

Kunst und Öffentlichkeit

Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich

Herausgegeben von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner

*Band 2 der Schriftenreihe des Instituts für Kunst und Medien,
Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich*

JRP|Ringier

Inhaltsverzeichnis

Grusswort von Stadtrat Martin Waser	5
Marius Babias Die Kunst des Öffentlichen in der Arena der Politik	9
Philip Ursprung Zürichs Verspätung	17
Christoph Schenker Kunst als dichtes Wissen Das Forschungsprojekt <i>Kunst Öffentlichkeit Zürich</i>	29
Angelus Eisinger Quartierleben in der Partystadt – Interview	49
KÜNSTLERISCHE PROJEKTENTWÜRFE	
Monica Bonvicini <i>Fassade</i>	57
Matthew Buckingham <i>Film To Be Projected Every Year</i>	71
Harun Farocki <i>Denkmal</i>	85
Knowbotic Research <i>BlackBenz Race</i>	105
Lawrence Weiner <i>Kugellager oder runde Steine</i>	121
Bernadette Fülischer Stadtraum und Kunst: Stadtentwicklung, öffentliche Räume und Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich seit dem 19. Jahrhundert	141
Chonja Lee und Maya Burtscher Sechs Beispiele in Zürich	201

Pipilotti Rist	
Die grösste Videoinstallation der Welt – Interview	215
Peter Spillmann	
«Das sind eure Rituale, unsere sind vielleicht andere» – Interview	225
Oliver Marchart	
«There is a crack in everything...» Public Art als politische Praxis	235
Stefan Römer	
Intermedialität im Ambient	245
Hito Steyerl	
«Look out, it's real!» Dokumentarismus, Erfahrung, Politik	261
Ursula Biemann	
Video – eine globale Geografie der Wissensverbreitung	273
Ulrich Vonrufs	
Blicke auf Zürich: Geschichte und Gegenwart	
Wirtschaft, Immigration, Armut, Politik und Massenmedien	279
Tim Zulauf	
Ereberte Widersprüche	
Überlegungen zu den Kunstprojekten in der Hardau	327
KÜNSTLERISCHE PROJEKTE	
San Keller	
<i>Freinacht in der Hardau und Best of Hardau.</i>	343
Claudia und Julia Müller	
<i>Glocke*Hardau*BimBam*2006.</i>	359
Michael Hiltbrunner	
Plakate als Bilder: Kunstplakate von Ana Axpe, Christoph Hänslì,	
David Renggli, Shirana Shahbazi und Till Velten in der Hardau	375
Biografien	411
Anmerkungen	417
Impressum	453

Das hier im Exposé von Harun Farocki
vorgestellte Projekt «Denkmal»
führt in der nun realisierten Fassung folgende
Werkbezeichnung:

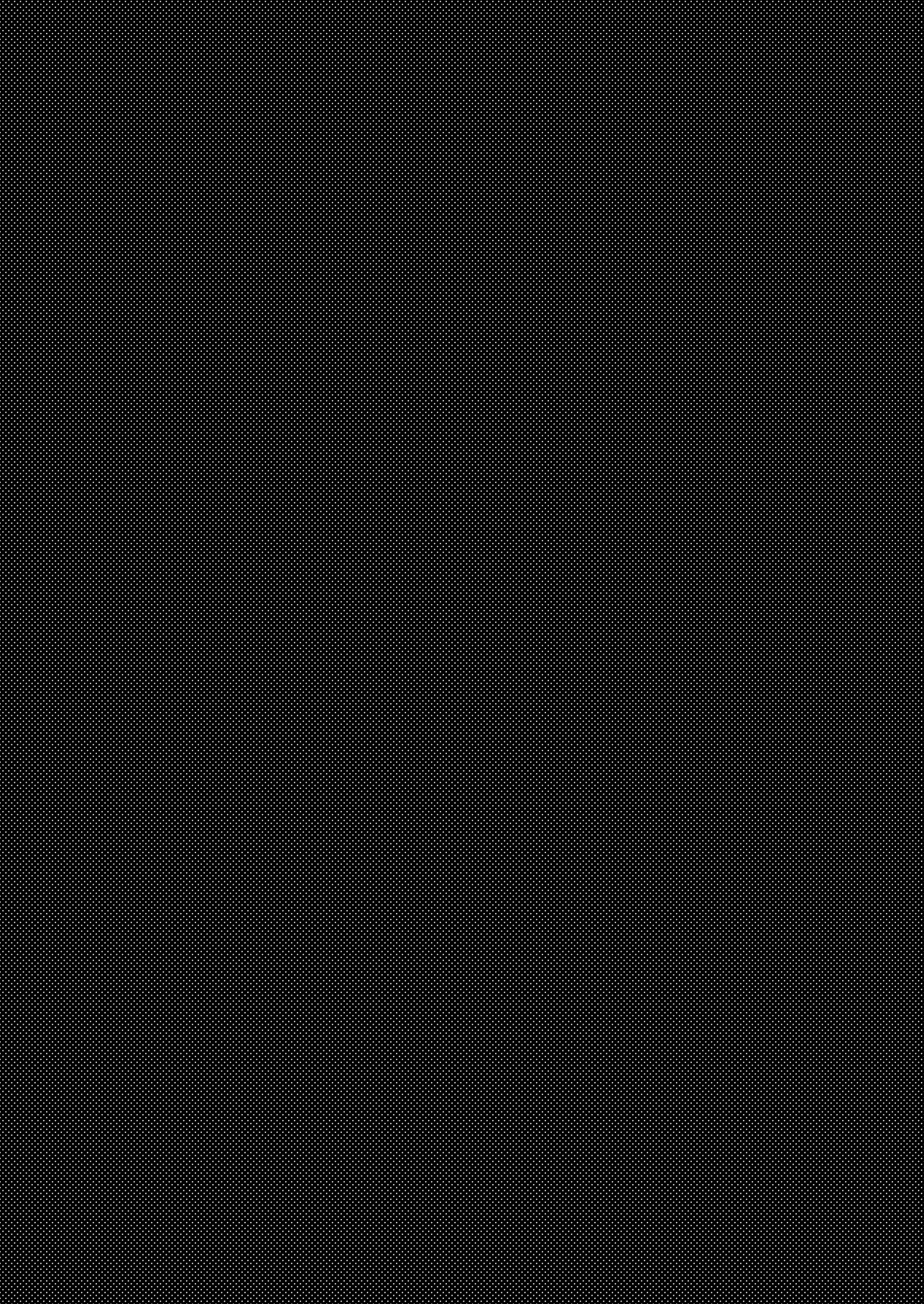
Harun Farocki

Übertragung, 2007

Videofilm, Farbe, Ton, 43 Min.

Harun Farocki

Denkmal





1

1 Harun Farocki: *Denkmal*, Rohfassung, 2006. Video.
Bild vom *Vietnam Veterans Memorial*, Washington, ein Werk von Maya Lin, erbaut 1982.

2-5 Harun Farocki: *Denkmal*, Projektentwurf, 2005. Videoskizzen vom *Vietnam Veterans Memorial*, Washington.



2



3



4



5

**DENKMAL
EXPOSÉ FÜR EINE INSTALLATION VON
HARUN FAROCKI**

A

Das *Vietnam Veterans Memorial* in Washington besteht aus einer langgestreckten Mauer aus schwarzem, poliertem und den Besucher spiegelndem Granit, in den die Namen von 58249 US-Amerikanern eingeschrieben sind, die im Krieg zu Tode gekommen waren.

Das Denkmal wird täglich, dreissig Jahre nach Ende des Krieges, von vielen Tausenden besucht. Drei Verhaltensweisen sind auffällig:

- Viele berühren den Schriftzug eines Namens.
- Viele pausen den Schriftzug eines Namens durch.
- Viele legen kleine Geschenke am Fusse der Mauer ab.

Der Krieg gegen Vietnam ist der einzige, den die USA nicht gewonnen haben. Es ist deshalb schwer, diesen Krieg einzuordnen. Die Vietnam-Gedenkstätte versucht auffällig, keine Aussage zu Vietnam zu machen, und listet die Namen auf, wie auf einem Massengrab. Die Namen sind in einen undeutlichen Zusammenhang gestellt, und die Besucher, Familien-Angehörige oder Freunde, reprivatisieren das Andenken.

Das Memorial, das auch ausdrücklich die bei Mahnmalen übliche Vertikalität vermeidet, vielmehr eingelassen ist in das Gelände, vollzieht ein Stück Antiritualismus. Die Besucher pflegen einen wilden Ritualismus.

Es gibt Schilderungen, dass die Besucher gegen die Wand klopfen, auf die Inschriften, als gelte es, zu wecken. Manche betasten den Stein und zucken zurück, als wäre er heiss.

Anders als beim solitären Grabmahl, stellt erst das Berühren des vertrauten Namenszuges zwischen den gleichartig, dicht an dicht gesetzten Wörtern eine Verbindung her. Dieser Kontakt wird intim, indem der Besucher die bezeichnete Person unter den zigtausend anderen herauslöst – und umgekehrt: Um unter den Vielen die gedenkende Zuwendung dem Einen zu widmen, braucht es den Fingerzeig.

