich schau das Bild und nicht das Bild schaut zurück, ich schau ins Bild und schau wieder
weg, und das Bild bleibt an seiner Stelle. So spreche ich einen Satz, und der umhüllt, was
er meint, mit Worten, die an ihrer Stelle bleiben, die darüber bleiben, was sie gesagt
haben. An die Stelle des Gesagten tritt dann das Wort und was es sagt, als wäre das Wort
selbst das Gesagte. Was das Gesagte wäre, bleibt das Wort, wo wir als Sagen nur Wort
kennen. Was sonst wäre zu sagen als ein Wort, die Bilder die es schreibt, und alle, die es

Siebte Frage: Thesen aufzustellen. Ob wir von einigen, bestimmten Thesen ausgehen
und die an das Gemachte anhalten. Zum Beispiel, daß wir von einzelnen Dingen,
Vorfällen ausgehen, von denen wir nicht wissen, wie die mit anderen zusammenhän-
gen, also was oder ob etwas auf sie folgt. Gelernt haben wir die Folgen, kausal klar.
Gehen wir von einer anderen Zusammengehörigkeit aus, die unsere Wahrnehmung
kann, die aber die Wirklichkeit nicht macht.

Achte Frage: Können wir den folgerichtigen, den inneren Zusammenhang der Themen
berühren, oder sind sie als Themen draufgesetzt und deswegen Oberflächen, an
denen wir entlangrutschen.

Neunte Frage: Können wir Kritik machen, die sich der bekannten Diskurse nicht
bedienen muß?

Welche Sprache ist dafür tauglich?

umbringt. Wir können es ja auch gar nicht anders verstehen als aus den Zusammenhängen, die wir kennen. Aus Versehen hat man schnell ein Museum gebaut, oder ein Gefängnis. Denn sonst können die bekannten Diskurse und deren Analysen in den üblichen Zusammenhängen.

Sie stehen auf Beinen, die Worte in Sprachsystemen verschachteln, eher festhalten.

Unter dieser Bedingung bleibt es das Gleiche, und macht sich gleich. Das ist die Möglichkeit der Reaktion, die Abbildung des Gesehenen ist. Ein Dokortitel ist viel Arbeit. Das Bild, was ich anschau, bleibt an seiner Stelle und unser Dialog bleibt Reaktion. Das ist eine sehr einseitige Rede, in der das Bild in seiner Möglichkeit, also die mögliche Möglichkeit, zur Sprache kommt, selbst wenn wir es sprechen, sprechen wir in seiner Möglichkeit. Es bietet sich an. Wir sehen es an, und sein Ansehen spricht. Sein Ansehen spricht zu uns was wir sehen, und das widerspricht nicht dem, wie es aussieht. Es sagt uns nur den Satz vor, aufgrund dessen wir es aussprechen. Es gibt die Richtung vor, hinter der wir den Polizisten nachlaufen. Das Angebot bleibt ein Angebot, nicht Möglichkeit. Wenn ich das Bild und seinen Text etwas fragen will, was ich noch nicht weiß, wäre es schneller, mir eine Antwort zu geben auf die noch nicht bestimmte Frage. (vgl. Sendung „Stadt“)

Ungewollt pinselt sich ein Mensch, nicht direkt haben wir einen umgebracht. Andere Medien wie Kleider, Häuser, Gesichter, Monitore, lassen sich ihrer Bedingung nach nicht so leicht öffnen. Die Frage, die aus dem Zusammenhang ihrer Bedingung gerissen wird, weiß auch davon, aber glaubt an die andere Möglichkeit. Oder sie sucht sie, das wäre ihr unbestimmtes Ziel. Sie erschreckt sich, wo ihr gleichzeitig Zukünftiges, das Bild, sie einfaßt, überrumpelt im neuen Text.

Was der Dialog sein soll, bleibt ein Blick von der einen Richtung auf was Bestimmtes, und

Versteht man scheitern „wörtlich“, als „spalten“ - beispielsweise einer alten Vorstellung in andere, möglicherweise neue Vorstellungen, so stellt sich das Scheitern als komplexer, in die Tiefe einer Fragestellung zielender, deren innere Struktur bearbeitender Vorgang dar. Als Vorgehensweise, das Gefundene immer wieder in einen anderen Kontext setzend, die Genauigkeit und Aufmerksamkeit erfordert, sowie als Annäherungsprozess, der weit über bekannte Lösungen eines Problems hinausgeht und keine dauerhafte Lösung anbietet. So ist das permanente Abrutschen, das Zurückfallen auf tradierte Begrifflichkeiten der Bildbeschreibung wie „blond“, „US-Flagge“ oder „Stuhl“ etc. ein wichtiger Teil des Versuches und gerade unter Aspekten von Scheitern interessant: nicht im Sinne eines Beweises, einer überdeutlichen Demonstration dessen, daß wir über kein Repertoire verfügen, um die Barriere zwischen dem Beschreiben eines Bildes einerseits

fällt da hinein. Da gibts keinen Spiegel, kein Kristall, sonst nichts als eine Abbildung unseres Blicks. Der uns wieder reagieren läßt und das Angesehene versichert, daß wir es gesehen haben. Wir haben also mit lauter Bildern zu tun, die sich isoliert zueinander verbinden.

– Daß man vom Als-Ob ausgehend als Gegenstand selber wieder ein Als-Ob herstellt, wäre nur innerhalb eines linearen Zusammenhangs zu sehen, den wir logisch zu erwarten haben. Die Enttäuschung über dieses Verhältnis muß als das Wegnehmen von Täuschung zu verstehen sein, die das Erwarten selbst ja längst bedingt. An dieser Stelle, denn es ist eine Stelle! sind die Gefühle der hoffnungsvollen anderen Perspektive zu ihrem Verschwinden, üblich in der Deckungsgleichheit der Betrachtung, gut zu studieren.

und dem Einkreisen des Visuellen auf der anderen Seite zu überwinden, sondern als Spannungszustand zwischen den Bezeichnungen „gräuliches Bildelement“ und, sobald dieses schmal genug wird, „Linie“.

Dagegen jedoch ist die Figur des Rollenwechsels, des Hin- und Herspringens zwischen Produzent und Konsument, die Tatsache also, daß wir uns nicht konsequent an unsere Rolle halten, sondern immer wieder die des Konsumenten

einnehmen und von dort aus dann fragen „Würden wir uns das jetzt eigentlich anhören?“ nicht Scheitern, sondern die Verlagerung unserer Arbeit aus dem Bereich des Experiments heraus, in den der Gestaltung oder des Geschmacks hinein.

Dieser Versuch bezieht sein Repertoire auf das, was die Sprache auf begrifflicher Ebene zuläßt. Mit der Verabredung, die TEXT heißt, für Wirklichkeit, Bild, Gefühle, Sprache, ist nicht gesagt, daß Text kategorisch an Sprache gebunden ist und sein Repertoire sich an das der Sprache hält. Was das Repertoire ausklammert, ist ja genau das, was es nicht kennen kann, wenn der Text diejenige Kategorie bleibt, die sich durch Sprache einschließt. Es ist völlig unbestimmt, an welchen Text das Visuelle gebunden ist. Die Barriere, die es an die Sprache bindet und also meint „Text“ im tradierten Sinn ist einerseits konsequent im Sinn der Vorstellung von Medialisierung und Menschprothesen. Das Visuelle also über einen Text in einen Code zu übersetzen, bleibt eine Abbildung, wenn das Repertoire bei diesen Techniken bleibt. (Andererseits bleibt offen) Hier geschehen Eingriffe durch Gestaltung, die Hör- und Arbeitsgewohnheiten aus anderen

Zusammenhängen entsprechen. Das ist eine Verwechslung der Räume, in der jeweils sich die Sache befindet. Eben, daß das Vorhaben, das aus einigen Debatten hervorgegangen ist, dann während der Aufnahmen oder der Schneidearbeit am Computer anderen Entscheidungen unterliegt, als denen durch das Sprechen getroffenen. Die Vereinbarungen aus den Gesprächen waren schlicht nicht mehr einzuhalten. Da kommt die Anpassung an das Konsumieren deutlich zum Tragen, denn hier entscheiden nicht Prinzipien, die folgerichtig aus dem Thema erarbeitet wurden, sondern Dynamiken, die ein Schnittprogramm oder eine durchgemachte Nacht mit sich bringen, also eben Prinzipien des Konsumierens und nicht die der Kompetenz über die Sache, an der man arbeitet. Die Gestaltung, wie zu schnelle Wiederholungen, falsche Lautstärke, falsch platzierte Präambeln, unterlaufen den Versuch, der gemacht

werden wollte. Die Verständlichkeit schlägt zu, wo es am Verstehen der Sache mangelt. Da entspricht der Rollenwechsel oft mehr dem Prinzip von Hierarchie des Konsumentenprinzips über den Methoden des Versuchs, die auch Entscheidungen und Kompetenzen über die Natur des Mediums verlangen.

Struktur
Grundanlage, innerer Aufbau,
Gefüge aus voneinander abhängigen
Teilen

Problem
das Vorgelegte (etym.);
Fragestellung

Experiment
Versuch, Probe, Erfahrung, durch
die etw. entdeckt, bestätigt oder

Also ist die Enttäuschung eine weitere Bedingung für die Arbeit, an der sich kein Unterschied zeigt, und die darauf zeigt, wie man schaut. Es wäre im Verhältnis zum Gespiegeltsein, das immer Wiederkehrende, ein Bruch zu machen, der in eine andere Richtung reflektiert. Immer noch handelt es sich um eine Stelle, an der Enttäuschung auf sich zeigt und sich im Enttäuschtsein reproduziert. Da wir an ihr festhalten als bekanntes Gefühlsprodukt, bleibt der Boden des Bildes stabil, wo wir Wiedererkanntes weiter wiedererkennen.

Wenn man annimmt, die Börsennotierungen einer Tageszeitung als Text gelesen, vermittelten die Möglichkeit der Teilnahme am wirtschaftlichen Geschehen, und weiter, daß von dieser Teilnahme jedoch wohl kaum jemand ernsthaft ausgeht, mit anderen Worten, daß die gängige Wahrnehmung des Börsenteiles demnach über weite Strecken nicht in einer textlichen, linearen Weise geschieht, stößt man an folgenden Punkt: auf der einen Seite ist der Versuch, den Börsenteil als visuelles Material zu

behandeln, gerade aufgrund der Tatsache, daß er sich dazu anbietet, dies gewissermaßen vorschlägt, als wirklichkeitsbestätigendes Moment zu betrachten, als Technik, Wirklichkeit zwar zu widersprechen, diese aber durch erleichternde Ideen gültig lassen zu können.

Auf der anderen Seite ist die Auflistung der Börsenkurse aber gerade deswegen geeignet, den Unterschied zwischen Visuellem und Bild ins Erzählen zu bringen, weil üblicherweise gar nicht erst ver-

sucht wird, Börsenkurse als Text zu lesen bzw. als Bild zu sehen, dessen Information dann mit einem erklärenden Text beschrieben wird. Indem nämlich versucht werden kann, sich anhand des Börsenteiles der Wahrnehmung des Visuellen bewußt zu werden bzw. diese Wahrnehmungsform zu entwickeln, stellt der Börsenteil, als visuelles Material wahrgenommen, einen möglichen Einstieg in die Fragestellung dar und eben keine erleichternde Idee.

An die Stelle der Enttäuschung tritt das Als-Ob. Da gibt es eine Verschiedenheit der Als-Obs: der zwischen dem Ersatz, den die Verschiebungen des Als-Ob bedingen, und dem Als-Ob, das kulturtechnisch verschobene Wirklichkeiten ersetzt. Die ersetzende Analyse anstelle der Betrachtung stellt wieder ein Als-Ob her, da ihre Kriterien sowieso solche des Als-Ob sind, also sich nicht unterscheiden zu dem, was sie sind. An der Stelle setzen die Bedingungen der Dinge selbst Dinge, die als Dinge wieder getrennt von ihrer Bedingung erscheinen und sind, da das Als-Ob ihr Auseinanderhalten bedingt, quasi die Bedingung unbemerkt läßt, sich entzieht in dem Ersatz, den sie macht, die Bedingung lustig tanzen läßt abseits der noch gebliebenen Dinge, die der Text wieder spiegelt. Unter der Bedingung, daß der Zug geradeaus fährt, fahre ich mit dem Zug. Er soll nicht anstoßen. Unter der Bedingung, daß er geradeaus fährt stößt er auch an. Wenn der Text eine Frage

Das Visuelle ins Erzählen bringen. So wie wir immer über das Visuelle sprechen, kann eine Ähnlichkeit zum Begehren hergestellt werden, zu der Art und Weise wie Lacan über die Schwierigkeiten bei der Hervorbringung des Begehrens spricht. Lacan beschreibt das Begehren, als etwas was erst durch das Benennen erkannt wird, und erst damit in der Welt existiert. Es stellt sich jedoch ein Problem. Da das Begehren unbewußt ist und das Unbewußte nicht das ist,

was man nicht kennt, sondern was man nicht kennen kann, daß Begehren sich aber durch das Erkennen und Benennen, also, nur durch das Sprechen hervorgebracht werden kann, kann gleichzeitig nie die ganze Wahrheit über das Begehren artikuliert werden. Es gibt immer einen Rest, einen Überschuß, der über die Sprache hinausgeht. Gleichzeitig wird das Begehren in die Nähe des Mangels gebracht, einen Mangel an Sein, das Sein selbst wird begehrt. Das Begehren

ist eine Beziehung des Seins zum Mangel. Der Mangel ist genau genommen der Mangel an Sein, wodurch das Sein existiert. Der Mangel wiederum verweist auf das Imaginäre.

Das Imaginäre ist der Bereich des Bildes, der Vorstellung und der Täuschung. Das Subjekt erlebt sich als fragmentiertes unkoordiniertes Selbst, sein Spiegelbild hingegen erscheint ihm als ideales Selbst, diese Beziehung aufgelöst durch die Erfahrung des Mangels, mündet im Bann. Der Bann wur-

zelt in der Beziehung des Subjekts zu seinem Körper oder besser zur Vorstellung seines Körpers. Lacan spricht hier auch von einer fesselnden Macht, die das Subjekt ohnmächtig macht. Der Bann ist unüberwindbar.

sein soll, darf er den Blick nicht spiegeln, dafür darf er sich nicht anbieten. Eine Frage wäre er, wenn aus ihm spräche, was der Blick noch nicht weiß. Sozusagen würde er die Bedingung seines Gesehenwerdens verändern. Im einseitigen Dialog bleibt er seiner Bedingung nach ein festes Ding, was seine Antwort vermittelt. Immer Antworten vermittelt. Als müßte das, was da ist, fest sein, und nicht werden dürfen im Zusammenhang mit dem was es bedingt, und darin seine Abhängigkeiten wechseln. Die ersetzte Enttäuschung über das Festgehaltene im blickenden Bild bedingt den festhaltenden Text, der selber blicken will.

Wenn wir versuchen, das Visuelle ins Erzählen zu bringen, stehen wir vor dem selben Problem wie bei der Benennung und Hervorbringung des Begehrens. Wir versuchen etwas, was wir nicht kennen und vielleicht sogar nicht kennen können, zu benennen. Es handelt sich hierbei um einen Versuch, das visuelle Material, das sich unserem Bewußtsein entzieht, weil wir immer wieder an das Bild, an das Imaginäre, rückgebunden sind, durch das Benennen zu erkennen. Man könnte also davon ausgehen,

daß das Visuelle, das darstellt, was uns durchläuft, was uns selbst zum medialen Material macht und was uns bannt.

Wir versuchen, diesem Vorgang eine Existenz oder besser eine Wirklichkeit zu verschaffen. Die Mittel, die uns dafür zur Verfügung stehen, sind auf die Sprache begrenzt. Genauer genommen bedienen wir uns der Signifikanten, die der symbolischen Ordnung angehören.

Die Signifikanten haben keine positive Existenz an sich, sondern

konstituieren sich über die Differenz zueinander. Sie bilden Signifikantenketten. Man kann sich die Signifikantenkette unter Aspekten der Zirkularität vorstellen, als Ring einer Halskette, die ein Ring in einer anderen Halskette aus Ringen ist. So gesehen ist sie eine Reihe von Signifikanten, die durch freie Assoziationen zusammenhängen. Die Bedeutung ist nicht an einem Punkt gegenwärtig, sondern der Sinn besteht aus der Bewegung von einem Signifikanten zum anderen.

Was für unser Vorgehen relevant ist, dass die Signifikantenkette metonymisch ist.

Lacan definiert die Metonymie als eine Trope, daß heißt die Vertauschung des eigentlichen Ausdrucks durch einen bildlichen. Er hat die These, daß in der Metonymie der Widerstand der Bedeutung aufrechterhalten wird, die Barre (trennt im saussureschen Algorithmus das Signifikat vom Signifikanten) wird nicht überschritten, es wurde kein neues Signifikat produziert.

Die Metonymie scheint das eigentliche Problem bei unserem Vorgehen zu sein, da es uns nur selten gelang, ein neues Signifikat zu produzieren.

In den meisten Beispielen wurden für das selbe Signifikat nur ein anderer Signifikant gefunden, der aber dasselbe bedeutete, statt ein neues Signifikat zu schaffen und damit auch einen neuen Signifikanten, der etwas anderes, noch nicht bekanntes bedeutete.

Das sind die Stellen, an denen das

Visuelle nicht geöffnet werden konnte.

Mit anderen Worten, versuchten wir das Visuelle, das dem Bereich des Imaginären angehört, in den Bereich des Symbolischen zu überführen. Das, was an visuellem Material in den Bildern enthalten ist, versuchten wir durch Sprache hervorzubringen.

Der Versuch mußte aber scheitern, weil wir versuchten, die der Sprache zugrundeliegende Struktur zu durchbrechen, indem wir das, was wir im Imaginären an symbolischem Material erkannten, zu verlassen suchten. Dies gilt sowohl für den Signifikanten, als auch für das Signifikat.

Genau genommen, versuchten wir die Zeichen, die in den Bildern enthalten sind, also die Signifikate umzudeuten, für sie andere Signifikanten zu finden, mit der Hoffnung durch diesen Vorgang mehr über die Signifikate zu erfahren, das Visuelle ins Erzählen zu bringen.

Das Problem, das sich hieraus ergibt, ist folgendes. Wir entschei-

den uns gegen den Signifikanten und versuchen für den uns bekannten Signifikanten einen anderen zu finden. Was aber passiert mit dem Signifikat? Das bleibt bei den meisten Versuchen bestehen. Wenn das Signifikat bestehen bleibt, rutschen wir immer wieder aus und finden auch keinen anderen Signifikanten. Nur beim bewußten Verkennen des Signifikats, gelingt auch der Versuch, einen neuen Signifikanten zu finden und damit das Visuelle ins Erzählen zu bringen.

