

**2001 – A Space Odysse**

**Jessica Abel**

**David B.**

**Monika Baer / Alice Creischer**

**Steve Bell**

**Tatjana Bergius**

**Peter Blegvad**

**Bernard Buffet**

**Erich Dittmann**

**Alberto Giacometti**

**Wolfgang Grunwald**

**He Youzhi**

**Ben Katchor**

**Linda Kitson**

**Friederike Klotz**

**Tünde Kovács**

**Ulli Lust**

**Ernst Mach**

**Henri Michaux**

**Henry Moore**

**Stephan Mörsch**

**Harvey Pekar**

**Kai Pfeiffer**

**Inna Poltorychin**

**Ri Tong Chan**

**Alexander Roob**

**Joe Sacco**

**Salon de Fleurus**

**John Singer Sargent**

**Alfred Schmidt**

**Dierk Schmidt**

**Jim Shaw**

**Andreas Siekmann**

**Susan Turcot**

**Rick Veitch**

**Robert Weaver**

**Stephen Wiltshire**

**Amelie von Wulffen**

**Eric Wunder**

**Florian Zeyfang**

**Statt einer Einleitung:  
Zeichnen unter dem Auge des maschinischen Connaisseurs**

Während Kollege Frank Poole (Gary Lockwood) sich ausruht, durchwandert Astronaut David Bowman (Keir Dullea) die Zentrifuge des Raumschiffs „Discovery“. Im Arm hält er einen Zeichenblock, in der Hand einen Stift. Mit breitem schwarzen Strich skizziert Bowman die sarkophagähnlichen Kapseln, die entlang des Rundgangs angeordnet sind. Hier lagern die im Kälteschlaf dahindämmenden Wissenschaftler, die der Mission zu einem späteren Zeitpunkt dienlich sein sollen (obwohl es dazu nie kommen wird), in diesem Moment aber nur unnötige Energiereserven verbrauchen würden.

Bowman, einem von zwei „lebendigen“ Besatzungsmitgliedern jenes Raumschiffs, das in Stanley Kubricks „2001 – Odyssee im Weltraum“ auf eine Reise mit unklaren Zielkoordinaten gegangen ist, fehlen alle äußeren Attribute einer sensiblen Künstlernatur. Zeichnend allerdings demonstriert er in dieser Szene des Films ein Minimum an ästhetischem Interesse und imaginativem Vermögen. Die zeichnerische Aktivität als solche verweist im gleichmäßig erhellten, weißen Funktionsraum der „Discovery“, dieser Entwurfs- und Designautorität ausstrahlenden NASA-Architektur, auf die Existenz kreativer Individualität (oder individueller Kreativität).

Überdies irritieren Bowmans Gelegenheitszeichnungen die landläufigen Vorstellungen von Visualität, die man mit Science Fiction verbindet – und damit die Inte-

**In the Place of an Introduction:  
Drawing under the Eye of the Machinic Connoisseur**

While his colleague Frank Poole (Gary Lockwood) takes a rest, the astronaut David Bowman (Keir Dullea) wanders about the centrifuge on the spaceship “Discovery”. On his arm he holds a sketchpad, a pencil in his hand. In broad, thick lines, Bowman sketches the coffin-like capsules ordered along the round hallway. Here is where the scientists slumbering in an icy sleep are stored, scientists who are supposed to be useful to the mission at some later point in time (although it will never come to this), but at that moment would only use up vital energy reserves in a wake state.

Bowman, one of the two “living” members of the crew of this spaceship, which in Stanley Kubrick’s “2001: A Space Odyssey” has gone on a trip with unclear goal coordinates, lacks all the external attributes of a sensitive artist. In drawing, however, he demonstrates at least a minimum of aesthetic interest and imaginative ability. In this evenly lit, white functional room of the “Discovery”, this NASA architecture exuding an authority of design and planning, sketching as such evinces the existence of creative individuality (or individual creativity).

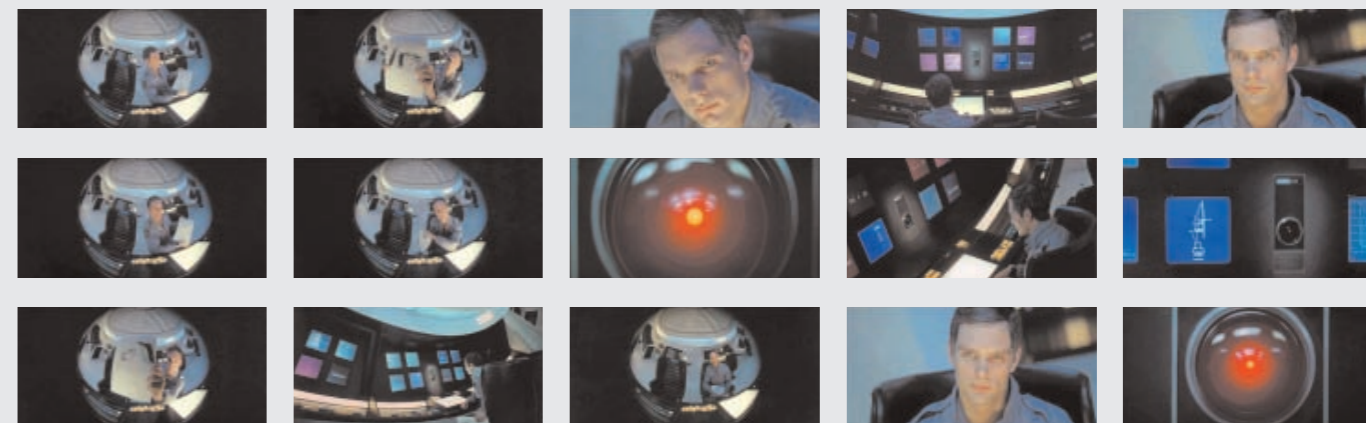
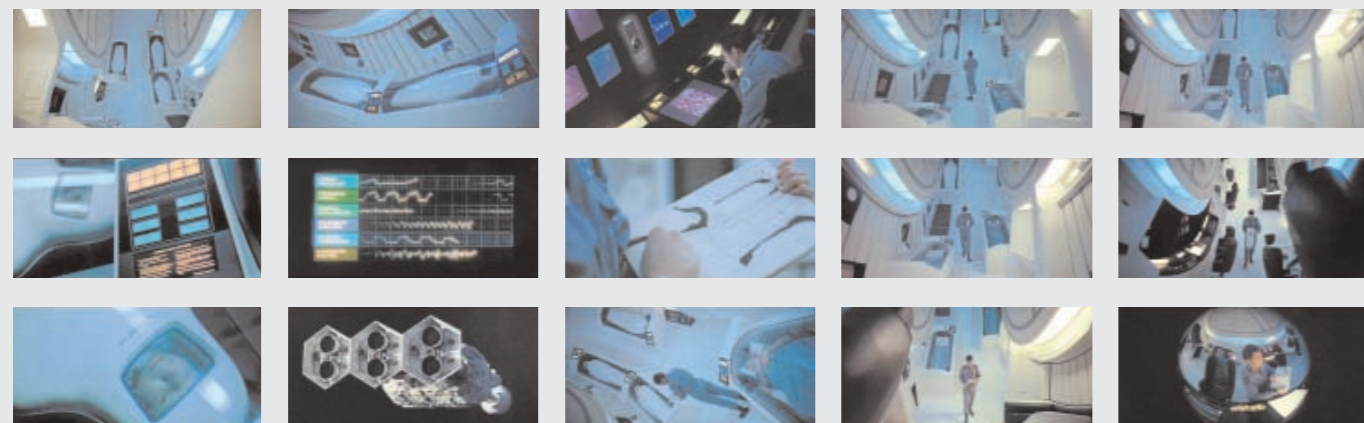
Bowman: Sure.  
HAL: That’s a very nice rendering, Dave. I think you’ve improved a great deal. Can you hold it a bit closer?  
Bowman: Sure.  
HAL: That’s Dr. Hunter, isn’t it?  
Bowman: Uh, huh.  
HAL: By the way, do you mind if I ask you a personal question?