Mit dem Abpausen nehmen die Besucher symbolisch einen Teil des Verstorbenen mit sich.

Beim Entwurf und Bau der *wall* war nicht vorgesehen, dass dort Gegenstände abgelegt werden.

Das Aufsichtspersonal nimmt am Ende jeden Tages die an der Mauer hinterlassenen Objekte auf und schickt sie an eine Sammelstelle: Joints, Medaillen, Fotos, Briefe, Spielkarten.

Allem Anschein nach zeugen Raviolibüchsen, Bierdosen und Zigarettenschachteln von den Entbehrungen der GI's im Krieg.

Tüten mit M&M-Schokolinsen könnten daran erinnern, dass diese als Placebos verabreicht wurden, wenn kein Morphium zur Hand war.

Angehörige hinterlassen Lieblingsstücke des Verstorbenen, z.B. ein Paar Cowboystiefel oder einen Teddybär aus Kindertagen.

Andere Gegenstände spiegeln das Leben, das die Verstorbenen nie gelebt haben: der Hochzeitsblumenstrauss, der Ehering, Schuhe und Schnuller für ein Baby.

Das *Vietnam Veterans Memorial* wurde zu einer Projektionsfläche für eine Zukunft, wie es sie für die auf der Wand Genannten nie gegeben hat.

B

Nach Bronislaw Malinowski ist ein Brauch «jede traditionell geregelte und standardisierte Form des körperlichen Verhaltens».

Eine bestimmte Klasse der Bräuche sind die Rituale.

Die Varianz von der - Betroffenheit auslösenden - Gedenkstätte über den Pilgerort, welcher Meditation und Feierlichkeit einfordert, bis zum touristischen Ziel, an dem in einem profanisierten Kürzel dem Aberglauben mit banger Ironie geschuldet wird, erscheint uns als spannendes Beobachtungsfeld transzendierender Anknüpfungsversuche.

Wir interessieren uns für den Vollzug von standardisierten Handlungen, ritualen Mustern und unwillkürlichen Gesten, mit denen dem Wunsch Ausdruck verliehen wird, sich in Verbindung zu setzen zu einer anderen Zeit, zu gewesener Existenz.

Nach Mary Douglas leben wir in einer Gesellschaft, in der wir uns in unterschiedlichen Formen eines Antiritualismus bewegen, bei Destabilisierung oder Umordnung überkommener gesellschaftlicher Ordnungsmuster und Hierarchien.

Nach Hans-Georg Soeffner bewegen wir uns in einem undurchschauten Ritualismus, der sich an zwei Extremformen veranschaulichen lässt:

- an einem ritualisierten Antiritualismus,
- an der Veränderung eines überkommenen Ritus durch naiven, inflatorischen Ritualismus.

C

Ausgehend vom *Vietnam Veterans Memorial* wollen wir Bilder aufnehmen, die eine implizite Erörterung zur Frage von Antiritual und Ritual sind.

An anderer Stelle in Washington, unmittelbar hinterm Eingang des Smithsonian National Air and Space Museum, warten die Besucher in langer Schlange darauf, ihre Hand auf einen Stein legen zu können, den eine Apollo-Mission vom Mond zur Erde brachte.

Beweggrund zur Kontaktaufnahme mit dieser in einem offenen Schrein dargebotenen Universalie mag sein, dass durchs Handauflegen eine Weihe übergehe. Jedenfalls erfolgt eine physische Teilhabe an der vom Smithsonian in den Exponaten aus Luft- und Raumfahrt bekundeten, bis in den Kosmos reichenden Macht von Wissenschaft und Technik.

5 Mio. Besucher im Jahr vollziehen diese Passage. Der Eintritt ist frei.

Topos vom heiligen Gral: Ein Stein aus dem Sternenhimmel, von einer Engelsschar auf Erden zurückgelassen, als in ihrer Reinheit sie die Unreinheit hienieden flohen. Dieser Stein, den u.a. auch die SS suchte, verleihe göttliche Kraft.

Ist dieses Exponat freigegeben und allen Menschen zugänglich, befasst sich unter klinischen Bedingungen, keim- und sauerstofffrei, um den Zersetzungsprozess zu minimieren, eine Elite in einem eigens zu diesem Zweck sturm-, erdbeben- und hochwasserfest errichteten Gebäude der NASA, Johnson Space Center in Houston, Texas, mit Steinen vom Mond.

Jegliche direkte Berührung mit der menschlichen Hand wird durch dreifach geschichtete Gummihandschuhe unterbunden.

6 Mio. Pilger besuchen Lourdes jedes Jahr. Viele von ihnen vollführen in Erwartung der «Botschaft von Lourdes» – wie sie der 14-jährigen Bernadette Soubirous durch Marien-Erscheinungen in der Grotte von Massabielle kundgetan wurde – das Gleiche:

Sie berühren den Fels mit der Hand, oder sie küssen ihn, um magische Kräfte der Heilung zu beziehen oder um auszudrücken, Gott ist der Fels, auf den sie bauen.

Die Besucher trinken, um Reinigung des Herzens bittend, aus der Quelle der Grotte. Sie wiederholen damit die Bernadette durch die Marien-Erscheinungen aufgetragenen Handlungen – oder die christliche Taufe, indem manche sich ins Wasser tauchen lassen.

Pilger setzen sich im schweizerischen Kloster Fischingen, Kanton Thurgau, auf einen Schemel vorm Kenotaph der Heiligen Idda, strecken ihre Füsse durch eine Öffnung ins Innere des Grabmals und suchen mit dieser Handlung Erlösung von Beschwerden.

Im Grütz, Kanton Zug, steht neben der Kapelle der unscheinbare Meinradstein. Eine Rinne zieht sich quer über den Findling. Heilsuchende kommen hierher, denn er soll von Knieleiden befreien, wenn das Bein durch die Höhlung gezogen wird. Der Legende nach ruhte sich darauf der wandermüde Sankt Meinrad aus, als er in seine Einsiedelei auf dem Hochtal Etzel zog.

In der Verena-Schlucht bei Solothurn befindet sich in der östlichen Felswand ein faustgrosses Loch. Wird eine kranke Hand hineingeführt, erfährt sie Heilung. Das Gestein ist glattgewetzt von den vielen, Linderung ihrer Leiden Suchenden. Eine Sage erzählt, dort habe sich

die heilige Verena festgehalten, als ein Wildwasser durch die Schlucht tobte und drohte, sie mitzureissen.

Der Teufelstritt, ein Abdruck am Boden der Münchner Frauenkirche, zeigt einen Fuss mit einem Sporn an der Ferse. Die Besucher stellen ihren Fuss in den Abdruck, um nachzuvollziehen, wie es dem Satan erging, als er von jener Stelle aus kein Fenster sehen konnte. Nach dem Bau, noch vor der Weihe, betrat er das Gotteshaus und stampfte im Triumph über die vermeintlich vergessenen Fenster auf. Als er begriff, dass er sich geirrt hatte und selbst der Geprellte war, verwandelte er sich zornig rasend in einen Wind, der noch heute um das Gebäude weht.

Für etliche Passanten und Touristen ist es Usus, in einer Glück beschwörenden Geste die Nasen zweier bronzener Löwenköpfe an der Münchner Residenz zu polieren, oft ohne die zugrundliegende Vorgeschichte zu kennen.

Die meisten Menschen, die in Rom sich in die Schlange stellen, um die Hand in den Stein-Mund, *Bocca della Verità*, zu stecken, wissen von diesem Brauch aus dem Reiseführer – oder aus dem US-Film *Roman Holiday (Ein Herz und eine Krone)*, mit Gregory Peck und Audrey Hepburn.

An die Maske ist die Sage geknüpft, dass die alten Römer, wenn sie Eide schworen, die Hand in das Mundloch stecken mussten. Wer falsch schwor, vermochte sie nicht wieder herauszuziehen.

Eine mittelalterliche Legende besagt, dass derjenige, der nicht die Wahrheit spricht, wenn er seine Hand in den Mund der Maske legt, sie verliert. Wohl wurde manchmal mit dem Schwert nachgeholfen.

Betrügerische Kaufmänner, die zur *Bocca della Verità* gebracht wurden, fürchteten



6



7



8



9



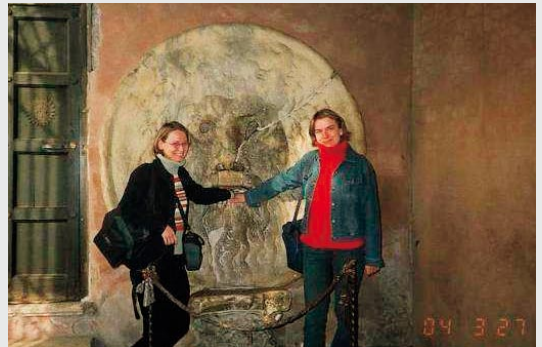
10



11



12



13

um ihre Hand und gestanden lieber.
Häufig folgen Passanten dem Vorbild
anderer. Indem sie sich anderen rituell
gleich verhalten, bilden sie eine in-
stabile oder fiktive Gemeinschaft.