Signifikat: das Bezeichnete, auch der Sinn, das begriffliche Element des Zeichens. Nicht ein durch das Zeichen (Referenten) benanntes reales Objekt, sondern eine psychologische Entität, die einem solchen Zeichen entspricht. Er ist laut Lacan nicht gegeben, sondern wird produziert.

Signifikant; das Lautbild des Zeichens, nicht der konkrete Laut, sondern das geistige Bild dieses Lauts. Worte, Phoneme aber auch Redewendungen und Sätze. Auch: Objekte, Beziehungen, Symptomhandlungen. Die einzige Bedingung für einen Signifikanten ist, dass er in ein System eingeschrieben sein muss, in dem er seinen Wert allein kraft der Differenz zu anderen Elementen des Systems erhält. Lacan zufolge produziert der Signifikant das Signifikat.

Die symbolische Ordnung ist der Bereich der Kultur.

Für die symbolische Ordnung ist der Geschenk- und Tauschkreislauf grundlegend, Ausgangspunkt des Tauschs ist die Kommunikation – Austausch von Wörtern, Gabe des Sprechens.

Daß wir also mit Sprache über diese Dinge nachdenken, ist irgendwo mittendrin in dem Widerspruch, der das reagierende Betrachten anbindet an den strukturierenden Text, der das Anschauen ausmacht. Im Verhältnis des miteinander Kreisens ist das Aneinanderstoßen auch möglich, bloß nicht so wahrscheinlich. Direkt und indirekt gleichzeitig löst sich einander ab zugunsten dessen, was am dominantesten abstrahieren kann. Weg von dem, wozu wir einen Bezug haben und der wegen Erfahrung mit einem Material über dessen Bedingungen etwas zu sagen weiß, es aufschließen läßt. Man hat ein Gegenüber, zu dem ein Verhältnis sich bilden kann. So abstrahiert, wie mir der Text erscheint, bemerke ich nicht seine Bedingung, aber das Ding spricht aus ihm, als wäre es allein. Es ist in der Lage, Zusammenhänge plausibel zu kreieren und sogar das Fehlen davon, worauf es sich bezieht, die Bedingung also, die es meint und die es macht, zum Verschwinden zu bringen. Das Fehlen verschwindet. So schau ich mit dem textbar Gedachten ins textbildende Bild, was wieder anschaut, und brauche das Ja nicht mal mehr zu sagen, denn ein Nein wäre ihm auch egal. Das ist die Ignoranz der Einseitigkeit, die immer schneller definiert. Die Enttäuschung über den Blick, der uns spiegelt, in den wir reinfallen. Im antagonistischen Verhältnis dazu schaffen wir keine andere Perspektive darauf, eine die im Widerspruch ihren Blick zeitweilig auf Abstand behält.

Der Dialog entlarvt sich als ein Angebot, daß eine Durchdringung eben ausklammert, was Beschäftigungen im Begriff behält. Im Dialog des Als-Ob werden Ordnung, Ehe, Kunst, Gehorsam, Demokratie, Leistung, Logistik, Präzision, Religion, Familie als erleichternde Idee, nämlich kanalisierbare, kontrollierbare und verortbare Erfindungen gegensätzlich an die Stelle gesetzt, wo es sich um komplexere, widersprüchlich zusammenhängende

Konflikte handelt. Die Entscheidungsmöglichkeit, außer dem EntwederOder, verwirklicht weiter ihre Simulation, die das Bild in seiner Auflösung und Reduzierung als Text schreibt. Wenn die Entscheidung Ja oder Nein im ewigen Ja versackt, bleiben wir in der Reaktion der Abbildung stecken.Die geht nicht los und fragt nicht dazwischen. Zwischen Wahnsinn und Gehorsam STEHT VERSCHIEDENES:

Texte der Radiosendungen

Auf den folgenden Seiten befindet sich der vollständige Text, der Grundlage für die Radiosendungen war.

Die beiliegende CD enthält Ausschnitte der fünf Radiosendungen.

Die Sendungen 1, 2, 4 und 5 sind komplett vorproduziert und auf die Dauer von einer Stunde angelegt.

Sendung 3 ist eine Montage aus Elementen der ersten beiden Sendungen und einer Live-Studiodiskussion mit zweistündiger Dauer.

Es wurde aus dem Studio des nichtkommerziellen Radio FSK, Freies Sender Kombinat Hamburg, gesendet.

Das Seminar Medien und Alltag am Lehr- und Forschungsbereich angewandte Mediologie der HfbK Hamburg reflektiert anhand von Inszenierungen wie Hochschulmodernisierungsgesetz, Hafen-City, Bambule oder Olympia 2012, alltägliche, uns alle durchlaufende Medialisierungsprozesse. Die erste Folge der Sendereihe „Die Medien fressen ihre Kinder“ trägt den Titel „Fire and Forget“ in Anlehnung an die U.S. amerikanische lasergesteuerte Bombe und den sich selbst reinigenden Aschenbecher im neuen BMW Cross Life. In dieser ersten Folge wird der Versuch unternommen, die Medialisierung des Medialen oder den Unterschied von Visuellem und Bild ins Erzählen zu bringen. Sie legt ihr Blätter hin. Ein Bildband. Luisa zeichnet eine Blume. Sie setzt sich wieder an den Schreibtisch. Nedda legt die Blätter zur Seite und betrachtet den Einband. Im Flüchtlingsamt. Frau Kistler nimmt Platz. Bei Wagners im Wohnzimmer. Auf dem Teppich liegen aufgeschlagene Ordner, Stifte und das Telefon. Luisa sitzt im Schneidersitz und arbeitet an einem Laptop. Sie ist Anfang vierzig und hager. Ihre blonden Haare sind kurz geschnitten. Sie hat ein schmales Gesicht mit hohen Wangenknochen und einen kleinen Mund. Robert geht ins Esszimmer. Der Tisch ist für eine Person gedeckt. Daneben liegen Kleidungsstücke. Lächelnd dreht er sich zu Luisa um und hebt eine Jeans hoch. Er geht in die Küche. Er öffnet eine Bierflasche und setzt sich an den Tisch. Robert trinkt. Nedda sitzt im Bett. Nedda schmiegt ihr Gesicht an den Igel. Luisas Lippen beben. Luisa senkt den Kopf und hält sich die Hand vor den Mund. Fassungslos sieht Robert ins Zimmer. Nedda sitzt angezogen mit gepackten Sachen neben

dem Bett. Darauf liegen angeordnet die abgezogene Bettwäsche, der Igel und Kleidung. Luisa tritt hinter Robert und berührt ihn am Arm. Nedda steht auf und geht auf die beiden zu. Robert macht einen Schritt ins Zimmer. Luisa hält ihn fest. Langsam nähert sie sich Nedda. Die weicht zurück. Luisa verharrt. Vorsichtig geht Luisa weiter. Nedda geht rückwärts. Sie lächelt verzagt. Nedda schaut sie ernst an. Zwei Männer beim Direktor. Der Direktor nickt. Tatjana, Luisa und Nedda kommen in ein Restaurant. Ein Mann im Anzug bemerkt sie. Sie nimmt Nedda eine Jacke ab. Der Mann im Anzug kommt zu ihnen. Luisa senkt den Blick. Aus der Handtasche holt Luisa ihren Kalender. Im Auto sitzt Nedda auf dem Beifahrersitz. Sie heftet ihren Blick auf eine schlichte Kirche mit einem kleinen Turm. Ein Polizist. Nedda starrt auf seine Waffe. Neddas Augen sind panisch aufgerissen. Sie streichelt Neddas Wangen. Das Haus der Wagners in der Dunkelheit. Nedda liegt wach im Bett. Die Nachttischlampe brennt. Im Schlafanzug deckt Nedda den Frühstückstisch. Luisa geht an Neddas Zimmer vorbei. Die Tür ist angelehnt. Sie steckt den Kopf hinein. Langsam kommt sie ins Zimmer und schaut sich um. Luisa riecht an Kleidung auf einem Stuhl. Am Bettzeug schlägt sie die Decke auf und schnüffelt am Laken. Sie bückt sich, greift unter das Bett und zieht einen schäbigen Rucksack hervor. Sie setzt sich aufs Bett und kippt ihn aus. Nedda legt Obst auf den Tisch und verschwindet in der Küche. Luisa öffnet ein altes Blechkästchen mit Fotos. Sie betrachtet Schwarz-Weiß-Aufnahmen von einer Katze und nimmt ein Farbfoto von Nedda. Das Mädchen lächelt glücklich in die Kamera. Sie trägt ein rotes Kopftuch und bunte Blumen im Arm. Versonnen streicht Luisa über das Foto und schaut

vor sich hin. Sie kommt ins Esszimmer. Nedda bemerkt den Rucksack. Nedda beugt sich darüber. Und verzieht das Gesicht. Eifrig wühlt Nedda im Rucksack. Sie holt ein eingewickeltes Päckchen heraus und guckt hinein. Mit der Teekanne kommt Luisa zurück. Nedda gibt ihr das Päckchen. Sie greift erneut in den Rucksack und reicht Luisa Brotreste. Lächelnd geht Luisa in die Küche. Nedda presst den Rucksack an sich und setzt sich. Aus einer Kommode nimmt Luisa eine Tafel Schokolade. Sie legt sie vor Nedda. Zögernd langt Nedda danach und verstaute die Tafel im Rucksack. Vor dem Haus steigt Robert aus dem silbernen Volvo. Luisa und Nedda frühstücken. Seine Miene hellt sich auf. Er geht zu ihr in die Küche. Sie küsst ihn auf den Mund. Nedda beobachtet die beiden und lächelt. Robert dreht sich zu ihr um. Sie senkt den Blick und beißt in eine Kiwi. Tatjana wartet vor einer Edelboutique. Neben ihr steht ein großer Alukoffer. Unruhig blickt sie die Straße auf und ab. Guckt auf die Uhr und schüttelt den Kopf. Sie nimmt den Koffer, sieht sich am Eingang noch mal um und betritt die Boutique. Bei Wagners. Luisa und Nedda sitzen im Wohnzimmer auf dem Teppich. Sie gibt Nedda einen Stift. Luisa näht. Sie winkt. Nedda malt. Nedda blickt aufs Bild. Nedda schleicht zur Treppe. Luisa sieht die Treppe hoch. Nedda sitzt vor einer Kiste und holt lächelnd eine Spieluhr in Form einer Plüschsonne. Luisa läuft ins Zimmer und bleibt wie angewurzelt stehen. Nedda strahlt sie an. Luisa nimmt ihr die Spieluhr weg. Mit der Kiste stürmt sie raus. Nedda sieht ihr nach. Langsam senkt sie den Kopf und greift nach einem einzelnen Babyschuh auf dem Teppich. Luisa steht hinter der Tür und schluckt heftig. Im Kin-

derzimmer spielt Nedda mit einer kleinen Katze. Mit einer Feder führt sie sie über den Teppich. Mikesch hascht danach. Hinter ihr Regale voll Bücher und Spielzeug. Luisa bringt Müll raus. Sie stellt den Müllsack ab und rennt ins Haus zurück. Die Tür bleibt offen. Nedda geht zum Regal. Mikesch huscht raus. Nedda krabbelt mit dem Katzenspielzeug durchs Zimmer. Sie kommt aus dem Haus. Es dämmt. Sie steigt eine Treppe hinunter und guckt suchend. In Fischers Büro. Die zwei Mitglieder des Aufsichtsrats tauschen einen Blick. Robert fixiert Fischer mit düsterem Blick und geht zur Tür. Fischer grinst schief. Die blonde Ärztin läuft in die Teeküche. Zur rothaarigen Ärztin. Michael kommt mit Unterlagen. Die blonde Pia schnappt sich die Dienstpläne. Die Rothaarige folgt ihr. Bei Wagners im Wohnzimmer. Luisa und Nedda als Feen tanzen ausgelassen voreinander. Breitbeining springen sie im Kreis. Beide halten Staubwedel und sind mit Ketten und Armreifen behängt. Nedda trägt einen Rucksack mit Flügeln. Robert steht im Türrahmen und schaut ihnen lächelnd zu. Er wird ernst. Nedda winkt. Robert lächelt mühsam und senkt den Blick. Luisa hört auf zu tanzen. Langsam kommt sie zu ihm. Nedda hüpfte fröhlich weiter. Robert hängt seine Jacke an die Garderobe und zuckt mit den Schultern. Luisa streicht Robert liebevoll über die Wange und drückt ihn an sich. Er betrachtet sie von oben bis unten. Im Krankenhaus verteilt die Rothaarige Flugblätter. Pia wird interviewt. Bei Wagners. Luisa saugt. Robert legt eine Videokassette ein und drückt auf die Fernbedienung. Luisa drückt auf Aufnahme. Luisa bleibt bei der Tagesschau hängen. Sie zeigt Neddas Foto. Geschockt sieht Luisa ihn an. Er zieht sie an sich. Sie guckt ihm nach und nimmt das Video heraus. Auf einem

Amt. Nedda krallt sich in Luisas Hand. Nedda beißt sich auf die Lippen und senkt den Kopf. Nedda hält den Kopf gesenkt. Luisa streichelt ihre Hand. Auf einem Parkplatz. Der schwarze Volvo parkt rückwärts aus. Luisa zieht die Augenbrauen zusammen. Hinter ihrem Wagen warten zwei Autos. Luisa kommt mit der Kassette ins Arbeitszimmer und bleibt unschlüssig in der Tür stehen. Sie stellt das Video in ein Regalfach neben Ordner. Hektisch zieht sie es wieder raus und steckt es ein Stück weiter ins Fach und schiebt es nach hinten. Aus einem anderen Fach nimmt sie eine Schachtel und stellt sie davor. Nedda sitzt im Bett und streichelt Mikesch, der zusammengerollt auf der Decke liegt. Vor der offenen Haustür. Luisa schaut zu Boden, atmet tief durch und zieht die Tür ran. Robert zieht an einer Zigarette. Arm in Arm gehen sie die Treppe runter. Nedda streichelt die Katze. Das Paar entfernt sich, Nedda kraut Mikeschs Hals. Ängstlich blickt Nedda hoch. Sie packt die Katze zur Seite, springt aus dem Bett und läuft barfuß im Nachthemd aus dem Zimmer. Verstört rennt sie in den Flur und blickt ins Wohnzimmer. Nedda läuft zur Haustür. Vor der Tür bleibt sie stehen. Die Beiden kommen angerannt und starren erschrocken zu Nedda. Er hebt sie hoch. Luisa streichelt Neddas Wange. Luisa betritt mit der Spieluhr das Kinderzimmer. An einer Tür steht in bunten Buchstaben Nedda. Eine leuchtende Lichterkette mit kleinen Enten umrahmt ein Sonnenblumenposter. Über dem Bett hängt ein
Wand
behang mit Karten Fotos und Plastikblumen. Luisa setzt sich aufs Bett. Ruhig guckt Nedda sie an. Luisa zieht an der Schnur der Spieluhr. Sachte legt sie die Uhr unter Neddas Hände und lässt ihre darauf

ruhen. Nedda richtet sich auf drückt Luisa fest an sich. Nedda sieht Luisa nach. Im Arm hält sie die Plüschsonne und den Igel. Sie dreht sich auf die Seite und schließt die Augen. Das Haus der Wagners. Im Erdgeschoß erlischt das Licht. Im Bett kuschelt sich Robert an ihren Rücken. Langsam wendet Luisa ihm das Gesicht zu. Sie schmiegt ihre Wange in seine Hand und streicht über seinen Arm. Sie dreht sich zu Robert. Zärtlich küssen sie sich. Luisa legt sich auf ihn. Er presst sie an sich. Ihre Küsse werden leidenschaftlicher. In einem Restaurant sitzen Wagners und Nedda einem Paar gegenüber. Die Frau ist schwanger. Nedda hat einen Korb mit Mikesch auf dem Schoß. Sie blickt auf. Der Mann nickt. In einem Café. Luisa füttert Nedda mit Eis. Robert fotografiert. Nedda lacht. Sie guckt nach draußen. Vor einem Militärlaster salutieren Soldaten in Tarnanzügen. Luisa folgt ihrem Blick. Robert geht zum Nachbartisch. Nimmt eine Tüte und hält sie vor Neddas Mund und Nase. Panisch schaut Nedda zwischen den beiden hin und her Luisa streicht ihr übers Haar.
H o c h f o r
mat, zirka 60 Zentimeter lang und 45 Zentimeter breit, umrahmt von zirka 1,5 Zentimeter breiter grauer Fläche zum linken und rechten Bildrand hin und mindestens 5 zum oberen und 5 zum unteren. Graue Fläche wird unterbrochen durch 3 schwarze brüchige Rechtecke aus verschiedenen senkrechten und gebogenen Linien. Äußerstes linkes Rechteck ist zirka 7 Zentimeter lang und 0,5 Zentimeter breit, mittleres mehr als 3 mal so groß, linkes Rechteck zirka 10 Zentimeter lang und 0,5 Zentimeter breit. Unterhalb der drei Rechtecke verläuft eine sehr feine schwarze Linie, diese bildet die obere Begrenzung der darunter liegenden 1,5 Zentimeter

breiten grauen Fläche. Die untere Begrenzung der grauen Fläche bildet ein horizontaler schwarzer in der Mitte durchbrochener Balken, 1 Zentimeter breit. Am linken äußersten Rand des Balkens ist ein weißes brüchiges Rechteck eingefasst, zirka 15 Zentimeter lang und fast genauso breit wie der Balken. Das weiße Rechteck wird aus verschiedenen weißen senkrechten und gebogenen Linien gebildet. Mit dem mittigen Bruch des Balkens abschließend, ein weiteres weißes Rechteck, aus verschiedenen förmigen weißen Linien bestehend, zirka 5 Zentimeter lang und drei viertel des Balkens breit. Durch die Mitte des durchbrochenen Balkens verläuft eine sehr feine, schwarze, vertikale Linie. Nach der Linie, Fortsetzung des Balkens, fast identisch wie zu Anfang, zwei weiße vom Balken eingefasste Rechtecke, bestehend aus weißen Vertikalen und gebogenen Linien. 0,5 Zentimeter unterhalb des Balkens, zirka. 5 Dutzend schwarze, vertikale Linien von unterschiedlicher Breite und Form auf grauem Grund. Alle Vertikalen werden aus aufeinander aufgetürmten, in sich brüchigen, schwarzen Rechtecken erzeugt, die wiederum aus schwarzen vertikalen und gebogenen Linien bestehen. In periodischer Wiederholung ist eine feine schwarze Linie im Abstand von ca. 7,5 Zentimeter als Struktur zu erkennen. Jeweils zwei der 7 Linien spannen 8 vertikale Flächen auf, wobei die äußersten beiden von der umrandenden grauen Fläche begrenzt werden. Innerhalb der 7,5 Zentimeter breiten vertikalen Flächen, weitere periodische Wiederholungen von 5-6 nebeneinander aufgereihten Vertikalen. Die periodische Wiederholung weist von links nach rechts immer zunächst eine rechtsbündige 0,2-0,8 Zentimeter breite Vertikale, dann im Abstand von 0,1-0,2 Zentimeter die zwei

