

**ABSCHLUSS/  
TEXTE**

Aldir Polymeris Meier





***ABSCHLUSS/  
TEXTE***

Aldir Polymeris Meier

Bachelorthesis  
Vermittlung in Kunst und Design  
Hochschule der Künste Bern  
Juni 2015



## EINFÜHRUNG

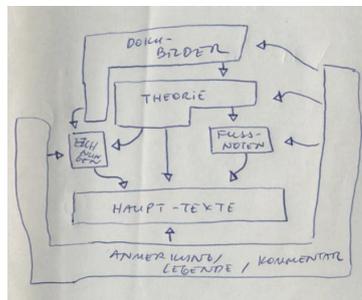
Das Heft,<sup>A)</sup> das Sie in den Händen halten oder das ausgebreitet auf dem Tisch liegt, versteht sich als Werk, Dokumentation und Rückschau zugleich. Es ist ein Werk, weil es Kenntnis der Dinge enthält, auf die es sich bezieht, weil es gelesen werden kann und eine autonome Einheit bildet. Es dokumentiert insofern, dass es manche meiner Gedankengänge offenlegt und, auf einer offensichtlicheren Ebene, die Entstehung der Videoarbeit *die Geradenstücke* aufzeigt. Dieses Heft ist auch eine Rückschau, in der ich meine eigene Art zu arbeiten reflektiere und mehr oder weniger systematisch darlege. Dabei tue ich mir in erster Linie selbst einen Gefallen. Nur wenige Künstler würden von sich behaupten, keinen Schimmer davon zu haben, nach welchen Kriterien oder Strategien sie vorzugehen pflegen,<sup>B)</sup> jedoch ist es meist so, dass man sich nach Grundsätzen richtet, die zu formulieren und darzulegen man sich keine Mühe gemacht hat. Sie bleiben unausgesprochen und vage. Nach insgesamt 5 Jahren Kunstschule (vier davon dem Bachelorstudium gewidmet, das ich mit diesem Heft abschliesse) und der immer stärker werdenden Vermutung, dass ich mich stets um Ähnliches in ähnlicher Weise gekümmert habe,<sup>C)</sup> habe ich, mit

Sicht auf den soeben genannten Abschluss, angefangen, eine Art Kompendium meiner künstlerischen Praxis zu verfassen. Natürlich will ich hier nicht alle meine Arbeiten besprechen. Dieses Heft ist kein Portfolio. Es will nicht abdecken. Es erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Zweierlei Textarten sind in diesem Heft zu finden: zum einen theoretisch-dokumentarische Texte – die zweispaltig gesetzt sind und zu denen auch diese Einführung gehört – und zum anderen essayistische Abhandlungen.<sup>D)</sup> Mein Ziel ist es, durch die verschiedenen Zugänge das Gewebe meiner persönlichen Ästhetik durchschimmern zu lassen. Dabei erschliesst die erste Textform die zweite analytisch und die zweite nährt die erste, denn sie steht in direkter Verbindung mit meiner Praxis.

*Wie ist das Heft zu lesen?*

Ich empfehle einen Blick auf das Inhaltsverzeichnis. Da stoßen Sie auf jene Themen, die Ihr Interesse wecken. Durch die Anmerkungen an den Rändern werden Sie ohnehin quer durch die Publikation geschickt.



A) Siehe-> „Andere Hefte“, S. 15. B) Wobei ich Essay in diesem Kontext, und in Anlehnung an die Etymologie des Wortes (frz. *essai* ‚Versuch, Abhandlung‘, ‚Essay‘ in Der

Duden in zwölf Bänden, hrsg. von der Dudenredaktion, Band 7 [Herkunftswörterbuch], Dudenverlag, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2001, S.189) als „den Versuch - in einer ernsten, aber nicht zwingend sachlichen Sprache - einer bestimmten Angelegenheit näher zu kommen“ definiere. C) Und nur einem Bruchteil davon würde ich diese dilettantisch-naive Attitüde abkaufen, obwohl sie - zugegebenermaßen - auf mich sympathischer wirkt als vielerlei andere Positionen. Siehe-> „Die Meta-Kunstmarkt-Huren“, S.42. D) Dieser Feststellung ist der Name meiner Videoarbeit es war schon immer alles da zu verdanken. Siehe-> „das Aufeinanderprallenlassen“, S.16.

<b>EINFÜHRUNG</b>	5	<b>SCHAM UND GEMEINPLÄTZE</b>	35
<i>Wie ist das Heft zu lesen?</i>	5	<b>WARUM HABE ICH DIE PEINLICHE REDE GESCHRIEBEN?</b>	41
<b>INHALTSVERZEICHNIS</b>	6	<i>Der jugendhafte Charakter</i>	42
<b>PEINLICHE REDE</b>	9	<i>Das letzte Boot</i>	42
<b>FLIEGENDE HÄUSER</b>	15	<i>Die Meta-Kunstmarkt-Huren</i>	42
<i>Andere Hefte</i>	15	<i>Die philosophisch-politischen Buchzeichenliebhaber</i>	42
<i>Das Aufeinanderprallenlassen</i>	16	<i>Die Oberfläche / Die Eigenliebe</i>	43
<i>Empathie</i>	17	<i>„Die Form als Form in Frage stellen“</i>	43
<i>„Der Fokus“</i>	17	<i>„Vom Schreiben schreiben und vom Malen malen“</i>	43
<i>Gebäudejazz</i>	18	<i>Das Global village</i>	43
<i>„Distanz“</i>	18	<i>Die Weinbeere</i>	44
<i>„Architektur und Charakter“</i>	19	<i>Das Abschleifen jeder rauen Kante</i>	45
<i>„Banal“</i>	20	<i>Nähe und Weite</i>	45
<b>VIDEOSTILLS: DIE GERADENSTÜCKE</b>	22	<i>Sache, Sache, Sache</i>	46
		<i>Du und dort und Strecke</i>	46
		<i>Das Hintertürchen</i>	46

<b>FAMILIES</b>	49
<i>Vibrations</i>	49
<i>Simplified science</i>	50
<b>NACHWORT</b>	52
<i>Mentorat</i>	52
<i>Schriften</i>	52
<i>Weblinks zu den erwähnten Arbeiten</i>	52
<i>Danksagung</i>	53



## PEINLICHE REDE

Hört hin Leute, ihr, die ihr Kunst machen wollt: 1

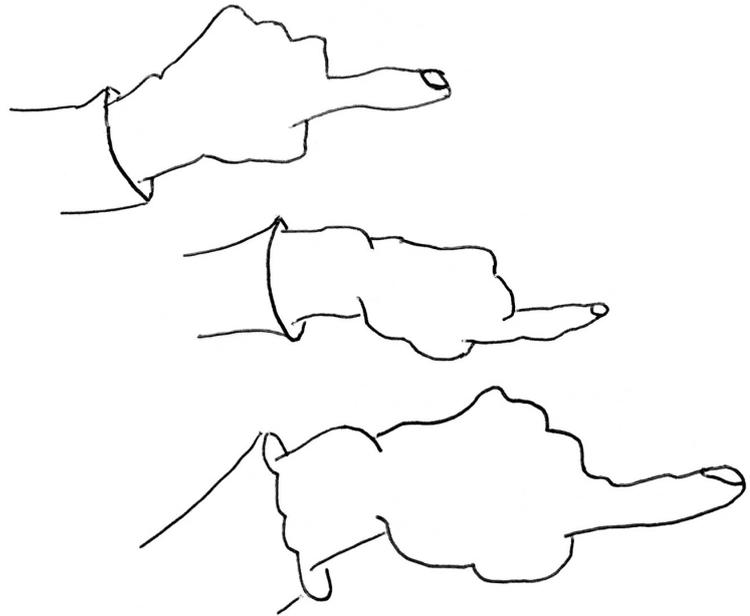
Verschliesst eure Ohren den Alten, die es schon *geschafft* haben, die auf sicherem Boden angekommen sind und unter dem Vorwand des Lehrens und Beibringens von eurem jungen Blut sich zu nähren sehen. Ihr Unverständnis ist das beste und einzige Kompliment, das sie euch machen können. 2

Lernt die Verachtung als eine kreative Kraft zu nützen, die eine Richtung aufweist. „Nein“ soll nicht „Nichts“ bedeuten, sondern „bitte etwas Anderes“. 3

Schätzt euch glücklich, nicht dem, was in den Museen zu sehen ist, folgen zu müssen. Tut es nicht, denn finget ihr heute damit an, fändet ihr bei eurer Ankunft nur noch Morsches vor. 4

Seid froh, musstet ihr nicht ins letzte Boot einsteigen, um euch als Meta-Kunstmarkt-Huren zu verdingen oder als philosophisch-politisch-intellektuelle Buchzeichen-Liebhaber in Szene zu setzen. Und freut euch ganz besonders, müsst ihr nicht 5

- 5 so tun, als würdet ihr die Form als Form in Frage stellen und euch notgeil an der Oberfläche der Dinge wetzen bis die Funken fliegen, oder, fast noch schlimmer, vom Schreiben schreiben, vom Malen malen, euch voller Eigenliebe in den Schwanz beißen.



A)

A) *Dort drüben ist der Feind! Eine Rede halten, ein Manifest schreiben, wie soll man so etwas angehen, ohne so tun zu müssen, als wüsste man ganz genau, wo man hinzielt?* Sachliche, bescheidene Sprache ist hier nicht gefragt. Zweifel umso weniger. Siehe-> „Warum habe ich die Peinliche Rede geschrieben?“, S. 41.

Wolltet ihr den herrschenden Individualismus bekämpfen, euch einer universellen Kultur zuschreibend? Wolltet ihr allesamt Schamanen des *Global village* werden? Habt ihr da nicht etwas allzu lange überlegt? Haben sich eure vernünftigen Hirne in Bilder verguckt, die es gar nicht gibt? Saht ihr euch auf einer Kugel stehen, glatt geschliffen, voller Glanz?

Hört zu: Die Erde ist eine Weinbeere. 7

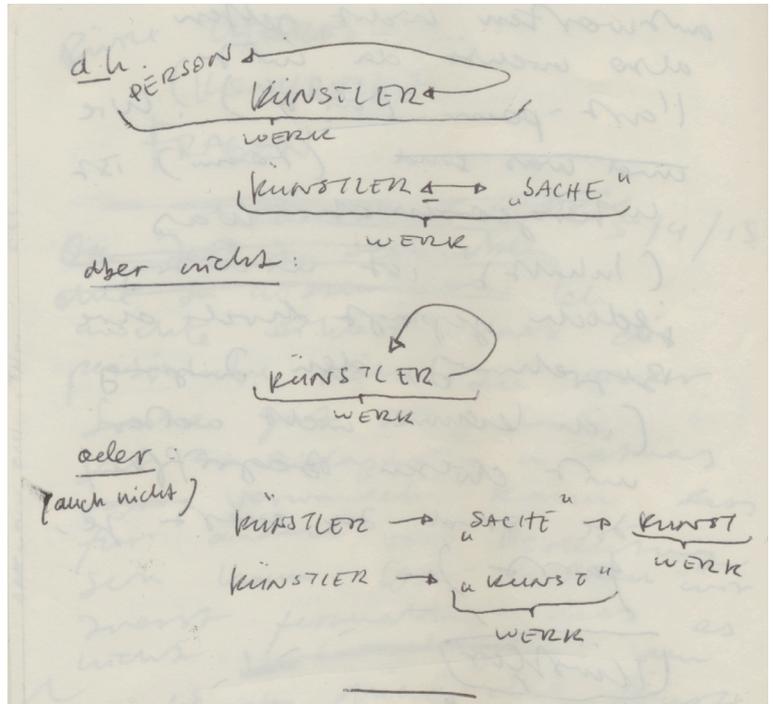
Universalität durch das Abschleifen jeder rauhen Kante, durch das Weglassen jedes Vorsprungs zu erreichen, ist ein Vorsatz, der nichts taugt. Schiebt diesen Anspruch auf Professionalität beiseite! Wir sind keine Laboranten. Nicht der Autor ist gestorben, sondern das Studienobjekt. 8

Man braucht nicht Distanz zu den Dingen zu gewinnen, um sie richtig anzuschauen. 9

Wir alle wissen, Objektivität ist eine unerreichbare Tugend. Aber warum haben wir die alte Gewohnheit beibehalten zwei, drei Schritte rückwärts zu gehen, um uns, am Kinn kratzend, die Sache von Weitem anzuschauen? 10

- 10 Die Sache von Weitem ist nicht dieselbe wie jene von Nahem. Nähe kann durch Ferne nicht verdinglicht werden. Distanz ist verheerend. Distanz ist nicht abstrahierbar. Abstraktion ist, nicht nur, aber immer, ein Verlust.
- 11 Die Luft kann noch so klar und durchlässig sein, sie ist trotzdem da und füllt den Raum aus.
- 12 Es ist diese Strecke zwischen *dir* und *dort*, dieses Geradenstück, das Platz finden soll in eurer Kunst. Und nicht nur, um von *dir* zu sprechen im Verhältnis zu *dort*, noch von *dort* in Relation zu *dir*. Sondern weil das alles, *dort* und *du* und Strecke Sache sind, *die* Sache sind.<sup>B)</sup>
- 13 Und Leute, ihr, die ihr Kunst machen wollt, ich möchte noch ein letztes Wort aussprechen: Ich weiss, es gibt ein Hintertürchen. Geht man ganz nah dran, nämlich, drückt man sich gegen die Wand des Kleinen, Persönlichen, Individuellen, Banalen und Unbedeutenden, kommt man auf der Seite des Grossen wieder hinaus. Hört auf, euch im Spiegel zu betrachten. Schlagt den Kopf dagegen ein.