Viele horchen an der Klagemauer in
Jerusalem, als wäre die Stimme des
Propheten dort zu hören.

Ein Akt der Unterbrechung des Gegenwart-
fortganges und der Vereinigung vieler
Menschen unter einem Zeichen vollzieht
sich zu einem verabredeten Zeitpunkt,
unabhängig vom Ort, am nationalen
Gedenktag *Jom Ha-Schoa*, an dem in Israel
der im Dritten Reich ermordeten Juden
gedacht wird. Um 10.00 Uhr laufen für
zwei Minuten landesweit die Sirenen,
alle Leute unterbrechen ihre Tätigkeit,
die Fahrzeuge stehen still, keiner
spricht.

In Buchenwald gibt es eine Stahlplatte
mit der Aufschrift, an dieser Stelle hät-
ten die Häftlinge nach der Befreiung die
erste Feier abgehalten. Nirgends ist
vermerkt, dass diese Platte stets auf
menschliche Körpertemperatur erwärmt
wird. Das hat sich herumgesprochen oder
wird nachgemacht – ständig befühlen
Besucher die Platte, um die Wärme zu
fühlen.

Es geht um die Gesten derer, die eine
Stätte aufsuchen oder passieren. Das
Berühren ist der Versuch, etwas «greif-
bar» zu machen, das nicht direkt erfahr-
bar ist, etwas körperlich anzueignen,
das ausserhalb liegt.

Zu vielen magischen Praktiken gehört die
Berührung, was auch im Kinderspiel
«Fang-mich» noch fortlebt.

Berlin und München, im November 2005
Harun Farocki und Matthias Rajmann

6–13 Harun Farocki: *Denkmal*,
Projektentwurf, 2005.
Beispiele für Denkmal-Rituale.

14,15 Harun Farocki: *Denkmal*,
Videoskizzen, 2006.
Bilder vom *Jom Ha-Schoa* Gedenktag
in Israel.



14



15



16



17



18

16–18 Harun Farocki: *Denkmal*,
Videoskizzen, 2006.
Bilder aus Jerusalem.

TECHNISCHE ANGABEN

Videofilm, Farbe, Ton, ca. 30 Min.,
drei monatlich wechselnde Parti-
tionen zu ca. 10 Min. Format DV
(3:4). Präsentation ab Harddisk
auf Plasmabildschirm.

VORBEREITENDE ARBEITEN

Technische Abklärungen durch *Kunst
Öffentlichkeit Zürich* in Zusammen-
arbeit mit Kunstumsetzung GmbH,
Zürich, und videocompany.ch.

STANDORT

Bildschirm in Leuchtplakatkasten in
Tramwartehalle auf Bellevueplatz,
oder an Wand oder in Plakatvitrine
im Shopville, Hauptbahnhof Zürich.

DAUER

Ab Sommer 2007 für 3 bis 5 Jahre

AUSWAHLVERFAHREN

Direktauftrag

PROJEKTBEGLEITUNG

Tim Zulauf, *Kunst Öffentlichkeit
Zürich*

FINANZIERUNG

Schwyzer-Winiker Stiftung (Produk-
tion) und Stadt Zürich (Installa-
tion und Unterhalt)

AUFTRAGGEBER

Kunst Öffentlichkeit Zürich

Zum Projekt von Harun Farocki

Tim Zulauf

Harun Farockis Videoinstallation *Denkmal* beleuchtet die Funktionen von Skulpturen. Sie dokumentiert ritualisierte Handbewegungen und Gesten, mit denen Menschen Erinnerungsorten, Mahnmalen oder einfachen Standbildern begegnen. Allen diesen Ritualen, ob sie nun beiläufigen, alltäglichen oder sakralen Charakter haben, ist gemein, dass sie Unberührbares berührbar oder der Verhandlung zugänglich zu machen versuchen.

Drei in der Entwicklungsphase des Projekts diskutierte Beispiele zeigen die mögliche Spannweite von Farockis Ansatz: Am *Vietnam Veterans Memorial* in Washington tasten Besucherinnen und Besucher die eingemeisselten Namen der Gefallenen ab – ein kollektives, aber fast immer einzeln vollzogenes Ritual, mit dem Familienangehörige und Veteranen einen individuellen Verlust verarbeiten und die Unklarheit und Brutalität des Krieges zu fassen versuchen.¹ Bei der *Bocca della Verità* in Rom veranschaulicht das von unzähligen Touristenpaaren praktizierte Einführen der Hand in den Mund der Wahrsager-Skulptur, wie Filmgeschichte den öffentlichen Raum prägt und selber gleichsam berührbar wird: Szenen aus dem Film *Roman Holiday* (1953) haben den Brauch zur Überprüfung von Schwüren populär gemacht. In Zürichs Wasserkirche wiederum küssen orthodoxe Christen jeweils am 11. September als Höhepunkt einer Prozession den *Märtyrerstein*, auf dem die Stadtheiligen Felix und Regula im 3. Jh. n. Chr. enthauptet worden sein sollen. Die verschlungene Geschichte der Feier belegt, wie sich magische Bräuche im reformierten Kontext neuen Ausdruck verschaffen: 1526 entweihte Ulrich Zwingli den Feiertag mit einer Predigt in dem damals gerade vom Felix-und-Regula-Altar geräumten Grossmünster, und 1898 ging der Feiertag, vollständig säkularisiert, in das Volksfest *Knabenschiessen* ein. In der gegenwärtigen orthodoxen Huldigung wird der Kult um die Stadtheiligen nun zusammen mit den vornehmlich migrantischen Glaubensgemeinschaften wieder öffentlich. Die Feierlichkeit relativiert so gleich doppelt die protestantische Tradition, denn neben dem Bildersturm wurden auch

Prozessionen und Heiligenverehrungen im öffentlichen Raum der Stadt verboten und in die Glaubenshäuser verbannt.²

Mit einer ausgreifenden Folge verschiedener Beispiele von Bräuchen, Erinnerungs- und Alltagsritualen erstellt *Denkmal* ein Gesten-Vokabular, das fassbar macht, wie der ritualisierte Umgang mit *Orten* und *Skulpturen* die Nutzung des gebauten Raums strukturiert. Das Filmprojekt lenkt die Aufmerksamkeit von den Dingen (den Skulpturen, Denkmälern, Erinnerungsorten usw.) auf ihren Gebrauch und damit auf Traditionen und Techniken der Sinngebung. Es zeigt, wie die Einschreibung von Hierarchien und Wertvorstellungen in Architektur und Umwelt vonstatten geht und verweist auf nationale oder kulturelle Differenzen. Im Vergleich unterschiedlicher Rituale, die in der Ausübung – als Imaginationspraktiken – die Teilhabe an einer Gemeinschaft ermöglichen, umkreist *Denkmal* überdies die Frage nach dem Grund einer Identifikation: *Warum und im Namen welcher Botschaften* schliessen sich Menschen durch Teilnahme an Bräuchen und quasi-magischen Praktiken zu bestimmten Gemeinschaften zusammen?³

Für die Präsentation des Films bestimmt Harun Farocki das Bellevue, den zentralen Tramknotenpunkt Zürichs mit neu renoviertem Café, oder die östliche Einkaufspassage des Shopvilles unter dem Hauptbahnhof. Beides sind Räume des Durchgangs, der schweifenden Aufmerksamkeit und des Konsums und weisen mehr oder weniger halbprivaten Charakter auf – ein Umstand, der negativ als Kommerzialisierung beschrieben werden kann, der aber auch gesellschaftliches Handeln zulässt, das sich weder einer privaten noch einer öffentlichen Sphäre zurechnen lässt.⁴ Shopville wie Bellevue sind darüber hinaus Treffpunkte, die aufgrund ihrer einstigen Ambivalenz in Film und Bild vielfach dokumentiert worden sind und sich in ihrem Charakter stark verändert haben.⁵ Heutzutage wird die Aufmerksamkeit der Passantinnen und Passanten in diesen Transit-Räumen stärker als zuvor von Werbung und Kaufangeboten gesteuert.⁶ Der Flachbildschirm, auf dem Harun Farocki seinen Film präsentiert, nähert *Denkmal* medial bewusst der Dienstleistungs- und Warenwerbung an, die im öffentlichen Raum und in Schaufenstern zunehmend auf Videoscreens auftritt. Die in *Denk-*

mal gezeigten «Berührungen von Unberührbarem» fordern durch diese Annäherung das geglättete, auf Ziellosigkeit angelegte, kommerzielle Umfeld heraus: Dem Warenfetischismus werden im Filmbild spirituell aufgeladene Handlungen zur Seite gestellt, die dem Materiellen eine geistige Dimension zuschreiben. Farocki provoziert damit die Debatte, inwieweit es rituelle Strukturen und ihre ideologischen Rahmungen sind, die eine Sinngebung vor Ort jenseits von Konsum ermöglichen. Indem *Denkmal* diese Debatte anstösst, kann es den für öffentliche Kunst zentralen Begriff der *Ortsspezifität* und, neuer, des *funktionalen Orts*⁷ um eine für Zürich relevante Dimension erweitern. Die Patinierung und die Aneignung des Raums auf der Ebene seiner Begreifbarkeit und seiner (wie auch immer gearteten) geistigen Dimension steht dabei dem auf Funktionalität ausgerichteten Design der Stadt Zürich entgegen. Auch andere Zürich-typische Tendenzen des öffentlichen Lebens, wie die Unterdrückung von kulturell fremd kodierten Gesten oder das ausserhalb von Feiern wie der jährlichen *Street Parade* schnell als übertrieben empfundene «Sprechen der Körper», erhalten mit Farockis *Denkmal* ein Widerlager.