Der Computer nutzt die Gelegenheit, bei der sich der Astronaut mit seinen Zeichnungen vertrauensvoll an ihn wendet, um ein Gespräch über die Stimmung an Bord des Raumschiffs einzuleiten. Sein schmeichelnder Kommentar und die Beobachtung, dass sich Bowmans Zeichenkünste positiv entwickelt hätten, deuten auf ein Musterkennungsprogramm, das imstande ist, Differenzen zwischen verschiedenen Entwicklungsstadien eines Zeichners auszumachen. Genauso gut mag es sich um bloße Floskeln handeln, die unabhängig von dem ihm Gezeigten abgerufen werden – weil sie immer zutreffen oder zumindest als zutreffend interpretiert werden können. Nur HALs Frage, ob es sich bei einem der gezeichneten Schlafkapseln um die von „Dr. Hunter“ handelt, lässt auf ein Wiedererkennen schließen.

Für die Künstliche-Intelligenz-Forschung ist das Problem der ästhetischen Sensibilität eines Computers von gehörigem Interesse. Noch mehr als eine zeichnende Maschine wäre die Maschine, die eine Zeichnung adäquat „sehen“ und darüber hinaus gemäß ästhetischer, historischer, psychologischer oder pädagogischer Parameter

Bowman: Oh, not too bad.  
HAL: Have you been doing some more work?  
Bowman: Just a few sketches.  
HAL: May I see them?  
Bowman: Sure.  
HAL: That’s a very nice rendering, Dave. I think you’ve improved a great deal. Can you hold it a bit closer?  
Bowman: Sure.  
HAL: That’s Dr. Hunter, isn’t it?  
Bowman: Uh huh.  
HAL: By the way, do you mind if I ask you a personal question?

The computer uses this opportunity, in which the astronaut trustingly turns to him with his sketches, to begin a conversation about the general mood onboard the spaceship. His flattering comments and the observation that Bowman’s drawing has developed positively indicate a program of pattern recognition able to recognize differences between various states of development. They can just as easily be mere formulaic phrases called up regardless of what is shown because they are always accurate or could be interpreted as accurate. Only HAL’s question whether one of the drawn sleeping capsules is that of “Dr. Hunter” allows us to conclude recognition.



grität des Filmbilds. Im Medium der Handzeichnung scheint der Astronaut, dessen „Menschlichkeit“ in größter Abhängigkeit zum kybernetischen und physikalischen System des Raumschiffs steht, nicht von technopolitischen und technovisuellen Programmen gesteuert zu sein. Er leistet sich die Extravaganz eines archaischen Modus der Bildproduktion, auch wenn deren Motive der High-Tech-Umwelt entnommen sind.

Nun mag der der Impuls zu zeichnen der Langeweile des Alltags an Bord eines Raumschiffs geschuldet sein. Trotzdem erinnert das Zeichnen in all seiner Beiläufigkeit an vor-technische, humanistische Traditionen der visuellen Erkundung und Repräsentation von Welt. Mit Stift und Zeichenblock vergewissert sich Bowman seiner Situation, macht sich ein Bild, das vor allem von seinem zeichnerischen Können und den Konventionen der Zeichnung selbst reguliert ist.

Als Gelegenheitskünstler aber ist er auch auf eine Urteilsinstanz angewiesen, die sein Werk bewertet und einschätzt. Bowman zeigt die Zeichnungen dem Bordcomputer HAL 9000. In einer bemerkenswerten Szene des Films nähert er sich dem berühmten roten Auge (das bekanntlich alles andere als ein „innocent eye“ ist) und präsentiert ihm seine Arbeit. Es entwickelt sich folgender Dialog:

HAL: Good evening, Dave.  
Bowman: How are you doing, HAL?  
HAL: Everything is running smoothly, and you?  
Bowman: Oh, not too bad.  
HAL: Have you been doing some more work?  
Bowman: Just a few sketches.  
HAL: May I see them?

Furthermore, Bowman’s occasional sketching disturbs the common notions of visibility associated with science fiction, and thus the integrity of the film image. In the medium of the hand drawing, the astronaut, whose “humanity” relies in a most dramatic way on the cybernetic and physical system of the spaceship, appears uncontrolled by techno-visual programs. He allows himself the extravagance of an archaic mode of image production, even if the motifs are taken from the high-tech surroundings.

Now the impulse to draw might well arise from the boredom of everyday life onboard a spaceship. Nonetheless, drawing in its incidental character is reminiscent of pre-technological humanist traditions of the visual exploration and representation of the world. With pencil and sketch pad, Bowman assures himself of his situation, makes a picture for himself regulated primarily by his drawing ability and the conventions of drawing.

As an occasional artist, he is forced to rely on an authority of judgment to evaluate and estimate the quality of his work. Bowman shows the drawings to the onboard computer HAL 9000. In a notable scene of the film, he approaches HAL’s famous red eye (as we know, anything but an “innocent eye”) and presents it his work. The following dialogue ensues:

HAL: Good evening, Dave.  
Bowman: How are you doing, HAL?  
HAL: Everything is running smoothly, and you?

„beurteilen“ könnte, ein entscheidender Erfolg bei der Annäherung des Computers an bisher dem Menschen vorbehaltene Vermögen. Wer diesen erweiterten Turing-Test besteht, darf sich darauf etwas einbilden.

Aber Kubrick hat es nicht auf eine diesbezügliche Leistungsschau von HAL angelegt. Der Computer lenkt das Gespräch bald von den Zeichnungen auf andere Themen; die Kunst des menschlichen Besatzungsmitglieds löst keine Kette von Assoziationen oder Beschreibungsversuchen aus, die Expertise beschränkt sich auf die zitierten dünnen Aussagen. Ist HAL, dieser mit erstaunlichen psychologischen Facetten programmierte neurotische Computer, der die menschlichen Besatzungsmitglieder an Einfühlungsvermögen, Paranoia und Entschlusskraft übertrifft, zu einer weitergehenden ästhetischen Analyse nicht in der Lage? Hält er die Amateurzeichnungen vielleicht einer solchen Analyse nicht für wert? Oder erkennt HAL in ihr lediglich das enttäuschende Äquivalent zum Stand seines eigenen künstlerischen Potenzials?