B)





## FLIEGENDE HÄUSER

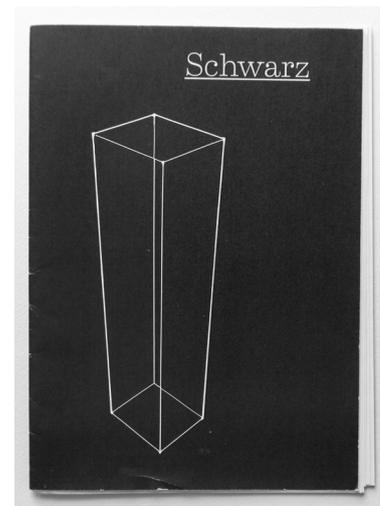
In diesem Kapitel werde ich erläutern, wie ich bestimmte Arbeiten zur jeweiligen Zeit angegangen bin und werde sie zueinander in Verbindung stellen, um sie anschliessend in ein künstlerisch-methodologisches Narrativ einzubetten, das gegen Ende des Textes in der Besprechung der Videoinstallation die Geradenstücke münden wird.

### Andere Hefte

Für meine Zwecke definiere ich „Heft“ als eine gebundene Publikation in ihrer einfachsten Form.<sup>A)</sup> Im Jahr 2012 habe ich zwei Hefte gemacht.<sup>B)</sup> Es ging mir darum, ein Werk zu schaffen, das mehrere, gleichgewichtete Teile verband, deren gegebene Beziehung aber sich dem Rezipienten verbarg. Ich visualisierte ein *Skelett*, eine Struktur im Inneren, die die Teile miteinander verband. Augenscheinlich sollten die Elemente in einem losen Nebeneinander so arrangiert werden, dass sich ihre Beziehung zueinander erst durch ihre formalen Eigenschaften, ihren Inhalt und den in diesem Gefüge hervorgerufenen Asso-

ziationen herausbildeten. Diese Strategie anzuwenden war verlockend, denn ich bin seit jeher von der Fähigkeit eines jeden Betrachters überzeugt, Sinn zu (er)schaffen aus dem gleichzeitig Wahrgenommenen, so disparat die Inhalte auch sein mögen, vorausgesetzt, natürlich, der Rezipient ist in der Lage, die nötige Konzentration<sup>C)</sup> aufzubrin-

A) Die Verwandtschaft von Heft und Heften ist offensichtlich und bezieht sich auf die Art der Bindung, die - zumindest nach der Erfindung der Drahtheftmaschine - die einfachste und bescheidenste Art darstellt, eine Handvoll Blätter dauerhaft miteinander zu verbinden („heften“ in Der Duden in zwölf Bänden, hrsg. von der Dudenredaktion, Band 7 [Herkunftswörterbuch], Dudenverlag, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2001, S.328). Ins Spanische übersetzt, ist ein Heft ein cuaderno; etymologisch gesehen liegt hier das Falten im Vordergrund: jedes gefaltete Blatt lässt sich in 4 Seiten unterteilen („cuaderno“ in Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana, Joan Corominas, Editorial Gredos, Madrid 1987, S. 180). B) Cover des ersten Heftes: Schwarz: Ein Heft über Wertschöpfungskette, Schweiz und Möbelbau. (Juni 2012); eine Doppelseite von Aufgang: Ein Heft über Söhne, Märchen und Erfolg. (August 2012), die drei autonome Elemente kurz erklärt (von links nach rechts): Ein Puzzle, das Szenen aus Aschenputtel zeigt; die Geschichte, die gegen Anfang in Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz dem Franz Biberkopf von einem alten Mann, genannt „der Rote“ erzählt wird; ein autobiographischer Text von mir. C) Ich erinnere mich



daran, dass ich mir dachte, mein Ideal-Leser wäre der, der in die Ferien fährt, mit schlechtem Wetter konfrontiert wird und, ohne andere Mittel, sich die Zeit zu vertreiben, praktisch dazu gezwungen ist, das Heft unzählige Male durchzublätern oder mit verlorenem Blick eine Doppelseite so lange anzuschauen, bis sich neue Bedeutungen und Querverbindungen herauschälen, ähnlich dem exegierenden Mönch.



gen. Nicht unberechtigt fragt man sich an dieser Stelle, worin der Mehrwert einer solchen Methodologie wohl liege. Ich denke, dass der erschaffene Sinn im Kontext eines offenen Interpretationsraumes ein anderer, ein reicherer ist, als der, der entstände, wenn ich das *Skelett* offenlegte (und man folglich nur

den Sinn und den Inhalt *aufzunehmen* bräuchte, so, wie man z.B. ein Sachbuch liest). Ich denke das nicht nur des partizipativen Aspekts wegen (der Rezipient bringt eigene Assoziationen ein) sondern besonders auch, weil sich dadurch ein autonomes Element je nach Blick, Moment oder Einschätzung anders auf

ein zweites Element auswirkt und dadurch neue Korrelationen entstehen. Es ist dieses Flimmern und Rauschen, das mich interessiert.

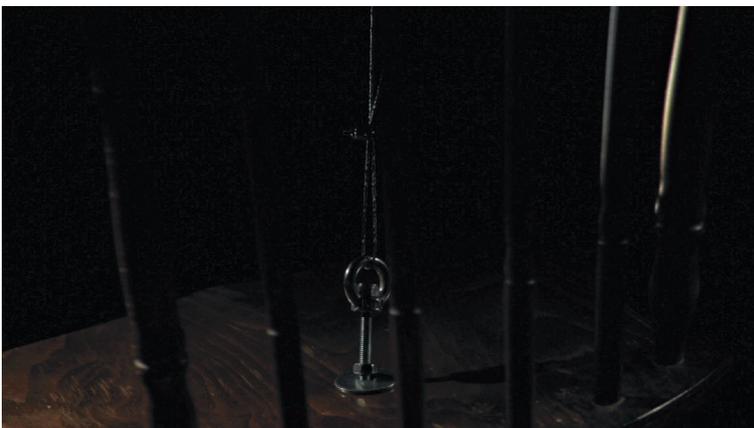
#### *Das Aufeinanderprallenlassen<sup>D)</sup>*

Im vorherigen Abschnitt habe ich die hohe Konzentration erwähnt, die nötig ist, um die Korrelationen zwischen verschiedenen, lose angeordneten, autonomen Elementen in einem Printmedium hervorzurufen. Es gibt jedoch künstlerische Medien, die weitaus geeigneter sind, um Assoziationen beim Rezipienten zu evozieren, zum Beispiel Video. In meiner Arbeit *es war schon immer alles da* habe ich die vorhin dargelegte Methodologie auf Bild und Ton angewandt.<sup>E)</sup>

Auf der Bildebene sieht man an einem Stahlseil aufgehängte Möbel (zwei Tische, ein Hocker, ein Stuhl) langsam um

D) Der Zusammenprall, den ich hier beschreibe, ist dem, was durch Sergej Eisensteins Filme als „Attraktionsmontage“ bekannt wurde, nicht unähnlich. In der berühmten und ach-so-oft-zitierten Szene der „Potemkinschen Treppe“ legte Eisenstein das Fundament für die Schnitttechniken des modernen Films. (Nach Jenseits der Einstellung: Schriften zur Filmtheorie, Sergej M. Eisenstein, hrsg. von F. Lenz und H.H. Diederichs, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 2005, S. 7-40). Das Aufeinanderfolgenlassen von Filmsequenzen, um durch ihre Kollision einen dramatisierenden Effekt zu erzeugen, hat mich inspiriert und beeinflusst. Meine Methodologie unterscheidet sich von der „Attraktionsmonta-

ge“, weil ich andere Medien einbeziehe (bzw. das Verfahren auf andere Medien übertrage) und keine propagandistisch motivierte Verdrehung der Realität beabsichtige. Dennoch ist die „Attraktionsmontage“ eine wichtige Referenz gewesen, denn ich habe dadurch begriffen, dass Inhalte nicht an eine einzige Aussage gebunden sind, sondern dass durch das Zusammenspiel zwischen einzelnen Elementen weitere Aussagen entstehen können, und dass sich die Bedeutung sozusagen zwischen den Sachen befinden kann, wie zwei Feuersteine, die aneinander gerieben, Funken schlagen. E) Ein Videostill von *es war schon immer alles da*. Weiter unten: Ein Ausschnitt aus dem Script der gleichen Arbeit.



Ich gehe im Kreis, am Ufer entlang, komme dort vorbei, wo ich schon Spuren, die ich hinterlassen habe.

Im Schlamm ist meine Schnauze ein Eisbrecher. Meine Schnurrha Links und rechts von mir.

Jeder Schritt ist eine Empfindung. Die Gefühle bleiben liegen im S

Schon von weitem kann ich sie sehen. Sie liegen rum wie Spielzeu nie untergehen, denn sie haben Wurzeln geschlagen.

Suche ich etwas bestimmtes, brauche ich nur den Kopf zu drehen

ihre eigene Achse rotieren. Auf der Audioebene hört man einen Sprecher, der Texte vorliest. Die Texte handeln von inneren Idealzuständen, die in allegorische Landschaften *umgestülpt* wurden. Schon zu Beginn des Projekts entschied ich mich dazu, beide Ebenen separat zu entwickeln und fügte sie erst im allerletzten Moment zusammen. Was dabei geschah: Die Rhythmen der rotierenden Objekte und die des gesprochenen Textes griffen an manchen Stellen ineinander. Auf einer inhaltlichen (oder auch symbolischen) Ebene geschah ähnliches: Die Bilder auf dem Video verzahnten sich mit den ausgesprochenen Metaphern und ergaben einen neuen, tieferen und reichhaltigeren Sinn.

### *Empathie*

Es gibt eine weitere Ebene von *es war schon immer alles da*, die ich noch nicht erwähnt habe, die jedoch sehr wichtig ist und so etwas wie den Grundpfeiler meiner Auseinandersetzungen mit Kunst bildet: Es ist dies die Empathie.

Als ich mich dazu entschied, einen Teil meiner Möbel in der Luft schwebend zu inszenie-

ren, wollte ich sie zugleich isolieren und exponieren.<sup>F)</sup> Sie von jeglichem Raum freizustellen schien mir die beste Art, mich auf ihr *Wesen* zu konzentrieren.

*Der Fokus ...*, das gebündelte und scharfe Schauen,<sup>H)</sup> ganz auf das Möbelstück gerichtet, erlaubte es mir, eine emotio-

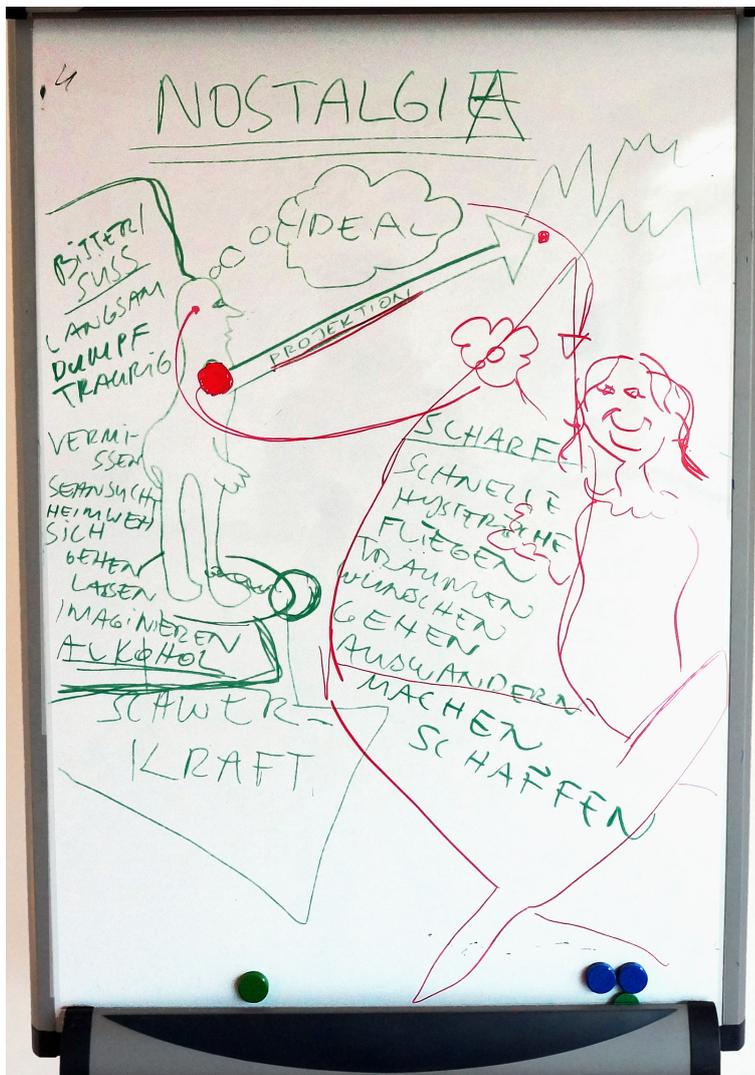
*F) Ein weiteres Videostill von es war schon immer alles da. G) Siehe-> „Peinliche Rede“, Punkt 12, S. 12. H) Auf dem unteren Videostill sieht man einen Gedenkstein auf einer künstlichen Insel auf dem Urnersee. Zusammen mit einem befreundeten Künstler, der sich für diese künstlichen Inseln interessiert, von denen es mehrere gibt und die mit einem Teil des durch den Bau des Gotthardtunnels gewonnene Gesteins errichtet wurden, sassen wir am Seeufer und schauten auf die Insel. Mein Künstlerkollege war unerschlüssig, was er nun mit diesen Inseln anfangen sollte (später hat er sich in den kalten See gestürzt und ist zu einer der Inseln gewatet). Ich aber starrte und starrte*