Innerhalb von Harun Farockis filmischem Werk nimmt *Denkmal* einen besonderen Platz ein. Zum einen konfrontiert Farocki zum ersten Mal in dieser Form den öffentlichen Raum mit Filmaufnahmen aus anderen öffentlichen Situationen und tritt aus dem institutionellen Rahmen von Kinosaal oder Ausstellungsraum heraus. Zum anderen führt er das Projekt eines *Archivs für filmische Ausdrücke*⁸ in erweiterter Weise fort: Er greift dabei nicht auf Found-Footage-Material zurück, das er sonst Fernseharchiven, Spielfilmen, Überwachungskameras, Lehrfilmen oder Computersimulationen entnimmt, sondern filmt die zu vergleichenden Gesten und Rituale selber vor Ort. *Denkmal* verbindet so in Farockis Werk inhaltliche Interessen von Essay- und Kompilationsfilmen wie *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995)⁹ und dem neuesten enzyklopädischen Ausstellungsprojekt *Kino wie noch nie* (2006)¹⁰ mit dem formalen und konzeptionellen Vorgehen von dokumentarischen *cinéma direct*-Filmen wie *Die Umschulung* (1994),¹¹ *Stilleben* (1997)¹² oder *Ein Bild* (1983).¹³

Rituale und ihre Öffentlichkeit

**Auszug aus einem Interview mit Harun Farocki von Tim Zulauf
Berlin/Wien, im Dezember 2005**

FETISCH ODER ABSTRAKTION? VON WASHINGTON NACH ZÜRICH

Tim Zulauf: Ihr Filmprojekt *Denkmal* geht von Beobachtungen am *Vietnam Veterans Memorial* in Washington aus. Über welche Thesen verbinden Sie die Rituale der Andacht, die sich in Washington beobachten lassen, mit alltäglicheren oder touristischen Ritualen – z.B. dem Handeinführen in die *Bocca della Verità* in Rom?

Harun Farocki: Das ist so ähnlich, wie wenn man den Gebrauch eines Wortes einmal in der Literatur und einmal im Alltag oder in Alltagsausdrücken nachverfolgt. Man nimmt ein Gedicht von Schiller zum Beispiel und schaut, wann das Wort «Mode» so gebraucht wurde wie im Gedicht *An die Freude* in der Zeile «Was die Mode streng geteilt» und ab wann nicht mehr. Das ist erst einmal ein ganz normaler, etymologischer Ansatz. Indem man eine vergleichende Wortgeschichte anstellt, erfährt man etwas über das Wortfeld, über verdeckte und verlorene Bedeutungen. Ebenso ist es mit den Gesten. Nehmen wir die alltägliche Geste, dass ein Mensch den anderen beim Sprechen berührt. Wir wissen alle, dass das eine Bekräftigung, ein Nachdruck ist. Sehen wir nun auf ein Kinderspiel, das «Kriegen-Spielen», bei dem es gilt, jemanden zu verfolgen und leicht zu berühren. Mit der Berührung ist der andere «aus» oder «gefangen». Da erfassen wir etwas von der magischen Vergangenheit dieser Geste.

Untersuchen Sie mit dem Vergleich von Gesten, inwieweit alltägliches Verhalten noch mit rituellem oder religiösem Gehalt aufgeladen ist?

Ja. Der Historiker Karl-Heinz Kohl hat etwa in seinem Buch *Die Macht der Dinge*¹⁴ nachgezeichnet, wie kläglich die Versuche der jüdisch-christlichen Religionen gescheitert sind, eine Abstraktionsvorstellung von Gott durchzusetzen, und wie schnell

dagegen immer wieder regionale, «heidnische» Formen aufgenommen wurden – und damit doch wieder Reliquien, Kultsteine und lauter magische Gesten in diese Religionen zurückkamen. Das hat wohl mit dem menschlichen Unvermögen zu tun, mit der Abstraktion klar zu kommen.

Weist das Konzept zu *Denkmal* in die Richtung einer «anthropologischen Konstanten»? Etwa in dem Sinn, dass Sie nach Gesten und Ritualen suchen, die unverändert unter der gesellschaftlichen Oberfläche durch die Jahrtausende ziehen und unterschiedliche Gesellschaften gleichermaßen strukturieren?

Als «anthropologische Konstante» würde ich das nicht bezeichnen. Karl-Heinz Kohl will, wie viele Ethnologen, die Anhänger der kleinen Religionen gegen die Weltreligionen verteidigen – das war auch das Projekt von Claude Lévi-Strauss. Und damit ist es auch ein Ziel in Kohls Buch *Die Macht der Dinge*, zu beweisen, dass wir uns eigentlich alle «wie Afrikaner verhalten». Dass sich Fetischismus also auch im Jüdisch-Christentum überall antreffen lässt. Das Wort Fetischismus ist zentral in diesem Zusammenhang.

Wäre daraus eine Kritik an einem abstrahierenden, bilder- oder fetischfeindlichen Denken abzuleiten?

Von Kritik würde ich nicht sprechen. Bezeichnet wird nur unser Unvermögen, mit einem Zwiespalt fertig zu werden. Wir setzen Dinge, die sich eigentlich nicht abbilden lassen, doch immer wieder ins Bild. Die gesamte so genannte visuelle Kultur versucht, spätestens seit es die gefilmten Nachrichten gibt, Dinge zu veranschaulichen, die nicht in Bildern gezeigt werden können. Das Brechtsche Problem der Firma AEG, die mit der Fassade nichts Wesentliches über die Firma aussagt, kehrt hier vielfach wieder.¹⁵ Eine Firma geht pleite, und wir sehen Klingelschilder. Ein Mensch wird ermordet, und wir sehen eine Polizei-Absperrung und ein Reihenhaus. Vilém Flusser sprach da vom «Verkitschen» – womit er gleichzeitig ein starkes moralisches Urteil fällte. Ich bin mir nicht sicher, ob solch ein Urteil angebracht ist. Sicher stimmt, dass wir – die wir sonst geleitet werden von einem naturwissenschaftlichen Weltbild – eigentlich wis-

sen müssten, dass viele Dinge nicht vorstellbar sind und dass wir sie uns trotzdem vorstellen wollen. So wissen wir etwa, dass Geschichte nicht aus einer Reihe von Erzählungen «grosser Personen» besteht. Trotzdem halten wir uns selbst dann noch an Personen, wenn wir so etwas wie Hegels Ideengeschichte verstehen wollen. An der Darstellung solcher Konzeptionen scheitern meistens die Story-Konstruktionen.

Was, glauben Sie, wird die Filminstallation *Denkmal* in Zürich auslösen?

Ja, das ist die rechte Frage: Die Reformbewegung hat ja zunächst sogar die Abbilder des Gottessohnes aus den Kirchen gerissen, insgesamt die Vergötzung auszutreiben versucht. Das hat aber einem ganz anderen Fetisch Geltung verschafft, dem Waren- und Geldfetisch. Karl Marx hat dieses Wort geprägt und es durchaus religionskritisch gemeint. Wenn wir nun das Wort von Walter Benjamin: «Kapitalismus als Religion» aufnehmen, dann sehen wir, dass es heute in Zürich und anderswo eine Spaltung gibt. Einerseits den Waren-Fetischismus: Schaufenster und Abbildungen zeigen die immer gleichen Gegenstände in Abwandlung. Und über den Gläubigen, die von den Waren-Fetischen abhängen, thront eine Priester-Kaste: die der wirklichen Kapitalisten. Sie interessieren sich nur für die Geldvermehrung, in höchster Abstraktion, in einer Abwendung von der Welt. Andererseits kann man genau sehen, dass das calvinistisch-zwinglianisch geprägte Zürich doch auch voller Rituale ist. Man denke nur an den ständischen Historismus, an das ganze Getue um die Zünfte an Feiertagen wie dem *Sechseläuten*.

IMAGINIERTER ÖFFENTLICHKEITEN: EIN SPIELRAUM ZWISCHEN FASSADE UND INNERER BEDEUTUNG

Suchen Sie mit der Installation *Denkmal* nach einer Variante zum Dualismus, wie er bei Brecht auftaucht, von «Bild» versus «funktionale Struktur» oder «Fetischismus» versus «Abstraktion»?