te Vertikale, mit fast identischen Maßen wie der eben beschriebene Abstand der beiden Vertikalen. Die Dritte, im Abstand von 0,1 Zentimeter, hat die größte Ausdehnung von bis zu 3,5 Zentimeter, an den schmalsten Stellen jedoch nur 0,2 Zentimeter. Da sie nur linksbündig ist, ergibt sie zur rechten Seite hin eine sehr abwechslungsreiche, fast unruhige Kurve. Die Vierte, im Abstand von 0,1 bis 3,5 Zentimeter, entspricht der Form der ersten, wobei der Abstand eine Negativform zur 3 ergibt. Die fünfte Vertikale ist zu beiden Seiten hin unruhig, ihre Maße entsprechen ebenfalls der ersten. Die Sechste ist als Vertikale kaum erkennbar, da die schwarzen aufgetürmten Rechtecke, aus denen die Vertikalen bestehen in sehr unterschiedlichen Abständen zueinander stehen, eher handelt es sich hier um eine Anhäufung verschiedener Rechtecke, die sich wiederum zu verschiedenen langen Rechtecken formieren. Alle Rechtecke sind in sich brüchig und bestehen aus schwarzen vertikalen und gebogenen Linien. Ein schwarzes Rechteck nach oben hin. An der ganzen oberen Kante entlang silber, darauf im Winkel zu der schwarzen Fläche, also parallel zum Boden, genau darauf, zwei schwarze Kreise, ein kleinerer nach vorne und die anderen beiden verschieden groß. An dem anderen äußeren Ende noch ein schwarzer Kreis. Dazwischen ein Hügel, der ist auch in schwarz mit silbernen Umrandungen und silbernen Ecken. Von da aus nach unten, wieder im Winkel an der schwarzen Fläche entlang, kommt nach vorne ein schwarzes Ding, vorne rund, aber ein größerer Kreis als die vier anderen, und länglich nach vorne, und das ist viel dicker als die Fläche, wo das rauskommt. Schwarz darauf entlang sind in verschiedenen Farben, orange, gelb, weiß, kleine Zeichen, vertieft, im

Kreis entlang. An der Seite befestigt, an der, zwischen dem Schwarz und dem silbernen Stück, ein schwarzes, sich leicht kringelndes Band. Linie. Glanz. Abgerundete Ecke. Abgerundete Kante, die ausläuft, weicher wird. Spannung, die abreißt. Entspannte, amorphe Form. Rundes Element, daraufgesetzt. Ordnung. Durchgezogenes Element. Durchgezogene Linie. Daran angebracht: ovale, sanfte Vertiefung eins, ovale, sanfte Vertiefung zwei. Glänzende Leiste. Proportion, Ordnung. Transparenz, zu zusammengefasst. Überordnung. Stromlinie. Abriss. Klar abgegrenzte Elemente. Ein Drittel; zwei Drittel. Linienführung aufnehmen, weiterführen. Schwung. Wölbung. Deutlich abgesetzte Halterung. Einfaches Element, durchgezogen. Unterbrechung. Verformung. Kraft. Geschlossenheit. Komplexität, Unterteilung. Aufwendig, kompliziert. Hinten sehr hoch, sehr kurz. Kurzer senkrechter Balken, schwarz. Scharfe Kante. Kleinteiliger, filigraner Einschub. Präzision, ruhige Farbgebung. Schlicht, silber, schwarz. Lichtpunkte und Spiegelungen unterschiedlicher Größe. Plumper Körper unten. Einheit. Das Bild ist umrahmt von einem größeren Rechteck. Das ist die Vorderseite von einer Kiste, die mir zugewandt ist. Die eine Fläche liegt weiter zurück. Glasoberfläche, kommt bläuliches Licht raus. Die steht auf einem anderen Rechteck, das ist hellbraun in der Horizontalen. Da gehen zwei hellbraune Klötze nach unten, meine Beine sind darunter geschoben, bis zum Boden. Da wo ich den Boden berühre, habe ich weiße Klötze über den Füßen. Die sind weich und rund. Von da aus bis zu meiner Mitte dunkelblauer Stoff, zwei Röhren, in einem helleren Blau Streifen von oben nach unten, in einem Abstand so fingerspitzen breit. Von

der Mitte bis zum Hals, bis zu den Handgelenken, ein anderes Blau. Hinter mir, von mir aus, rötlichbraune Fläche, die schließt ab nach oben hin in einem gräulichen Weiß. Darin ausgeschnitten, ein kleines Rechteck, das ist grau, es hat eine silberne rechte Seite. Von da ab nach rechts, eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht Stühle, hellbraun, mit dunkelbraunen Beinen, daneben wieder in meine Richtung, in einem anderen, rötlicheren Braun Rechtecke nach hinten gesetzt und aufgeklappt. Tief, haben eine Tiefe mit wieder Horizontalen darin. Darin stehen, darauf, silberne kleinere Kisten. Bis hin wieder anschließend an die weiße Fläche, die eine Ecke macht, um die Ecke herum, große weiße Rechtecke. Vier Rechtecke umrahmt. Ich sehe durch, sehe ähnliche Rechtecke in einem Abstand, der größer ist als die Fläche, wo ich mich jetzt drauf befinde. Ich schätze mal drei bis vier mal so lang ist der Abstand. Da sehe ich wieder eins zwei, drei, vier, fünf von den Rechtecken, die sind aber anders unterteilt als die, wo ich durchgucken kann. Aus einem kommt aus einem roten Kreis Licht unten hervor. In dem oberen ist ein gelblichbraunes Licht. Von da aus, wieder nach hier, sind die Rechtecke von links nach rechts umhängen mit gelblichbraunem Stoff. Von oben bis nach unten. Es sind zwei von dieser Sorte Rechtecke, eins links, eins rechts. Die Kiste, die auf dem horizontalen Rechteck steht, ist in der Mitte davon. Von da ab wieder um die Ecke herum, eine weiße, große Fläche, die dort an der Ecke anschließt, wo das hellgraue Rechteck sich befindet. Darüber, parallel zur rötlichbraunen Fläche, in Quadrate eingeteilte weiße Stücke, gepunktet. Kreisförmiger Bildausschnitt, außen herum tiefschwarz. In der Bildmitte: kleinteilige, grüne Flächen.

Rechts im Bildausschnitt, eine große schwarze Fläche, die sich bis zum Bildrand erstreckt. Es könnte sich um eine Hütte, ein Haus, oder ein Fahrzeug handeln. Jetzt wird deutlicher, daß es sich in der Bildmitte um drei Personen handeln muß die um einen Gegenstand, ungefähr doppelt so groß wie eine der Personen, gruppiert sind. Diese drei Personen laufen jetzt sehr schnell von rechts nach links. Einzelne, sehr helle, weiße Flecken im oberen Bilddrittel. Links oben und rechts unten: ein weißer Schriftblock, rechts unten blau hinterlegt und mit rotem Balken versehen. Eine Gruppe aus fünf Personen, zwei vorne, zwei hinten, eine seitlich, trägt eine Bahre, auf die mit zwei Gurten, das könnten zwei oder drei größere Sacke sein, festgezurt sind, bewegt sich in langsamer Geschwindigkeit von links nach rechts. Eine der tragenden Personen füllt das Bild, Schutzanzug mit mehreren Emblemen, könnte Seuchenforscher oder Astronaut sein, ist mit mehreren Beuteln und einem länglichen, eckigen Gegenstand behängt. Jetzt macht die Personengruppe eine Drehung um 180 Grad. Sie versuchen den Gegenstand in einen circa ein Meter erhöhten halbrunden, tunnelartigen Raum, könnte Wellblech sein, zu bringen. Eine Person stolpert. Weißes Flackern, wackeln. Unscharfe, ver schwimmende, weiche helle Flächen. Ein Mann steht vor einer hell beleuchteten Glas- und Stahlfassade. Dunkelblauer Anzug, rote Krawatte, weißes Hemd, dezent blau getönte Brille. Links sind zwei Stahlrohre angeschnitten. Der Mann steht in der Bildmitte. Spricht sehr gefaßt. Könnte sich um einen Vulkanausbruch handeln. Wird detaillierter. Unterteilt. Kleinteiliger. Könnte ein Hubschrauber oder Ventilator von oben sein. Punktf lächen, die sich in alle Richtungen, aus der Mitte heraus verteilen.

Flugzeug, daß an einer gestrichelten Linie entlang in einer exakten Bahn fünf, sechs hüttenartige Objekte umkreist. Person vor kleinteiliger Glas Stahl-Konstruktion. Mehrere Personen in khakifarbener Kleidung in einem Großraumbüro ohne Raumteiler. Riesige Flachbildschirme an der Wand, sehr viel technisches Gerät. Eine Person telefoniert, schaut dabei auf einen Computermonitor. Sehr aufwendig gestalteter Bildhintergrund. In der linken Bildhälfte 4 kleinere weiße Schriftblöcke, rechts unten ein Logo. Sieht aus wie Halbzeit oder Spielstandeinblendungen bei Sport veranstaltungen. Dunkelhäutiger Mann in khakifarbener Jacke, der sich hinter einem schwarzen Rednerpult mit silberner Zierleiste und moos grün umrandetem Logo positioniert, sich das Mikrofon zurecht rückt. Hinter ihm eine Weltkarte, in sehr feinen Grautönen die Landmasse, schwarz das Wasser. Leicht unsichere Gestik, spricht etwas unruhig. Brennender Lastwagen. Dunkler, dichter Rauch. Nebel. Lastwagenkolonne, die sich sehr langsam vorwärts bewegt. Die Lastwagenkolonne aus einem anderen Blickwinkel. Fünf Gesichter. Namen darunter in weißer Schrift. Aufwendig gestalteter Bildhintergrund mit Farbverläufen von außen blau nach innen gelb. Mehrere Unterbrechungen durch viele helle Linien, verschieden stark konturiert. Logo rechts unten, das Ganze im Stil einer Mannschaftsaufstellung. Blonde Frau mit attraktiven Gesichtszügen. In Armeekleidung. Schildmütze und Oberteil in Tarnfarben. Positioniert vor einer amerikanischen Flagge. Mann, um die fünfzig steht vor einer Holzhütte, deren weiße Farbe schon stark abblättert. Stellt sich hinter zwei dicht beieinander stehende Mikrofone. Spricht in die Mikrofone. Bewegt sich nur wenig. Im Hintergrund vorwiegend Braun- und Grüntöne. Unter

holz. Blonde Frau, schön geschnittenes Gesicht, regungslos, um die eine amerikanische Flagge drapiert ist. Leuchtend hellblaues Oberteil. Weit zurückgelehnt. Gelbes Band mit schwarzer Schrift. Absperrband, das ein weiß gestrichenes Holzhaus neuerer Bauart, mit Veranda und gerade erst angelegtem, noch sehr spärlich bewachsenem Garten einbezie-
hungsweise ausgrenzt. Ganz rechts hinten im Bild die verwitterte kleine Holzhütte. Paar. Sie, blond, blaue Jeans, rotes T-Shirt. Er grauhaarig, schwarze Jeans, graues T-Shirt. Beide eher stämmig, laufen sehr lang-
sam nebeneinander her, am Absperrband entlang auf zwei Mikrofone zu. Rechts im Bild ein Teil einer Fernsehkamera und ein Stück eines Last-
wagens. Der Mann steht rechts, die Frau links der beiden Mikrofone. Beide sammeln sich. Ein jüngerer Mann, der mittig vor dem weißen Neu-
bau-Holzhaus positioniert ist. Viel Grün, das den Bildausschnitt weiter-
h i n
ten ausfüllt. Erleichterter Gesichtsausdruck. Der junge Mann redet. Drei
Bilder von verschiedenen Männern. Sehr schnell hintereinander. Alle in
Armeeausrüstung, alle vor einem weißen Hintergrund, einer weißen
Wand aufgenommen. Alle drei wirken deprimiert, nervös, fahrig. Eine
Serie von Schwarzweiß-Fotografien junger Männer in Krankenhausbet-
ten. Der runde Bildausschnitt. Grüntöne im Innern des Kreises. Au ß e n
einheitlich schwarz. Bild flackert sehr stark. Zeigt das Innere eines ge-
wölbten Raumes, der mit Wellblech ausgekleidet ist. Nur noch die getra-
genen Beutel. Wölbungen verschiedenster Art. Die Beutel auf der Bahre
werden weiter ins Rauminnere getragen. Fünfzehn bis zwanzig Perso-
nen. Einheitlich, vorwiegend khakifarben gekleidet. Tragen die Bahre

über eine Rampe aus dem ungefähr einsfünfzig höheren Raum hinunter
auf eine geteerte Fläche. Lichtblitze, Blitzlichtgewitter. Wieder die junge
Frau in Armee-Schildmütze und Jacke vor der amerikanischen Fahne.
Das Paar mittleren Alters hinter den beiden Mikrofonen. Spricht sehr lang-
sam, erleichtert. Einfacher Kindergarten oder einfache Schule aus roten
Backsteinen. Das helle Braun abgestorbener Pflanzen. Eine kranke Ra-
senfläche. Mann im schwarzen Anzug, hellblaues Hemd, schüttelt Hände.
Lacht, ist zuversichtlich. Alle Gesichter mit Freude erfüllt. Die junge Frau.
Starr. Vor der amerikanischen Flagge. Blond. Attraktiv. Von oben nach
unten: in der oberen Bildhälfte eine graue Fläche von links bis fast ganz
auf die rechte Seite, die ist durchbrochen von kleinen hellen Rechtecken
seitlich umrahmt von dunkelbraunen, asymmetrischen Linien. Ab der Bild-
mitte bis ganz nach unten ist es dunkel, ganz, ganz viele helle Punkte
darin, wo es beginnt in der Mitte noch ganz viele weiße Punkte, die bil-
den eine Linie von links nach rechts, dazwischen eher hellbraune Punk-
te, dann nach vorne hin viele weiße Punkte, die man je weiter nach vorne
als Helme erkennen kann. Darunter Rücken, dunkelgrüne, darauf weiße
Zeichen aus Linien, Halbkreisen, einem Kreis und einem kleinen Punkt.
Die befinden sich auf dem oberen Viertel der Figur. Hintergrund ge-
schweifte Klammer auf Himmelsfarbe Klammer auf 0.322 0.455 0.600
Klammer zu Bodenfarbe Klammer auf Klammer zu geschweifte Klammer
zu wandeln geschweifte Klammer auf Kopie Klammer auf Standpunkt ge-
schweifte Klammer auf Position 0.020 0.000 8.960 Ausrichtung 0.000
0.000 1.000 0.000 Blickfeld 0.785 geschweifte Klammer zu Punktlicht ge-
schweifte Klammer auf Stärke 1.000 Farbe 1.000 1.000 1.000 Ort -0.740

-1.740 3.640 geschweifte Klammer zu Richtungslicht geschweifte Klammer auf Stärke 0.0 Außenstärke 1.000 Farbe 1.000 1.000 1.000 Richtung 1.000 1.000 -1.000 geschweifte Klammer zu wandeln geschweifte Klammer auf Kopie Klammer auf wandeln geschweifte Klammer auf Dehnung 0.100 1.020 0.300 Versetzung 0.000 1.620 0.340 Kopie Klammer auf Gebilde geschweifte Klammer auf Erscheinung Erscheinung geschweifte Klammer auf Stoff Stoff geschweifte Klammer auf Außenstärke 0.200 Streufarbe 0.800 0.800 0.800 Glanz 0.000 geschweifte Klammer zu geschweifte Klammer zu Gestaltung Schachtel geschweifte Klammer auf Maß 2.000 2.000 2.000 geschweifte Klammer zu geschweifte Klammer zu Klammer zu geschweifte Klammer zu Klammer zu geschweifte Klammer zu wandeln geschweifte Klammer auf Kopie Klammer auf Wandeln geschweifte Klammer auf Dehnung 0.110 1.010 0.300 Drehung 0.019 -0.079 -0.250 0.531 Versetzung -0.460 -0.020 0.260 Kopie Klammer auf Gebilde geschweifte Klammer auf Erscheinung Erscheinung geschweifte Klammer auf Stoff Stoff geschweifte Klammer auf Außenstärke 0.200 Streufarbe 0.800 0.800 0.800 glanz 0.000 geschweifte Klammer zu geschweifte Klammer zu Gestaltung Schachtel geschweifte Klammer auf Maß 2.000 2.000 2.000 geschweifte Klammer zu geschweifte Klammer zu Klammer zu geschweifte Klammer zu Klammer zu geschweifte Klammer zu Wandeln geschweifte Klammer auf Kopie Klammer auf Wandeln geschweifte Klammer auf Dehnung 0.090 1.020 0.300 Drehung -0.026 -0.094 0.280 0.602 Versetzung 0.620 0.000 0.300 Kopie Klammer auf Gebilde geschweifte Klammer auf Erscheinung Erscheinung geschweifte Klammer auf Stoff Stoff geschweifte Klammer auf Au