*und versuchte den Stein zu verstehen und, ja, zu mögen. Interessanterweise spricht die Forschung der Empathie eine „informationsbeschaffende Funktion“ zu: „The cognitively advanced types of empathy have [...] epistemic functions. These include information gathering and understanding others. Most importantly, the knowledge gained through empathy is different from knowledge gained [...] with theories or in a strict rational way. [It] is framed in reference to oneself [...]“ (Julinna C. Oxley, The Moral Dimensions of Empathy, Limits and Applications in Ethical Theory and Practice, Palgrave Macmillan, Hampshire 2011, S. 12).*



D) Siehe-> „Sache, Sache, Sache“, S. 46.  
 J) Anfangs 2014 reiste ich zusammen mit der Performancegruppe *cie trop cher to share* in den Süden von Chile. Dort trafen wir Nachfahren von Schweizer Siedlern, die Ende 19. Jahrhundert ausgewandert waren. Auch hier war mein persönlicher Zugang von der Suche nach Anknüpfungspunkten geprägt, die es mir erlauben sollten eine empathische Verbindung zu den Leuten herzustellen (mit denen wir während einem Monat Zeit verbracht und Interviews geführt haben). Mein eigener „Migrationshintergrund“ spielte dabei keine unwichtige Rolle: Mein Vater ist als Sohn eines griechisch-schweizerischen Ehepaars in Chile aufgewachsen, als junger Mann in die Schweiz gekommen und später, nachdem er meine Mutter - eine Schweizerin - kennengelernt hatte und mein Bruder und ich auf die Welt gekommen waren, sind wir alle nach Chile zurückgekehrt, wo ich dann

aufgewachsen bin. „Das macht aus mir“, würde ich später in der Performance *ARCADIA* sagen, die auf der eben genannten Recherche beruht, „eine Person, in der dritten Generation von Leute, die sich daran gewöhnen mussten, zwei Heimaten zu haben und immer die eine zu vermissen“ (Original auf Schweizerdeutsch). Meine eigene Geschichte und das Verstehenwollen meines Gegenübers haben mich damals bei der Recherche dazu geführt, mich eingehend mit dem Blick aus der Ferne, der Sehnsucht und der Nostalgie auseinanderzusetzen und mit der damit einhergehenden Idealisierung dessen, was man vermisst (und weit weg ist), oder, etwas anders ausgedrückt, mit der Projektion der eigenen Wünsche auf sich in der Ferne befindendes. (Foto: Aus der Recherche von *ARCADIA*, ein Versuch das Gefühl des Fernwehs, Spanisch „nostalgia“, zu erklären).



nale Beziehung zu diesen leblosen Objekten herzustellen. In der Hervorbringung dieses Mitgefühls schien die Strecke<sup>1)</sup> zwischen mir - als Zuschauer, als Künstler und letztlich als Mensch - und dem, was vor mir lag, überwunden. Anders ausgedrückt (und in dieser Form extrapoliere ich diese Erfahrung auf die Betrachtung von Kunst im Allgemeinen), kann ich erst etwas anfangen mit dem, was ich wahrnehme, wenn es mir möglich ist (bzw. ermöglicht wird), eine empathische Beziehung dazu aufzubauen.

### Gebäudejazz

In diesem Abschnitt werde ich die Umstände aufführen, die zur Entstehung von *die Geradenstücke* geführt haben.

*Distanz ...* durch Empathie zu überbrücken, erschien mir bei es war schon immer alles da als eine praktikable Lösung, um eine Beziehung mit einer Sache,<sup>1)</sup> einem Gegenstand, einem Menschen, aufzubauen. Mit der Zeit sollte ich aber einsehen, dass sich die *Art der Beziehung* immer auf das Be-

trachten auswirkt. Das heisst, dass die Distanz stets eine Rolle spielt und die Wahrnehmung dessen, was man zu sehen glaubt, durch den eigenen Standpunkt massgeblich beeinflusst wird.<sup>K)</sup> Ich bin sogar so weit gekommen, dass ich behaupte, dass „die Sache von Weitem nicht dieselbe wie jene von Nahem ist“.<sup>L)</sup>

Bei *die Geradenstücke* möchte ich den Raum zwischen der Kameralinse und dem Gefilmten thematisieren. Ich gehe ähnlich wie bei *es war schon immer alles da* vor, in dem ich einzelne Objekte<sup>M)</sup> isoliere, um die Konzentration des Betrachters zu erhöhen. Diesmal wählte ich jedoch bewusst Momente, in denen die freie Sicht durch interferierende (sich einmischende, im Weg stehende) Elemente gestört wird. Dadurch möchte ich darauf hinweisen, dass das, was man mit vermeintlicher Schärfe und Klarheit zu sehen glaubt, immer durch das Rauschen des Raumes, durch die Distanz, bedingt, verformt und verzerrt wird.<sup>N)</sup>

*Architektur und Charakter*<sup>O)</sup>  
... sind zwei weitere wichtige Elemente von *die Geradenstücke*

*cke*. Wenn man mit einem Gebäude oder Gebäudeteil eine Beziehung aufbauen möchte, dann ist es von Nutzen, ein Gespür für dessen Charakter zu bekommen. Um den Gebäuden *eine Stimme zu geben* und deren Charakter zu un-

K) Siehe-> „*Peinliche Rede*“, Pkt. 10, S. 11-12.  
L) Gebäudeteile, ein Container, ein Baum, usw. Siehe-> S. 22-33. M) Zum Beispiel Bäume und Spiegelungen. N) Hinter diesem grünem Netz herrscht überschaubare Ordnung, das Netz macht daraus ein komplexes Bild (Fotografie unten). Ich behaupte, dass in jeder Sicht auf die Welt so ein grünes Netz vorhanden ist. In allen Momenten und allen Räumen, zwischen der Netzhaut und dem, was (anscheinend) sonstwo ist. Eigentlich ist dies eine sehr plumpe Art, die Realität zu unterteilen, den Raum in Schichten zu spalten. Ähnliches geschieht, wenn man, auf digitale Bilder bezogen, von Auflösung spricht, denn dann meint man die Anzahl Pixel, in die sich ein bestimmtes Bild aufteilen lässt. Ein Pixel ist ein digitales Atom, eine nicht dividierbare Menge. Von Schichten und Spalten zu sprechen ist somit lediglich ein Mittel, um Realitätswahrnehmung zu versprachlichen. Auch in anderen Hinsichten fühle ich mich stark von den digitalen Medien und Anwendungen geprägt: Skalieren, Vergrössern und Verkleinern, ist, oh-

ne technische Hilfsmittel, immer mit einer Modifikation des persönlichen Standpunktes in Bezug zum Gegenstand verbunden; es gibt in der Realität keine Zoom-Funktion und trotzdem denke ich - so gesehen, überraschend oft in solchen Massstäben. O) „Die Eigenschaft eines Gebäudes, wodurch es eine merkliche Wirkung auf unser Herz thut, nenne ich seinen Charakter“, schreibt der unbekannte Autor des 1788 in Leipzig erschienen Traktandums betitelt Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den Schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen. Und, im gleichen Werk: „Es ist bekannt, dass ein jedes Kunstwerk seine Bedeutung und seinen ganzen Werth aus seiner Beziehung auf den Menschen hernimmt. Die ist das einzige Mittel, wodurch die Künste rühren können“, siehe dazu auch „Empathie“, S. ... (Anonym, Untersuchungen[...], Nördlingen: Verlag Dr. Alfons Uhl, 1788 [erster Nachdruck: 1986 Nördlingen], S. 11 und 10).



terstreichen (bzw. den Eindruck, den sie auf den Betrachter machen zu steuern), habe ich einem Schlagzeuger die Anweisung gegeben, Rhythmen auf der Basis einer sich jeweils in Endlosschleife wiederholenden Videosequenz zu improvisieren.<sup>O)</sup> Die Art, in der die abgebildeten Objekte durch die Bildfläche huschen, um bei Wiederholung der gleichen Sequenz an die Anfangsposition zu springen, suggeriert einen der Videosequenz inhärenten Rhythmus.<sup>P)</sup> In dem ich den inhärenten Rhythmus durch das Schlagzeugspiel untermale (bzw. hörbar mache), verleihe ich dem Objekt einen sonoren Charakter, der sich auf die Rezeption des Bildes auswirkt.

*Banal*<sup>Q)</sup> ... sind meine Untersuchungen. Häuser, Fenster und Türen habe ich aus einem langsam vorbeifahrenden Auto gefilmt.<sup>R)</sup> An einem grauen Tag, hauptsächlich im öden Westen der Berner Agglomeration. Und das absichtlich, denn was schon gross und mächtig daherkommt, bedarf keiner künstlerischen Behandlung. Zweitausend Jahre alte Bäume, ein fünffarbiger Fluss, die Pyramiden von Gizeh, die Alhambra, die Golden Gate Brücke, die Isla del Sol

oder die Jungfrau werden auf jedem noch so unbeholfenem Schnappschuss schön ausschauen, Grösse ausstrahlen. Ich bin gegen grosse Gefühle, möchte diese aber in den kleinen Sachen finden. Alles andere, scheint mir der bescheidenen Kunst, die ich betreibe, nicht würdig. Diese nenne ich manchmal *Küchentschepik*.

O) Bewegte Bilder auf einem Druckmedium abzubilden ist immer problematisch. Ich habe auf S. 26-29 alle Einzelbilder von jeweils einer Videosequenz aufeinandergelegt.  
P) Der Musiker braucht lediglich diesem inhärenten Rhythmus zu folgen. Im Nach-

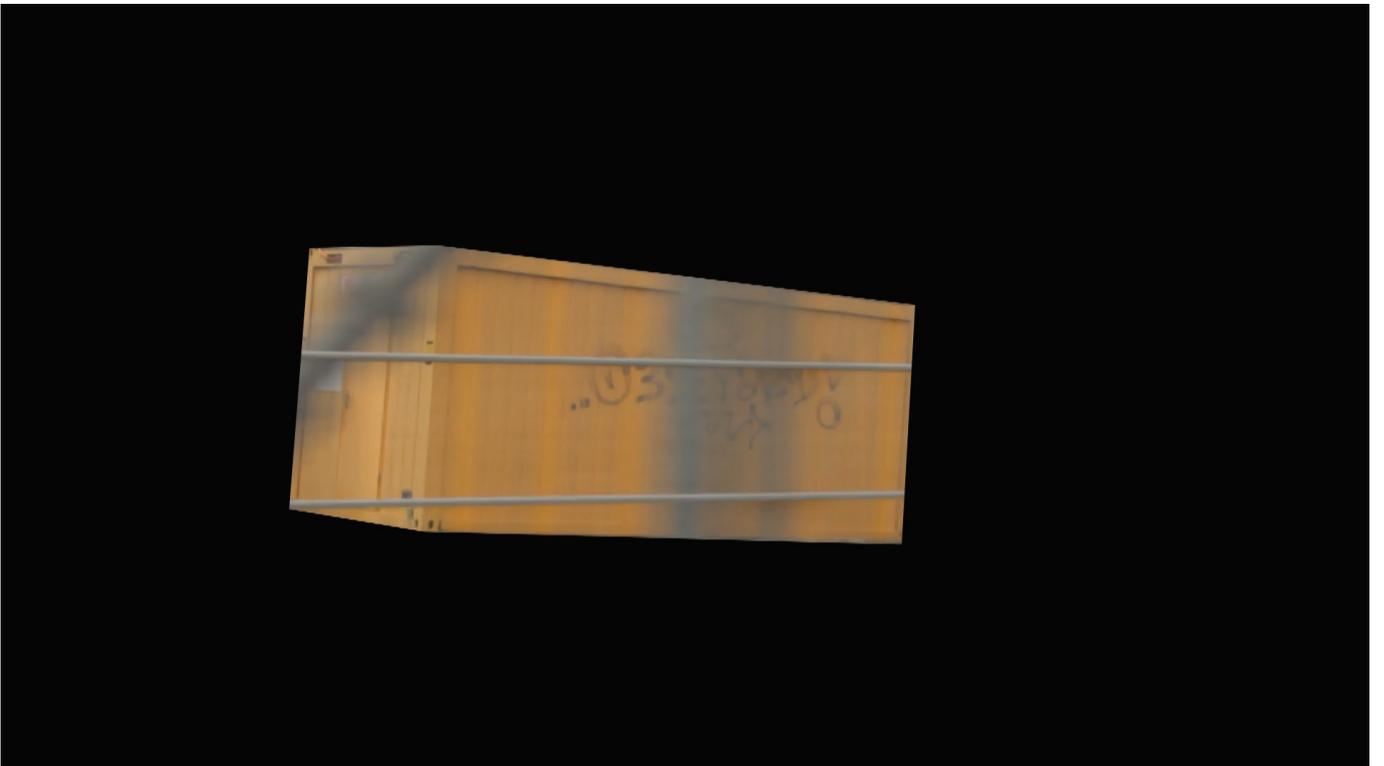
A A A A A	B B B B B	A A	C C C C
Schlagzeugimprovisation			