Wir *müssen* uns eben immer einen Zugang suchen. Und ich habe in manchen Fällen den Zugang woanders gesucht als auf die Fassade zu schauen oder auf das, was dahinter liegt, also etwa das Fließband. Stattdessen filmte ich, wie die Arbeit imagi-

niert wird, etwa in diesen Rollenspielen und Instruktionen aller Art. Ich hielt mich an die Selbstdarstellung der Institutionen. Wie ein Betrieb ein Bild von sich erzeugt und das ideale Verhalten der Mitarbeiter entwirft. Es ist die eigene Zeichenwelt, die eine Meta-Betrachtung möglich macht.

Legen Sie auch dem *Denkmal*-Projekt diese Idee der Meta-Betrachtung zugrunde? Etwa indem Sie Handlungen an so genannten *Kodak-Points* beobachten – an Orten, die alle fotografieren und an denen sich alle fotografieren lassen?¹⁶

Um ein Beispiel aus der Recherche für *Denkmal* zu geben: In Jerusalem sah ich oft, wie die sakrale Geste mit dem Bildermachen wörtlich Hand in Hand ging. Jemand trägt eine Kamera in der einen Hand und berührt mit der anderen etwa den Stein, den Jesus berührt haben soll. Die Leute machen ein Bild vom Stein, dann berühren sie ihn, oder sie fotografieren die Hand beim Berühren. Dabei lassen sie sich fotografieren oder fotografieren einander. Dennoch fallen in solch einem Augenblick die beiden Handlungen, das Berühren und das Abbilden, nicht in eins. In dem Augenblick, in dem die Leute den Stein anfassen, vergessen sie dieses Fotografieren und Fotografiert-Werden – wie das bei grossen Filmdarstellern auch der Fall ist. Obwohl sie wissen, dass sie eine Darstellung bieten, wirkt ihr Auftritt gleichsam vollständig von einer inneren Bedeutung getragen. Das sind Gegebenheiten, die ich in der Konzeptphase, vor der ersten Recherchereise nach Jerusalem, gar nicht habe wissen können. Erst durch die Arbeit stosse ich auf solche Beobachtungen. Die Orte, die ich angehen möchte, sind dabei völlig verschieden: In Rom stehen die Touristinnen und Touristen offensichtlich Schlange, um sich fotografieren zu lassen, wie sie die Hand in diesen *Bocca della Verità* hineinstecken. Die Leute stehen Schlange für ein bestimmtes Foto und weniger für eine Erfahrung.

Die geschilderten Rituale zielen auf ein intimes Erlebnis oder eine «innere Bedeutung», wie Sie gesagt haben. Sie werden aber in der Masse abgewickelt. Haben Übungen durch die vorbereitende Wiederholung von Gesten einen öffentlichen Charakter? Ist das vergleichbar mit Handlungen, die Menschen in einer Gruppe für ein Vorstellungsges-

spräch oder einen Verkauf einüben, wie Sie in den Filmen *Die Bewerbung*¹⁷ oder *Die Umschulung*¹⁸ gezeigt haben?

«Imaginierte Öffentlichkeit» ist da vielleicht das richtige Wort. Ich las einmal, dass sich in der BRD viele allein wohnende Damen für die Nachrichten die Haare machten und sich fein anzogen. Das taten sie nicht, weil sie glaubten, dass Herr Köpcke¹⁹ sie durch den Fernseher hätte sehen können. So magisch ging das nicht vonstatten. Es ist eher damit vergleichbar, dass jemand ein paar Tage informell und schlampig herumläuft und sich dann plötzlich doch zurechtmacht, obwohl sie oder er keinen Menschen sehen wird. Aber man imaginiert eben, diese anderen Menschen zu sehen und von ihnen gesehen zu werden. Mit der Vorstellung von dieser Öffentlichkeit macht man sich präsentabel, wie es so schön heisst. Diese Möglichkeitsform, die Vorstellung, man *könnte* in der Gemeinschaft sein, man *könnte* sich anderen zeigen, die macht eine Menge aus. Wie oft sagt man sich nicht: «Das esse ich nicht im Stehen, dazu setze ich mich hin.» Und dies nicht, weil es gemütlicher wäre, sondern weil es zur Vorstellung des Bildes von «kulturvoller Einnahme» von Essen eben dazugehört.

Die «Privatisierung der Angst» wurde auf der Ebene persönlicher Erfahrungen als Effekt und Triebfeder der Postmoderne beschrieben.²⁰ Dient eine «imaginierte Öffentlichkeit» dazu, eine omnipräsente und unangreifbare Kontrollinstanz aufzurichten?

Die «Privatisierung der Angst» verweist auf eine Innengeleitetheit. Der Protestantismus tritt für die innere Leitung ein, er ist insofern modern – und hat ja auch die Entstehung des Kapitalismus befördert. Früher gab es den Unterschied zwischen «Offizialreligion» und «regionalem Heidentum». Solche Erscheinungen sind im Katholizismus immer sehr stark gewesen, bis hin zur Übernahme heidnischer Feste wie Weihnachten. Die Versuche, regionale Abweichungen zu überformen, tauchen in allen Religionen auf.

Wenn früher die Opposition zwischen Abstraktion (als dem grossen Ganzen) und Partikularismus (als der regionalen Abweichung) verlief, dann mag für heute gelten, dass das grosse gemeinsame Gesellschaftliche nicht mehr existiert und sich darum

verschiedenste partikulare und private Religionen verbreiten. Interessant ist, wie die Nicht-Christen das Weihnachtsfest übernommen haben und selbst die strengsten Moslems in Berlin Weihnachten feiern. Es geht gar nicht anders. Der allgemeine Rhythmus mit dem Kaufhausgeläut wirkt vor allem auf die Kinder so stark, dass niemand ihnen zumuten könnte, an Weihnachten nichts zu unternehmen. Also wird Weihnachten in den Kalender aufgenommen und ein wenig umgeformt.

Mich interessieren solche Umformungen im Bereich von Gesten ganz generell. Ich will meine Untersuchung nicht auf Denkmale beschränken, sondern hoffe, dass ich Situationen finde, in denen die Semantik von bestimmten Gesten im Alltag zu erkennen ist. Und sei es nur, dass Menschen an bestimmten Stellen ganz bestimmte Handbewegungen ausführen.

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG, DIE SICH AUS SICH SELBST BEGRÜNDET

Sehen Sie die Arbeit *Denkmal* im Zusammenhang mit dem *Bildlexikon* oder dem *Archiv für filmische Ausdrücke*,²¹ das Sie mit *Arbeiter verlassen die Fabrik*,²² *Der Ausdruck der Hände*²³ und *Gefängnisbilder*²⁴ begonnen haben?

Damit hat es zu tun. Mir gefällt aber, den filmischen Begriff oder Topos für einmal nicht im Film zu suchen, sondern im Leben. Bei *Arbeiter verlassen die Fabrik* dachte ich: «Könnte ich nicht selber etwas filmen?» Es gab aber keinen Grund dazu. Filmemacher, die eine Erzählabsicht haben, nehmen einen Gegenstand auf, um ihm bestimmte Eigenschaften zuzuschreiben. Weil Fritz Lang etwa definieren will, in was für einer Maschinenwelt wir leben, inszeniert er für *Metropolis* Arbeiter, die eine Fabrik verlassen, in einer bestimmten Weise. Ohne diese Intention einer Definition wüsste ich gar nicht, wie ich filmen soll, wenn irgendwelche Arbeiter irgendwo heraus kommen. Bei dem *Denkmal*-Projekt verhält es sich nun anders, weil es frei konzipiert ist. Ich suche breiter nach Gesten, die mit Andenken, Vergewissern, das Unbegreifliche Begreifen zu tun haben. In dieser Weise ist es auch eine parallele Studie zum Film *Der Ausdruck der Hände*.

Auf das Projekt *Bildlexikon* selber ist etwas ande-

res gefolgt, die Arbeitsweise hat sich inzwischen geändert. Antje Ehmann und ich machen im Januar in der Generali Foundation in Wien eine Ausstellung,²⁵ in der wir uns mit dem Sampling von bestimmten Szenen oder von bestimmten Topoi des Kinos beschäftigen. Die Arbeit setzt sich also fort, aber eben in Form von Exponaten für Kunsträume. Wolfgang Ernst etwa, der sich für digitale Bildadressierungen interessiert und mit digitalen Ordnungskriterien ein Bildarchiv konzipiert hat, lehrt zwar heute an der Humboldt-Universität. Aber ihm fehlen die Mittel, die Sache im grossen Stil zu betreiben. Es müsste ein DFG-Projekt (ein Projekt unterstützt von der Deutschen Forschungsgemeinschaft) geben, um eine Grundlagenforschung über Jahre zu ermöglichen.

Können Sie den Begriff Sampling im Zusammenhang mit Bildern erläutern?

Wir suchen Filmausschnitte zu Bildtopoi wie «Frauen am Telefon» oder zu der Art, wie Männer zur Tür hereintreten, oder zu Frauen, die aus dem Fenster schauen – was eine so wichtige, vieldeutige Geste im Kino ist. Wir sammeln die Materialien aus den verschiedensten Filmen und bringen sie in eine Ordnung, in der sich die Bilder hoffentlich gegenseitig so kommentieren, dass man einen Ausdruck, den man selber oft schon gesehen hat, neu versteht. Es ist also nicht so diskursiv angelegt wie bei *Arbeiter verlassen die Fabrik*.