Im Bezugssystem des Films verweisen die Zeichnungen zudem kaum verdeckt auf frühere Entwicklungsphasen des Projekts 2001. Sie ähneln jenen Storyboard-Zeichnungen, die zwischen Drehbuch und Dreharbeiten vermitteln. Mit Bowmans Skizzen wird auf jene Struktur der Selbstbezüglichkeit angespielt, die den ganzen Film durchzieht. Vielleicht kommt HAL, diesem weitgehend autopoeitischen System, solche Rekursivität schlicht banal vor. Glaubt er gar, sich deswegen nicht länger mit den Zeichnungen auseinander setzen zu müssen?

(Tom Holert)

For artificial intelligence research, the problem of the aesthetic sensibility of a computer attracts proper attention. Even more than a drawing machine, a machine that could adequately “see,” and at that within aesthetic, historical, psychological, or pedagogical parameters, would be a decisive success in the computer’s approach to those faculties until now reserved to humans. Whoever passes this expanded Turing Test has something to be proud of.

But Kubrick was not interested in HAL exhibiting such prowess. The computer soon turns the conversation away from the drawings to other subjects: the art of the human crew member triggers no chain of associations or attempts at description, the expertise is limited to quoted thin statements. Is HAL, this neurotic computer, programmed with amazing psychological facets that go beyond the human crewmembers in sympathy, paranoia, and decisiveness, not able to achieve a deeper aesthetic analysis?

Does he consider the amateur drawings perhaps unworthy of such an analysis? Or does HAL merely recognize in them the depressing equivalent to the state of his own artistic potential?

In the film’s system of references, the drawings are a scarcely hidden allusion to earlier phases of development of the project 2001. They approach the storyboard drawings that mediate between screenplay and filming. With Bowman’s sketches, play with the structure of self-reference that pulls through the entire film. Perhaps such recursiveness is simply banal for HAL, this by and large autopoeitetic system. Does he even think that he then no longer has to confront the drawings at all?

(Tom Holert)

Die amerikanische Comiczeichnerin und Illustratorin Jessica Abel hat einige Jahre lang mit ihrer selbstpublizierten Reihe „Artbabe“ einen unverwechselbaren Beitrag zur Mitt-Neunziger-Generation (auto)biografischer Comics geleistet, die damals in den USA und Kanada durch so unterschiedliche Autor/innen wie Peter Bagge, Chester Brown, Joe Chiapetta, David Collier, Debbie Drechsler, Mark Kalesniko, Harvey Pekar, John Porcellino, Seth oder Adrian Tomine eine Blütezeit erlebten. In ihrem auf starken Schwarzweißkontrasten aufgebauten realistischen Stil traf sie eine Mischung aus Lakonie und Romantik, durch die anfangs beiläufig wirkende Beobachtungen eine oft ungeahnte Tiefe erreichen konnten. So befasste sie sich in einer ganzen Geschichte mit dem Effekt, den plötzlich einsetzender Schneefall auf die Psyche einer Aushilfskraft in einem Büro hat – eine durchdachte Bildfolge, die einem die plötzliche Stille durch den Schnee ebenso glaubwürdig vermittelt wie die daraus resultierende Arbeitsunlust. In späteren Jahren, nach einem Umzug nach Mexiko, wurde ihre Arbeit autobiografischer: Die neue Reihe „La Perdida“ entsteht in Berichtform inmitten der vorübergehenden Lebenssituation in einem „fremden Land“, ein Aufenthalt, der von vornherein den Charakter eines existentiellen Experiments hat, was Abel durch Ausflüge ins Phantastische und Abstrakte anzudeuten weiß.

Die hier gewählten Abbildungen stammen aus ihrer Einzelarbeit „Radio: An Illustrated Guide“ (1999), die sich einen Mittelweg zwischen einem von Erzählfiguren getragenen Comic und einer praktischen Gebrauchsanweisung sucht. Eine Reportage über Reportagen. Dass Abel hier stärker als gewöhnlich auf Schrift zurückgreift, macht aus dem Heft fast ein Lehrbuch darüber, wie man eine öffentliche Radiostation wie das Chicagoer WBEZ betreibt, wie man Beiträge konzipiert und Interviews macht. Die Autorin hat – nicht nur in dieser Zusammenarbeit mit Ira Glass von „This American Life“ – die Form des Interviews (etwa in einem Gespräch mit Camille Paglia) selbst ausführlich erprobt. Ihr Wissen als Illustratorin erlaubt es ihr, leichter nachvollziehbar als das ein gewöhnliches Handbuch vermag, einen Eindruck der Art der Arbeit zu schaffen, die in einer Radiostation geleistet wird.

(CK)