Benstärke 0.200 Streufarbe 0.800 0.800 0.800 Glanz 0.000 geschweifte Klammer zu geschweifte Klammer zu Gestaltung Schachtel geschweifte Klammer auf Maß 2.000 2.000 2.000 geschweifte Klammer zu geschweifte Klammer zu Klammer zu geschweifte Klammer zu Klammer zu geschweifte Klammer zu wandeln geschweifte Klammer auf Kopie Klammer auf Wandeln geschweifte Klammer auf Mittelpunkt 0.000 1.000 0.000 Drehung -0.733 -0.125 0.095 1.696 Versetzung 0.060 -0.160 -0.080 Kopie Klammer auf Wandeln geschweifte Klammer auf Kopie Klammer auf Wandeln geschweifte Klammer auf Mittelpunkt 0.000 1.000 0.000 D e h nung 1.550 0.710 2.280 Versetzung 0.100 0.100 0.100 Kopie Klammer auf Gebilde geschweifte Klammer auf Erscheinung Erscheinung geschweifte Klammer auf Stoff Stoff geschweifte Klammer auf Außenstärke 0.323 Streufarbe 0.160 0.740 0.540 Spiegelfarbe 0.000 0.150 0.460 ausgesandte Farbe 0.530 0.510 0.510 Glanz 0.210 Durchsichtigkeit 0.670 geschweifte Klammer zu geschweifte Klammer zu Gestaltung Zylinder geschweifte Klammer auf Radius 1.000 Höhe 2.000 Unterteil: trifft nicht zu Seitenteil: trifft nicht zu geschweifte Klammer zu geschweifte Klammer zu Klammer zu geschweifte Klammer zu Klammer zu geschweifte Klammer zu Wandeln geschweifte Klammer auf Kopie Klammer auf Wandeln geschweifte Klammer auf Mittelpunkt 0.000 1.000 0.000 Dehnung 2.220 1.000 2.280 Kopie Klammer auf Gebilde geschweifte Klammer auf Erscheinung Erscheinung geschweifte Klammer auf Stoff Stoff geschweifte Klammer auf Außenstärke 0.527 Streufarbe 0.610 0.090 0.540 Spiegelfarbe 0.000 0.150 0.460 ausgesandte Farbe 0.530

0.510 0.510 Glanz 0.220 Durchsichtigkeit 0.670 geschweifte Klammer zu geschweifte Klammer zu Gestaltung Zylinder geschweifte Klammer auf Radius 1.000 Höhe 2.000 Unterteil: trifft nicht zu. Seitenteil: trifft nicht zu. Geschweifte Klammer zu geschweifte Klammer zu Klammer zu geschweifte Klammer zu Klammer zu geschweifte Klammer zu Klammer zu geschweifte Klammer zu Klammer zu geschweifte Klammer zu. Hellbraune Fläche, die nach vorne hin sich ein bisschen nach unten absenkt. Zu drei Seiten dunkelbraune Linien raus, an beiden Seiten sind die genau die gleichen, die gehen von ganz unten, wo sie drauf stehen, nach oben bis hin zu der hellen Fläche, daran entlang und an ihr vorbei wieder nach unten. Da ist auf beiden Seiten das Gleiche rechts und links. Zwischen diesen beiden gebogenen Linien zwei gerade in der gleichen Farbe, die das Linke mit dem Rechten verbinden. Unten an der hellbraunen Fläche, also entgegengesetzt zu dem nach unten gebogenen Stück, was frei ist, zwei dunkelbraune Linien in der gleichen Farbe, gleiche Größe wie die beiden rechts und links und unter dem hellbraunen Stück dieselben, also an deren oberen Ende zwischen den beiden Linien eine hellbraune Fläche, ist in der gleichen Farbe wie die unten in der Horizontalen. Sie ist in einem Winkel zu der Horizontalen, vielleicht kein rechter Winkel, nicht ganz. Sie hat oval abgerundete Ecken, genau wie die horizontale Fläche. In Teil Zwei der Serie „Die Kinder fressen ihre Medien“ des Seminars Medien und Alltag am Lehr- und Forschungsbereich Szenarien künstlerischer Praxis der HfBK Hamburg werden diverse Dialogangebote im Hinblick auf ihr wirklichkeitsbestätigendes Moment betrachtet. Es geht darum, im Experiment

die Problemhöhe herzustellen, um das Wirklichkeit legitimierende Prinzip verschiedener „Als-Ob“-Konstruktionen, zu öffnen. Das „Als-ob“-Prinzip, eine Kulturtechnik mittels derer sich Welt aushalten läßt, eine erleichternde Idee, um nicht in Welt eingreifen, sie verändern, korrigieren zu müssen, wird ästhetisch aufgenommen, um es über die Montage solcher „Als-Ob“ - Inszenierungen, zu diskreditieren. Anders gesagt, ist es der Versuch, über aktuelle Erzählmomente wie SARS, Kanton-Lifestyle, einen US-Flugzeugträger im Golf, die Eröffnung eines Hamburger Kinderhospizes oder der Church of Fear, Medialisierungsformen erleichtern der Kreationen, die Wirklichkeit zwar widersprechen, diese aber gelten lassen, ins Erzählen zu bringen. Ausgangspunkt ist Person A. Der Professor für Nephrologie war der erste Patient. Ein paar Computer auf abgewetzten Tischen – mehr steht dort oft nicht. So erkannte man in Genf anhand verschiedene Zeitungsberichte, daß sich etwas anbahnen könnte. A. setzte sich dafür ein, daß das Flugzeug in Frankfurt stoppte, auch wenn einige seiner Kollegen den Schritt damals noch für übertrieben hielten. Sonst aber war unser Wissen beschränkt. So entstand das virtuelle Labor. In einer Telefonkonferenz wird täglich über die Ergebnisse diskutiert. Wir müssen jetzt entscheiden, ob wir damit leben oder die Krankheit wieder in das Nirgendwo zurückdrängen wollen. Es wäre ein großer Fehler, diese Chance zu verpassen, wie es bei Aids geschah. Wenn man also die Epidemie in China eindämmt, dann verhindert man die Pandemie, die Verbreitung über die ganze Welt. Nicht von einem Teller! Lad mich nicht zum Essen ein, sondern zum Laufen! So geht die Stadtverwaltung endlich gegen die alte Unsitte vor, daß Leute auf den Boden

spucken. Von der Schlange über die Eule bis zur Schildkröte – was wild und selten ist, gilt als gut. Ende Mai und Ende Juni sollen zwei Tage "Fliegen und Stechmücken" Eliminierung stattfinden. Im Gespräch ist, ob man sie erschlagen oder mit Gift auf sie losgehen soll. Die alten Hochhäuser der Stadt sind noch mit Müllschluckern ausgestattet, die ideale Brutstätte Keime aller Art. Die Stadtverwaltung hat jetzt angeordnet, daß diese Müllschlucker sofort zugemauert werden. Und plötzlich roch es in der ganzen Stadt nach Essig. Meine Arbeit ist meine Verbindung zur Wirklichkeit. Mit der Malerei fing ich an, als ich wegen eines Nervenzusammenbruchs im Alter von zweiundzwanzig Jahren in der Klapsmühle war. Meine Collagen waren erste Versuche, die mir innewohnende Gewalt zu übersetzen. Ich war eine sehr zornige junge Frau. Zornig auf die Männer, auf ihre Macht. Ich fühlte, daß sie mir meinen eigenen Freiraum geraubt hatten. Ich war bereit zu töten. Das Opfer, das ich wählte, waren meine eigenen Bilder. Nach den Schießbildern war alles möglich. Nach einem psychischen Zusammenbruch wurde sie in einer Nervenheilanstalt mit Elektroschocks und Psychopharmaka behandelt. Ich wurde Künstler, weil es für mich keine Alternative gab. Infolgedessen brauchte ich auch keine Entscheidung zu treffen. Zu anderen Zeiten wäre ich für immer in eine Irrenanstalt gesperrt worden. Ich sah im Flughafen eine Anzahl Fotos junger Terroristinnen. Mir wurde bewußt, wie viel Glück ich gehabt hatte, einen pazifistischen Ausdruck meiner inneren Gewalt gefunden zu haben. Sie ist insofern einzigartig, als ihr Leben in der Kunst so ganz natürlich aufgegangen ist – wie die Lotusblüte im Wasser eines Sees. Ich schoß, weil mich die Beobachtung faszinierte, wie das Gemäl

de blutet und stirbt. An Bord heißen die grünen Hemden auch die Schmieröläffen. Jil und ihre Truppe haben inzwischen nur noch ein Kriegsziel. Je früher es losgeht, desto eher geht es auch wieder nach Hause. Die Mechaniker bereiten die 2000 Pfund Bomben für den Angriff vor. Es sind so viele, daß sie zwischengeparkt werden müssen, in der Schiffskantine. Die Abraham Lincoln hat genug Waffen an Bord, um drei Monate lang Krieg führen zu können. Letzte Gelegenheit für Erinnerungsfotos. Für Saddam, Grüße aus tödlicher Fracht. Die Bomber starten. Der Bootsmann philosophiert. Das ist der Klang der Freiheit, Baby. Ich kenne das Terrain. Ich flieg schon `ne ganze Weile über dem Gebiet, ich bin recht zuversichtlich. Danke, wir sehen uns. Passen sie auf da draußen. Mickys Start ist für Viertel vor Sechs vorgesehen, genau zu Beginn der Dämmerung. Wir wurden angegriffen, und jetzt schlagen wir zurück. Ich flieg mit diesem hier heute Nacht, das Sichtfeld ist eng, mit einem grünlichen Schimmer mitten im Bild, hoffe wir sehen was. Für Jil und ihre Mannschaft heißt das Warten. Jede Bombenexplosion wird bejubelt. Oh Mann. Sieh dir das an. So eine Hölle zu entfesseln, meine Güte. Du kannst sogar die Jets hören. Das ist unmissverständlich. Das nenn ich eine höllenstarke Botschaft. Als Moslem und als Mensch ist mir nicht ganz wohl bei diesem Krieg. In der Schiffskantine. Karaoke Party zum Kriegsbeginn. Aus dem Protestsong wird der Stimmungshit zum Bombenhagel. Die ersten Jets müssen in der Luft nachtanken. Jetzt wird es spannend. Wir müssen gleich achtunddreißig Jets auf einmal reinholen. So was haben wir noch nie gemacht. Normalerweise binden wir das Flugzeug immer fest, bevor das nächste reinkommt. Dazu werden wir diesmal

keine Zeit haben. Nachtlandungen sind auch für erfahrene Piloten eine Herausforderung. Was für eine Nacht. Es war schwierig. Unsere Mission war Jets abzufangen, sollten welche aufsteigen. Es war schwierig, die Jungs im Kontrollraum zu hören. Ständig funkte jemand dazwischen. Es war alles schwer zu verstehen. Das Wetter war schlecht, wir waren die ganze Zeit mitten in Wolken. Es war kein Spaß. Ich hab den Jungs, die die Bomben abwarfen, den Rücken freigehalten. War ziemlich interessant, die ganze Lichtshow in Bagdad zu sehen. Der Teil war cool, echt interessant. Es war schon beängstigend, es war das größte Feuerwerk, das ich je gesehen habe. Und da waren mindestens sieben Flugabwehr raketen auf uns gerichtet. Und dann noch eine Nachtlandung auf dem Flugdeck, da weißt du, was du getan hast. Auf dem Heimweg dachte ich, Gott sei Dank. Jemand da oben wacht über uns. Ich habe zu Gott gebetet, daß sie sich freiwillig ergeben. Ihretwillen und unseretwegen. Wir können den Druck noch erhöhen. Manche Piloten haben sogar Angst, oder sagen wir mal, sind etwas besorgt, ihre Bomben abzuwerfen. Aber im Krieg darf man nicht an so etwas denken. Heutzutage haben wir satellitengelenkte Bomben. Das macht es etwas leichter. Wir müssen unser Land verteidigen. Die Leute, die bei uns zu Hause protestieren verstehen das nicht. Die sollten sich mal vorstellen, unser Land würde nur von einem Mann beherrscht. Sie verstehen das Opfer einfach nicht, das wir hier draußen für unser Land bringen. Wie lange ich schon von meiner Familie weg bin, daß ich nicht bei der Geburt meines ersten Kindes dabei sein werde. Der Einsatz letzte Nacht war eine Riesenparty. Und jetzt stell

dir vor, du wachst mit einem Brummschädel auf und mußt trotzdem weitermachen. Notier mal: Kerosinleck. Gott weiß, wie viel Stress in unserm Job steckt. Hier geht gerade `ne Menge Treibstoff auf Deck. Die Luft füllt sich mit Sand. Ständig wechselt das Schiff den Kurs. Du driftest nach links, ja genau, gute Korrektur. Du bist ein bißchen hoch, ein bißchen mehr Schub, ja, genau, mittig ausgerichtet, ja genau, noch ein bißchen links. Wir haben noch sieben bis acht Minuten gutes Wetter. Und noch zehn Jets im Anflug. Es wird ziemlich eng. Das war eine absolute Ausnahmeleistung, all die Jungs unter diesen Bedingungen an Bord zu holen. Ihr Leute an Deck und in den Flugzeugen. Das war echt enorm, vielen Dank. Überall sollen plötzlich moslemische Verbrecher vom Himmel fallen. Und keine anderen sonst? Ich werd erst mal was verdammtes Herzhaftes essen. Ich werd mir für vierhundert Dollar den Bauch voll schlagen. Und ich werd zu Hause meine Schuhe ausziehen und barfuß durchs Gras laufen. Und dann erst mal richtig heiß baden. Und ich werd nackt auf meiner Couch sitzen, wie ich Bock hab fernzusehen und keiner wird mir sagen können, machs aus, machs leiser. Ich werd verdammtes noch mal alles gucken was zum Henker ich will. Telefoniert meine Mutter noch? Ich hab nämlich `ne Überraschung. Es geht nach Hause. Ich bin einer dieser Typen, meine Frau wird auf dem Parkplatz warten und ich werde einfach ohne ein Wort durch die Menge gehen, meinen Arsch in den Wagen schwingen und ab die Post. Hoffentlich noch an einer Bar vorbei, ein paar Bier schnappen, und dann mich einfach mit ihr hinsetzen und uns wieder kennen lernen. Durchatmen. Das wird toll. Wenn wir erst mal da sind und humanitäre Hilfe leisten, wird man ja sehen. Wir sind keine

schrecklichen Menschen. Wir leben nur anders, in einer Demokratie. Vielleicht finden sie ja Geschmack an der Demokratie. Natürlich wollen wir uns nicht aufdrängen. Aber wenn wir erst einmal dort sind und sie sehen, daß wir ihnen helfen wollen. Dieses Bett läuft wie folgt: Sie müssen sich vorstellen, das Problem ist, es ist eine – ist eine sehr wunderbare Einstiegshöhe für ein Kind, aber um es zu pflegen müssen Sie entweder auf die Knie gehen, oder aber sie müssen sich so lange bücken, bis ihnen das Kreuz runter knallt. So. Und deswegen haben wir die Möglichkeit, daß wir dieses Bett hier im Prinzip so hoch fahren können, dass es in ihre Pflegehöhe geht. Das heißt, ich sach mal jemand, der zwei Meter groß ist, kann selbst das Kind immer noch pflegen, ohne dass er sich im Rücken beugen muss. Es fährt sehr langsam hoch, das ist gewollt, damit die Kinder, die darin liegen, sich nicht erschrecken. Sie werden hier zum Beispiel sagen, Meister – das geht doch schneller, oder nicht, also wie, so wie aufm Dom sind wir hier nicht. Das fährt also ganz langsam hoch. Das heißt, Sie haben also noch Zeit sich – daß sie vielleicht mit dem Kind machen wollen – sich geistig darauf vorzubereiten und das dementsprechend – das geht so hoch, daß Sie, wie schon gesagt, auch als zwei Meter Mann – oder auch Frau – ohne weiteres das Kind pflegen können. Sie sind in der Augenhöhe mit dem Patienten. Der noch gewollte Vorteil ist, daß Sie den Kontakt zu dem Kind, zu dem Kind in dem – mit dem Sie arbeiten im Prinzip nicht abrupt abreißen lassen. Und zwar aus folgenden Gründen: Wenn sie das jetzt hochgefahren haben und das Kind ist gepflegt, und sind jetzt fertig, dann macht man normalerweise – wenn man fertig ist, sacht man das wars, nimmt seine Sachen und geht weg.

Sacht man, ist in Ordnung – wir sehen uns. Sie haben keine Zeit. Das ist nicht negativ, sondern Sie gehen einfach. Was sollen Sie denn rumstehen. Durch diesen Schalter sind Sie aber gezwungen, noch fünfundvierzig Sekunden das Ding zu bleiben, weil Sie das nämlich wieder runterfahren müssen. Das heißt, Sie müssen sich fünfundvierzig Sekunden lang mindestens mit dem Kind noch unterhalten. Das heißt, das ist eine andere Art von Verabschiedung. Das Kind weiß, bis das unten ist, hab ich noch Zeit, kann ich mich mit Mama oder Papa – oder wer auch immer es ist – noch unterhalten. Die quatschen einfach. Dann gehen Sie. Das ist nicht – Sie sind einfach gezwungen, hier stehen zu bleiben. Dem noch was zu erzählen oder zu sagen, guck mal so läuft das und so. Wir haben diese Betten auf Räder gestellt, damit man das innerhalb des Raumes rumschieben kann und wir haben das ja gern, wenn das Kind in die Sonne will oder in den Schatten muß oder so. Wir haben auch hier ganz klar Wert drauf gelegt, daß hier Licht rein kommt. Das heißt, daß es offen ist, damit nicht – wie bei Kinderbetten, die zwar sehr schön aussehen, aber leider Gottes den Lichtstrom nicht haben – daß das hier entfällt. Und wie schon gesagt, dieses Gitter, was sie hier haben, das ist also nur – also für ein normales Kind, selbst ein Erwachsener kriecht es ja – wenn Sie es zugemacht haben, diesen Holzriegel darüber gelegt haben – kriegen Sie es nicht weg, weil dieser Knopf hier, der geht nur mit einem Gegenmagnet weg. Selbst als Erwachsener kriegen Sie das nicht weggerissen. Das heißt, das Kind kann eigentlich nicht da raus. Es kann nicht – sozusagen bevor sie an der Tür sind, nicht aufmachen die Tür – weil es nämlich kurzfristig vorbeigeschossen ist. Das heißt, ich bleib da drin,