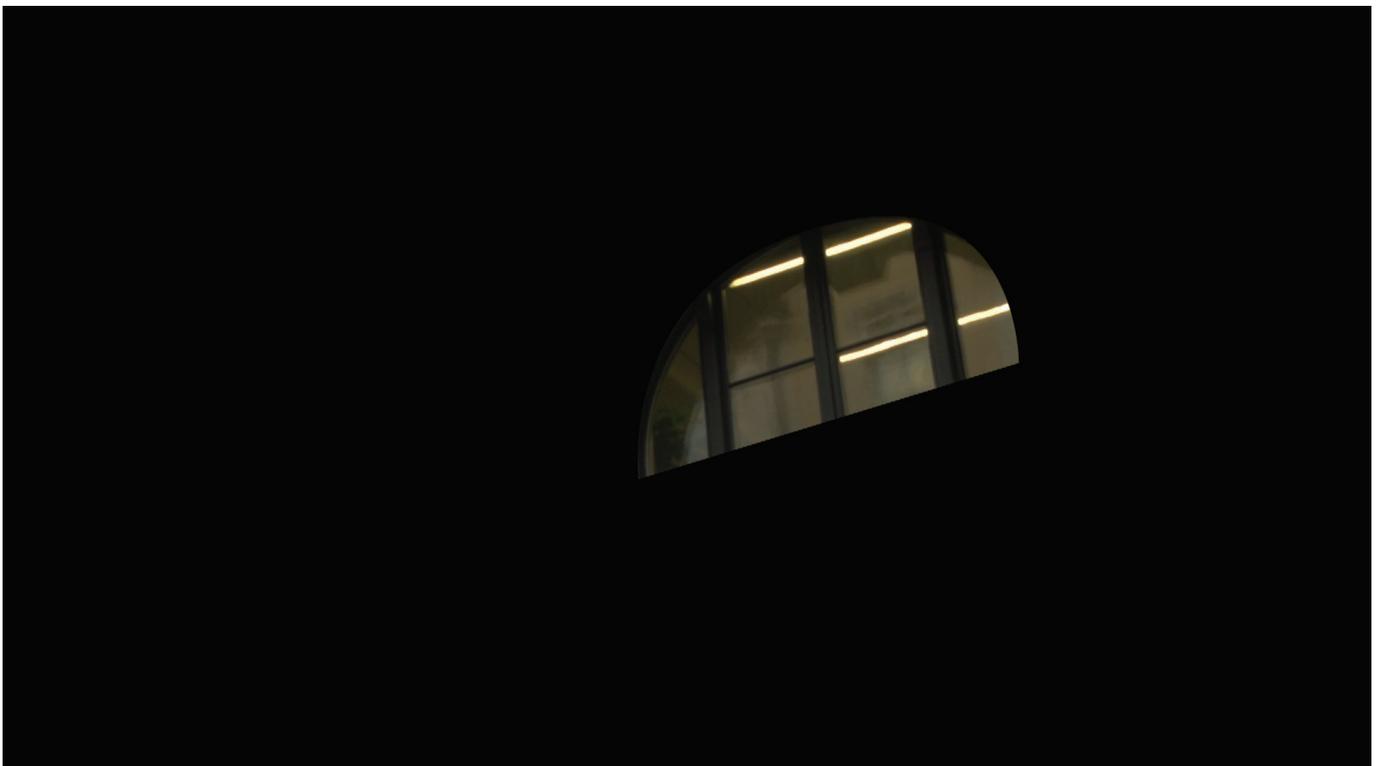
hinein synchronisiere ich den jeweiligen Loop mit der Schlagzeugimprovisation und

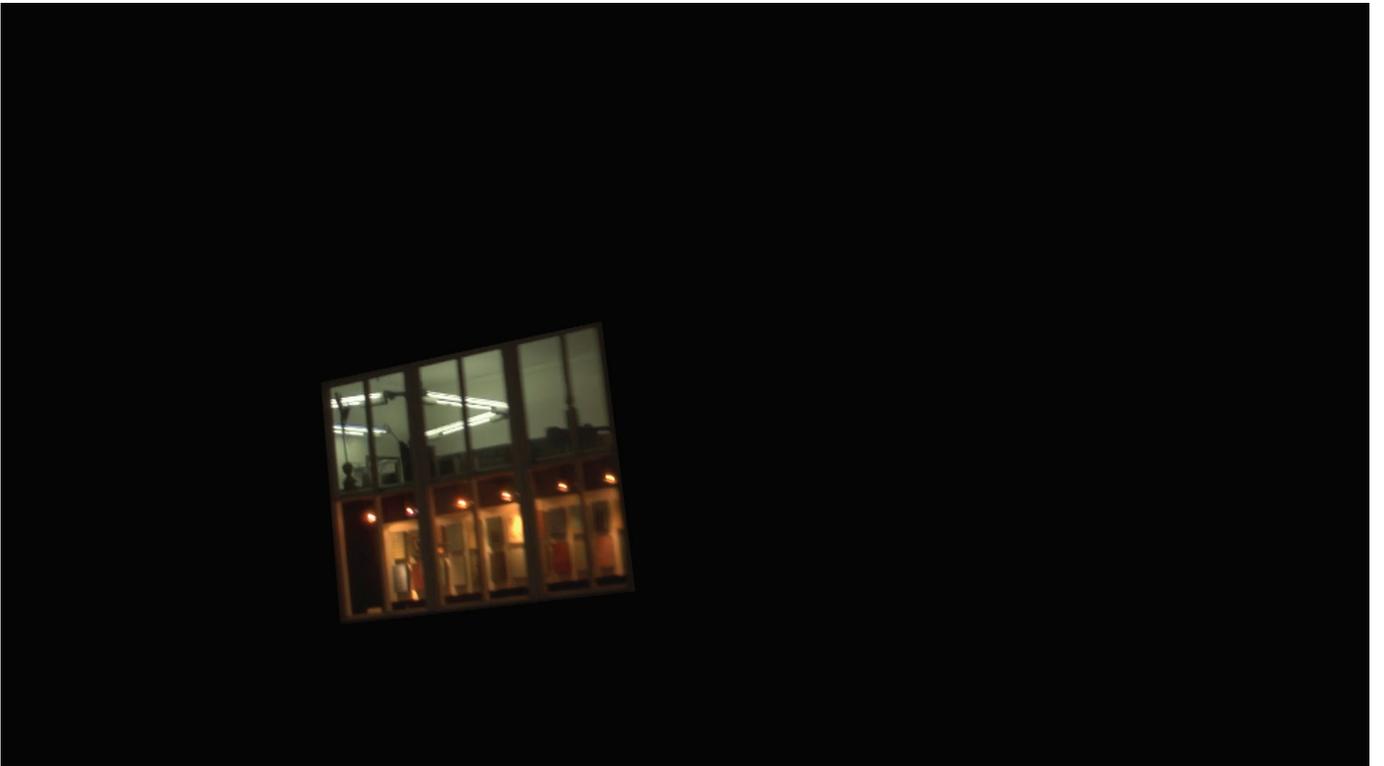
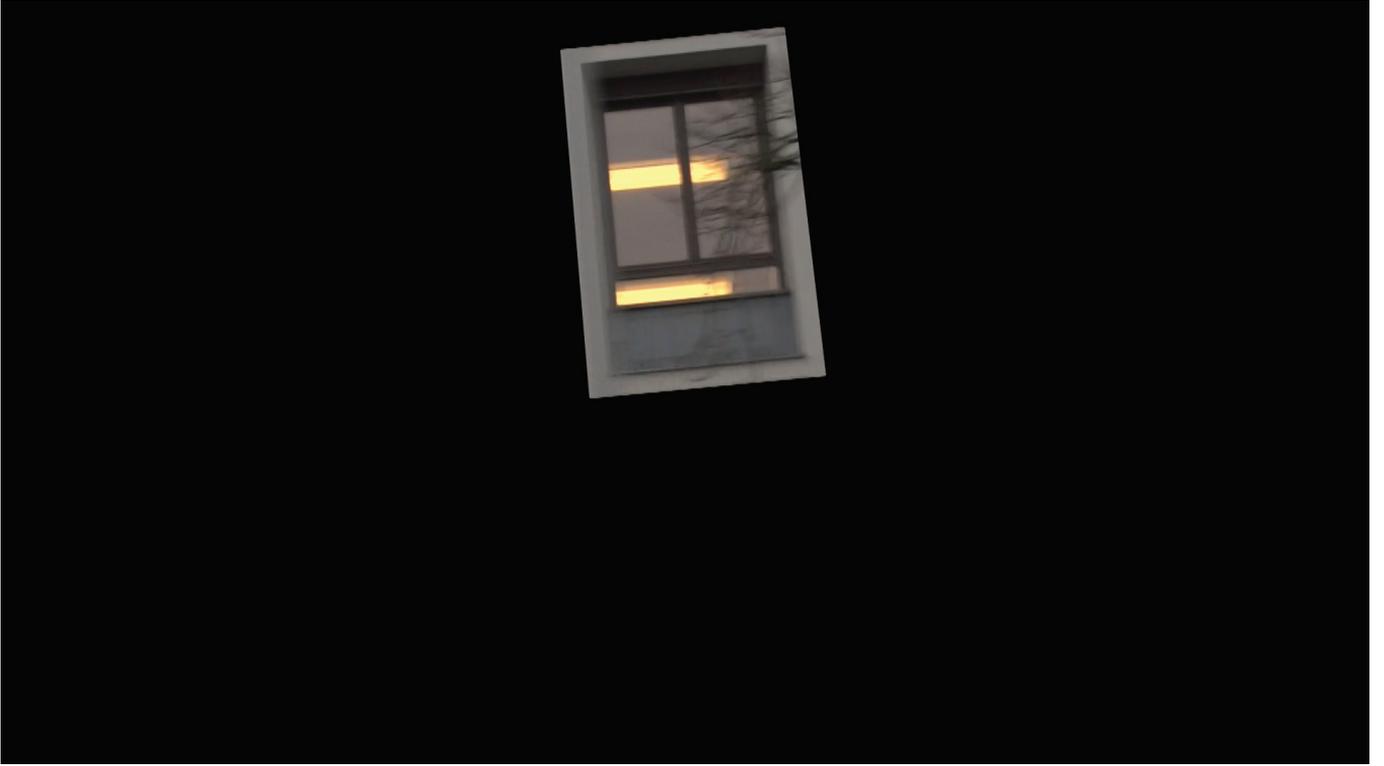
teile diese in einzelne Ton- und Bild-Sequenzen, um dann die passendsten auszuwählen und sie wiederum zu loop. Q) Das Wort „banal“ hat eine höchst interessante Geschichte. Im altfranzösischen hat „banal“ noch „gemeinnützig“ bedeutet (was wiederum auf die indoeuropäische Wurzel bhā-, „sprechen“ zurückzuführen ist), erst später hat es die heutige Bedeutung „unbedeutend, alltäglich“ angenommen („banal“ in Der Duden in zwölf Bänden, hrsg. von der Dudenredaktion, Band 7 [Herkunftswörterbuch], Dudenverlag, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2001, S. 68-69) 23.  
R) Siehe-> S. 22-33.