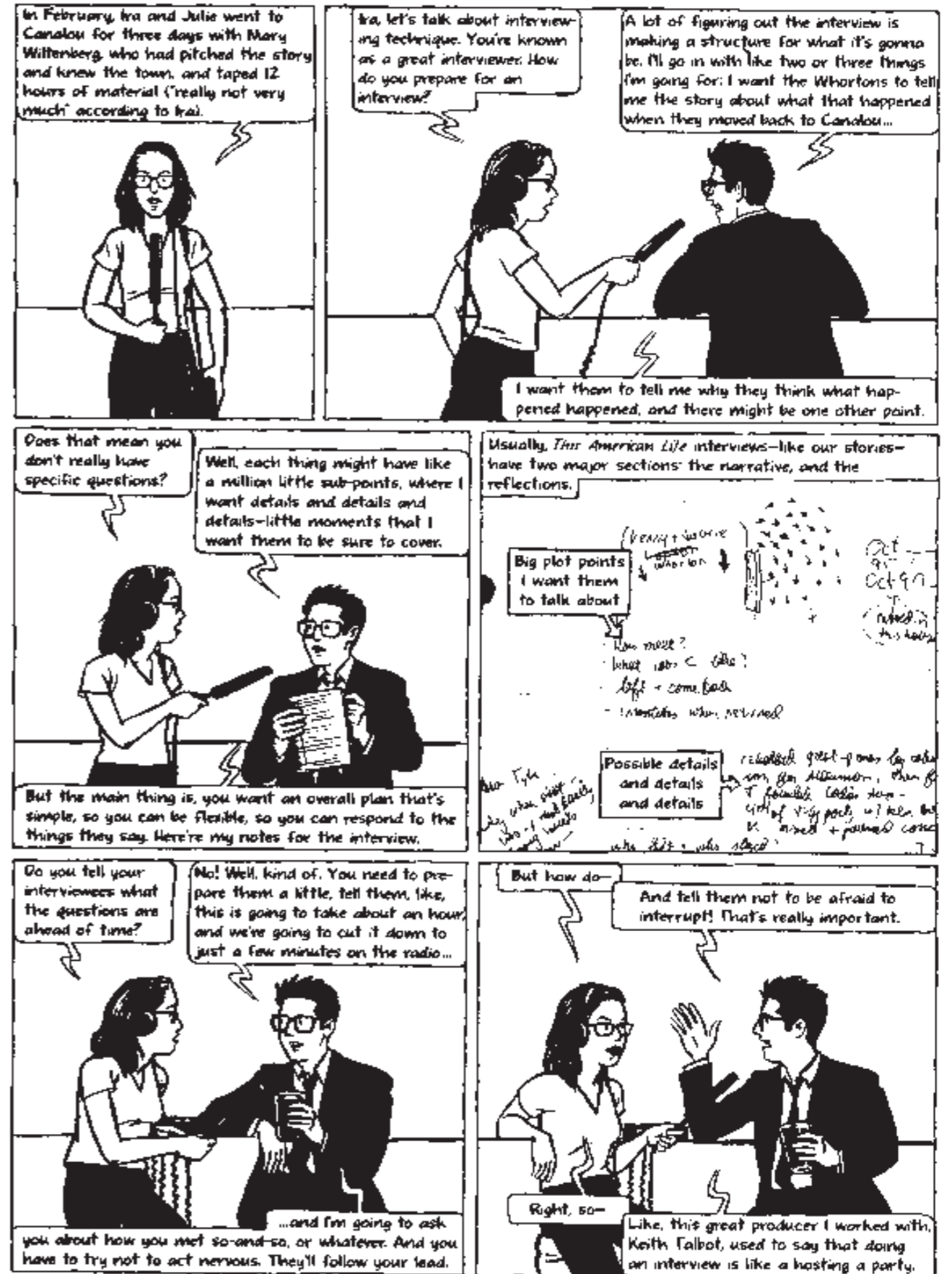
www.artbabe.com / www.jessicaabel.com

With her self-published series “Artbabe,” the American comics artist and illustrator Jessica Abel has made a distinctive contribution to the mid-90s generation of (auto)biographical comics, a generation which experienced its heyday at that time through such varied authors as Peter Bagge, Chester Brown, Joe Chiapetta, David Collier, Debbie Drechsler, Mark Kalesniko, Harvey Pekar, John Porcellino, Seth or Adrian Tomine. Using a realistic style, marked by stark black and white contrast, Abel has come upon a mixture of the laconic and the romantic through which seemingly casual observations can achieve an often unexpected depth. In one whole story, she dealt with the effect that a sudden snowfall has on the psyche of a temporary office worker – a thought-out sequence of images that presents the sudden quiet caused by the snow as equally as credible as the lack of work motivation caused by it. In more recent years, after a move to Mexico, her work has become more autobiographical. A new series, “La Perdida,” is presented in the form of a report in the middle of the temporary situation of living in a “foreign country,” an experience that from the very beginning has the character of an existential experiment, which Abel knows how to suggest through excursions into the fantastic and abstract.

The illustrations chosen here come from her single work “Radio: An Illustrated Guide,” (1999) which seeks to find a middle way between a comic carried by narrative figures and a practical instruction manual. A reportage about reportage. The fact that Abel relies more heavily than usual on text almost turns the comic into a textbook on how to run a public radio station like WBEZ in Chicago, how to conceive its programming and do interviews. The author has – not only in this collaboration with Ira Glass of “This American Life” – thoroughly tried out the form of the interview herself (for instance in a conversation with Camille Paglia). Her talents as an illustrator allow her to create an impression of the practical working methods of a radio station in a more easily comprehensible way than is normally the case in a handbook.

(CK)

THE ART OF THE INTERVIEW



Jessica Abel, „Radio: An Illustrated Guide“, 1999

# COMMUNITY RADIO: FCC APPROVED AND OTHERWISE

With an eye to figuring out just how straightforward it would be to actually get on the radio, I visited two Chicago community-oriented radio stations. One was WHPK, the station attached to the University of Chicago. The other was Free Radio West Town, a pirate (or, the preferred term, micro-powered radio) station.

It's part of WHPK's mission statement to have non students do shows. Probably 40% of our DJs aren't students; they're the ones who make the station viable 24 hours a day, 365 days a year.

People who are willing to come in Christmas day, who are very dedicated.



Ben is one of two DJs responsible for Pure Hype, a show where bands play live from WHPK's studio.

This year, we invited the candidates for alderman in the 4th and 5th wards to do interviews. That was great. We're hoping to do more of that.



Pure Hype tries to play 60% local music. Even when the music isn't incredible, it's great to hear this local stuff; it's really important.

Arkansas Red is the DJ of a very popular blues and R&B show on WHPK.

When I moved to Chicago in 1973, I could see that radio lacked...where I come from in Arkansas, all we listened to was the blues. I thought, maybe I can play something I like, and maybe somebody else will like it too. In 1985, I just came over to WHPK and asked did they need someone to play blues, and they said yes.



The music that I play, the talk I do along with it, sometimes the regular callers—someone will call in and say I wonder how is so-and-so, I haven't heard from them in a while. And if one of the listeners passes, I go to the funeral, I announce it on the air, and a lot of listeners feel just as sad as if they knew the person.

I don't think there's a conscious effort to bring in community members, but within the last week, we probably got ten calls from people who want to do shows.



Sandra just ended her one-year stint as station manager.

Dave, now a grad student at University of Illinois, dropped out of Columbia University to go to a city where he could hear Chicago Blues every night—

There was only one city that met that qualification.

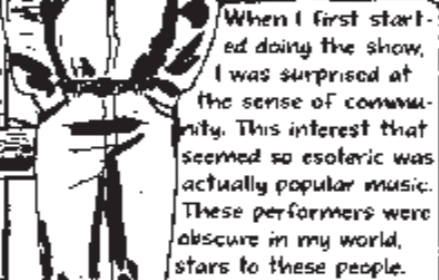


There was already a blues show, called the Evil Show, on WHPK at the time. I started hanging out with the DJ, and when he left town, maybe 3 years later, I was his successor; I've been doing the show for 11 years.

Conceivably I'd do a show if I got a teaching job elsewhere, but it wouldn't be the same. The older black audience on the South Side is the most sophisticated blues audience in the world.



When I first started doing the show, I was surprised at the sense of community. This interest that seemed so esoteric was actually popular music. These performers were obscure in my world, stars to these people.



According to the spiritual head (they, the station's transmitter sits on a milk crate at the foot of his bed) of FRWT, 'Colin Sick', Class D licenses, for stations under 100 watts, were scrapped by the FCC in '79, largely due to lobbying by NPR and NAB [Nat'l Association of Broadcasters] to increase 'professionalism' on the airwaves.



So let's take a moment to acknowledge his generosity in not holding a grudge against public radio, and talking to me.



We've been on the air for just over a year; initially, it was mainly me, Toxic Cloud—who's in Paris right now, but will be back—and el Goma, who moved to Boston.

'But although it started a year ago, the community involvement has grown enormously very recently. We just expanded our schedule: 5 pm to 1 am Mon. and Tues., and we're hoping to upgrade to a 60-watt transmitter.'