bis Sie das wieder, bis Sie das also lösen haben. Sie sehen, wie lange das dauert. Sie müssen sich also darauf einstellen, daß Sie die Zeit mit dem Kind – ich sach mal – positiv verbringen. Und die Kinder reagieren da anders. Und wie gesagt, die Betten, die wir oben haben, da sieht das also so aus, daß sie die modular aufbauen können. Da können sie im Endeffekt auch ein Pflegebett draus machen, aber das Kind liegt wie Zu hause vielleicht neben Ihnen im Bett, ganz normal, hat überhaupt kein Thema, liegt neben Ihnen, und Sie haben nur den Vorteil, wie hier, daß Sie, daß Sie einen Hubwagen haben, der hochfährt, das Kind gepflegt werden kann, ohne daß sich – daß Sie was behindert. Dieses Bett können Sie aufbauen und sagen, jetzt haben wir mal zusammen geschlafen, du hast hier gelegen, ich hab da gelegen. Das erste, was du hast ist eine mechanische Verstellung des Bettes. Es kann rauf und runter gefahren werden, der Rücken, die Beine können verstellt werden. Und wir haben hier die Sicherheit – ich sach mal – so'n bißchen in den Hintergrund geschoben. Wir haben sie zwar vorhanden, aber wir haben sie ein bißchen verkleidet. Das ist nicht so wie bei den Pflegebetten, wo sie ganz klar sehen, das ist ein Pflegebett. Hier sehen Sie – okay – das ist ein Bett. Alles was an sicherheitsrelevanten Teilen sind, sind so verbaut worden, daß sie nicht gleich ins Auge fallen. Ästhetik heißt in diesem Bett: das Bett ist farbenfroh in seiner Art. Ein sehr farbenfrohes Bett, welches durch die Plastikscheiben oder Plexiglasscheiben einen sehr hohen Licht einfall hat. Es hat Farben, wie sie von Kindern auch geliebt werden, also freundliche Farben. Es ist aus einem freundlichen Holzton gebaut worden, die ganzen Bezüge, die da drauf liegen sind im Prinzip kinderfreund

lich. Der Vordergrund ist im Prinzip ein Bett, was keine Angst macht. Das Bett macht keine Angst, das Bett läßt mich schlafen. Ich fühle mich hier wohl. Wir machen das mit mehreren Firmen zusammen. Wir bauen ja auch nicht nur so was, wir bauen auch – ich sach das letzte Mal – wir bauen auch noch Betten für Schwergewichtige. Ich hab `ne Patientin, die wiegt dreihundertzwanzig Kilo. Für die haben wir `nen Toilettenstuhl, der ist achtzig Zentimeter breit. Und die hat `nen Gatten, der ist so groß, wie der hier. Und dann hat sie gesagt, mit dem möchte sie gerne weiter im Bett liegen bleiben. Da mußten wir einen Betteinsatz bauen, von achtzig Zentimeter Breite, eins neunzig Länge. Da hat die Fertigung gesacht, das hätten wir gerne schriftlich. Aber – das haben wir dann auch hin gekriegt. Aber das ist natürlich etwas angenehmer hier. Oder für `nen jungen Mann haben wir ein Bett gebaut, das mußte zwei Meter dreißig lang und ein Meter vierzig breit sein, aber da der erst neunzehn Jahre alt war, wollte er natürlich ein Bett haben, was französisch aussieht. Noch ein bißchen nett und so. Trotzdem natürlich sollte es Pflegebett sein. Oder jetzt haben wir nen Kunden jungen Mann, der möchte ein Bett haben, das wie ein Auto aussieht – mit so Reifen dran. So was machen wir dann, und uns Gedanken darüber, wie wir das am besten auf die Reihe kriegen. Die Luft ist unerträglich voll von Urin und Fäkalien von Dutzenden von Tierarten, inklusive ihren menschlichen Verkäufern. Wenn der Gestank nicht mehr länger erträglich ist, wird ein dicker Druckluftschlauch benutzt. Reihen von Frischwasser- und Seeschildkröten in der Reptilienabteilung, von handtellergroßen Kreaturen bis hin zu 40 Pfund Riesen. Krokodilschildkröten aus den USA, Burmesische Schnabelschildkröten, Schildkröten

aus Malaysia und chinesische Kisten- und Weichpanzer-Schildkröten. Eine indische Kobra streckt ihren behaubten Kopf aus einem Käfig während sich Tausende von Schlangen in Netzen und Käfigen kringeln. Ein Verkäufer rät von den Säcken mit den asiatischen Vipern fern zu bleiben. Käfige, voll bepackt mit sich windenden, schwarzen asiatischen Rattenschlangen, sind wie Orangenkisten aufeinander gestapelt. Größere Schlangen liegen in kompakte Spiralen zusammengerollt. Die Abteilung der exotischen Vögel geht von kleinen Singvögeln bis hin zu Straussen. Perlhühner, Tauben, Pfauen, Schwäne kauern mit einer Auswahl an Enten und Hühnern in Käfigen oder flattern wütend in großen Zwingern gegeneinander. Es gibt eine Abteilung für Hunde. Dutzende von Käfigen sind mit Katzen gefüllt. Ihre Augen glänzen und ihre Pfoten bluten. 4 Reihen von etwa 100 Yard lang für wilde Säugetiere. Chinesische Riesen Eichhörnchen versuchen, in den überfüllten Käfigen ihre zusammengebundenen Beine zu strecken. Igelartige Dachse zeigen ihre langen Krallen. Weitere Dachse scheuern sich die Nasen wund und in den Käfigen liegen weitere kleine Fellbündel dicht zusammengedrückt. Vietnamesische Pygmy-Schweine, rote Streifenschweine, Wildschweine und mehrere weitere wilde Schweine grunzen hinter den Stangen. Chinesische Bambusratten, Nutria, Maulwürfe, Mangoratten und Meerschweinchen. Etliche Arten von Kleinantilopen und Wild ist verfügbar. An einem Stand hat ein Händler ein bellendes Reh aus Sichuan an eine Infusionsmaschine angeschlossen. „Es hat Fieber!“ schreit der Händler. „Ich rette es.“ Denn die Kunden kaufen nur lebendige Tiere. Der Glaube ist insbesondere unter den älteren sehr verbreitet, daß es im Winter warm hält

und Krankheiten, insbesondere Lungenentzündungen fern hält, wenn man pelzige Säugetiere ißt. Alles ist hier hell erleuchtet. Ein Auto in weiter Entfernung. Für uns sind es nur Bilder. Satellitenbilder zeigen große Rauchwolken im Süden. Die Analysen scheinen ergeben zu haben, daß die Stimme tatsächlich die echte ist. Es ist alles im Fluß im Augenblick. Eine riesige dunkle Wolke, die nach Süden zieht. Sie müssen auf den Widerstand Rücksicht nehmen. Die dazugehörige Glocke schlägt bis zum Ende. Alle sprachen ihr Beileid aus und die Gräben sind sehr tief. Einfach nicht zur Kenntnis nehmen. Die Unterschiede überwinden. Wenn ich mich richtig erinnere, sind wir um sieben Uhr auf der Höhe. Jetzt ist es im Prinzip wieder ruhig. Das Wort Präzision ist in diesem Zusammenhang mit Vorsicht zu genießen. Das ist Zucker und keine Bombe. Gehorchen Sie nicht mehr den Befehlen. Ich werde Ihnen das jetzt graphisch darstellen. Hier sehen Sie jetzt noch ein anderes Feuer. Es gibt keinen Vergleich. Die Genauigkeit Ziele zu treffen ist extrem gut. Mehr Menschen können das verfolgen. Der Himmel ist hell erleuchtet. Wenn man den Mund aufmacht, merkt man das überall Staubteilchen in der Luft fliegen. In gewaltigen Gebäudekomplexen laufen die Fäden der Macht zusammen. Seine Verbündeten mit Tricks verblüffen. Nein, bis jetzt nicht. Ooh, Baby, die Waffe des Monats. Ihr fördert das ja selbst, daß Leute anbauen. Steigen Sie mal bitte aus. Es hat keinen Sinn. Die ganz große Erleichterung ist bisher ausgeblieben. Jeden Morgen fährt er in seine kleine Bäckerei. Das sind die einzigen aktuellen Bilder. Was hier geschieht ist unfair. Ich denke sehr klar. Verstört, ohnmächtig, aber auch voller Zorn. Die Dinge sind komplizierter. Allerdings für nicht länger als 72 Stunden.

Prüfen können wir diese Angaben allerdings nicht. Wir bestreiten aufs Heftigste diese Behauptungen. Warum um alles in der Welt sind sie zu dieser Uhrzeit noch auf. Für sie wird es jetzt ernst. Mein einziger Sohn. Es ist eine Scheinnormalität eingetreten. Garantien aber sind schwierig. Ich rate allen zur Vorsicht. Und jetzt eine kurze Unterbrechung. Retter bemühten sich, ihnen zu helfen. Auch in unmittelbarer Nähe unseres Hotels. Die Leitung ist nicht ganz sauber. Ein Schlamassel, der lange Zeit viele Kräfte bindet. Ich kann es nicht deutlicher sagen. Globale Vorwärtsverteidigung. Es ist ein faszinierendes Erlebnis. Da ist man sehr professionell. Die Bilder der vergangenen Woche sollen sich nicht wiederholen. Eine Menge Handlungen geschehen dann nur noch aus einem Reflex heraus. Aber das beherrschende Element sollte Mut sein. Es wird immer komplizierter, Freund und Feind zu unterscheiden. Die Flugbedingungen sind miserabel. Machen sie sich keine Gedanken. Den Einsatz abbrechen. Die Diskrepanz zwischen Feuerleitsystem und Gitterkoordinaten besteht nach wie vor. Keine heißen Ziele. Es waren wahrscheinlich unsere Fahrzeuge. Das Kohlehydrat wird gekocht und dann in typgerechter Form im Gesicht drapiert. Um dem ewigen Frauenwunsch nachzukommen, kleben sich Männer ein Pflaster auf. Für alle Männer mit nicht erwähnenswertem Bartwuchs. Heute bleibt man trocken und
b e e i n
druckt. Von einer echten Telefonnummer bis zur Haarlocke – läßt das Umfeld glauben, hier wäre einer am Werk gewesen. Alte Wunden, durch weinte Nächte, gemeine Worte werden zugeklebt. Damen sprühen sich mit dem kühlenden Spray vor dem Ausgehen etwas Gänsehaut auf. Prak

tikanten positionieren sich etwas Sand im Auge. Nach dem Vorbild der Stylisten sich 7 bekennende Arbeits-, Obdach- und Konfessionslose aus 7 Ländern für die Dauer einer Woche aus ihrem regulären Leben. Ihre Mission ist nicht die Flucht vor sich selbst, sondern das tugendhafte Verweilen an einem auserwählten Ort: einem 2 Meter hohen Pfahl im Stadtzentrum Venedigs. Hier nehmen die Säulenheiligen der Moderne Platz. Sie verweilen in freiwilliger Askese, um ihre fremdbestimmten Ängste zu demonstrieren – und letztlich zu demontieren, lautlos und bescheiden. Zuschauer und Passanten können vor Ort oder im Internet auf denjenigen setzen, der am längsten auf seinem Pfahl ausharrt. Dem ausdauerndsten Pfahlsitzer selbst winkt ein großer Gewinn und die Aufnahme in die church of fear in der Funktion eines Botschafters der Angst. Zerstreut Euch. Geht allein durch die Stadt. Bildet eine Zerstreute Öffentlichkeit. Stellt Euch hin. Schließt die Augen. Stell Dir Deine Kindheit vor. Stell Dir die Straße Deiner Kindheit vor. Wie sah sie aus? Gab es Gehwegplatten, wie sahen sie aus? Sieh Dich um. Sieh Dir die Gehwegplatten an. Geh auf den Gehwegplatten, erst auf einer, dann auf zweien. Geh auf den Fugen. Setz Dich auf die Knie. Beuge Deinen Oberkörper nach vorne. Leg Dein Ohr auf die Gehwegplatte. Was hörst Du? Hörst Du was? Hörst Du die Untergrundbahn? Steh auf. Sieh Dir die Waren an. Sie schlafen. Sprich die Waren an wie sie dich ansprechen. Siehst du Dich in der Schaufensterscheibe. Sieh dich an. Klopfe an die Scheibe. Sprich mit den schlafenden Waren. Geh wieder zurück durch die Wandelhalle. Nimm deine Matte. Roll sie aus. Leg dich hin. Man nimmt irgend einen Topf, schwitzt Ingwer und Frühlingszwiebeln an. Dann gibt man

Bouillon dazu, rührt das Fleisch, Tofu und Morcheln rein und läßt es etwas köcheln, bis das Fleisch schön zart ist. Er hieß übrigens Chris, nach einem der beiden Pet Shop Boys. Unterdrückt wird die Tradition, alles zu essen, dessen Rücken die Sonne bescheint, also alles außer Menschen, deren Rücken ja im Schatten des Kopfes liegt. Manchmal gibt's dazu Hundereis. Seit einem Jahr ist der heute 8 jährige David blind. Die Mutter merkte es, als er nicht mehr auf den Bildschirm sah, wenn seine Lieblingssendung kam. Gleich hinter der Tür sitzen zehn Ärzte, die im Akkord gegen eine der gefährlichsten aller Krankheiten impfen, die Pocken. Hinter der Frau und ihrem Sohn staut sich eine Schlange, die Menschen werden unruhig. Sie wollen geimpft werden, die Zeit drängt. Drinnen winken die Ärzte, zeigen auf die leeren Stühle vor ihnen. Sie bekommt gerade eine Chemotherapie, Impfung unmöglich, auch ins Impfzimmer soll sie nicht. Ihr Sohn setzt sich zum Arzt an den Impftisch und krempelt das T-Shirt hoch bis zur Schulter. 15 Mal wird ein winzig kleines Quadrat Haut punktiert – aber nicht etwa die Haut des Kindes, sondern ein kleines Stück hellrosa Schweinepfote, das auf dem Tisch liegt. Keine zwei Minuten hat die Prozedur gedauert. Das ist wichtig. Denn draußen nehmen sie die Zeit mit der Stopp Uhr. Und nach zwei Stunden sind fast 370 Menschen geimpft. Der Mann für den worst case. Der, der jede Berechnung in Frage stellt, der jede Möglichkeit einberechnet, der an den Fehler denken muss, an den keiner denkt, und der erst einmal gar nichts glaubt? Bis zum Beweis des Gegenteils. „Die Pocken? Das ist das Größte, was wir je geplant haben“, sagt er. „Heute hat es gut geklappt. Wir haben viel mehr Leute geschafft, als wir gedacht haben.“ Das ist gut, aber es be-

ruhigt ihn nicht. Die Bundesregierung hat vorsichtshalber 1000000 Portionen Pocken Impfstoff bestellt, gegen eine Krankheit, die eigentlich seit 30 Jahren ausgerottet ist. Sie haben jede denkbare Idee einer Katastrophe durchgespielt. Ein Anschlag auf den Atomforschungsreaktor des Hahn-Meitner-Instituts in Berlin? Alles durchdacht. Bis hin zum Duschen der kontaminierten Helfer im nahen Stadtbad. Und was ziehen die nackten Nackten an, wenn ihre radioaktive Kleidung entsorgt wird? „Trainingsanzüge von der Polizei. Meist schleichen sich Katastrophen an. Wenn einer in der U-Bahn zusammenbricht, schicken Sie erstmal ein Rettungsfahrzeug hin. Wenn das eintrifft, sind vielleicht schon ein Dutzend Leute zusammengebrochen“. Aber dann setzt M.A.N.V. ein. M.A.N.V. bedeutet „Massenanfall von Verletzten“ und sagt jedem Feuerwehrmann sofort, was zu tun ist. M.A.N.V. 2, das sind sechs bis neun Verletzte, M.A.N.V. 3 schon über zehn und M.A.N.V. 4 heißt Großeinsatz, mehr als 30 Verletzte. Was dann abläuft, üben die Rettungsdienste ständig: „Verletzten-Ablagestellen“ aufbauen, sichten, wer sofort Hilfe braucht, wer warten kann. H.I.V. -Infizierte, Menschen mit schweren Verbrennungen oder Neurodermitits werden nicht geimpft. Sie sollen zu ihrem Hausarzt gehen. Es geht um Zeit, um die Zahl der Menschen, die immunisiert werden können. Vier, fünf Tage Reaktionszeit gibt die Seuche, bis dahin müssen so viele wie nur möglich geimpft sein. Es ist der einzige Weg. Eine Therapie gibt es nicht. Innerhalb von zwei Stunden kann er an seinem Mikroskop mit 40000-facher Vergrößerung die Viren identifizieren. Alle 300 Meter gibt es einen Notausstieg, auf jedem Bahnsteig steht jetzt eine Rettungsschleife, um Verletzte aus dem Tunnel zu holen,

die neuen Zugsitze sind kaum mehr entflammbar. Teil 3 der Reihe "Die Medien fressen ihre Kinder" wird am 24. Juni von 17 bis 19 Uhr gesendet. Nachdem sich Teil eins der Sendereihe „Die Kinder fressen ihre Medien“ des Seminars Medien und Alltag am Lehr- und Forschungsbereich „Szenarien künstlerischer Praxis / angewandte Mediologie“ der H.F.B.K. Hamburg mit dem Unterschied zwischen dem Visuellen und dem Bild auseinandersetzte, Teil zwei das Prinzip des „Als-Ob“ bearbeitete und Teil drei eine Unterbrechung darstellte, setzt sich der vierte Teil anhand der überkommenen Kategorie Stadt damit auseinander, wie sich Ökonomie, Politik, Beziehungen heute auf das mediale Material, auf die Medien selbst beziehen. Drinnen ist man als Städter und als NichtStädter. Der Stadt als Bedingung schenkt man, was ungleichzeitig wo anders ist. Das ist drinnen und schenkt kein Außen. Gleichzeitig läuft man durch Stadt und sie läuft durch einen durch. Die gegenwärtig gleichzeitige Stadt transportiert ihre Verstrickung in ein abstrahiertes Jetzt, wo sie sich als Bedingung von den Dingen trennt. Die Stühle, die Hochhäuser, die Kleider, die Kabel, man sitzt hin und her und sieht die vorbeifahrende Stadt als eine Vorhandene, die nicht Vorhandenes einklammert. So sieht die Stadt her aus aus den Dingen, so sieht sie aus. Die Dinge bleiben das gleiche wie die Stadt, wo sie sich gleichzeitig nicht unterscheiden von der Struktur, die sie bedingt. Wände die sich drehen und innen bleiben und gleichzeitig das Ungleichzeitige Außen verdrehen. So hat die Wand Fenster, die sogar gebrochen noch spiegeln. Einer wirft einen Stein gegen das Glas, daß den Stadtplan im Kasten überzieht. Das Glas als Ganzes ist jetzt zer teilt in viele kleine Stücke im Zentrum, dessen auslaufende Risse zu den