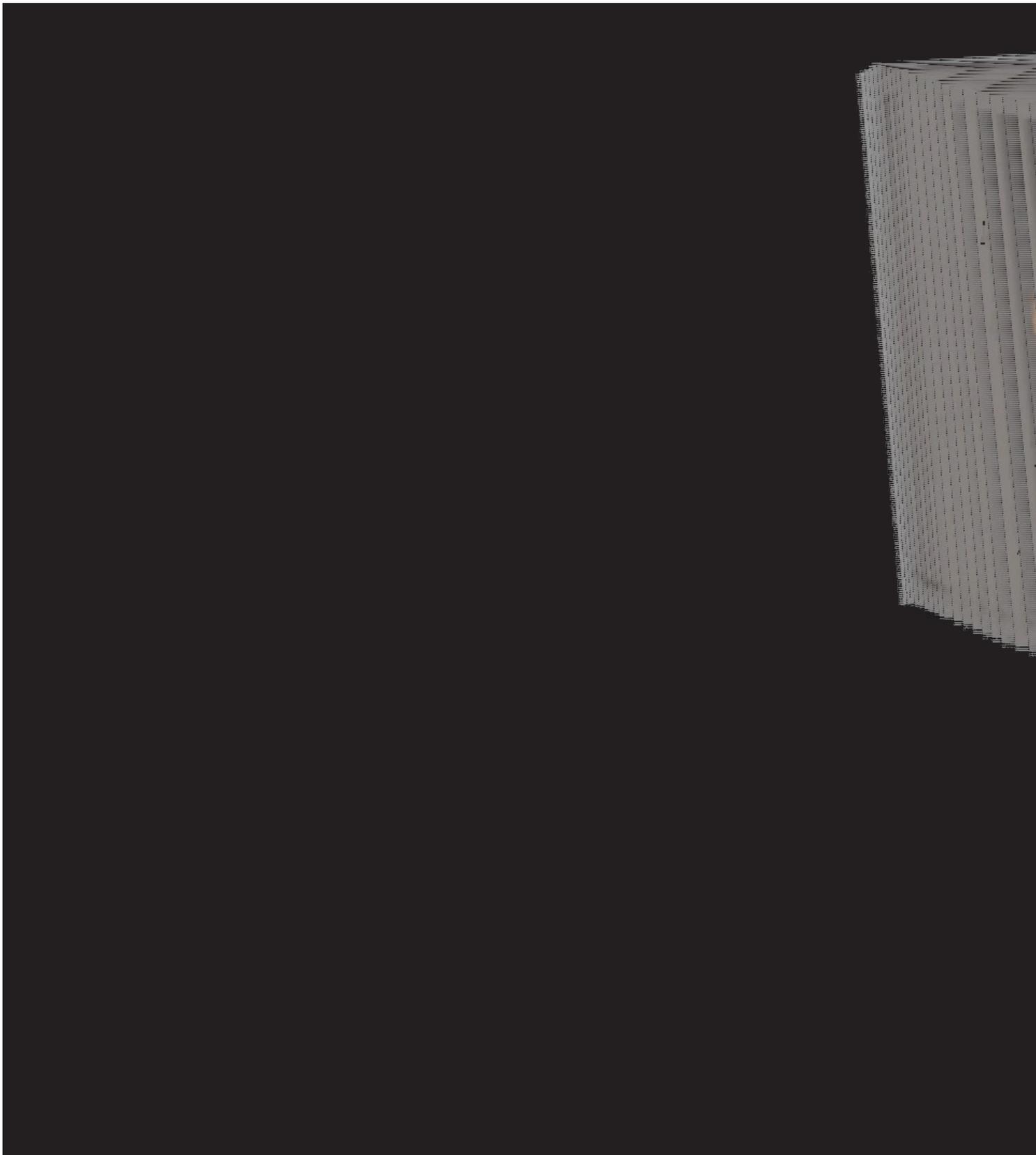


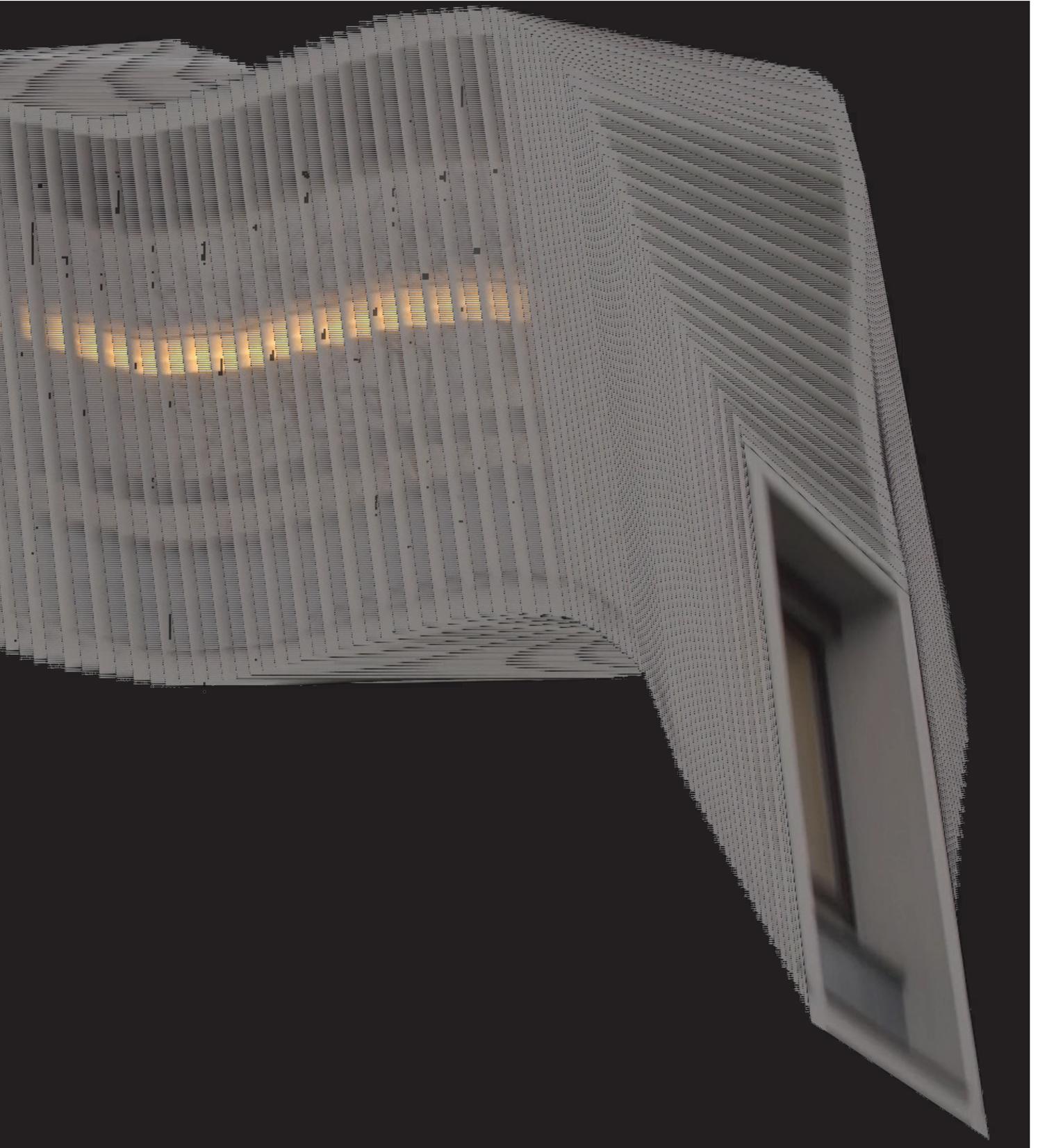


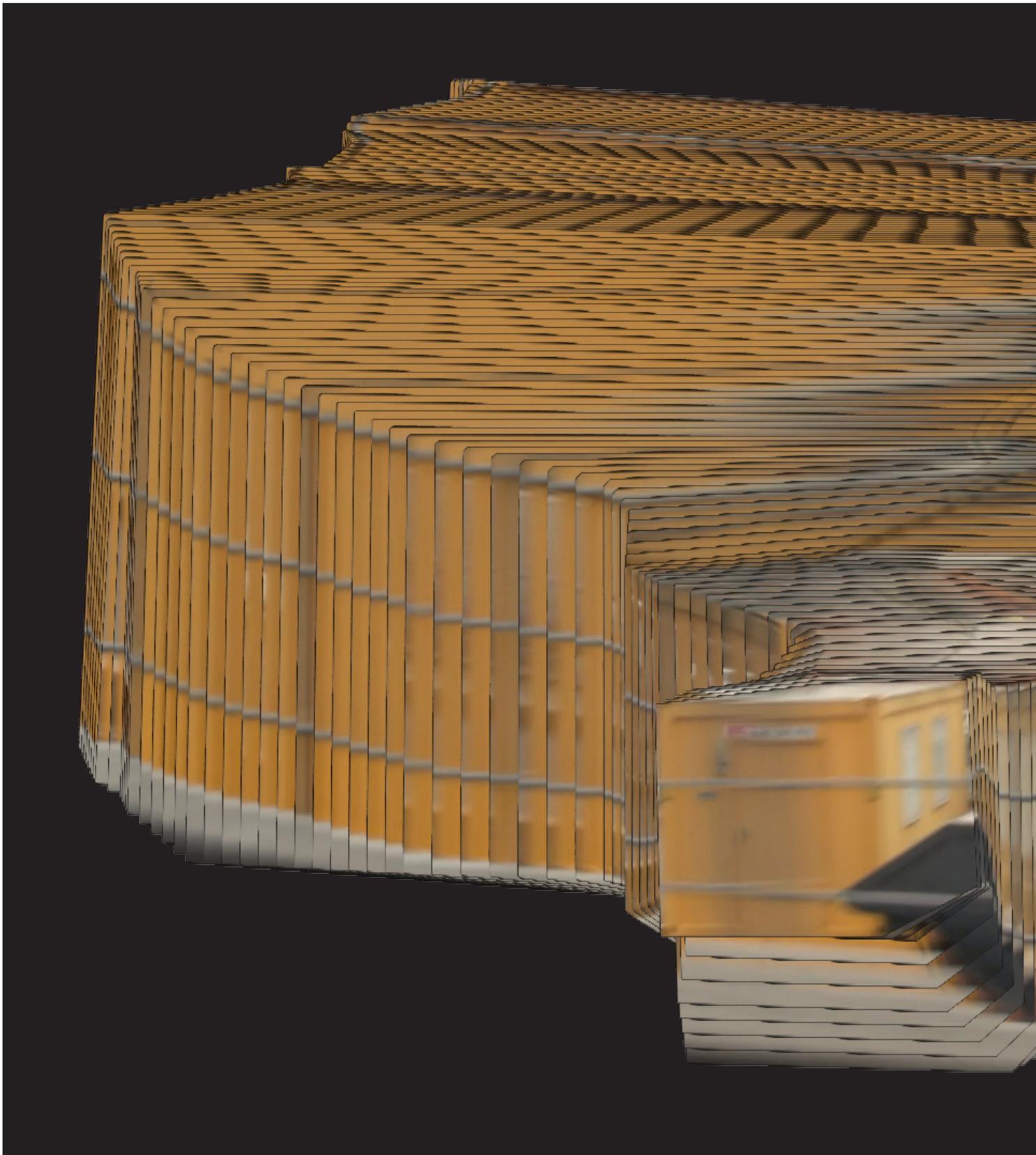


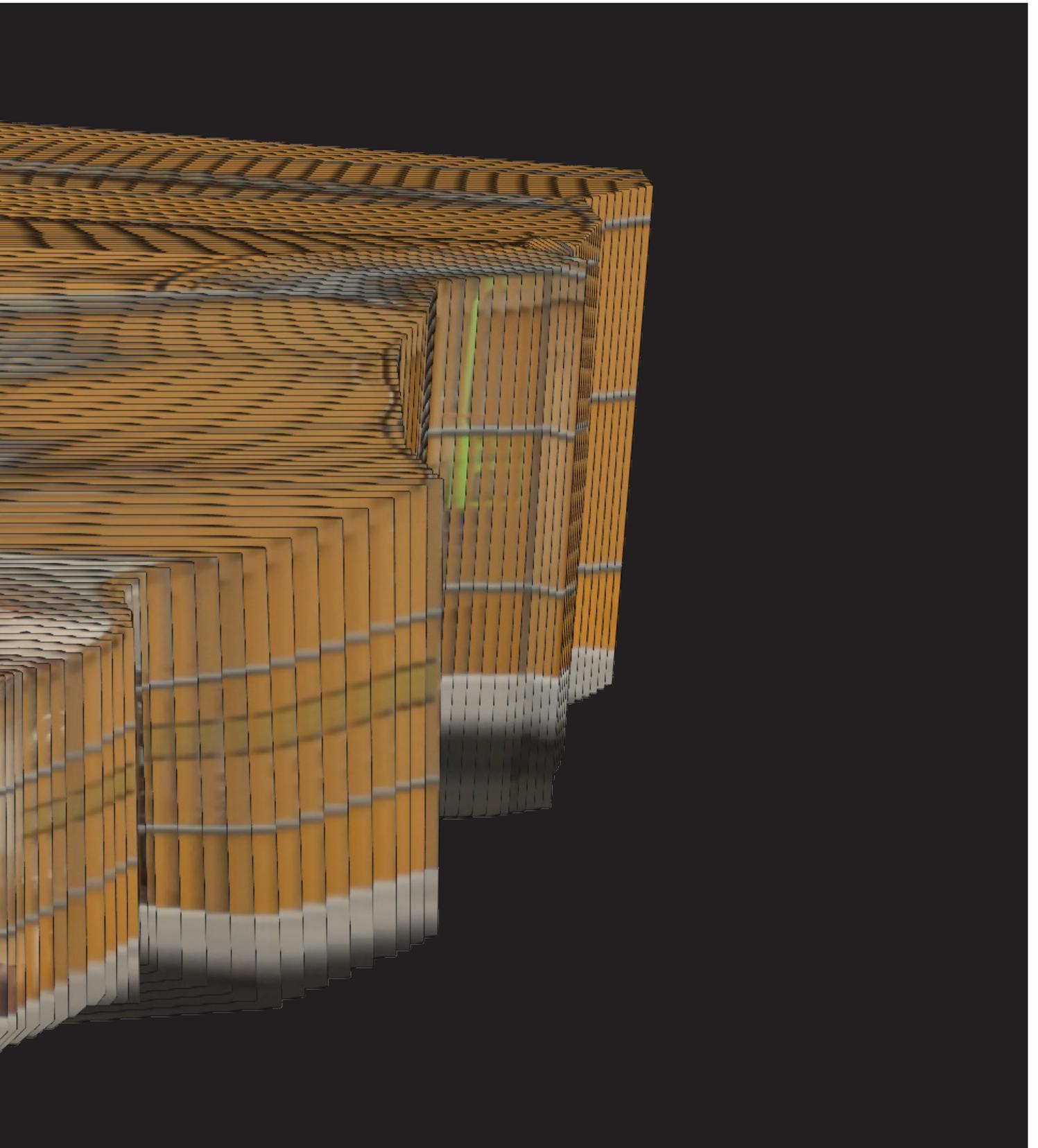


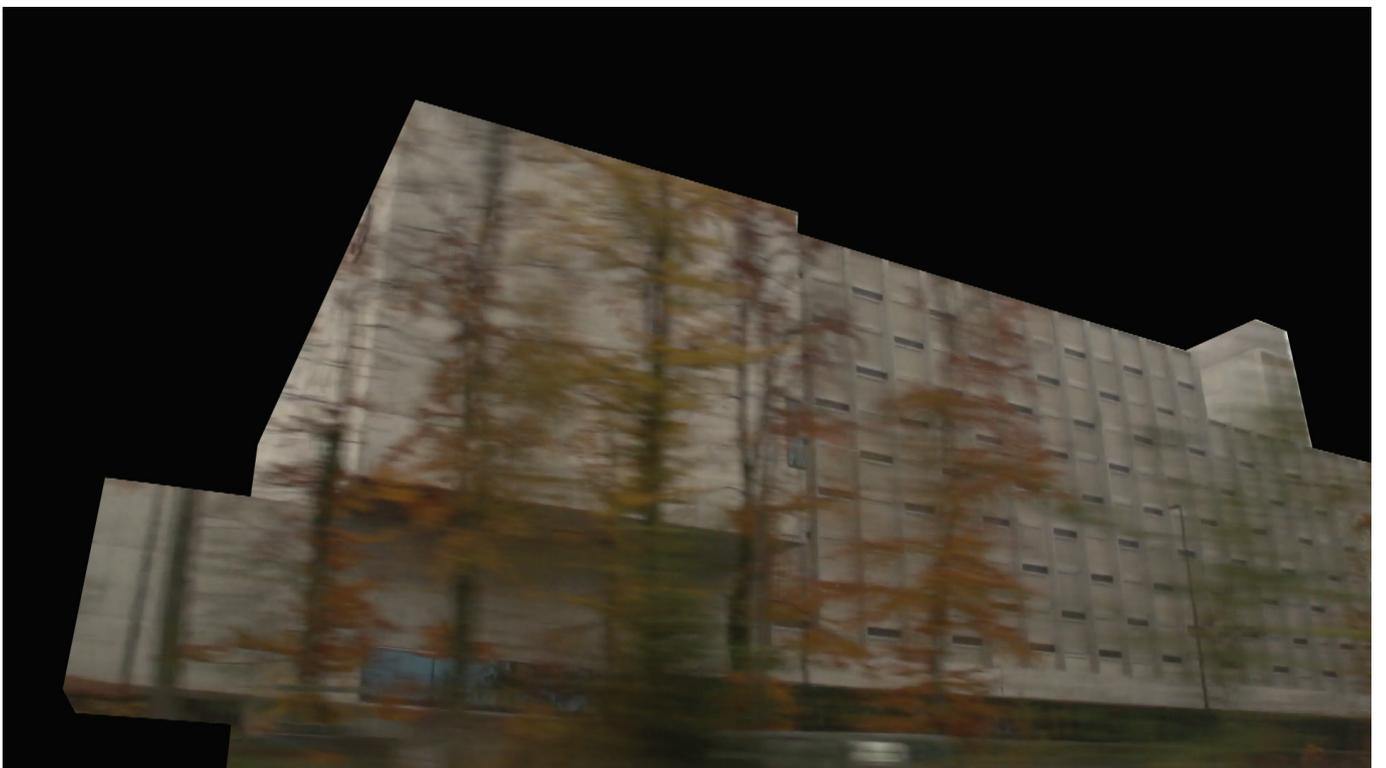




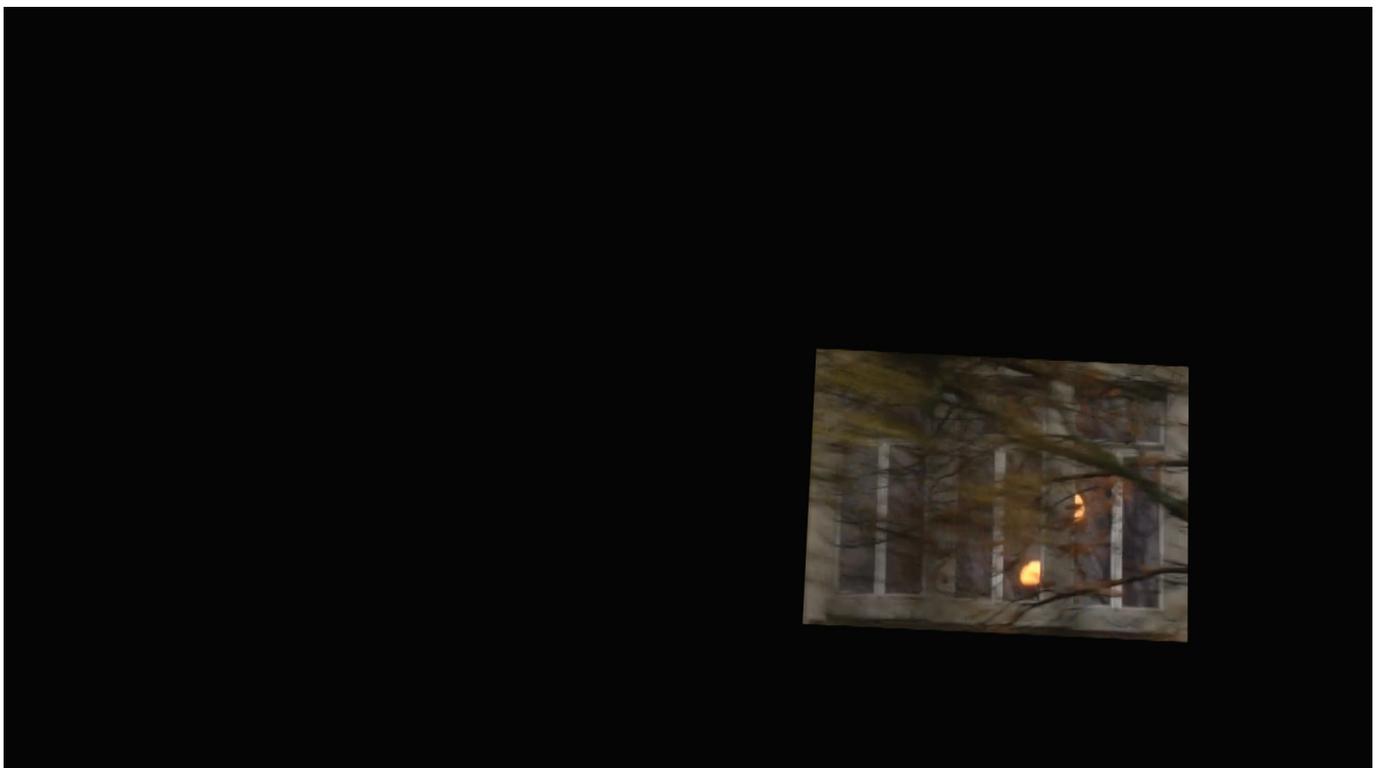


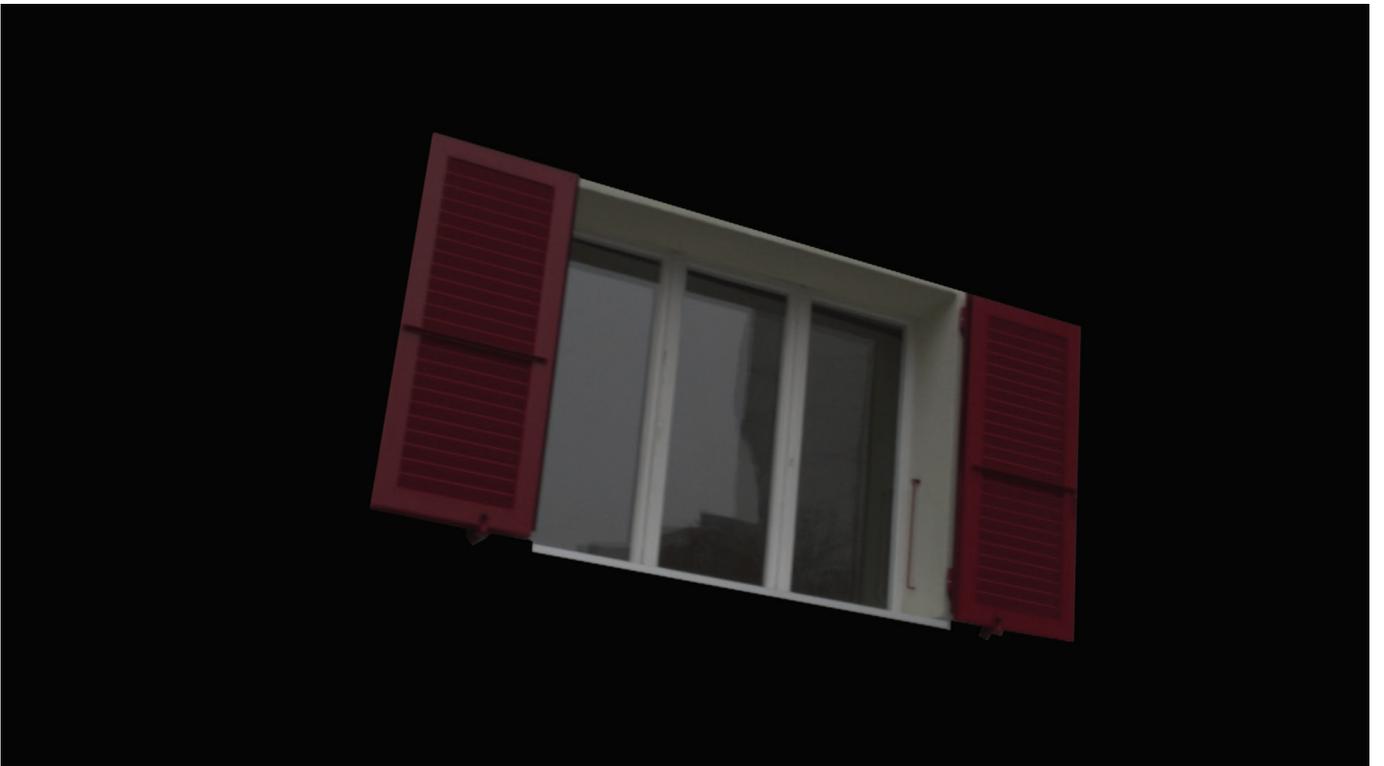














## SCHAM UND GEMEINPLÄTZE

Aussagen, die schon oft durchwandert scheinen, ausgeblieben wie alte Glace-Werbungen an Strandlokalen, bieten dem, der eher zufällig als gewollt, eher widerwillig als erfreut, vorbeischreitet, auf den ersten Blick nichts Neues. Länger schauen wird er auch nicht wollen.

Wenn man etwas auf sich hält, betritt man einen Gemeinplatz nur aus Versehen und verlässt ihn schleunigst wieder. Die das Selbstwertgefühl schädigende Erkenntnis, über eine Banalität gestolpert zu sein, lässt die Scham aufkommen. Die,

wenn sie eintritt, sich wie ein klebriger Schlei-

1. Eine Katze, die auf einen Wurm springt; ein Zelt aus Zuckerwatte, das zerfällt; Schnee auf einer Rutschbahn.

er auf alles Gedachte und Empfundene legt und dort verharrt,<sup>1</sup> so dass (zutiefst im Inneren) die Brille anläuft und die Aussicht auf ein kluges Urteil, von Werten, Geschmack oder Vernunft geleitet, gänzlich verschwindet, in diesem Sumpf des sich-nicht-Kennens.

Dass die Scham sich nicht gut anfühlt, ist so betrachtet nicht verwunderlich. Es scheint, als bestünde ihre Funktion (sollte sie eine haben) geradezu darin, die nä-

here Betrachtung schamauslösender Dinge zu verhindern. Sie legt jeden Kompass still und macht die Erkundung der angegangenen Sache zu einem Tappen in der Dunkelheit.



A)

A) Der Künstler als „Gemeinplatz-Experte“ gibt sich der mühseligen Tätigkeit hin, sich dort aufzuhalten, wo niemand, „der etwas von sich hält“ gerne hingehet: Viel lieber überlässt man die Auseinandersetzung mit Gemeinplätzen den gemeinen Leuten. So gesehen scheint sich, willentlich oder nicht, die Glückspost als Gemeinplatz Fachzeitschrift etabliert zu haben. Aber aufgepasst: Es geht hier nicht darum, sich gerne dumm und oberflächlich zu fühlen (und darin die Zufriedenheit des Idioten zu finden). Man

weiss ja: Zuhäuf bedienen sich die Künstler der Popkultur um so zu tun, als hätte ihre Arbeit etwas mit der Welt zu tun. Wie im Haupttext erklärt, liegt unter dem Gemeinplatz etwas verborgen. Dafür, dass sich der Künstler mit dem Pickel aufmacht, das dentinartige Gestein des Gemeinplatzes zu behandeln, räumt er sich selber eine Daseinsberechtigung ein, was weit mehr ist, als man sich in dieser Hinsicht erhoffen könnte. Siehe-> „Peinliche Rede“, S. 9.

Ist man sich beim besten Willen und der ärgsten Anstrengung nicht sicher, wie man sich in Bezug auf eine bestimmte Sache positionieren soll, wendet man sich bald von ihr ab. Es scheint unmöglich, Fuss zu fassen auf einem Terrain, wo sich jeder Fusstritt wie ein Fehltritt anfühlt und die einzige, vom alles überdeckenden Gefühl der Scham, verschonte Urteilsform<sup>2</sup> das Selbsturteil ist: die Gewissheit, auf eine besonders schmerzhaft Art den Affen gemacht zu haben.