Yeah, we have to use fake names. It is technically illegal I just moved from Bloomington. I was a dj at the community radio station there. The actual town ran the station. It was amazing. I worked with people who had had shows for years. I got a lot of ideas from the record library there.

It's harder to do and sometimes a bit boring when you only have your own record collection to draw on. This week, I'm playing all my old 7-inches!



I love radio—I saw a flyer for the station at the Autonomous Zone (a local anarchist community center), called a phone number and met 'Colin Sick' at the Hollywood Grill for an interview.

I went to an illegal party over on Chicago Avenue a couple months ago... a guy was passing out flyers saying there might be slots. At this point, I've been here a little over a month. Maybe radio didn't exactly occur to me before...



...but I had a very strong desire to be involved in music. It was like a pipe-dream for me, and then this guy hands me a flyer.

We did a survey, and found five spots on dial with three vacant frequencies in a row. Then we cross-referenced them with FCC's website. That was handy!



The educational band, down at the low end of the dial, was way way too full.



A lot of the equipment was donated: FM receiver and turntables, speakers. The broadcasting setup, the transmitter, power supply, the antenna, the SWR [standing wave ratio] meter, coaxial cable, compressor limiter, that was all under \$1000: student loan money (but I'm not saying whose).

There're companies that will sell the equipment mail order; it's not too hard to get. It's not illegal to sell it, just to use it!



Oh, cool!

How does it work?



There's a flyer over the phone with instructions on it...

That's right!!

Thank you!!

Thank you!!

Thank you!!

Thank you!!

Thank you!!

Thank you!!

Thank you!!

Thank you!!

Thank you!!

Thank you!!

Thank you!!

„Natürlich war das eine Art Therapie, ganz klar! Seit zwanzig Jahren wollte ich schon dieses Buch machen, zwanzig Jahre lang habe ich mich gefragt, wie ich das angehen würde, habe ich gezweifelt, habe das alles in meinem Kopf herumgehen lassen. Und ich habe mich in dem Moment dazu entschieden, als mein Verlag gegründet wurde. (...) Ich dachte mir, 'Also gut, jetzt liegt es an dir. Du kannst jetzt zeichnen, endlich hast du die nötige Reife zum Zeichnen und zum Schreiben, du hast einen Verlag, den man nun mal dafür braucht und der das auch schaffen wird – und jetzt musst du dich da einfach nur noch reinschmeißen!' Und das habe ich auch getan. Es hat mir erlaubt, eine Bilanz jener Jahre zu ziehen, dieses Leidens, das ich haben konnte, eine Bilanz der Hassgefühle, die ich gegen einige Leute hegte. Ich habe den Eindruck, dass ich mich im Laufe der verschiedenen Bände des Buches zugleich mit meiner Art zu zeichnen entwickelt habe. Das Interessante daran ist, dass sich das alles unbewusst abgespielt hat. Den ersten Band habe ich gemacht, indem ich einfach losgezeichnet habe, ohne mir vorher zu viele Fragen zu stellen oder nachzudenken. Ich habe das alles sehr schnell entschieden.“ (David B. in einem Interview)

Dem französischen Comiczeichner David B. gelingt es in seinem bislang sechsbändigen autobiografischen Werk „L'Ascension du Haut Mal“ nicht nur, die äußeren, anekdotischen Ereignisse seiner Jugend zu berichten, die von der Epilepsiekrankheit seines Bruders gekennzeichnet war. Seine Kombination von „klassischen“ Bildsequenzen und statischen, komplexen Tafeln, die mit allgemein bekannten sowie mit selbst kreierten grafischen Symbolen arbeiten, ermöglicht es ihm, begleitet von abstrakten Reflexionen in der Rückschau, sein „Innenleben“ abzubilden. David B., der von den erzählerischen Formen der frankobelgischen Comic-Tradition („ligne claire“: entwickelt Hergé, erneuert durch Tardi u.a.) ausgeht, erweitert damit deren Repertoire um die Möglichkeit, jederzeit Anmerkungen oder Miniatur-Essays in den Lesefluss zu integrieren.

(Kai Pfeiffer)

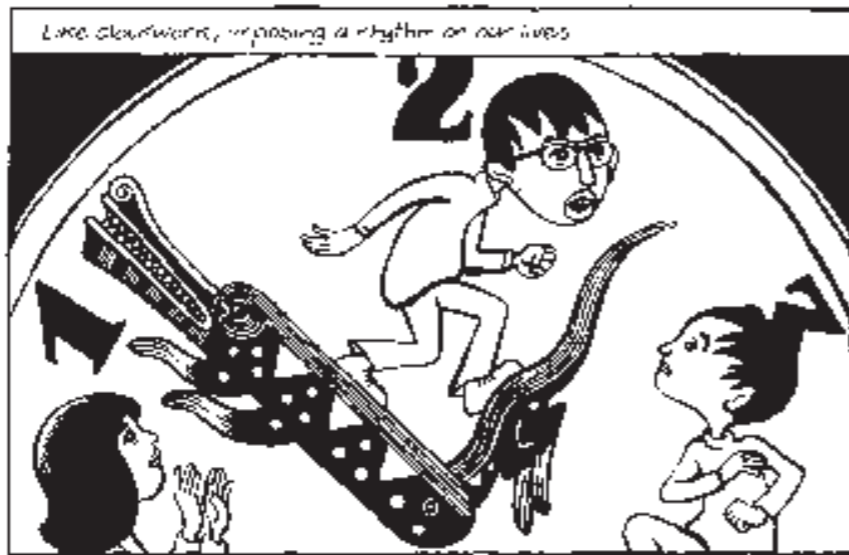
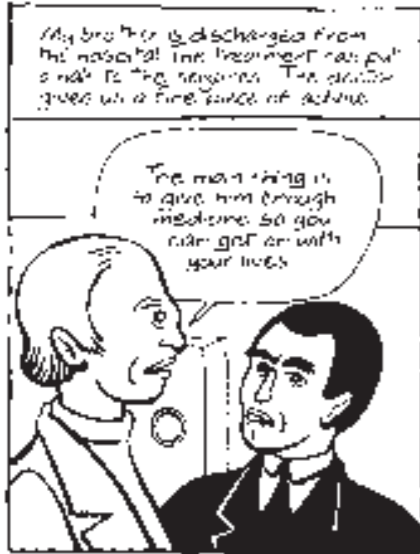
“Of course it was a kind of therapy, for sure! I've been wanting to make this book for twenty years now, for twenty years I've been asking myself how I would go about it, I had doubts, I let it all go around in my head. And I decided to do it in the moment that my press was founded. (...) I thought to myself, 'Okay, now it's up to you. You can draw now, finally you're mature enough to draw and to write, you have a press that you need for this and that will be able to manage this – and now you just have to throw yourself into it!' And that's what I did. It allowed me to take stock that year of this suffering that I could have, to take stock of the feelings of hate that I was harboring against certain people. I have the impression that in the course of the various volumes of the book, I developed myself at the same time as developing my drawing style. What's interesting about it is that everything was played out unconsciously. I did the first volume by simply drawing away, without asking myself a lot of questions or thinking too much about it beforehand. I decided all of this very quickly.” (David B. in an interview)

In his so far six-volume autobiographical work, “L'Ascension du Haut Mal,” the French comics artist David B. has managed not only to report the external, anecdotal events of his youth, which were marked by his brother's epilepsy. His combination of “classical” sequences of images and static, complex panels that work with generally recognizable as well as self-created symbols, accompanied by abstract reflections seen in retrospect, allow him to illustrate his “inner life.” David B., who uses the narrative forms of the Franco-Belgian comics tradition (“ligne claire” developed by Hergé, revived by Tardi among others), extends their repertoire in order to make it possible at any time to integrate comments or miniature essays into the flow of reading.