Seiten ganzflächig mit Folie überklebt sind. Wenn man auf die Risse drückt gibt die Scheibe ins gesamt leicht schwingend nach, die Risse, Sprünge und Trümmerteilchen lockern sich nicht und vertiefen sich nicht. Sie sitzen stabil zusammen. Die Spur des Wurfs ist sichtbar im gleich zeitig Stablen, das Ungleichzeitiges ausklammert. In der Stadt zu leben, angenommen, das ermöglichte Ungleichzeitigkeit. Also ungleichzeitig nach draußen gehen können und ungleichzeitig sein im Gleich zeitigen, wo im Nebeneinander sich verdichtet, was abwesend ist. Was Abstrahiertes simuliert, gleichfalls die Simulation des Konkreten, derart in eine Pseudoanwesenheit gebracht, dass Gegenwart einem gleich zeitig er scheint. Gleichzeitig erscheinende Gegenwart, die ihr davor und danach zusammenfasst in einem wirklichkeitsweisenden Gleichklang, einem Zusammenschluß. So wäre immer Gegenwart. Im Zimmer ist Ungelöstes im Widerspruch. Auf der Straße ist Ungelöstes gleichzeitig im gelösten Gegensatz. Das abwesend Ungleichzeitige verschwindet im anwesend Gleichzeitigen. Ungleichzeitig erinnert man sich als Erinnerung, sucht Gedächtnisse auf. Die Straßen, die Außenwände, verbergen was nicht da ist, sie stellen es zur Schau, als wäre es da. Drinnen weiß man, was einem nicht gehört. Und auch, welche die Schwindel sind. Und auch, was man nicht will. Und was einem fehlt, obwohl es nicht vorhanden ist. Ich verlasse das Haus, zur Haustür raus und gehe ein Stück an der Haus wand entlang. Wo die Wand endet beginnt ein Zaun. Weiter gehe ich am Zaun entlang, der eine Ecke macht, ebenso wie der Lauf der Strasse. Auch ich gehe an der Ecke entlang. Der Zaun geht noch ein Stück weit, bis dahin wo wieder ein Haus beginnt. An der Hauswand entlang verfol

ge ich den Lauf der Straße. Wo das Haus aufhört beginnt das nächste Haus. Vom nächsten Haus aus folgt ein weiteres. An den Wänden entlang gehe ich an den Häusern vorbei. Wo die nächste Hauswand endet schließt wieder ein Zaun an. Der Zaun grenzt an ein Haus, dessen Wand eine Ecke macht, dem Verlauf der Strasse folgend. Mein Gang macht einen Knick, an der Ecke entlang, vorbei an den Wänden des Hauses. Ich stehe mit leeren Händen. Einer hat mir gesagt, er habe ein Zentrum jetzt. Er sei da angekommen. Alltägliches ist unterschiedlich. Der Alltag hat eine bestimmte Gestalt und in der rührt er verschieden Alltägliches in bestimmte Fassaden unter. Was ist die Straße. Es gibt dort Angebote, bestimmte Angebote. Die heißen Zuschauen und Bestätigen. Die Strasse ist aus gestattet mit Verschwundenem. In einem selbst ist das Verschwundene ausgestattet in Einrichtungen, die man wo anders wie derfindet. Vorstellungen genügen sich in Einrichtungen, in denen Abwesendes gleichzeitig erscheint. Die Gleichzeitigkeit erscheint. Was wundert ist, ob die Gleichzeitigkeit nicht echt ist, also einer Simulation nicht bedarf, wo das Ungleichzeitige in demselben aufgeht. Wo es in der Balance dazu im allgegenwärtig Anwesenden seine Abwesenheit verliert. Ausgestattet mit Verschwundenem, gespürt Abwesendem, simuliert Vorhandenem. So dicht inszeniert ist das Abwesende im Erscheinenden. Das gleichzeitige Heute mischt Phantasmen aus unerfüllt Vergangenen, um die Balance zum Ungleichzeitigen, Ausgegrenzten stabil zu halten. Nicht verortbare Vorstellungen im Ort Stadt, der Vorgestelltes simuliert. Wie das miteinander kreist versucht diese Untersuchung zu fassen. Hier gibt's keine Schaffner, hier gibt's keinen Zugführer. Ich bin neugierig, wo

die Fuhre hingeht. Können sie uns erklären, wieso die Autos von selbst fahren? Unsre Wagen werden ferngelenkt, erzählte sie. Das Lenkverfahren beruht auf der sinnreichen Kopplung eines elektromagnetischen Feldes mit einer Radiozentrale. Ganz einfach was? Blödsinnig einfach, meinte der Onkel. Einfach blödsinnig, knurrte das Pferd. Und Konrad rief ärgerlich: Wo ich doch Chauffeur werden wollte! Sie bogen in eine belebte Straße ein, um sich die Schaufenster von Elektropolis zu betrachten. Aber kaum hatten sie den Bürgersteig betreten, so fielen sie alle drei der Länge lang um und rutschten, obwohl sie das gar nicht vor hatten, auf dem Trottoir hin. Hilfe, schrie Konrad. Der Fußweg ist lebendig. Der Fußweg war nämlich, damit man nicht zu gehen brauchte, mit einem laufenden Band versehen. Sie rollten aus einer Straße in die andere. Sie standen wenig später vor einer gewaltigen Fabrik. Viehverwertungsstelle Elektropolis, so hieß sie. Unabsehbare Viehherden warteten darauf, nutzbringend verarbeitet zu werden. Aus der Hinterfront des Gebäudes fielen die Fertigfabrikate der Viehverwertungsstelle in die Eisenbahnwaggons. Aus den Luken der Fabrikwand fielen die Produkte der Viehverwertung in immer rascherem Tempo. Es regnete förmlich Koffer und Fleischsalat, Butter, Stiefel, Schweizer Käse und Schlagsahne. Die Waggons liefen über. Jetzt flogen schon Backsteine, Fensterrahmen und Maschinenteile aus den Luken. Schließlich liefen sie rückwärts, saugten die Butterfässer, den Käse, die Koffer, das Gefrierfleisch, die Dauerwurst und alles am Fabriktor das ursprüngliche Vieh wieder aus dem Trichter. Sie sahen zurück und konnten beobachten, wie die Fahrstühle aus den Dächern flogen. Der Lärm der schwankenden Aluminiumwolkenkratzer

klang nach Krieg.

Ali G.: He Mann, wir besuchen Dich heute, weil Du so derbe abgehst was so city-mässig läuft. Auch wenn Dein Name nicht so der Burner ist, Herr Sloterdijk. Aber Alter, wenn mich in 50 Jahren einer so sieht, vielleicht lacht der sogar über mich. Egal. In da city, da city of Compton. Also was sind die News, so city wise?

Sloterdijk: Ich denke, daß wir Stadt heute nicht mehr als geographischen Ort denken sollten. Wir sollten Stadt topologisch denken, nicht geographisch. Als Krümmung in einem Feld und nicht als geographischen Ort, verstehen Sie?

Ali G.: Ich weiß nicht, Mann. Wieso Acker?

Sloterdijk: Nein, nein, nicht so naturalistisch. Feld müssen Sie viel abstrakter denken.

Ali G.: Mann, wenn Du Court meinst, kannst Du's auch sagen, oder?

Sloterdijk: Court?

Ali G.: Ja, die Linien auf `nem Playground, oder was?

Sloterdijk: Nein, da haben Sie mich falsch verstanden. Feld verstehe ich hier in einem mathematischen Zusammenhang. Ein mathematisches Feld, so eine Art Drahtgitternetz, wissen Sie.

Ali G.: Cool. Ich bin down mit Dir: Matrix Style!

Sloterdijk: Ich gebe Ihnen mal ein Beispiel: unser Sonnensystem. Wir sind daran gewöhnt, es als einen geographischen Ort zu sehen. Darin k
r e i
sen einige Körper, z.B. die Erde, um einen großen, die Sonne. Wir sehen das nur so, weil uns das auf Bildern so gezeigt wird. Mit unseren Augen

nehmen wir das auf diese Weise gar nicht wahr. Aber wir haben auch andere Bilder. Dort zeigt man uns das Sonnensystem als Drahtgeflecht, als Gravitationsfeld. In diesem Feld gibt es sackartige Ausbuchtungen ...

Ali G.: Hey Mann, langsam! Das hören auch Kids! Klar?

Sloterdijk: Also in diesen Ausbuchtungen sind die Drähte enger geknüpft. Und in einem dieser Säcke erkennen wir unsere Erde wieder. Schon deswegen, weil in diesen Sack ein zweiter, kleinerer Sack, nämlich unser Mond, eingebaut ist. Für jemanden, der zum Mars reisen will, ist das zweite Bild nützlicher als das erste. Man sieht, daß man zuerst aus unserem Sack hinaus kriechen muss, dann aufpassen muß, um nicht in den Sonnensack zu fallen, schließlich muß man bergauf kriechen, um sich in den Marssack fallen zu lassen.

Ali G.: Krass. Kennst Du Sun Ra Orchestra? Musst Du Dir mal anhören. So Space Shit, Alienation. Cooles Zeug. Bisschen wired, heavy intellectual.

Sloterdijk: Okay. Was wichtig ist, beide Bilder des Sonnensystems sind nicht Abbildungen, sondern Modelle. Das kann man jetzt auf das Stadtbild übertragen. Das gewöhnliche Bild von Stadt sieht ungefähr so aus: Häuser, also wirtschaftliche Privaträume, umgeben einen Marktplatz, einen politischen öffentlichen Raum, und darüber, auf einem Hügel, steht ein Tempel, ein theoretischer Sakralraum.

Ali G.: Klar, vor 2000 Jahren, oder was? Hierobaby. Das Ding muss wohl sein.

Sloterdijk: Bitte?

Ali G.: Hieroglyphics: die GarantenPosse für fetten Sound und Flow; Casual, Del, Extra Prolific und die Souls.

Sloterdijk: Worauf ich hinaus wollte: Wie Sie erkannt haben, ist dieses Bild als Modell nicht mehr zu gebrauchen. Die drei Stadträume greifen jetzt ineinander, sind miteinander verzahnt. Der öffentliche Raum dringt in den privaten: via Kabel, z.B. Fernsehen. Der Privatraum dringt in den öffentlichen dank Apparaten wie z.B. Autos. Das heißt, es gibt in der Stadt nichts tatsächlich Öffentliches und tatsächlich Privates mehr.

Ali G.: Mein Mobile ist die derbe Powermaschine! Krass. Kill ich immer so voll das Modell bei mir in der Hosentasche, was? Am Sack, Mann.

Sloterdijk: Das könnte man vielleicht so sagen. Zum dritten Raum: der theoretische Raum ist in den privaten und in den öffentlichen Raum so eingedrungen, daß man ihn nicht mehr wieder erkennt, so hat er sich verändert. „Theorie“ heißt Beschaulichkeit; sie ist sakral, weil sie aus dem Betrieb hinaus ragt. Das ist heute Wochenende, Ferien, Pensionierung und Arbeitslosigkeit. Der theoretische Raum ist also nicht mehr an Kirche und Schule gebunden, sondern an Sportplatz, Diskothek und Club Méditerrané. Diese Siedlungen stehen dem ehemals Ökonomischen und ehemals Politischen offen.

Ali G.: Ja und, Mann? Wo ist jetzt Dein Problem?

Sloterdijk: Das Problem ist, das wir sehr denk- und einbildungsfaul sind, und uns an alte Bilder klammern. Wir ärgern uns, wenn man uns unseren Privatraum, unser politisches Engagement und unseren Glauben ans Heilige, vor allem an wissenschaftliche Theorien, wegnimmt und dafür andere Stadtbilder vorschlägt.

Ali G.: Kein Problem, oder?

Sloterdijk: Zumindest viele fragen empört: „Das soll die neue Urbanität sein? Wenn wir weder unser trautes Heim noch unsere fortschrittlichen politischen Meinungen, noch unsere Tief- und Hochschulen wiedererkennen?“

Ali G.: Kannst Du doch vergessen: den ganzen Schrott von früher: Alles Abfall! Kennst Du den: drei Deutsche Terroristen wollen ein Flugzeug nach Kuba entführen. Zwei Jahre lang machen sie Pläne. Dann endlich suchen sie sich eine Maschine aus: einen Urlaubsflieger nach Florida. Sie schmuggeln Waffen an Bord. Alles extrem aufwendig, extrem präzise, immer genau nach Plan. Exakt 25 Minuten nach dem Take-Off schlagen sie los und bringen die Passagiere in ihre Gewalt. Einer hält die Passagiere in Schach, die beiden anderen bewegen sich in Richtung Cockpit. Sie rufen nach den Piloten: Nichts! Zum zweiten Mal: Nichts! Und noch mal: Nichts! Einer der beiden hält mit seiner Maschinenpistole auf die Tür zum Cockpit: Nichts! Die beiden öffnen die lädierte Tür und treten ins Cockpit: Nichts! Autopilot! Ha, ha, ha. Wie kann man nur so blöd sein?

Sloterdijk: Na ja, vielleicht haben Sie insgesamt nicht ganz unrecht. Jedenfalls sehen unsere progressivsten Mediologen die neue Stadt als eine Projektion von zwischenmenschlichen Projekten, also beispielsweise als das, was wir hier gerade machen.

Ali G.: Stopp mal, Kollege. Wir beide, zwischenmenschlich und so – Da hast Du was verwechselt. Klar?!

Sloterdijk: Da haben Sie selbstverständlich Recht! Gut, daß Sie mich dar

auf aufmerksam machen. Der Ausdruck „zwischenmenschliche Projekte“ ist schlecht gewählt. Wir können versuchen, ihn durch „polymediale Manipulationen“ zu ersetzen. Denn unsere zwischenmenschlichen Projekte basieren auf medialen Vorgängen, die uns in Apparaten gezeigt werden. Sehr richtig! Lassen Sie mich noch eines anmerken: Falls das für Sie jetzt „utopisch“ klingt, das ist es ja buchstäblich! Utopie heißt Nicht Ort. Die neue Stadt ist geographisch nicht lokalisierbar, sondern überall dort, wo Menschen einander sich öffnen.

Ali G.: Hey Mann, jetzt rück' mal mit was Neuem rüber! So Nomadentum oder so was! Was geht denn jetzt? Wer bist Du denn, geiler Zausel?

Flusser: Nomadismus, das ist ein gutes Stichwort. Denn wenn man davon ausgeht, daß erstens nicht mehr die Ökonomie, sondern die Kommunikation der Unterbau der Gesellschaft ist und zweitens, daß nicht mehr Besitz, sondern Information Macht ermöglicht, kommt man schnell zum Schluß, daß die seßhafte Daseinsform nicht mehr funktionell ist. Und zwar ganz einfach deshalb, weil unsere Häuser unbewohnbar geworden sind.

Ali G.: Alter, wo wohnst Du denn?

Flusser: Mit unbewohnbar meine ich, daß es von allen Seiten zieht.

Ali G.: Und ich mein damit, wo Du wohnst.

Flusser: Ich will sagen, daß Informationen, die ins Haus geliefert werden, durch materielle und oder immaterielle Kanäle laufen, welche die Wände und Dächer der Häuser durchlöchern. Die Orkane der Medien sausen hindurch, und es ist unbewohnbar geworden.

Ali G.: Und ich will sagen: Wo wohnst Du?

Flusser: Ich werde Dir jetzt ja nicht meine Privat- Adresse verraten!

Ali G.: Siehst Du: Du wohnst noch. Oder lebst Du schon? Ha, ha. Ich seh' schon, um das Ganze hier etwas nach vorne zu bringen, muß ich andere Leute einladen. Du verstehst schon, Mann, ich brauch jemand, mit dem ich meiner Show ein bißchen „prospectiveflavour“ geben kann! Ich brauch Leute, die Flow haben, mit Skills, klar? Ich mach doch hier keinen Gedächtniswettbewerb! 100 Jahre Wright Brüder, oder wie? So eine Scheiße! Ich bin doch schon seit Ewigkeiten in Deiner Disco, und auf Deinem Sportplatz, Mann! Von mir aus bin ich sogar in Deinem debilen Club Med. Ich bin doch hier der Theoretiker, Alter! Du bist das doch schon lange nicht mehr!

Der progressive Mediologe: Stopp mal, jetzt reicht's! Was diskutiert ihr denn hier? Archäologie? Paris wird in eine Schwerteilchenkollisionsmaschine umgebaut: Das gibt ein riesiges Labor! An Stelle von Stadt haben wir doch schon lange mediales Material gesetzt. Wenn Ihr das erkennt, müsst ihr doch ganz anders denken.

Ali G.: Ich sag trotzdem Stadt dazu!

Der progressive Mediologe: Das wird Dir sicher niemand verbieten. So störst Du das mediale Material nicht. Euer Problem ist doch, daß ihr nach Stellen sucht, an denen sich das mediale Material auf, wie war das, „Zwischenmenschliches“, Politik oder Ökonomie bezieht. Diese Stellen werdet ihr nie finden! Heute bezieht sich doch alles auf das mediale Material, auf die Medien selbst.

Ali G.: Hey Mann, so sieht's doch aus! Kennst Du mein Video mit Madonna? So läuft's doch! Wie sieht's aus, Kollege? Wir müssen mal was

zusammen produzieren!