Das heisst, beim Sampling ist kein Off-Kommentar dabei?

Nein, wir versuchen, den Kommentar durch die Montage zu erzielen.

Sie haben im Vortrag *Bilderschatz* bemerkt, dass sich in Zukunft Bildkategorien jenseits von wortsprachlicher Begrifflichkeit und Verschlagwortung sozusagen aus sich selbst ergeben könnten. Die Vision von Wolfgang Ernst, den Sie in einer Passage zu Wort kommen lassen, war ja, dass man mit dem Adressieren einzelner Bild-Pixel und mit Algorithmen zur Gestalterkennung die Befangenheit des begrifflichen Denkens zugunsten eines Bilderdenkens verlassen könnte.²⁶ So delegiere man das Denken aber an die Funktionen von Programmen, kritisiert wiederum der Kunsthistoriker Tom Holert, und mache

sich abhängig von Experten und Technologien.²⁷

Die Kritik ist natürlich berechtigt, man gelangt in diese Abhängigkeit. Das Problem stellt sich ähnlich wie bei den Surrealisten, die das freie Assoziieren – die *écriture automatique* – ausprobiert haben. Aber mit dem Aus-Sich-Selbst-Begründen meine ich etwas anderes. Es gibt Wörterbücher, die müssen einen bestimmten Bereich abdecken und andere nicht. Ein Wörterbuch der Kirchengeschichte muss bestimmte Termini zur Kirchengeschichte beinhalten. Ich selber denke an etwas Freieres, ähnlich dem *Archiv für Begriffsgeschichte*.²⁸ Dort hält man es so, dass jeder, der einen Studiengegenstand einbringt und zu einem Begriff etwas beiträgt, darauf achtet, dass der Beitrag in sich gut ist. Aber niemand muss begründen, warum gerade dieser Begriff und nicht ein anderer Eingang findet. Darum sind ja wissenschaftliche Bücher oft langweilig: Es vergeht zu viel Zeit damit, zu erklären, welchen Stellenwert die eigene Arbeit in einem System hat. Einem System, das mit Platon beginnt und beim eigenen Doktorvater aufhört.

Im Voraus festzulegen, wo der Fokus einer Arbeit genau zu liegen kommt, passt Ihnen nicht ...

Ja, das missfällt mir. Es hilft wenig, sich an einem Gerüst entlang zu hangeln und zu sagen: «Ich decke jetzt das hier ab, diese Forschungslücke werde ich hiermit schliessen» und so weiter. Das ist in Ordnung für die Antragsprosa, aber das Resultat muss sich letzten Endes aus sich selber rechtfertigen und nicht aus den Begleitsätzen.

DOPPELDEUTIGKEIT DES MATERIALS, DAS NEBENEINANDER VON BILDERN

Wie weit glauben Sie an die Determinierung von Erkenntnissen durch eine Arbeitsweise oder ein Bildmedium? In Ihrem Film *Schnittstelle*²⁹ heisst es über die strukturierte Montagetechnik von *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*: «Ein Programm gibt die Ordnung vor. Künstlerische Autonomie ist mit dieser Technologie nicht mehr möglich, und das Medium ist wirklich die Message geworden.»³⁰

Ich bin natürlich auf eine Doppeldeutigkeit aus. Das Programm mag eine Struktur liefern, aber der Satz bedeutet eben auch: Ein Programm gibt eine

Ordnung vor. Das heisst, die Ordnung ist auch eine vorgetäuschte. Der Film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*,³¹ den ich da in *Schnittstelle* kommentierte, handelt von Bildererkennung und rückt die Mustererkennung der Geschichte in diesen Zusammenhang: Wir haben mit den Luftbildern von Auschwitz eine andere Art von Geschichtsschreibung, die merkwürdig unintentional vonstatten geht – wie das Aufnehmen indexikalischer Spuren. Und andererseits gibt es in dem Film selber diese permutative Montagelogik, also das Kombinieren und Rekombinieren von Elementen. Dabei obliegt es klarerweise dem Autoren, etwas aus diesem Montage-Programm zu machen. Wie aus der Vorgabe, in einem Gedicht mit sieben Betonungen und zwanzig Silben auszukommen – und ähnlichen, selbst auferlegten Regeln. Das Verfahren ist also absolut nicht deduktiv. Ich finde es produktiver, die Ideen aus dem Umgang mit dem Material zu gewinnen.

Sie haben davon gesprochen, dass Sie beim Schneiden das Film-Material so oft wenden, bis es sich quasi wie von selbst, ohne «geistiges Konzept», zum definitiven Schnitt zusammenfügt.³² Was für eine Definition (film-)künstlerischer Forschungsarbeit liesse sich hier entwickeln?

Das «Wie-Von-Selbst» ist natürlich nur eine schwache Metapher. Das war für mich einmal eine Erfahrung bei der Arbeit am Film *Ein Bild*.³³ Es war angenehm, das Produzieren und das Schneiden wieder zu trennen und sich nicht am Schaulplatz sagen zu müssen: «Jetzt brauche ich eine solche Einstellung, nachher eine solche», wie das normalerweise beim Spielfilm gemacht wird. Sondern aufzunehmen und dann am Schneidetisch neu zu bewerten, was die Aufnahmen eigentlich sind. Gute Cutter sagen: «Ich lese kein Drehbuch, ich will auch nicht wissen, was das Filmmaterial heissen soll, sondern was es heisst.» Du musst also aus dem Material selber den Film lesen und empfinden und nicht aus dem Script. In diese Richtung zu arbeiten, das wäre meine Absicht. Und das versuche ich mir zu erhalten, indem ich solche Ordnungen nicht festlege oder vorher aufschreibe, wie eine Montage aussehen soll, sondern indem ich sie erst einmal ausprobieren und probiere, welche Ordnung sich ergeben könnte.

Heisst das, Sie treten dem von Ihnen selbst aufgenommenen Material entgegen, als sei es Ihnen fremd?

Ja, so etwas versuche ich herzustellen.

Im Gespräch mit Kaja Silverman über Godards Film *Numéro Deux*³⁴ sprechen Sie anlässlich der zwei Bilder im Bild – den beiden Videomonitoren, die Godard abfilmt – von einer «sanften Montage»,³⁵ in der wir, die Betrachterinnen und Betrachter, «die Verknüpfung zu leisten haben». Für Ihre installativen Videoarbeiten wie *Schnittstelle*³⁶ oder *Ich glaubte Gefangene zu sehen*³⁷ ist dieses Nebeneinander von Bildern ein zentrales Motiv. Geben Sie damit Kontrolle an das Publikum ab? Manche Mehrkanalvideos zwingen einen ja im Gegenteil dazu, genau zu verfolgen, wie sich die Bilder zueinander verhalten.

Auch wenn man die Zweikanaligkeit kontrolliert, verhält es sich mit ihr trotzdem anders als mit einer einzelnen Bildspur. Um es einfach auszudrücken: Die Zweikanaligkeit funktioniert nicht mit einem «oder», sondern mit einem «und». Sie sagt nicht: «Ich zeige Bild eins und nehme es weg, um dann Bild zwei zu zeigen.» Auch wenn die beiden Bilder in der Abfolge etwas Gemeinsames erzeugen, werden sie so in eine viel stärkere Opposition gesetzt. Es ist nicht einmal eine Opposition, denn das spätere Bild hat immer einen gewissen Vorteil. Es wirkt wie eine Verbesserung. Man sagt: «Nicht dieses Bild, sondern dieses.» – «Nein, auch nicht dieses Bild, sondern das Nächste.» Das ist nicht der Fall, wenn die beiden Bilder nebeneinander gezeigt werden. Diese «Weichheit» oder «Sanftheit» der Montage drückt sich darin aus, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer verschiedene Blickbeziehungen herstellen können. Sie können auf einer Bildspur die Schnittfolge verfolgen, und sie können die Schnitte zwischen den beiden Bildspuren verfolgen.

Und wie sieht diese «sanfte Montage» aus?

Das ist eine Frage der Anordnung der Bilder. Und das, denke ich, wird bei dem *Denkmal*-Projekt viel mehr in Richtung musikalischer Permutationen führen und weniger in Richtung Aussage-Montage.

2 Matthew Buckingham: Muhheakantuck – Everything has a name. In: Miwon Kwon (Hg.): Wathershed. The Hudson Valley Art Project. Minetta Brook, New York 2002. S. 91–93.

10 Matthew Buckingham: One Side of Broadway. Zur Ausstellung im Westfälischen Kunstverein und im Kunstmuseum St. Gallen 2005–2006. Revolver, Frankfurt a.M. 2005.

11 Yosef Hayim Yerushalmi: Zakhor. Jewish History and Jewish Memory. Foreword by Harold Bloom. Schocken Books, New York 1989. S. 117.