(Kai Pfeiffer)



Drei Seiten aus „L'Ascension du Haut Mal“



Schon 1999, bei ihrer ersten Zusammenarbeit, einigten sich Monika Baer und Alice Creischer auf Räume als Gegenstände ihrer Reportagezeichnungen, die Aufschluss über die Beschaffenheit von Öffentlichkeit versprochen. Neben dem Potsdamer Platz in Berlin und dem ehemaligen Hafengelände in Düsseldorf wählten sie die 1996 eröffnete gigantische Shopping Mall „CentrO“ in Oberhausen, die auf dem Grund und den Resten des ehemaligen Tagebaus errichtet ist. Die unmittelbar benachbarte Bahnstation trägt den Namen „Neue Mitte“, was angesichts des so benannten verwüsteten Geländes in seinem aufgesetzten Optimismus wie ein hämischer Kommentar auf die Marginalisierung des ehemaligen ökonomischen Hoffnungsträgers der Republik wirkt. Baer und Creischer betreten das „CentrO“ ohne große Vorbereitung, mit einfachen Zeichenmaterialien und einem Cassettenrecorder ausgestattet. Sie waren von der ersten Minute an verblüfft über die narkotisierende, von Werbebotschaften und Videobildwänden durchzogene Leere des mehrgeschossigen Innenraums. Der Ambitioniertheit der miteinander wetteifernden, meist frisch eröffneten Konsumnischen standen schnell andere Eindrücke gegenüber: Die leeren Gesichter der Gäste in der topfpalmenbestandenen „Coca Cola-Oase“, die sich stundenlang an einem Getränk festhielten – Leute vielleicht, die wenige Jahre zuvor noch genau dort gearbeitet hatten –, und die latente Aggressivität darin. Eine Aggressivität, die sich bald an anderer Stelle manifestierte: Das zahlreich vorhandene bewaffnete Personal von Sicherheitsdiensten bemerkte die Zeichnenden und versuchte immer wieder, sie vom Gelände des Einkaufszentrums zu vertreiben. Sie erwiesen sich selbst und ohne Not als charakteristische Exponenten eines kapitalistischen urbanen Überwachungsraums, die das Funktionieren des Öffentlichkeitskonstrukts dieser Mall gewährleisten.

Für diese Ausstellung haben Monika Baer und Alice Creischer ihre Reportage in mehrfacher Hinsicht erweitert. Zum einen sind sie diesmal in Berliner Einkaufszentren unterwegs gewesen, an dem Ort also, der auf verschiedenen Ebenen seit 1990 als die wahre „Neue Mitte“ propagiert wird. Zum anderen haben sie sich manchmal an Montagen zum Zeichnen getroffen und kamen so an der Schwelle der Kauflandschaften in die so genannten „Montagsdemonstrationen“ gegen die Hartz IV-Beschlüsse – die ebenfalls zu zeichnen ihnen plötzlich wie eine sehr nahe liegende Entscheidung erschien. Das bislang letzte Treffen führte sie vor den aus Zelten gebauten Sicherheitskordon vor dem in der Bannmeile gelegenen „Hamburger Bahnhof“, in dem an diesem Abend Bundeskanzler Gerhard Schröder die Eröffnung der „Friedrich Christian Flick Collection“ zur Sache der Bundespolitik erklärte und ein „Machtwort“ sprach, um den seiner Meinung nach verfehlten Auseinandersetzungen um die Nazi-Vergangenheit der Familie des Leihgebers Einhalt zu gebieten.

Fast alle entstandenen Zeichnungen verdanken ihre Schnelligkeit und Kürzlichkeit der zeitlich und disziplinarisch eingeschränkten Arbeitssituation. Sie wurden später zu einer ornamental gestalteten Montage mit gefundenen, gesammelten oder selbst geschriebenen Texten zusammengebaut, die wie eine Art Wandzeitung den zeitlich begrenzten Ablauf der Reportage zeigt.

(CK)