Wer um-, ab- oder anbaut, kennt die Schwierigkeiten, die sich aus dem Aufeinandertreffen alter und neuer Bauteile ergeben. Solche Probleme sind derzeit in Paris in einem gigantischen Maßstab zu lösen. Denn beim dort entstehenden Teilchenbeschleuniger Paris L.H.C. (Large Hadron Collider = Schwerteilchenkollisionsmaschine) handelt es sich nicht um einen Neubau. Vielmehr gilt es auf dem Areal der ehemaligen Stadtmauer und heutigen Stadtautobahn, einzelne Fahrspuren, sowie weite Abschnitte der im Boden versenkten, „überdeckelten“ Verkehrsknoten (bei laufendem Verkehr) abubrechen und künftig nicht mehr benötigte Tunnelröhren in den Neubau zu integrieren. Bürgermeister Bertrand Delanoë bei der Vorstellung des Projektes: „Was wir hier in Paris machen ist nicht weniger als die komplette innere Stadt (wieder) in ein Labor umzuwandeln. Ein Labor, das den Namen 'Stadt' trägt. Weltweit stehen wir vor einem weitreichenden Paradigmenwechsel; Paris bewegt sich konsequent in diesen Paradigmenwechsel hinein, in die Widersprüche, die sich zwischen neuen, anderen und gegenwärtigen Modellen ergeben. Sehen Sie, lange Zeit über wurden Städte an Flüssen gegründet: Paris, die Insel in der Seine. Dann wird die Anbindung an Verkehrsnetze wichtig: Paris verwandelt seine Stadtmauer in eine Ringautobahn. Oder schauen Sie sich doch mal beim Militär um. Schon die Einführung des Fesselballons zu Aufklärungszwecken machte die Kavallerie überflüssig. Nach Einführung des Kampfflugzeugs aber wußte man wirklich nicht mehr, wozu die Reiter da sein sollten. Es genügt doch, wenn wir Rennpferde und Zirkuspferde haben. Ohne Kavallerie brauchen wir nicht mehr so viel Hafer an

zupflanzen – viele Wiesen sind dann nicht mehr nötig. Die Festungen, die doch in erster Reihe dazu da sind, die Feindlichen Armeen am Vordringen zu hindern, brauchen nicht weiter berücksichtigt zu werden; sie werden ihre militärische Funktion verlieren. Heute aber transportieren Fahrzeuge, die sich auf dem Boulevard Périphérique bewegen, eben nur mehr einen längst obsoleten Begriff von Mobilität. Der Boulevard Périphérique und sein Fahrzeugaufkommen naturalisiert Mobilität, mehr nicht. So, wie der Boulevard Périphérique ja eine gewisse Zeit zweigeteilt funktionierte, also gleichzeitig auch als Stadtgrenze fungierte, werden auf dem P.L.H.C. anfänglich noch, zumindest während der nächsten 10 Jahre, Autos fahren. Beim P.L.H.C. handelt es sich darum, den emanzipatorischen Prozess des medialen Materials bewusst begleiten zu wollen. „Stadt, anders gesagt mediale Vorgänge in mediatären Strukturen, läuft heute ja üblicherweise komplett unabhängig von menschlichen Sentimentalitäten ab.“ Martin Pawley, Herausgeber von World Architecture, sieht in diesem Projekt, der Arbeit an einem neuen Mobilitätsbegriff, „ein Pilot Projekt, auf das sich sämtliche Städte weltweit beziehen werden. Zum Beispiel stehen am New Yorker Times Square Gebäude, die über die letzten 30 Jahre hinweg innen völlig verfallen konnten, weil die Werbung außen genügend Geld bringt. In Sankt Petersburg sind Reklame tafeln im Zuge der Feierlichkeiten des 300 jährigen Bestehens Sichtschutz für verfallene Fassaden oder aber die riesigen Billboards stabilisieren durch ihre aufwendige Verankerung vorläufig noch die ansonsten völlig in sich zusammenklappenden Gebäudehüllen.“ Im P.L.H.C. jeden falls werden Protonen mit gewaltiger Energie aufeinander geschossen.

Obwohl die Protonen von Hochenergiephysikern respektlos als „Müllimer“ bezeichnet werden, erwartet man sich durch die P.L.H.C.-Experimente die Beantwortung von offenen Fragen über die Entstehung des Universums. Die Global City als Vorstufe der heutigen Erscheinung von Stadt war bereits gänzlich von ihrem Hinterland abgekoppelt. Die Verbindungen und Durchdringungen die das Modell Stadt auszeichnen, waren durch die virtuelle Nähe der technischen Vernetzung von wenigen Global und Mega-Cities gekennzeichnet. Die Vermutung, die angeblich bewegten Daten würde die Bewegungen von Menschen und Waren teilweise ersetzen, erwies sich als falsch. Im Gegenteil: Die Datenströme führten zu extremer Zunahme materieller Bewegungen. Menschen und Waren wurden auf die Reise geschickt und mußten in ständiger Beschleunigung den Daten hinterher rasen. Die Knotenpunkte im Datennetz wurden zu territorialen Anziehungspunkten. New York, London und Tokio, wo sich die weltweiten Datenströme trafen, wuchsen zu unsichtbaren Giga-Städten heran. Die Stadt selbst hatte sich schon damals verschiedener Formen bemächtigt, über die die Menschen noch teilzunehmen glaubten. Das Bild von Stadt wurde von der entorteten Adressierung bestimmt, von Anschluss und technischer Erreichbarkeit. Die Adressen waren Kombinationen aus Buchstaben und Zahlen, mit denen wir uns identifizierten. Die Struktur der Stadt regelte die Daten-, Waren- und Gedankenflüsse. Mittlerweile hat sich die Stadt vom Menschen emanzipiert. Straße, Marktplatz, Haus und Garten sind bereits an Simulanten abgegeben. Politik und Ökonomie werden beschäftigt. Der Mensch kann nun das Virtuelle konkretisieren, sich einlassen auf das Produzieren von Möglichkei-

ten. Es gibt gleich drei gesetzliche Grundlagen, welche die Videoüberwachung samt Aufzeichnung umfassend erlauben: die Polizeiaufgabengesetze der Länder, das Bundesgrenzschutzgesetz und das Bundesdatenschutzgesetz. Allein in München sind in den U-Bahnhöfen 800 Kameras installiert. Das Problem ist nicht übertriebener Datenschutz, im Gegenteil: Die Regeln sind großzügig. In Bayern dürfen die Filme, einfach so, ohne daß irgend etwas anliegt, zwei Monate gespeichert werden; in Baden Württemberg nur 48 Stunden. Auf die Möglichkeit der Gesichtserkennung per Video ist der Datenschutz noch gar nicht eingestellt. Es gibt Systeme, die aus einer Menschenmenge pro Sekunde zwanzig Gesichter herausfiltern können. Deren biometrische Daten lassen sich dann innerhalb von Sekunden mit Datenbanken abgleichen. Auch der Grenzschutz will dazu übergehen, Videos nicht mehr anlaßbezogen, sondern generell zu speichern. Vom Ehering zur Fußfessel. Mit der Übernahme des U.S.-Unternehmens E.M.R.O.D. sicherte sich Nokia unlängst Anteile des lukrativen Marktsegments „Computer Aided Monitoring“. Analysten beurteilen diese Investition als gelungenen Schritt: Beide Produktpaletten basieren exakt auf derselben Technologie. Nach Angaben eines Nokia Sprechers kann die Produktion der überarbeiteten E.M.R.O.D. Fußfessel „HomeLog“ aus der Palladiumserie ohne Umstellungsphase auf den bestehenden Nokia Fertigungsstrassen anlaufen. Die Nokia Gruppe plant die bisher ausschließlich im Strafvollzug eingesetzte Fußfessel auf dem Konsumer-Markt zu etablieren: „Die elektronische Fußfessel stärkt in Familien die Position der Angehörigen, insbesondere aber

der Partnerinnen, da nun deren Bedürfnis nach einer geregelten Lebenssituation von außen unterstützt wird. Letzten Endes stellt die elektronische Fußfessel nur einen folgerichtigen Aspekt der modernen mobilen Kommunikationstechnologien dar.“ Wer also in Zukunft eine Vollzugsstrafe antritt und bereits über ein „HomeLog Gerät der Palladiumserie“ verfügt, spart sich die monatliche Leihgebühr, welche die zuständige Strafvollzugsbehörde erhebt. Um Aufenthaltsorte und Kontakte des Straffälligen von zentraler Stelle aus auf Auflagenverletzungen hin zu überprüfen, wird lediglich die integrierte Weiterleitungsfunktion aktiviert. Diese sendet dem persönlichen Vollzugsbetreuer Kopien aller ein- und ausgehenden Gespräche über den palladiumeigenen Verschlüsselungsalgorithmus „Delincrypt“. Ein Fall wurde jedoch bekannt, in dem ein Delinquent nicht in den Genuß der Vorzüge des Heimvollzugs kam. Seine Frau lehnte die Zustimmung zur Teilnahme ihres Mannes mit der Begründung ab, „sie hielte es nicht aus, wenn ihr Mann den ganzen Tag zu Hause sei.“ Im Zentrum der „Zukunftsstadt“ wird das J.V.C., ein „Neues städtisches Unterhaltungszentrum“, entstehen, das verspricht, die Bedeutung der Unterhaltung im neuen Jahrtausend neu zu definieren: Nicht mehr als einen Ort des „bloßen Konsums, sondern des intellektuellen Diskurses“, so die Konzept-Beschreibung. Für die passend anregende Atmosphäre zum Wissens-Austausch sollen insgesamt 16 Kinos mit 3250 Plätzen sorgen, weitere sieben Restaurants und Bars, Klubs, Geschäfte, Büros und ein großzügiger Fitnessbereich. Ein „Raum des Wissens“, in dem Informationen über die aktuellsten technischen Neuerungen präsentiert werden, ergänzt das Angebot. „Es ist eine der Hauptauf-

gaben des Staates, den Raum, über den er herrscht, einzukerben oder die glatten Räume als Kommunikationsmittel in den Dienst des eingekerbten Raumes zu stellen. Es ist das vitale Interesse jedes Staates, nicht nur das Nomadentum zu besiegen, sondern auch die Migrationen zu kontrollieren.“ In das Nomadologie Konzept ließen sich problemlos ältere ästhetische Leitfiguren zu neuen transformieren: der Dandy, der Flaneur, der Detektiv, der Herumtreiber und Vagabund, der ziellos umherschweifende Situationist usw. Es könnten aber auch andere Figuren eingearbeitet werden, die nicht nur Abbildungen des analogen Archivs sind. Diese sind in der gegenwärtigen Gesellschaft virulent, auch wenn wir sie noch nicht identifizieren können. Heute wird mit Vorliebe die Existenz des kommunikationstechnologisch hochgerüsteten Berufsreisenden in nomadologischen Begriffen beschrieben. Die Alternativversion solcher Telearbeiter ist der Tech-Nomade, „jemand, der die Erde bereist, vorangetrieben von menschlicher Energie und ausgestattet mit Technologie, die den physikalischen Ort bedeutungslos macht.“ Die Arbeitskraft, Dienstleisterin oder das deregulierte Subjekt wird zur multipel und allorts einsetzbaren Persönlichkeit. Aufgegriffen wurden mannigfaltige, nicht mehr eindeutig entzifferbare Figuren in Bildern wie dem nomadisierenden ‘Schizo’. Ponte City. Ein Wohntraum wird Wirklichkeit. 1973. Der 54 Stockwerke hohe Apartment-Turm am Rande der glitzernden Johannesburger Innenstadt setzt weltweit Maßstäbe. Urbaner geht es nicht. Dieses Gebäude läßt eine Utopie wahr werden und stellt Südafrikas Anschluß an die Zentren der Welt eindrucksvoll unter Beweis. Plötzlich wird das Leben spannend! Man wird erfaßt von einem beschwingten Gefühl

der Größe. Denn groß ist es, und bevor man mit der Geographie des Ganzen vertraut ist, kann man sich ohne Weiteres darin verlieren. Aber keine Angst. In dieser Weiträumigkeit, in dieser Stille und Schönheit, bei dem reibungslosen Ablauf aller Vorgänge ringsum, atmet man auf, fühlt man sich plötzlich entspannt und heiter. Die Planer von Ponte City waren dazu imstande, über die unmittelbaren Ansprüche des Alltags weit hinaus zu schauen. Schon beim Hineinfahren in die großzügige Parkplatzanlage empfindet man Erleichterung. Man stellt sofort fest, daß das erfahrungsgemäß Eintretende hier nicht eintritt, sondern daß es wirklich Platz zum Parken gibt. Für 2000 Wagen, auf sieben Stockwerke verteilt, die durch zahlreiche Aufzüge verbunden sind. Damit läßt die Beklemmung schon deutlich nach. Von dort begibt man sich zu den beiden verkehrsfreien Stockwerken hinauf, in denen sich Einkaufsarkaden befinden. Hier herrscht kein Strassenlärm, kein unfreundliches Wetter, dafür locken elegante Boutiquen, Friseursalons, eine Diskothek, eine Bankfiliale, ein Feinkostladen und so weiter. Von hier aus geht es dann über acht hochmoderne Lifte mit einer Geschwindigkeit von 400 Metern pro Minute hinauf in die Wohnungen von Ponte. Diese sind hervorragend ausgestattet. In den Penthäusern zum Beispiel gibt es in den Toilettenräumen Fernsprecher, einige der Salons der größeren Apartments sind mit Scheinkaminen ausgestattet und holzvertäfelt. Spezielle Beleuchtungskörper verbreiten im ganzen Gebäudekomplex ein angenehm gedämpftes Licht. Süd Afrika kann stolz sein auf Ponte City. Diese Anlage ist einer der größten Wohngebäudekomplexe der Welt und bildet in Johannesburg gleichsam eine Stadt in der Stadt. Heute lautet die Regel

Nummer eins in Ponte City: Nicht ermordet werden und in der Zwischenzeit möglichst viel Spaß haben! Ponte City gilt als einer der gefährlichsten Plätze auf Erden. Mythen umranken das 160 Meter hohe inoffizielle Wahrzeichen von Johannesburg. Dabei hatte alles so schön angefangen. Dieses Hochhaus war der Stolz des einstigen Regimes, ein geistiges Kind der Apartheid. Der Idee der Abschottung von der wilden afrikanischen Umgebung. Anfang der siebziger Jahre wurde das Gebäude im ultramodernen Stil fertig gestellt. Als Luxusobjekt für die Weißen. Die High Society von Johannesburg sollte hier ein neues Zuhause finden. Doch es kam anders. Auf dem Dach des babylonischen Turmes thront die größte Reklametafel Afrikas. In Neonlettern warb sie bis vor kurzem noch für Coca Cola. Volk statt V.I.P. Schon lange wohnt hier kein Weißer mehr, außer Jaques, dem Hausmeister. Und auch die Zahl der schwarzen Südafrikaner nimmt stetig ab. Seit die Grenzen des Landes durchlässig geworden sind, kommen Imigranten von Angola bis Zaire, um sich in Ponte niederzulassen. Nigerianische Händler, für die Coke nicht nur ein Soft Drink ist, nehmen Ponte gerne als Basis für ihre kochenden Geschäfte. Kürzlich wurde Coca Cola abgelöst durch Vodafon. Aus dem Gebäude wird mehr und mehr mediales Material. Konservative ökonomische Strukturen werden hier zielstrebig verlassen. Wenn die Verortung nicht an Stadt gebunden ist und die Stadt eine Abbildung ist von Strukturen, die ihre Bedingung in gar nicht mehr vorhandenen Voraussetzungen von tradierten Kategorien hat. Der Stadt als Denkmuster zu gehorchen stellt auch die Situation her, die U-Bahn nicht mehr finden können zu wollen. Unverändert fährt sie weiter und behauptet urbane Strukturen, die Ar

beitsplätze, Architektur, Zwischenmenschlichkeit im Begriff behält. Daran hält sie fest. Ich stelle mir vor, ich könnte mir vorstellen, das, was ich mir unter einer Stadt vorgestellt habe, habe ich nicht kennengelernt. Was ich mir vorgestellt habe hat sich mir vorgestellt als Häuser, die im dritten Stock ein Bett für mich haben. Die haben das Bett und das Bett legt mich hinein. Jemand stellt sich vor, die Stadt würde sich ihm vorstellen als Zugwaggon, der rechte Winkel fährt. So fährt sein Auge an den Hausrändern entlang und meint, es sei ein Auto. Stellt sich die Stadt rollend vor und läßt sein Auto stehen. Wenn die Stadt umzieht und ich bleibe, auch wenn sie ihrer Bedingungen nach sich in anderen Verhältnissen übersetzt. Auch wenn man in die Gebäude reinguckt, bleibt nichts darin zu sehen. Da man davor stehen bleibt und etwas zu sehen finden will, steht die Stadt vor einem als Spiegel, durch den man nicht durchsehen kann. Er spiegelt das Selbst zurück an den Ort, von dem aus man schaut. Der Ort bleibt der, von dem aus man das Glas beschauen wollte, als sei etwas dahinter, als sie etwas darin, was durch die Sichtbarkeit etwas zeigen könnte darüber, wie wird dort gelebt, wie wird dort gearbeitet. Der Spiegel ersetzt nicht das Gegenüber, was die Stadt nicht ist. Er wirft weitere Umrisse in seine Umgebung, kreiert weitere Fassaden, die das gleiche Verhältnis sich selbst gegenüber spiegeln. Die Stadt zeigt sich als Spiegel. Man steht vor ihr wie gespiegelt und findet sich bezeichnet von ihr, wo sie einen fremd verstrickt. Sie ist ein Möbelstück, eine Frisur oder ein Stück Wald. Jeder ist Stadt und wird von ihr gemacht und macht gleichzeitig auch die Stadt. Sein Spiegelbild hingegen erscheint ihm als ideales Selbst, als zugängliche Identität, jedoch erfahren durch das Visuelle

von einem Ort außerhalb seiner selbst. Jeder ist lokalisierbar und dafür braucht er keinen Wohnort. Man kann jeden finden auf der Welt, egal wo er sich befindet. Man wohnt immer noch und wird nicht dafür bezahlt, daß man ein szeniges Stadtviertel authentisch bewohnt hinter Fassaden, die das Flair der Shoppingmalls gestalten. Der Anblick der Stadtsilhouette läßt versichern, dass man sich in einer Stadt befindet, die ihrer Struktur nach ökonomische, soziale, politische Verhältnisse kreiert und konstatiert. Am Gebäude mit der Aufschrift Bank liegt das Geld, die Docks im Wasser mit den aufragenden Kränen vermitteln den Hafen. Es werden neue Büros gebaut, als würden gegenwärtige Arbeitsbedingungen Flächen benötigen, die einen Ort haben. Nicht Autos werden produziert, sondern Mediales Material. Die Stadt, die aus Informationsflüssen, Datenmengen und Geldverschiebungen besteht, benutzt weiter ihre Gestalt. Für Zivile Verteidigung bedarf es keiner materiellen Schutzbauten mehr, sondern es reicht aus, vernetzt zu sein, um geschützt zu sein. Die Stadt ein Als-Ob, dass die Herrschaft der von ihr vermittelten Kategorien wie Arbeit, Familie, Sexualität, Ökonomie weiter gültig läßt, indem sie im Schein ihres Fortschritts und ihrer Weiterentwicklung die alten, überholten Bedingungen pflegt, neu anstreicht, weiterbaut, sich um öffentlichen Raum bemüht. Immer noch heuchelnd über die Möglichkeit politischen Handelns hält sie an Verhältnissen fest, die deren Untergang bedingen. Die Bunker bauen, um sich im Krieg zu schützen. Die Stadt zeigt sich wie der Sonnenkönig Ra beim jährlichen Opet Fest in Altägypten, wo er für kurze Zeit in einem riesigem Festival aus dem Pyramidengrab in einer Prozession über den Nil gefahren wird. Aus der Unsichtbarkeit der My