HARUN FAROCKI DENKMAL

1 Die Künstlerin und Architektin Maya Lin, die ihren Wettbewerbsbeitrag für das *Vietnam Veterans Memorial* im Alter von 21 Jahren eingereicht und 1982 gewonnen hatte, beschreibt in einem Interview die Rezeption ihres Werks als eine Art Kollektiv-Intimität: «I wouldn't say it is anti-heroic. I would say it is anti-monumental, intimate. No matter how public my work gets, it remains intimate, one-on-one with the individual. Even though I use text, I never use text like a billboard, which a hundred people can read collectively. The way you read a book is a very intimate experience and my works are like books in public areas. I think that is what has always made people respond to my work in a very quiet way.» Tom Finkelppearl: Dialogues in public art. Interviews with Vito Acconci u.a. MIT, Cambridge MA 2000. S. 121.

2 Siehe Hansueli F. Etter, Urs Baur, Jürg Hanser, Jürg E. Schneider (Hg.): Die Zürcher Stadtheiligen Felix und Regula. Legenden, Reliquien, Geschichte und ihre Botschaft im Licht moderner Forschung. Hochbauamt der Stadt Zürich, Zürich 1988. S. 131; Thomas Maissen: Wenn Götzen ihre ganze Ohnmacht offenbaren. Wie Zürichs Stadtheilige den Bildersturm überlebten. In: Du. 63. Jg., H. 7/8, 2003. S. 62–64.

3 Siehe in diesem Zusammenhang die Ausführungen von Oliver Marchart zur Kritik an «*Imagined Communities* als Ritualmodell». In: Oliver Marchart: Techno-Kolonialismus. Theorie und imaginäre Kartographie von Kultur und Medien. Löcker, Wien 2004. S. 68–74.

4 Gerade in Bezug auf die bürgerliche Kopplung von Geschlecht und Raum – dem weiblichen Raum ist der private, dem männlichen der öffentliche Arbeits- und Ausdrucksbereich zugeordnet – bieten sich neue Lesarten vom Halbprivaten an: «Der halböffentliche Raum von Passage und Shoppingmall spiegelt die traditionelle Arbeitsteilung und gesellschaftliche Positionierung der Geschlechter. Aber als Brücke zwischen den polaren Sphären ist er wichtig. Deshalb sind die vielfältigsten Formen von Zwischenöffentlichkeit – auch in räumlicher Gestalt – nicht nur ein Spiegel differenzierter Geschlechterverhältnisse, sondern auch immer Räume, deren Aneignung ausgehandelt wird. Handeln in seinem vielfältigen Wortsinn, aber auch in dem hier speziell betrachteten des Konsums, charakterisiert das Geschlechterverhältnis und bestimmt damit die Flexibilität zwischen Privatheit und Öffentlichkeit.» Kerstin Dörhöfer: Halböffentlicher Raum – eine Metapher zur Auflösung (nicht nur) räumlicher Polarität. In: Monika Imboden, Franziska Meister, Daniel Kurz (Hg.): Stadt – Raum – Geschlecht. Beiträge zur Erforschung urbaner Lebensräume im 19. und 20. Jahrhundert. Chronos, Zürich 2000. S. 115–116.

5 Zu erinnern wäre etwa an den Film *Die Stricher vom Shopville* (1996) von Felix Karrer. Über die Geschichte des Bellevue liegt eine neuere Publikation vor: Nicolas Baerlocher und Stefan Zweifel (Hg.): Bellevue Zürich. Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 2005.

6 Harun Farocki notierte vorbereitend zu einem Film über Shopping-Malls, also den halböffentlichen Raum betreffend: «*Blicke*. Die Inneneinrichtung eines Ladens muss nach Joseph Weishar, einem Berater und Trainer, so beschaffen sein, dass sie den Blick des Eintretenden strukturiert. Der Blick muss auf eine Ausstellung in der Ladentiefe gezogen werden. Die Füße können dem nicht gleich folgen, sie werden woandershin gelenkt. Jetzt hat der Kunde sein Ziel vergessen. Er fühlt sich verloren, und es soll ein Kaufakt sein, der ihm die Selbst-Sicherheit wieder gibt.» Harun Farocki: Amerikanische Einstellung. Notizen zu einem Film über Malls. In: ders: Nachdruck. Texte. Vorwerk 8, Lukas und Sternberg, Berlin, New York 2001. S. 303–305.

7 Siehe James Meyer: Der funktionale Ort. In: Kunsthalle Zürich (Hg.): Platzwechsel. Ursula Biemann. Tom Burr. Mark Dion. Christian Philipp Müller. Ausst.-

Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 1995. S. 24–36.

8 Siehe Vilém Flusser_Archiv (Hg.): Harun Farocki: Bilderschatz. 3rd International Flusser Lecture. Walther König, Köln 2001. S. 5.

9 Harun Farocki: Arbeiter verlassen die Fabrik. Video BetaSp, Farbe und s/w, Länge 36 Minuten. 1995.

10 *Kino wie noch nie*. Ausstellung von Harun Farocki und Antje Ehmann in der Generali Foundation Wien. 20. Januar bis 23. April 2006.

11 Harun Farocki: Die Umschulung, 1994. Video BetaSp, Farbe, 44 Min.

12 Harun Farocki: Stillleben, 1997. 16 mm Film, Farbe, 56 Min.

13 Harun Farocki: Ein Bild, 1983. 16 mm Film, Farbe, 25 Min.

14 Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte. Beck, München 2003.

15 «Eine Fotografie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.» Bertolt Brecht: Der Dreigroschenprozess. In: ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1990. Band. 18, S. 161.

16 Vgl. Baumgärtels Ausführungen zu Farockis Found-Footage-Filmen. In: Tilman Baumgärtel: Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers. b_books, Berlin 2002. S. 178–180.

17 Harun Farocki: Die Bewerbung, 1997. Video BetaSp, Farbe, 58 Min.

18 Farocki 1994 (wie Anm. 11).

19 Karl-Heinz Köpcke, genannt «Mister Tagesschau», Nachrichtensprecher der ARD von 1959 bis 1987.

20 Zygmunt Bauman: Ansichten der Postmoderne. Argument-Verlag, Hamburg Berlin 1995. S. 17–22.

21 Siehe Farocki 2001 (wie Anm. 8). S. 28–29.

22 Farocki 1995 (wie Anm. 9).

23 Harun Farocki: Der Ausdruck der Hände, 1997. Video BetaSp, Farbe, 30 Min.

24 Harun Farocki: Gefängnisbilder, 2000. Video, Farbe und s/w, 60 Min.

25 Farocki, Ehmman 2006 (wie Anm. 10).

26 Farocki 2001 (wie Anm. 8). S. 28–29.

27 Tom Holert: Vorbeihuschende Bilder. Das archivierte Visuelle als Sozialfall und Politikum. In: Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich, Ute Holl (Hg.): Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven. Kadmos, Berlin 2003. S. 134–143.

28 URL: <http://www.ruhr-uni-bochum.de/philosophy/series/archiv.htm>

29 Harun Farocki: Schnittstelle/Section, 1995. Video BetaSp, Farbe, 23 Min. (Single-Channel Version).

30 Zitiert nach Baumgärtel 2002 (wie Anm. 16). S. 176–177.

31 Harun Farocki: Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988. 16 mm Film, Farbe und s/w, 75 Min.

32 Baumgärtel 2002 (wie Anm. 16). S. 219.

33 Farocki 1983 (wie Anm. 13).

34 Jean-Luc Godard: Numéro Deux, 1975. 35 mm Film, 88 Min.

35 Kaja Silverman, Harun Farocki: Von Godard sprechen. Vorwerk 8, Berlin 2002. S. 168.

36 Harun Farocki 1995 (wie Anm. 29). Installative Version.

37 Harun Farocki: Ich glaubte Gefangene zu sehen, 2000. Video Beta SP, Farbe, 23 Min. (Single-Channel Version).

KNOWBOTIC RESEARCH BLACKBENZ RACE 2006

1 Knowbotic Research: connective force attack – open way to public. In: Achim Könneke, Stephan Schmidt-Wulffen: Ausendienst. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs. Modo Verlag, Freiburg 2002. S. 226–241.

2 Knowbotic Research: Transcoding the Dilemma. naked bandit. creative commons, San Francisco 2004/2005.

3 Woran glauben? 29. Duisburger Akzente. Kulturfest des Landes Nordrhein-Westfalen. <http://www.duisburger-akzente.de>

4 Hans Ulrich Reck: Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung. Wilhelm Fink, München 2003.

LAWRENCE WEINER KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE

1 Dieter Schwarz (Hg.): Lawrence Weiner. Books 1968–1989. Catalogue raisonné. Walther König, Köln 1989.

2 Benjamin H. D. Buchloh (Ed.): Lawrence Weiner. Posters November 1965 – April 1986. The Press of the Nova Scotia College of Art & Design, Halifax, and Art Metropole, Toronto 1986.