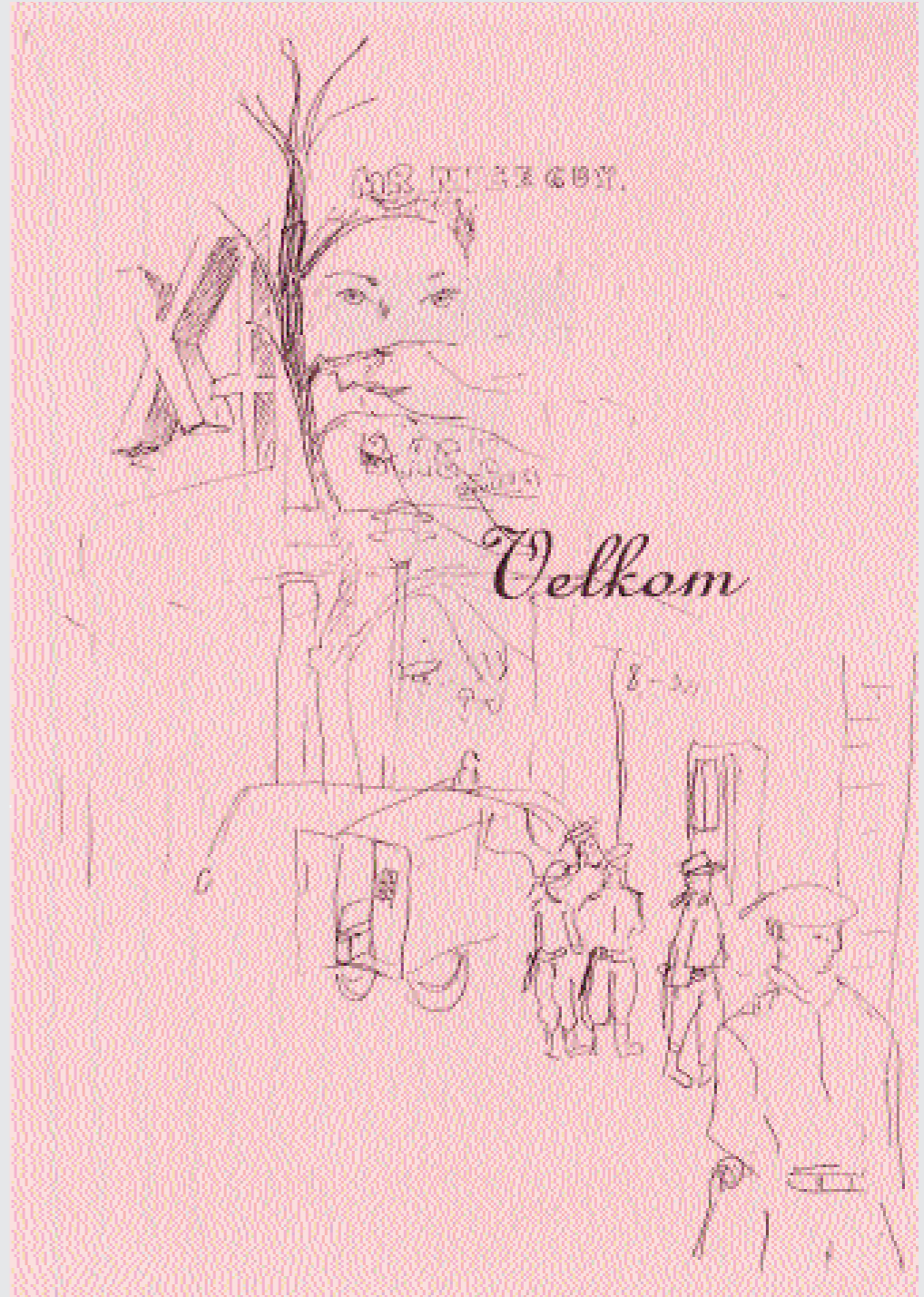
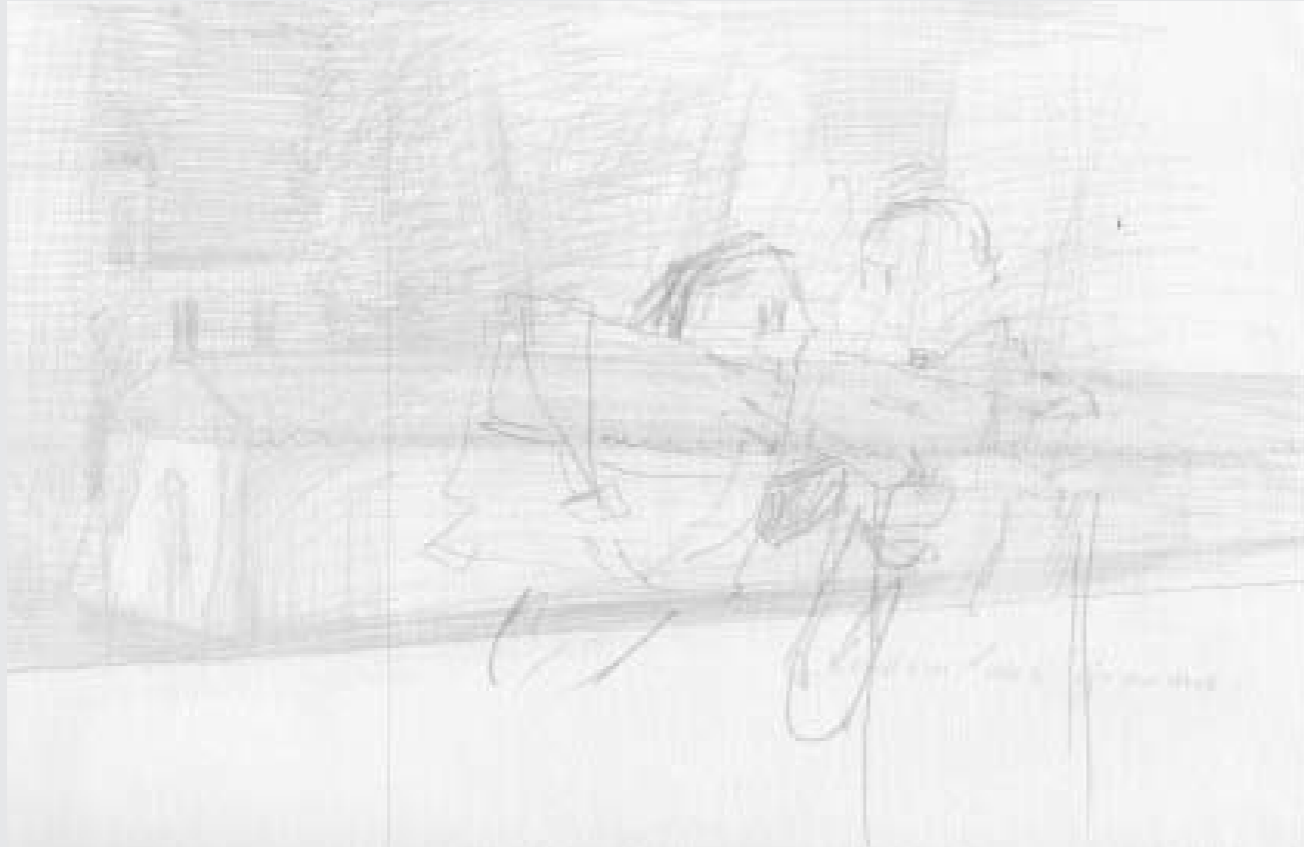
Already with their first collaboration in 1999, Monika Baer and Alice Creischer agreed on places as objects for their reportage drawings that promised to reveal something about the nature of the public. Beside the Potsdamer Platz in Berlin and the former harbour area of Düsseldorf, they chose the gigantic shopping mall “CentrO”, opened in Oberhausen in 1996, which is erected on the site and remains of the town’s former mines. The immediately adjacent train station carries the name “Neue Mitte,” a resolutely optimistic name which, from the perspective of these deserted grounds, works like a spiteful commentary on the marginalization of the republic’s former economic hope. Baer and Creischer came to the “CentrO” with no great preparation, equipped only with simple drawing materials and a cassette recorder. From the first minute they were stunned by the narcotic effect of the vacuousness of the multi-storey interior, shot through with advertising messages and video projections surfaces. The ambitiousness of the competing consumer niches, most of them newly opened, quickly presented other impressions: The empty faces of the customers at the potted palm bedecked “Coca Cola Oasis” who nursed a drink for hours – perhaps the very same people who had worked here a few years before – and the latent aggression in them. An aggression that quickly manifested itself in other places: The numerous armed security personnel on hand watched the drawing persons and continually tried to drive them off the grounds of the shopping center. They showed themselves to be characteristic components of a capitalist urban surveillance space that guarantee the functioning of the public construct of this mall.

For this exhibition, Monika Baer and Alice Creischer have expanded their reportage in several respects. For one thing, this time they were in shopping centers in Berlin, that is to say, at the place which has been promoted as the “Neue Mitte” on various levels since 1990. For another, they met to draw at the threshold of the consumer landscapes, so that sometimes on Mondays, they walked on to the so-called “Monday Demonstrations” against the Hartz IV decisions – which to draw suddenly seemed like a very obvious choice. Their most recent meeting led them in front of the security barrier built of tents in front of the “Hamburger Bahnhof” museum, located within government precincts, where on this evening Chancellor Gerhard Schröder was declaring the opening of the “Friedrich Christian Flick Collection” as an affair of national politics and used his word as chancellor to try to put a stop to what he considered an inappropriate controversy over the Nazi past of the loaner’s family.