Und doch: Auch wenn die Scham ein ekliges Gefühl ist, ist sie genau so sehr ein Indikator dafür, auf Neuland gestossen zu sein.<sup>3</sup> Ich behaupte: Gemeinplätze werden häufig passiert, angehalten und in die Tiefe gegangen praktisch nie. Ich behaupte: Gemeinplätze werden häufig passiert, angehalten, aber in die Tiefe gegangen wird auf ihnen praktisch nie. Warum sollte man in dieser zerstampfen Landschaft graben? Wenn man sich schon gegen die Oberfläche aus einer trotzig Originalität heraus auflehnt und somit

2. Die eher zimperlichen Gemüte, die sich am wiederholten Gebrauch des Begriffs „Urteil“ stören sollen sich die Präfixe ver- und vor- vergegenwärtigen und darauf Rücksicht nehmen, dass es sich nur beim „Selbsturteil“ um ein Verurteilen handelt, hingegen bei den früheren Erscheinungen die Urteilskraft gemeint ist. Exemplarisch darf der Umstand sein, dass sich lediglich das Verurteilen der Kraft des Scham widersetzt, und somit aus einem wesentlich anderem Material gestrickt ist.

3. Kein glorreicher neuer Kontinent mit süßen reifen Früchten, nein, eine kleine dreckige Insel.

deren klischierte aber offensichtlich wahren Inhalte verneint,<sup>4</sup> warum soll man stehenbleiben, den Spaten auspacken und graben, besonders dann, wenn nach einigen Stichen, noch sandigeres, noch trockeneres Material zum Vorschein kommt?<sup>5</sup>

Gemeinplätze sind nicht vermessene Orte, voll von wertlosem Geröll und Staub. Darunter liegt noch mehr davon. Noch weiter unten, aber, gibt es Dinge, denen weder Sonne noch Wind etwas haben antun können.<sup>6</sup>

4. Jungsein ist schön, der Sternenhimmel romantisch. Auflistung ist erweiterbar.

5. Im Bus höre ich einer Gruppe von Jugendlichen zu. Neckisch sagt einer: „Ja ja, ihr Inder, zu Hause bekommst du wohl jeden Tag Curry serviert“, „Halt die Fresse“, sagt ein anderer und kontert mit einer ähnlichen Aussage. „Langweilig“, denke ich, „kulturelle Unterschiede sind keiner Überlegung wert. Es geht immer nur um Banalitäten. Was ist schon gross dabei, wenn einer das Eine, der andere das Andere isst?“

6. Seltsam und fragil wie neugeborene Katzen.<sup>9)</sup>

B) Diese Metapher ist nicht neu: Ich habe sie zum ersten Mal verwendet, als ich vor gut zwei Jahren meine Ideen zu der Videoarbeit es war schon immer alles da aufschrieb, siehe-> „Das Aufeinanderprallenlassen“, S. 16. Damals ging es mir um unausgesprochene Ideen, die noch keinen Kontakt mit der Aussenwelt gehabt haben (und somit das Potenzial bergen, nicht verstanden zu werden oder erschreckend zu wirken). Übrigens stammt aus derselben Zeit das Interesse für Gemeinplätze. Hier macht sich schon die Idee des Indikators bemerkbar. Zum Banalen siehe-> „Banal“, S. 20.