3 Bartomeu Martí (Hg.): Show (&) Tell. The Films & Videos of Lawrence Weiner. A Catalogue Raisonné. Imschoot, Gent 1992.

4 Gerti Fietzek & Gregor Stemmrich (Ed.): Having been said. Writings & Interviews of Lawrence Weiner 1968–2003. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004. Dt. Ausgabe: Gerti Fietzek & Gregor Stemmrich (Hg.): Gefragt und gesagt. Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968–2003. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004.

5 Lawrence Weiner: Specific & General Works. Le Nouveau Musée / Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne 1993.

6 Lawrence Weiner: Werke & Re-Konstruktionen. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1983.

7 Die englische Version findet sich auf dem Bellevueplatz (Kreis 1), die italienische Version auf dem Helvetiaplatz (Kreis 4) und die deutsche Version auf dem Limmatplatz (Kreis 5).

8 Daniel Buren: Kann die Kunst die Strasse erobern? In: Klaus Busmann u.a. (Hg.): Skulptur. Projekte in Münster 1997. Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit 1997. S. 482–507.

9 TO THE LAKE / ON THE LAKE / FROM THE LAKE / AT THE LAKE / BORDERING THE LAKE (Kat. Nr. 162–166), installiert im Kunsthof Zürich von 1995 bis 2000.

10 Daniel Kurjakovic: Wellen im Kunsthof – Lawrence Weiner in Zürich. In: Neue Zürcher Zeitung. 3. August 1995; Benedikt Loderer: Deklination der Sehnsucht. In: Tages-Anzeiger. 10. Mai 1997; Simon Maurer: Zürichs wichtigstes Kunstwerk? In: Tages-Anzeiger. 21. August 1995. S. 49.

11 Maurer 1995 (wie Anm. 10).

12 Das Werk von Lawrence Weiner für Zürich lautet: BALL BEARINGS OR ROUND STONES / MADE TO ROLL / OUTSIDE OF WHAT THERE IS. In dt. Übertragung: KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE / ZUM ROLLEN GEBRACHT / AUSSERHALB WAS IST.

13 Lawrence Weiner: NYC Manhole Covers. Public Art Fund, New York 2001. Das Werk wurde im November 2000 installiert.

14 Anspielung auf das neue Werk für Zürich. Siehe Anm. 12.

15 Lawrence Weiner: Out from Under. Dvir Gallery, Tel Aviv 2001.

16 Lawrence Weiner: In the Still of the Night. Wiener Festwochen, Wien 1991. Das Werk wurde im September 1991 installiert.

17 Vgl. Alexander Alberro u.a. (Hg.): Lawrence Weiner. Phaidon, London 1998. S. 69.

18 Lawrence Weiner: ohne Rücksicht oder – or without regard/. Ausst.-Kat. Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz 1994.

19 1968 formulierte Lawrence Weiner eine Absichtserklärung (*Statement of Intent*), die er bis heute allen seinen Werken zur Seite stellt: «1. The artist may construct the piece / 2. The piece may be fabricated / 3. The piece need not to be built / Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership». Erstmals veröffentlicht in: January 5–31, 1969. Ausst.-Kat. Seth Siegelaub, New York 1969. o.S.

**KUNST UND ÖFFENTLICHKEIT –
KRITISCHE PRAXIS DER KUNST
IM STADTRAUM ZÜRICH****Herausgeber**

Christoph Schenker und
Michael Hiltbrunner

Autorinnen und Autoren

Marius Babias, Ursula Biemann,
Maya Burtscher, Bernadette Fülischer,
Michael Hiltbrunner, Chonja Lee,
Oliver Marchart, Stefan Römer,
Christoph Schenker, Felix Stalder,
Hito Steyerl, Philip Ursprung,
Ulrich Vonrufs, Martin Waser und
Tim Zulauf

Künstlerische Beiträge

Ana Ape, Monica Bonvicini,
Matthew Buckingham, Harun Farocki,
Christoph Hänslı, San Keller,
Knowbotic Research, Claudia und
Julia Müller, David Renggli,
Shirana Shahbazi, Till Velten und
Lawrence Weiner

Interviews

Angelus Eisinger, Pipilotti Rist und
Peter Spillmann

Produktion und Lektorat

Michael Hiltbrunner und
Christoph Schenker

Korrektorat

Birte Theiler, JRP|Ringier

Gestaltung und Satz

Markus Bucher, Zürich und
Fabienne Burri, Luzern

Lithografie und Druck

Druckerei Odermatt AG, Dallenwil

Buchbinderei

Schuhmacher, Schmitten

Verlag

JRP|Ringier
Letzigraben 134, CH-8047 Zürich
T +41 (0) 43 311 27 50
F +41 (0) 43 311 27 51
www.jrp-ringier.com
info@jrp-ringier.com
ISBN: 978-3-905770-01-8

Vertrieb

Schweiz: Buch 2000, www.ava.ch
Deutschland und Österreich: Vice Versa
Vertrieb, www.vice-versa-vertrieb.de
USA: D.A.P./Distributed Art Publishers,
www.artbook.com

© Copyright bei den Text- und Bild-
autorinnen und -autoren, Künstlerinnen
und Künstlern

© 2007, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*

Bildnachweis

© bei den Künstlerinnen und Künstlern:
S. 111: Abb. 7; S. 115: Abb. 13, 14; S. 116;
S. 181: Abb. 34; S. 185: Abb. 38; S. 191:
Abb. 43; S. 193; S. 203; S. 249–257;
S. 269; S. 277; S. 355; S. 358: Abb. 12, 13;
S. 361–365; S. 367; S. 371: Abb. 13

© 2006, ProLitteris, Zürich: S. 21; S. 64:
Abb. 5; S. 67; S. 69; S. 133; S. 135; S. 184;
S. 185: Abb. 37, 39; S. 191: Abb. 42

© Stadt Zürich, Baugeschichtliches
Archiv: S. 147; S. 151; S. 153; S. 159;
S. 167; S. 175; S. 181: Abb. 35; S. 187:
Abb. 40

© Gebr. Gysi AG, Baar: S. 125

© Luftbild Schweiz: S. 158

© Georg Aerni: S. 187: Abb. 41

© Stadt Zürich, Stadtentwicklung
Zürich: S. 335

© 2007, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*:
Alle anderen Abbildungen

Mit freundlicher Genehmigung von
Sony BMG Music Entertainment
(Switzerland) GmbH: S. 358: Abb. 11

Courtesy

Galleria Emi Fontana, Milano: S. 64:
Abb. 5; S. 67: Abb. 8
Daniel Knorr: S. 69: Abb. 15
Mai 36 Galerie, Zürich: S. 124
Galerie Winter, Wien: S. 135: Abb. 7
Datasound, Zürich: S. 181: Abb. 34
Walter A. Bechtler Stiftung: S. 184
Caratsch de Pury & Luxembourg,
Zürich: S. 185: Abb. 39
Kunsthau Zürich: S. 191: Abb. 42
Galerie Hauser & Wirth, Zürich: S. 203
Chris Burden: S. 371: Abb. 13

**KUNST ÖFFENTLICHKEIT ZÜRICH
INSTITUT FÜR KUNST UND MEDIEN**

Die vorliegende Publikation *Kunst und
Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst
im Stadtraum Zürich* ist Teil des
Forschungsprojekts *Kunst Öffentlichkeit
Zürich* des Instituts für Kunst und
Medien der Hochschule für Gestaltung
und Kunst Zürich.

Schriftenreihe des Instituts für Kunst
und Medien, HGK Zürich: Band 2

Das Forschungsprojekt wurde mass-
geblich von der Förderagentur für
Innovation KTI/CTI, Bern, unterstützt.

**Projektpartnerinnen von
Kunst Öffentlichkeit Zürich**

Stadt Zürich; Walter A. Bechtler Stiftung,
Küsnacht; H. Hüssy; Georg und Bertha
Schwyzer-Winiker Stiftung, Zürich;
Swiss Re, Zürich; Mai 36 Galerie, Zürich

Forschungspartner

Prof. Dr. Philip Ursprung, SNF-
Förderungsprofessur für Geschichte der
Gegenwartskunst, ETH Zürich

Forschungsgruppe

Bettina Burkhardt, Bernadette Fülischer,
Michael Hiltbrunner, Ulrich Vonrufs,
Susann Wintsch und Tim Zulauf.
Mitarbeit bei der Realisierung der Kunst-
werke: Manuela Schlumpf.
Projektleitung: Christoph Schenker

Unterstützung der Publikation

Präsidialdepartement der Stadt Zürich,
Migros-Kulturprozent und Stiftung der
Schweizerischen Landesausstellung
1939, Zürich
Sponsoring der Website *stadtkunst.ch*:
Homburger Rechtsanwälte, Zürich

<http://www.stadtkunst.ch>

Das Institut für Kunst und Medien ist
ein Forschungsinstitut der Hochschule
für Gestaltung und Kunst Zürich.
Leitung: Christoph Schenker

Institut für Kunst und Medien
Hochschule für Gestaltung und Kunst
Hafnerstrasse 39 / Postfach
CH-8031 Zürich
Switzerland / Suiza

ikm@hgkz.ch
<http://ikm.hgkz.ch>