stifizierung seiner Herrschaft geht es darum, daß er sich zeigt, daß er vorhanden bleibt und die Verhältnisse der Unterdrückung weiter ritualisieren kann. Auch hier funktioniert sein Erscheinen als erleichternde Idee, die die patriarchalen und hierarchischen Lebensbedingungen bestimmt von Religion und ökonomischer Ausbeutung weiter gültig läßt, den Konflikt aufgrund des Festhaltens am System dieser Ordnung nicht aufbrechen läßt. Die Infrastruktur der Stadt, die unseren Alltag und unsere Kommunikation ordnet behält ebenso ihre funktionstragenden Fassaden. Je nach Gebrauch tragen sie Graffiti, Glas, Chrom, Räder oder fahren auf Schienen. Ein Apparat, der Standorte produziert: die Stadt. Als Medium vermitteln sich durch sie Interessen, die sich im Bekannten abbilden. Als Struktur für Kommunikation stellt sie Wege bereit, die Ungleichzeitigkeiten vortäuschen neben ihrer vernetzten Gleichzeitigkeit, die an Orte gar nicht mehr gebunden ist. In der elektrischen Stadt ist Stadt dort, wo Elektrizität ist. Gegenwärtig ist Stadt dort, wo Information und Kommunikation ist. Radioaktivität ist Stadt. Das Medium Radioaktivität wurde bei dem Unfall in Tschernobyl mit Militärhubschraubern und Panzern bekämpft. Die Lebensbedingungen in Weißrussland änderten augenblicklich die Qualität und man nahm Zuflucht zum Bekannten: die Erklärungsmuster der Physiker, Humanbiologen und Philosophen taugten nicht, die Allgegenwart einer unsichtbaren und unhörbaren tödlichen Strahlung begreiflich zu machen. Im materialistischen Weißrussland ging man plötzlich zur Kirche. Religion und Krieg waren die einzigen Systeme, die die derart veränderten Verhältnisse harmonisieren sollten. Die Spannung mußte sich mystifizieren lassen an einem Ort. So blieb die Radioaktivität in ihren

kausalen Rahmenbedingungen weiter nützlich und tödlich. Als kommunikativer Vorgang verändert die Radioaktivität das Blutbild, den genetischen Code und die Landschaft. Die radioaktive Strahlung kommuniziert mit Körperzellen und verändert Wohnsituationen, sie ist eine Voraussetzung für Stadt und gleichzeitig ihr Medium. Elektrizität, Radioaktivität als entscheidende Bedingungen, die den urbanen Raum gestalten und bestimmen. Die unkontrollierbar austretende Radioaktivität gestaltet den Lebensraum anders als die abwesend gemachte kontrollierte Radioaktivität. Die ökonomische Rahmenbedingung der Radioaktivität liegt kausal in der Logik der Wissenschaft und des Fortschritts. Im Medienwechsel ihres Fließens als gebrauchte Funktion zu ihrem Austritt als Verseuchung stellt auch Tschernobyl keine finale Situation dar. Der Unfall der Radioaktivität ist bereits seinen Anlagen nach im Mechanismus des Materials vorstrukturiert. Das WTC fällt so in sich zusammen, wie es gebaut worden ist. Die Türme und Häuser einer Stadt haben die gleichen tradiert-ökonomischen Bedingungen wie die anderen Medien. Bei Kafka trägt das Wappen einer Stadt eine Faust. Wie beim Turmbau zu Babel wird an einem immer höheren Turm gebaut und immer neue Kriege werden geführt. In den Pausen der Kriegsführung wird gebaut, in den Pausen des Turmbaus werden Kriege geführt. Währenddessen kreisen Mythen über eine vom Himmel kommende Faust, die die Stadt in fünf Schlägen zertrümmert. Die Möglichkeit einer finalen Situation, die neuen Anfang bedeutet, ist bereits veranlagt im Aufbauen der Türme. Die Begriffe von Architektur, von Nationalität, von religiöser Zugehörigkeit haben sich trotzdem nicht verändert seit ihres Zusammensturzes. Die Abbilder

für Bedrohung, Kontrolle und Sicherheit blieben die gleichen. Spätestens seit der Erschießung von Schleyer weiß man, daß Funktionen sich an Personen nicht mehr naturalisieren müssen und auch nicht mehr lassen. Jedoch bildet die Stadt das Verbrechen, entschuldigen Sie bitte, Versprechen von Heterogenität und Kommunikation immer noch in urbanen Strukturen und anderen Angeboten ab. Die Abbildungen von Stadt, durch die wir mit der U-Bahn fahren und aus der wir heraus verreisen, in der wir sprechen lernen und Berufe betreiben hält stetig fern, daß sie als Medium nicht am Ort, sondern woanders ist. Das Seminar „Medien und Alltag“ am Lehr- und Forschungsbereich Szenarien künstlerischer Praxis an der HfbK Hamburg nimmt in der fünften Folge der Sendereihe „Die Medien fressen ihre Kinder“ Bezug auf die abgebrochenen Gespräche und gebrochenen Vereinbarungen zwischen der Kampnagel Dramaturgie und dem Projekt N.N. Die Pressemitteilung der Studierenden des Projektes NN formuliert: „Nachdem das Projekt NN im Sommer eine feste Zusage der Kampnagel-Dramaturgie erhalten hatte, im Januar/Februar 2004 auf Kampnagel in der Halle K3 arbeiten zu können, kam es jetzt, da eine etwa fünfzehnköpfige Gruppe von Studenten einen verabredeten Besichtigungstermin von K3 wahrnahm, zu einem nicht näher begründeten Rückzieher der Kampnagel-Dramaturgie.“ In diesem Zusammenhang tauchen einige Fragen auf. Frage: Müssen Künstler sich allen Institutionen unterordnen? Antwort: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Ist das Konzept einer künstlerischen Arbeit schon vorher auf das Ende hin kalkulierbar? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Stimmt die Einschätzung, daß

gegenüber offenen und prozessualen künstlerischen Praktiken die einzig mögliche gesellschaftliche Strategie die der Ignoranz ist? A: Wir sind dem nicht gewachsen. Wir sind überfordert. F: Welchen Standpunkt bezieht Kampnagel als Institution in der gegenwärtigen Landschaft? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: „Finding answers for questions to come“ ist der Leitsatz der Daimler-Chrysler AG. Wenn Sie die Rolle Kampnagels auf eine griffige Formel bringen wollten, wie würden Sie sie formulieren? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Wie sehen Sie die Rolle Kampnagels im Hinblick auf das Bearbeiten aktueller oder zukünftiger Fragestellungen? Wie sieht dahingehend Ihr Tagesgeschäft aus? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Welchen Stellenwert hat für Sie die Öffentlichkeit im Zusammenhang mit künstlerischen Vorgängen? A: Wir sind dem nicht gewachsen. Wir sind überfordert. F: Sie kommen ja eher aus einer Art „Off“-Kontext und haben sich etabliert. Haben Sie jetzt die Voraussetzungen, die Sie sich immer gewünscht haben? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Hat künstlerische Arbeit vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und politischer Problemhöhen in dieser Stadt eine Möglichkeit? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Das Weiterbestehen Ihrer Institution wird mehr und mehr in Frage gestellt. Können Sie bestätigen, daß dies durch Ihre Arbeit zu begründen ist? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Improvisation findet heute vorrangig in Forschungsabteilungen des Militärs oder in einigen Firmen statt. Im Kulturbetrieb da

gegen werden Routinen stilisiert. Könnten Sie Ihre Arbeit in diesem Zusammenhang einordnen? A: Wir sind überfordert. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Ein Begriff wie Inszenierung ist heute gesellschaftlich zu einem Gemeinplatz geworden. Wie stellen Sie sich dieser Herausforderung? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Haben Sie Erfahrungen mit Künstlern? F: Ist das Konzept einer künstlerischen Arbeit schon vorher auf das Ende hin kalkulierbar? A: Wir sind überfordert. F: Sind die Autoritäten derart fett, daß nur zwei an einen Tisch passen? A: Wir sind überfordert. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Nachdem Sie im Sommer dem Projekt NN nicht nur eine mündliche Zusage gegeben haben, sondern auch großes Interesse an den Inhalten bekundet haben, ziehen Sie Ihre Zusage nun kurz vor der Verwirklichung zurück. Was sind dafür die Gründe? A: Wir sind überfordert. F: Wovon genau fühlen Sie sich unter Druck gesetzt? Vom Konzept, von der Gruppe oder generell? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Ist das Repräsentieren von ausgewiesenen Künstlerpersönlichkeiten eines der Kriterien Ihrer dramaturgischen Arbeit? A: Wir sind überfordert. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Sicherlich ist Ihre Institution auch in den momentanen Umstrukturierungsprozeß der Hamburger Hochschullandschaft involviert. Begriffe wie Qualität, Nachhaltigkeit und Effizienz werden sicher auch auf Ihren Arbeitbereich angewendet. Haben Sie sich damit schon beschäftigt? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Wovon genau fühlen Sie sich unter Druck gesetzt? Vom Konzept von der Gruppe oder generell? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Gibt es einen

Ansatz von Professionalität, deren Sicherheiten konzeptionell nicht programmatisch sind, sondern kompetent sind in der jeweiligen Inszenierungsform? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Ein Kooperationsvertrag zwischen Kampnagel und dem Projekt NN stand kurz vor dem Abschluß. Welche inhaltlichen Aspekte führten zum Scheitern? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Sie verwenden oft den Begriff des Experiments. Was verstehen Sie eigentlich darunter? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Muß das Studieren selbst den Studierenden auf den Markt vorbereiten? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Definieren Sie Dramaturgie als Ordnung, Routine und Kontrolle? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Hat künstlerische Arbeit vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und politischer Problemhöhen in dieser Stadt eine Möglichkeit? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Würden Sie ein Auseinandersetzen führen, in der sich keine Verabredungen im tradierten Sinn der Konventionen der bildenden Kunst abbilden? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Welchen Stellenwert hat für Sie die Öffentlichkeit im Zusammenhang mit künstlerischen Vorgängen? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Kann man Kampnagel als Raum begreifen, in dem man mit überraschenden künstlerischen Positionen konfrontiert wird? A: Wir sind überfordert. Wir fühlen uns unter

Druck gesetzt. F: Wie sehen Sie die Rolle Kampnagels in Hinblick auf das Bearbeiten zukünftiger bzw. aktueller Fragestellungen? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Begreifen Sie Ihre Arbeit ausschließlich als das Koordinieren, Steuern und Kanalisieren künstlerischer Arbeit? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Ist die Anpassung an reaktionäre Systeme eine große Chance für Erfahrungen einer künstlerischen und politischen Entwicklung? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Ist die Anpassung an reaktionäre Systeme eine große Chance für Erfahrungen einer künstlerischen und politischen Entwicklung? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Sind die Autoritäten derart fett, daß nur zwei an einen Tisch passen? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Finden Sie es nicht bedauerlich, daß aufgrund Ihrer Arbeit auf Kampnagel keine Gabelstapler mehr hergestellt werden? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Theater im klassischen Sinn war immer ein Platz der Verhandlung gesellschaftlicher Verhältnisse. Welche Möglichkeiten sehen Sie aus einem tradierten Betrieb auszubrechen und aktuelle Problemstellungen mit ein zu beziehen? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Sehen Sie einen Unterschied zwischen patriarchaler Machtpolitik und der Strategie von jungen und experimentell geführten Theaterproduktionen? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Fühlen Sie sich gerade unter Druck gesetzt? A: Wir sind über

fordert. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Welchen Stellenwert hat für Sie die Öffentlichkeit im Zusammenhang mit künstlerischen Vorgängen? A: Wir sind überfordert. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Wie sehen Sie die Rolle Kampnagels im Hinblick auf das Bearbeiten aktueller oder zukünftiger Fragestellungen? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Welchen Standpunkt bezieht Kampnagel als Institution in der gegenwärtigen Landschaft? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Sicherlich ist Ihre Institution auch in den momentanen Umstrukturierungsprozess der Hamburger Hochschullandschaft involviert. Begriffe wie Qualität, Nachhaltigkeit und Effizienz werden sicher auch auf Ihren Arbeitsbereich angewendet. Haben Sie sich damit schon beschäftigt? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Improvisation findet heute vorrangig in Forschungsabteilungen des Militärs oder in einigen Firmen statt. Im Kulturbetrieb dagegen werden Routinen stilisiert. Könnten Sie Ihre Arbeit in diesem Zusammenhang einordnen? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Ist das Konzept einer künstlerischen Arbeit schon vorher auf das Ende hin kalkulierbar? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Kann man Kampnagel als Raum begreifen, in dem man mit überraschenden künstlerischen Positionen konfrontiert wird? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Welche Farbe hat der richtige Lippenstift? A: Wir sind überfordert. F: Nachdem Sie im Sommer dem Projekt NN nicht nur eine mündliche Zusage gegeben haben, sondern auch großes Interesse an den In

halten bekundet haben, ziehen Sie Ihre Zusage nun kurz vor der Verwirklichung zurück. Was sind dafür die Gründe? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Wovon genau fühlen Sie sich unter Druck gesetzt? Vom Konzept, von der Gruppe oder generell? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Würden Sie eine Auseinandersetzung führen, in der sich keine Verabredungen im tradierten Sinn der Konventionen der bildenden Kunst abbilden? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Sie verwenden oft den Begriff des Experiments. Was verstehen Sie eigentlich darunter? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Können Sie das Projekt NN mit dem Profil Ihres Hauses in Verbindung bringen? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Haben Sie etwas dagegen, wenn wir Ihnen eine inhaltliche Frage stellen? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Das Weiterbestehen Ihrer Institution wird mehr und mehr in Frage gestellt. Können Sie bestätigen, daß dies durch Ihre Arbeit zu begründen ist? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Die amerikanische Regierung sucht momentan Zivilisten für Statistenrollen zu Trainingszwecken der US-Armee. Ist es richtig, daß statt des NN-Projekts ein ähnliches in Erwägung gezogen wird? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Besteht ein Zusammenhang zwischen der Ablehnung des Projekts NN und der bevorstehenden Wehrmachtsausstellung

auf Kampnagel? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: „Finding answers for questions to come“ ist der Leitsatz der Daimler-Chrysler AG. Wenn Sie die Rolle Kampnagels auf eine griffige Formel bringen wollten, wie würden Sie sie formulieren? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Stimmt die Einschätzung, daß gegenüber offenen und prozessualen künstlerischen Praktiken die einzig mögliche gesellschaftliche Strategie die der Ignoranz ist? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Ein Begriff wie Inszenierung ist heute gesellschaftlich zu einem Gemeinplatz geworden. Wie stellen Sie sich dieser Herausforderung? A: Wir sind überfordert. F: Wie sehen Sie die Rolle Kampnagels im Hinblick auf das Bearbeiten aktueller oder zukünftiger Fragestellungen? Wie sieht dahin gehend Ihr Tagesgeschäft aus? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Was denken Sie über das Sprichwort „Vier Augen sehen mehr als zwei“? A: Wir sind überfordert. F: Haben Sie Leidenschaften über Ihr persönliches Fortkommen hinaus? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Sehen Sie einen Unterschied zwischen patriarchaler Machtpolitik und der Strategie von jungen und experimentell geführten Theaterproduktionen? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Haben Sie Leidenschaften über Ihr persönliches Fortkommen hinaus? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Besteht ein Zusammenhang zwischen der Ablehnung des Projekts NN und der bevorstehenden Wehrmachtsausstellung auf Kampnagel? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Stimmt die Einschätzung, daß gegenüber offenen und prozessualen künstlerischen Praktiken die ein

zig mögliche gesellschaftliche Strategie die der Ignoranz ist? A: Wir sind überfordert. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Was denken Sie über das Sprichwort „Vier Augen sehen mehr als zwei“? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Gab es Anlaß für Spekulationen über das Verlassen der legalistischen Prinzipien des Projekts NN? A: Wir sind überfordert. F: Hat künstlerische Arbeit vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und politischer Problemhöhen in dieser Stadt eine Möglichkeit? A: Wir sind überfordert. F: Was halten Sie von den deutschen Tugenden Mund abputzen, Gras fressen, Ärmel hochkrempeln und kämpfen? A: Wir sind überfordert. F: Ist das Repräsentieren von ausgewiesenen Künstlerpersönlichkeiten eines der Kriterien ihrer dramaturgischen Arbeit? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Ihr Engagement in der Zusammenarbeit mit Hamburger Hochschulen hat eine lange Tradition. Wie bewältigen Sie diese Anforderungen? A: Wir sind überfordert. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Inwiefern stimmen Sie dem Satz „Schuster bleib bei deinen Leisten“ zu? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Sind die Autoritäten derart fett, daß nur zwei an einen Tisch passen? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Besteht die Notwendigkeit einer Institution wie Kampnagel? A: Wir sind überfordert. F: Wie kann ein Haus mit Ihrem Ruf eine Ablehnung legitimieren? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Bei der Absage haben Sie etwas von der Wehrmachtsausstellung erwähnt. Können Sie den Zusammenhang, den Sie hier herzustellen versuchen, bitte mal erklären? A: Wir sind überfordert. F: Ihr Engagement in der Zusammenarbeit mit Hamburger Hochschulen hat eine lange Tradition. Wie bewältigen Sie diese Anforderungen? A: Wir sind dem nicht gewachsen.

F: Finden Sie es nicht bedauerlich, daß aufgrund Ihrer Arbeit auf Kampnagel keine Gabelstapler mehr hergestellt werden? A: Wir sind überfordert. Wir sind dem nicht gewachsen. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Meinen Sie, das Studieren selbst den Studierenden auf den Markt vorzubereiten muß? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Theater im klassischen Sinn war immer ein Platz der Verhandlung gesellschaftlicher Verhältnisse. Welche Möglichkeiten sehen Sie aus einem tradierten Betrieb auszubrechen und aktuelle Problemstellungen mit einzubeziehen? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Ist es richtig, daß schon ein vergleichbares Projekt der renomierten Agentur Weiden & Kennedy von Ihnen abgelehnt wurde? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Haben Sie Leidenschaften über die persönliche Karriere hinaus? A: Wir sind überfordert. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Besteht ein Zusammenhang zwischen der Ablehnung des Projekts NN und der bevorstehenden Wehrmachtsausstellung auf Kampnagel? A: Wir sind überfordert. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Hätten Sie etwas dagegen, wenn wir Ihnen eine inhaltliche Frage stellen? A: Wir sind dem nicht gewachsen. F: Haben Sie Leidenschaften über Ihr persönliches Fortkommen hinaus? A: Wir fühlen uns unter Druck gesetzt. F: Spielen bei dieser Entscheidung karrieristische Überlegungen eine Rolle? A: Wir sind überfordert. F: Sie sagen, daß Sie überfordert sind, können Sie das bitte näher erläutern? A: Wir sind überfordert. Wir fühlen uns unter Druck gesetzt.

	tracklist	date
1. (das visuelle)	14042003	
2.(als-ob)	29052003	
3.(studio)	24062003	
4.(die stadt)	31072003	
5.(kampnagel)	20112003	

www.medienekologie.de/downloads