Es gibt da Etwas mit diesen Gemeinplätzen. Common places. Lugares comunes. Ich meine, es gibt etwas gutes. Da kann man etwas holen. Ich spüre einen Zusammenhang zu meiner Idee vom Banalen.

Ok  
Ich  
oder  
ich v  
Vor  
übers  
ja sel  
noch



## WARUM HABE ICH DIE PEINLICHE REDE GESCHRIEBEN?<sup>A)</sup>

Der Gedanke hinter einem solchen Text ist es, Ideen so zu formulieren, wie ich es im Normalfall nicht machen würde. Eine Rede, als Manifest verstanden, trägt in sich den Willen, etwas verändern zu wollen. Sie lehnt sich gegen den Status Quo auf, zerschlägt ihn und schlägt (im besten Falle) eine Alternative vor.

Der Akt des „Zerschlagens“ ist von einem jugendhaften Charakter geprägt. Das Schlagartige und Zerstörerische ist in diesem Fall ganz nahe am Idealistischen. Sich auf eine solche Weise auszudrücken ist für den abgeklärten und überintellektualisierten Autor peinlich. Um einer These die nötige Wucht zu verleihen, muss sie in eine *absolute* Form gebracht werden. Hierzu muss der Zweifel, das Eingeständnis einer möglichen *Relativität* des Gesagten, unterdrückt werden. Befreit man eine Vermutung von jeglichem Zweifel an ihrer Wahrhaftigkeit, wird sie zur *Sentenz*, zur *steilen These*.

Diese Übung soll aber nicht als eine formale Spielerei verstanden werden (nichts läge mir ferner). Es geht darum, der Peinlichkeit keine Beachtung zu schenken (sie zu *überwinden* wäre nicht

nur unmöglich sondern auch falsch, denn dies soll keine Mutprobe sein), um sich selber den Platz einzuräumen, eine Meinung auszusprechen. Das peinliche Moment in einem solchen Unterfangen besteht darin, Meinungen kundzutun, ohne auf mögliche (inhaltliche, oder, in diesem Falle, auch *ideologische*) Inkonsequenzen,<sup>B)</sup> Inkohärenzen oder Inkonsistenzen achten zu müssen oder sich bewusst nicht darum zu kümmern, ob eine These zwar plausibel und wahr erscheinen kann, jedoch die Intensität des Plädoyers und die rhetorischen Mittel dafür offensichtlich vermessen sind. Diese Gefahren nicht zu beachten bedeutet, sich in vollem Bewusstsein dem Risiko des *Sich-Verfahrens*, *Stolperns* und *Gegen-die-Wand-Rennens* auszuliefern.

A) Siehe-> „Peinliche Rede“, S. 9. B) Es ist eine energieraubende Tätigkeit, jede einzelne Idee (oder Haltung) auf Widersprüchlichkeit in Bezug zu den anderen zu prüfen. Im Reich der Hypothesen proklamiere ich das Recht auf Inkonsistenz.

### *Der jugendhafte Charakter<sup>C)</sup>*

Dieser wird im 2. und 3. Absatz evoziert. Hier wird das Ablehnen der älteren Generation gefeiert und ein Misstrauen gegenüber dem von ihr vermittelten Wissen gehegt. Das Unverständnis der älteren Generation wird als Bestätigung, sich auf dem richtigen Weg zu befinden, zelebriert. Da es sich aber, wie gesagt, um einen Weg handeln soll, und nicht um ein Ablehnen um des Ablehnen willens, wird unterstrichen, dass die rücksichtslose Geringschätzung des Status Quo nicht im Leeren münden sollte.

### *Das letzte Boot*

Der erste Satz des 5. Absatzes ist bewusst im Präteritum gehalten. Das letzte Boot ist schon in See gestochen. In-

sofern hat dieser Satz auch einen etwas deterministischen Nachgeschmack, er könnte sagen wollen: „Seid froh, musstet ihr nicht ins letzte Boot einsteigen, denn wärt ihr früher geboren, hättet ihr das wahrscheinlich getan“. Womit die zwei identifizierten Künstlertypen nicht per se negativ gewertet werden, sondern „als einer anderen Zeit angehörend und deswegen nicht zu vertreten“ abgestempelt. Die in Hohn gehüllten Künstlertypen sind die folgenden:

### *Die Meta-Kunstmarkt-Huren*

Gemeint sind solche Künstler und Künstlerinnen, die denken, sie können sich den Kunstmarkt zu eigen machen und hohle Kunst verkaufen mit dem Ziel, die absurden Auswucherungen des Kunsthandels zu denunzieren.<sup>D)</sup>

*Die philosophisch-politische Buchzeichenliebhaber ...* wollen die eigene Kunst durch Verweise auf grosse Denker der Philosophie (oder anderer Geisteswissenschaften) auf eine artifizielle Art aufladen. Oder sie eignen sich grosse politische (und meistens polemische) Ereignisse an, in dem sie darauf verweisen und diese kommentieren.<sup>E)</sup>

C) Aufrufe gegen die ältere und etablierte Generation sind keine Seltenheit in künstlerischen Manifesten. Schon 1906 schrieb die Brücke: „Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Geniessenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften.“ (Programm der Brücke, 1906, Holzschnitt von Ernst Ludwig Kirchner). Und einige Jahre später Franz Marc, deutscher Expressionist: „In unserer Epoche des großen Kampfes um die neue Kunst streiten wir als ‚Wilde‘, nicht Organisierte gegen eine alte, organisierte Macht“ (Franz Marc: „Die ‚Wilden‘ in Deutschland“ in: Der Blaue Reiter vrs. von W. Kandinsky und F. Marc, München, Zürich 1948, S. 28), wobei dieser Kampf von der nächsten Künstlerbewegung wieder ins Lächerliche gezogen und als alt (bzw. nicht-jung) bezeichnet wird: „Unter dem Vorwand der Verinnerlichung haben sich die Expressionisten in der Literatur und in der Malerei zu einer Generation zusammengeschlossen, die heute schon sehnsüchtig ihre literatur- und kunsthistorische Würdigung erwartet

und für eine ehrenvolle Bürger-Anerkennung kandidiert (...). Jener sentimentale Widerstand gegen die Zeit, die nicht besser und nicht schlechter, nicht reaktionärer und nicht revolutionärer als alle anderen Zeiten ist, jene matte Opposition, die nach Gebeten und Weihrauch schießt (...) sind Eigenschaften einer Jugend, die es niemals verstanden hat, jung zu sein.“ (T. Tzara. F. Jung, G. Grosz, et al. „Flugblatt 1918“, abgedruckt in Der Zweemann H. 3, 1920).



D) Damien Hirst: „I sometimes feel that I have nothing to say and I want to communicate this“ (The Independent, 21 July 1992). E) Ich denke z.B. an Alfredo Jaar oder Joseph Beuys.

### Die Oberfläche / die Eigenliebe

Ab dem zweiten Satz des gleichen (5.) Absatzes wechselt die Zeitform wieder ins Präsens, und es werden die Übel angesprochen, die die heutige Künstlergeneration bedrohen:

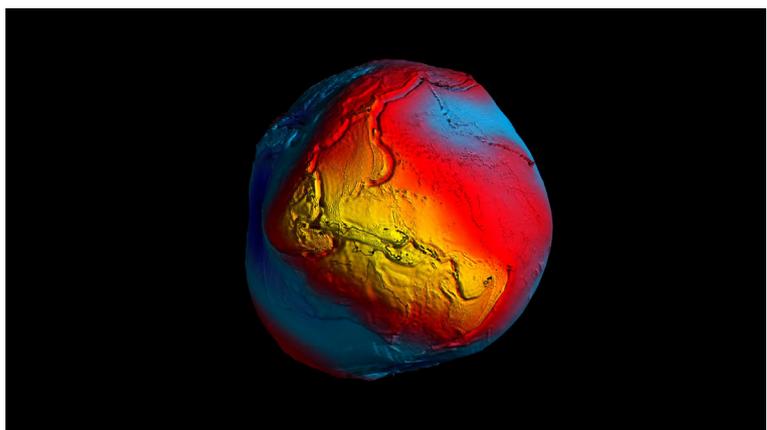
*Die Form als Form in Frage stellen ...* heisst, sich dem nichts bringenden Leerlauf des Formalismus hinzugeben, also die Form ohne jeglichen Inhalt zu behandeln - und deswegen an der „Oberfläche der Dinge“ zu bleiben und eine flüchtige Freude dabei zu empfinden, die dem lieblosen Onanieren<sup>F)</sup> gleichkommt.

*Vom Schreiben schreiben und vom Malen malen ...* tut man oft dann, wenn einem keine Ideen kommen. Es kann durchaus eine gute Übung sein. Diese Übung als Kunst aufzuwerten, erscheint mir aber als pathetisch, denn es ist ein billiges Spiel mit einer medialen Selbstreferenzialität, die oft von einem selbstbitleidenden Gejammer begleitet wird. Auf die Doppeldeutigkeit des letzten Sprachbildes muss angesichts des erwähnten Teufelskreises und der narzisstischen Veranlagung, die es braucht, sich solchen *Freuden* hinzugeben, nicht näher eingegangen werden.

### Das Global village

Im 6. Absatz wird die Prämisse angezweifelt, dass die Globalisierte Welt der Boden sei, auf dem (eine) *Global art* gedeihen könne, welche wiederum zu einer Versöhnung und Verständigung unter den Kulturen führen könnte mit der Folge, den „herrschenden Individualismus“. Obwohl der Begriff des *Global village* aus der Medientheorie stammt,<sup>G)</sup> wird das *Weltdorf* heutzutage oft als Metapher verwendet, um auf anschauliche Art und Weise zu erklären, wie die Welt auszusehen hätte, würde sie gleichmässig auf ein 100-Einwohner-Dorf skaliert.<sup>H)</sup>

Diese überhebliche Induktion kann schnell dazu führen, dass das vorgeschlagene (Sinn-)Bild zur Realität deklariert wird. Diese naiv-intellektuelle Überschätzung eines Denkmodells wird in den Fragen am Ende des Absatzes (auf zynische Weise) angetönt. Vereinfacht ausgedrückt: Der Künstler nimmt an, er gehöre einer Künstler-Ge-



F) Metapher, die ich von befreundeten Kunststudenten übernommen, und die ich wegen ihrer Vulgarität und Angriffigkeit schätze. G) Siehe-> The Gutenberg galaxy: the making of typographic

man, Marshall McLuhan, University of Toronto Press, Toronto 1962. H) Siehe-> <http://zelos.zeit.de/wissen/2009-11/40-infografik-weltdorf.pdf>; <http://www.nationonline.org/oneworld/global-village.htm>

meinschaft an, die sich der Welt gegenüber so verhält wie ein Schamane gegenüber seinem Stamm, wobei er seine eigene Stellung in der Gesellschaft glorifiziert und die Welt simplifiziert.

Auch dieser Satz ist im Präteritum gehalten, weil die Adressaten diejenigen sind, die sich einer *Global art* bereits verschrieben haben.

### Die Weinbeere

Im 2011 hat die Europäische Weltraumorganisation (ESA) im Rahmen der vom *Gravity field and steady-state ocean circulation explorer* (GOCE) durchgeführten Messungen eine dreidimensionale Visualisierung des Erdballs veröffentlicht. Diese lässt die Erde als unregelmässigen, nur annähernd runden Körper erscheinen, der in den Medien gemeinhin als „Kartoffel“<sup>J)</sup> bezeichnet wurde. Für meine diskursiven Ziele ist „Weinbeere“ besser geeignet, da es mir hauptsächlich darum geht, das Idealbild der Welt als Kugel, als geometrischem Grundkörper, mit einer anderen Metapher zu kontrastieren.<sup>J)</sup>

### Das Abschleifen jeder rauhen Kante<sup>K)</sup>

In diesem Absatz wird darauf hingewiesen, dass Kunst mit universellem Gehalt nicht notwendigerweise aus dem Mit-

I) Siehe z.B. -> <http://www.heise.de/newsticker/meldung/Ein-neues-Bild-der-Erde-Satellit-GOCE-ist-vergloeht-2043190.html>; <http://www.newscientist.com/article/dn20335-earth-is-shaped-like-a-lumpy-potato.html>; <http://www.europa-press.es/ciencia/laboratorio/noticia-tierra-cobraforma-patata-modelo-gravitacional-20141201113353.html> J) Wobei die GOCE-Visualisierung auch (nur) ein Modell ist und die Höhenunterschiede übertrieben (der Darstellung wegen) wurden (d.h. die Erde sähe doch runder aus). Da es hier um ideelle Modelle geht, die aufeinanderprallen, ist es interessant zu bemerken, dass im Blog der Fachzeitschrift *Nature* von der wahren Form der Erde gesprochen wird: „GOCE mission reveals the ‚true‘ shape of the Earth“: [http://blogs.nature.com/news/2011/03/goce\\_mission\\_reveals\\_the\\_true.html](http://blogs.nature.com/news/2011/03/goce_mission_reveals_the_true.html).

tut, so universell, wie Kunst es jemals sein kann. Somit ist es kein Wunder, dass diese Serie gerne in Flugzeugen gezeigt wird - oder wurde: ich beziehe mich auf persönliche Erfahrungen, die 10 oder 15 Jahre zurückliegen. Die Sitzplätze in einem Economy-Class-Flug sind höchst heterogen besetzte Orte, wo die einzigen Ausgeschlossenen diejenigen sind, die die Privilegien der globalisierten Welt zu geniessen sich nicht leisten können. Und obwohl nach diesen Kriterien „die Ausgeschlossenen“ wahrscheinlich immer noch die Mehrheit der auf der Welt lebenden Menschen darstellen, ist Kultur und Kunst, als Universal-Produkt konzipiert, doch für die Leute gemacht, die angeschlossen sind (oder das bald zu sein hoffen, dem Versprechen der sozialen Mobilität folgend). Will man ihnen, die, so lange sie noch im Flugzeug sitzen, den dargebotenen Kulturinhalten fast vollständig



K) Als perfektes Beispiel für eine verwässerte Kulturproduktion, in der jede raue Kante - unter Rücksichtnahme auf etwaiges Unverständnis diverser Rezipientengruppen - abgeschliffen wird, bietet sich Rowan Atkinsons TV-Comedy-Serie *Mr. Bean* an: Ich behaupte Mr. Bean ist, in seinem naiven und kindischen Humor, im Nichtvorhandensein gesprochener Sprache, in den grotesk überzogenen Gesten, der Darstellung eines harmlosen Alltags und eines Slapstick, der gar kein bisschen weh-

ausgeliefert sind, gerecht werden, so muss man etwas finden, das sowohl das Rentnerpaar, die C-Liga-Volleyballmannschaft, die Austauschstudentin, den Auswanderer, den „unaccompanied minor“ unterhalten kann, von ihnen verstanden werden kann, und - ganz besonders - niemanden beleidigt, irritiert oder überfordert. (Bild: Mr. Bean *Rides Again*, 1992, Regie: John Birkin & Paul Weiland, Drehbuch: Robin Driscoll, Richard Curtis & Rowan Atkinson).

telwert einer Ansammlung individueller Erscheinungen entstehen muss. Ein solcher Akt der Distanzierung zeugt, meiner Meinung nach, von einem professionellen Selbstverständnis, das dem Künstler nicht zugute kommt, da er sich allzu stark an der Wissenschaft orientiert und sich, anstatt zu einer persönlichen Haltung zu bekennen, der Erforschung eines Gegenstandes hingibt.

### *Nähe und Weite<sup>L)</sup>*

Nicht wenige Aussagen im 10. Absatz lesen sich wie Banalitäten. Ich habe aber tatsächlich grosses Interesse daran, über diese Thematiken nachzudenken. Als mir die Grundlagen des Malens beigebracht wurden, hat mein damaliger Lehrer gerne mit mir das Bild von Weitem angeschaut. Natürlich lassen sich formelle Aspekte wie Komposition, Hell-Dunkel-Kontrast oder Perspektive aus einer gewissen Distanz leichter beurteilen. So habe ich diese Methode des *Zurücktreten-und-Distanz-gewinnen-um-zu-beurteilen* angenommen. Auch wenn ich am Layout der Texte in dieser Publikation arbeite, verändere ich ständig den Massstab, schaue mir eine Doppelseite an, dann wieder einen Ausschnitt. Ich tue das mit einer grossen Selbstverständlichkeit und mit der Gewissheit, dass ich einen Nutzen daraus ziehe.

Aber was geschieht genau beim *Zurücktreten*? Ein Berg sieht ganz anders aus, wenn man oben steht als wenn man ihn von Weitem betrachtet. Und es liegt nur an unserer Definition der (physischen) Welt als ein mit Objekten bestückter Raum, dass wir davon ausgehen, dass der Berg, den wir am Morgen vom Tal aus sahen, der selbe sei, wie derjenige, der Stunden später unter unseren Füßen liegen wird. Dieser *zweite Berg* wird anders ausschauen und sich anders anfühlen. Wenn ich Glück habe, habe ich mir beim Anblick des *ersten Berges*, als ich noch unten im Tal war, einen Pfad merken können, falls ich verloren gehen sollte. Was ich aber sicherlich nicht habe sehen können, ist, wie es sich anfühlt, barfuss auf einen bestimmten, kantigen Stein zu stehen, daraufhin auf den Boden zu fallen und über die Schwelle des engen Pfades zu rollen, um schliesslich in die Tiefe zu stürzen. Und natürlich hat jeder, der im Tal steht, auf den *ersten Berg* blickt und dort einen schmalen Pfad entdeckt, die Möglichkeit, sich ein solches Unglück auszumalen. Was würde dies aber über den *zweiten Berg* sagen?

„Die Sache von Weitem ist nicht dieselbe wie jene von Nahem“, und auf diesem Grundsatz aufbauend ist das Distanz-Gewinnen auch kein Weg, um etwas zu objektivieren (weil dann dieses Etwas zu etwas Anderem wird), und

L) Alle Aussagen in den Absätzen 10 - 13 sind als konkrete Beispiele, aber ganz besonders in ihrer räumlichen Metaphorizität zu verstehen Das heisst, die räumliche Relation zwischen den beschriebenen Elementen beeinflusst die inhaltliche Ebene.

die eingenommene Distanz kann auch nicht einfach weggedacht werden, indem sie intellektualisiert wird.<sup>M)</sup>

*Sache, Sache, Sache*

Ich habe gesagt, dass es das Studienobjekt nicht gibt, weil Objektivität unerreikbaar ist. Insofern gibt es keine Objekte, keine vom Standpunkt des Betrachters isolierbaren Dinge. Innerhalb der „Peinlichen Rede“ vermeide ich es, von Objekten oder Dingen zu sprechen.

Ich bevorzuge das Wort *Sache*, das eine ähnliche Bedeutung haben kann, im Kontext der „Rede“ aber als Synonym von „Angelegenheit“<sup>N)</sup> verwendet wird, das heisst als das *Zu-Behandelnde*.

Du *und* dort *und* Strecke

Im 12. Absatz wird endlich das Versprechen eingehalten, aus dieser Rede eine Anleitung zu machen: Relevante Kunst, gute Kunst ist nur die, deren Anliegen den Macher, die Sache, die er behandelt und, ganz besonders, die Beziehung zwischen ihm und der behandelten Sache einschliesst.

*Das Hintertürchen*<sup>O)</sup>

Im letzten Absatz spreche ich die *steilste These* aus, die gleichzeitig Grundvoraussetzung ist dafür, dass mein Vorschlag, wie Kunst zu machen sei, umgesetzt werden kann.<sup>P)</sup> Ich behaupte, dass es möglich ist, sich mit kleinen und banalen<sup>Q)</sup> Phänomenen zu beschäftigen und *durch* dieses Tun an relevante Thematiken zu gelangen. Räumlich muss man sich das folgendermassen vorstellen: Der Künstler nähert sich der Sache immer mehr, verkürzt dabei die Strecke zwi-

M) Peinliche Rede, Punkt. 10: „Distanz ist nicht abstrahierbar“. N) „Angelegenheit“ mit „Lage“ verwandt, hat den angenehmen Beigeschmack von (räumlicher) Situierung. O) Um das Bild zu verdeutlichen: In einem anderem Text beschrieb ich „Hintertürchen, [die] unscheinbar [sind] wie die Notausgänge der Kinosäle“. P) Mit dem von Marcel Duchamp geprägten Begriff des Readymade scheint sich unter Kunstschaffenden die Annahme eingeschlichen (und

rum, mein Erstaunen darüber festzuhalten, dass ein solcher Grundsatz sich (quasi) als Axiom profilieren konnte. In meinen Augen ist dieses Verfahren des Festhaltens (und Festnagelns) dessen „was für wichtig erachtet wird“ („Axiom“ in Der Duden in zwölf Bänden, hrsg. von der Dudenredaktion, Band 7 [Herkunftswörterbuch], Dudenverlag, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2001, S.60) nicht unähnlich dem Auswendiglernen eines Zauberspruchs, der



ausgebreitet) zu haben, dass jedes Objekt, in einen Kunstraum (aus)gestellt, ungeprüft und ohne Umschweife als Kunst betrachtet werden könne. Weder möchte ich hier bestreiten, dass kunsthistorisch gesehen, eine solche Annahme nicht berechtigt sei, noch möchte ich diese im Allgemeinen unterwandern. Es geht mir viel mehr da-

bei Bedarf aufgesagt werden kann, um eine Schwelle des Zweifels zu durchschreiten. Auch das Hintertürchen ist so ein Zauberspruch. (Bild: Ali Baba et les quarante voleurs, 1902[?], Regie: Ferdinand Zecca). Für weitere Auseinandersetzungen mit Axiome Siehe-> „Families“, S. 49. Q) Siehe-> „Banal“, S.20.

schen sich und der Sache, bleibt aber nicht auf einer angenehmen Distanz stehen (denn dann würde er sich „im Spiegel betrachten“ und es würde daraus ein selbstsüchtiges Spiel werden), sondern dringt weiter ein in die Materie, am Nullpunkt vorbei und gerät allmählich in die Domäne der grossen, für eine breitere Öffentlichkeit relevante Themen.



## FAMILIES<sup>A)</sup>

### 1) VIBRATIONS

There are moments when you think and moments when you don't.

Thinking, as an intellectual tool, is (a) very fast and effective (way) for:

visualizing  
understanding  
and naming.

When you don't think (/aren't thinking), things start to move slowly, they shake and tremble (/vibrate), and the relationship between one and another changes.

You can't always resolve something by thinking about (/of) it.

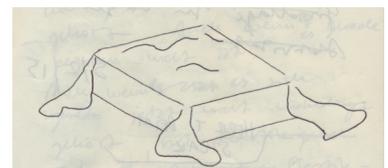
There was a time, were it (/they) seemed to be (/exist) two ways (to resolve something):

Visualizing, trying to understand and wanting to change (it).

Visualizing and wanting to forget (about it), meaning wanting to avoid (it).

*A) Families sind eine Anzahl Gedankenstücke, die als Axiome für improvisierte Dialoge dienen. Ich habe diese Arbeit entwickelt, um sie als Handlungsanweisung für eine Gruppe von Performer einzusetzen, die Gespräche führen sollten und jeweils den einen Standpunkt in ihrem Diskurs vertreten müssten. Das Ganze soll voraussichtlich in einem Zugabteil stattfinden und würde gefilmt werden. Es sollten noch weitere Axiome folgen, wie zum Beispiel: 3. Families: "Jede Beziehung zwischen zwei oder mehr Dingen/Sachen/Menschen kann in eine fa-*

*miliale Beziehung umgedeutet werden. Die Tasse ist die Tochter des Kruges" (Das Bild illustriert die Art, in der ich mit vorgegeben Rahmen zu arbeiten pflege: Ich mag die Lücken, in denen das eingegossene Material einen Ausweg findet).*



## 2) SIMPLIFIED CIENCE

The contemporary human being is so much used to a rational way of thinking, to a (kind of) thinking (which is) influenced by what he / she has learned about science during his / her formal education, and through the influence of the cultural context that surrounds him / her (e.g. in an advertisement for a new dental brush, television series, educative programs, etc.), that he (she [the human being] has the capacity – and the tendency – to relate observed phenomena to each other in a rationalistic (kind of) thinking procedure.

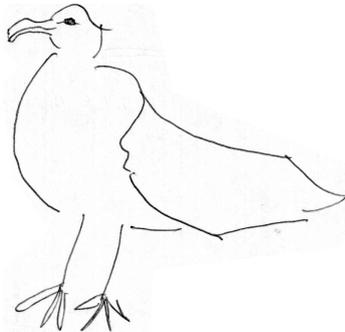
If we (consciously decide to) lower the strictness of what we (would) consider a plausible – and therefore acceptable – thought, the kind of a approach explained above can lead to establish pseudo-scientific and seemingly logic (semantic) relationships between (given) things/phenomena, which could be accepted as scientific truths of what might call *simplified science* (if we don't feel the need to question(/ prove) those newly established relations).

Example:

*Following the premise that “living beings get bigger in size when they grow older (/ when the time passes)”:*



A dove



is nothing else than a gull-chick  
[baby-bird].

Therefore,  
they're from the same species  
and once all of the doves will be gulls  
(if they survive)  
and every time a new bird hatches from a gull  
egg it will be a dove that comes out.

**MENTORAT***Text und Theorie*

Theres Roth-Hunkeler

*Layout und Grafik*

Michael Mischler

*Schriften*

Lyon Text (Regular, Italic,  
Semibold & Semibold Italic)  
Odile (Regular & Italic)

**WEBLINKS ZU DEN ERWÄHNTEN  
ARBEITEN**

„Schwarz: Ein Heft über Wirtschaft,  
Schweiz und Möbelbau“:

[www.polymerisaldir.ch/schwarz.html](http://www.polymerisaldir.ch/schwarz.html)

„Aufgang: Ein Heft über Söhne,  
Märchen und Erfolg“:

[.../aufgang.html](#)

„es war schon immer alles da“:

[.../ewsiad.html](#)

– „ARCADIA“

[.../arcadia.html](#) & [.../le-regard.html](#)

„die Geradenstücke“:

[.../geraden.html](#)

Digitale Ausgabe dieser Publikation:

[.../abschluss-texte.html](#)

**DANKSAGUNG**

Ich danke meiner Mutter,  
meinem Vater, meinen Grosseltern,  
meinen jetzigen und meinen  
früheren Mentoren, der ganzen HKB,  
den Stipendienabteilungen,  
Roman Müller, Nicolle Bussien  
& Hannes Zulauf.

Aldir Polymeris, 3. Juni 2015