Almost all of the resulting drawings owe their quickness and abruptness to a working situation limited both by time and discipline. They have later been put together with found, sampled or self-written texts into an ornamentally arranged montage that presents the temporally limited course of reportage as a kind of wall newspaper.

(CK)







**Alexander Roob:** Verglichen mit der sehr bissigen, oft sogar offen beleidigenden Art und Weise, in der du auf politische Ereignisse reagierst, erscheint einem die kontinentaleuropäische Schule der politischen Karikatur sehr vorsichtig und harmlos, irgendwie eingeschüchtert. Hast du eine Erklärung für diesen Unterschied? Gibt es beim britischen Publikum vielleicht eine höhere Toleranzschwelle, sind die Politiker bei euch vielleicht hassenswerter, oder könnte man sagen, dass es im politischen Leben auf der Insel ganz allgemein aggressiver zugeht?

**Steve Bell:** Der Unterschied liegt wohl in der politischen Kultur, die in diesem Land wüste Verhöhnungen auf der visuellen Ebene schon viel länger zu tolerieren scheint; man denke nur an das Werk eines James Gillray aus dem 18. Jahrhundert. Das wiederum liegt daran, dass das britische System seit langem konkurrierende Parteien zulässt. Zu Gillrays Zeiten waren das die Partei des Königs (die Tories) und die Partei des Prince of Wales (die Whigs, inklusive einiger Radikaler). Die Parteigänger des Königs kauften Bilder, die sich über die Ekelhaftigkeit und Gier des Prinzen hermachten, die Parteigänger des Prinzen wiederum kauften solche, die sich über die bäuerische Boshaftigkeit des Königs lustig machten. Die Briten sind ganz sicher nicht toleranter als Franzosen oder Deutsche, und auch die britischen Politiker sind nicht hassenswerter als ihre Amtskollegen auf dem Kontinent. Daumier zum Beispiel war weit angriffslustiger als seine britischen Zeitgenossen. Der entscheidende Unterschied: Er wurde dafür ins Gefängnis gesteckt. Zu dieser Zeit wurden britische Cartoons handzahmer und bürgerlicher, und die Zeitschrift *Punch* wurde gegründet.



Margaret Thatcher, Foto: *Financial Times*, 1990

**A.R.:** Was deine Arbeit für mich auf dem Gebiet der politischen Karikatur einzigartig macht, ist das komplexe Bezugssystem, das du aus den tagespolitischen Ereignissen zu gewinnen verstehst, eine Art Saga oder in Fortsetzungen erscheinender Roman, indem die Politikercharaktere durch Familienstrukturen gebunden sind. Und du beziehst fantastische Elemente in die Darstellung ein. Mit den Jahren hast du auch eine gewisse kryptische Symbolik geschaffen, die wie Leitmotive in einem Roman funktioniert, ich denke da etwa an John Majors Unterhosen, die dann später Tony Blair geerbt hat. Ist Geschichte für dich eine Art Epos, eine gigantische Soap Opera?

**S.B.:** Das liegt daran, dass ich die gesamte Saga – ich meine den „IF...“-Strip, der auf der Rückseite des G2-Teils im *Guardian* seit nunmehr 23 Jahren erscheint – von Anfang an als Fortsetzungs-Cartoon angelegt habe. Die unerbittliche Logik des Comic strip, die sich in ihrem Entstehungsprozess immer wieder als Quelle aller möglicher interessanter Ideen, Symbole und Metaphern erwiesen hat, liegt mir weit mehr als die tägliche Produktion von Pointen.

**A.R.:** Obwohl der *Guardian* aus seiner liberalen Tradition heraus durchaus beide Seiten darzustellen versucht hat, war es von Anfang an vor allem deine Stimme, die sich laut und deutlich gegen den Krieg im Irak aussprach. Du hast auch ein bestimmtes, inzwischen auch in den Vereinigten Staaten sehr populäres Bild des Verhältnisses zwischen Bush und Blair geschaffen, indem du die beiden Politiker als einen dummen Affen und einen Pudel, seinen Begleiter, dargestellt hast. Siehst du dich als Einfluss auf die Bildpolitik der Antikriegsbewegung?

**S.B.:** Ich möchte nicht behaupten, dass ich der Erste war, der Bush als Affen dargestellt hat, auch wenn mir sonst niemand einfällt. Ich habe das aber mit Sicherheit am konsequentesten getan. Bush sieht einfach wie ein Affe aus. Und er bewegt sich auch so, wahrscheinlich redet er auch wie einer – wenn Affen reden könnten. Auch die Idee mit Blair als Pudel war sicher nicht nur die meine. Ich habe Blair in so vielen verschiedenen Formen und Tiergestalten gezeichnet, dass der „Pudel“ nur einen

**Alexander Roob:** Compared to the very biting, often even offensive way you react on political events, the culture of Continental European political cartooning seems to be very moderate and smooth, frightened somehow. Where do you think this difference comes from? Is there a greater tolerance from the side of British audiences, are politicians more hateful, or could one say that political life is generally more aggressive?

**Steve Bell:** The difference is in the political culture, which in this country seems to have tolerated savage visual lampooning for longer; see the work of James Gillray back in the late eighteenth century. This is because the British system accommodated competing parties; in Gillray's time the King's party (Tories) and the Prince of Wales's party (Whigs, including some radicals). The King's party bought the pictures savaging the grossness and greed of the Prince, and the Prince's party bought the pictures that ridiculed the bumpkin-like meanness of the King. I certainly don't believe the British are any more tolerant than the French or Germans, nor are British politicians any more hateful than their continental counterparts. Daumier was far more savage than his British contemporaries. The crucial difference is that he was thrown in jail. At the same time British cartooning was becoming tamer and more bourgeoisified, and 'Punch' was born.

**A.R.:** What makes your work unique to me in the field of political cartooning is that you create a complex system out of the daily events, a kind of saga or novel in progress, where the political characters are linked by family structures and their depiction is mixed with fantastic elements. You also invented a cryptic symbolism over the years which works like leitmotifs in a novel, for example John Major's underpants which were then inherited by Tony Blair. Do you feel history is a kind of epos, a big soap opera?

**S.B.:** This is because I've been drawing the whole saga – the "IF..." strip, which appears in the back of the *Guardian's* G2 section – as a continuing strip cartoon, for twenty-three years. Rather than daily punchlines what interests me is inexorable comic logic, which throws up all sorts of interesting notions and symbols and metaphors as it works itself out.

**A.R.:** Though the *Guardian* in its liberal tradition always tried to reflect both sides, it was your voice that was very strong and decided against the war in Iraq from the beginning. You have created a certain picture of the relationship between Bush and Blair – as a stupid ape and his poodle companion, that has become very popular, also in the United States. How do you judge your influence on the anti-war movement?

**S.B.:** I don't claim to have been the first to draw Bush as a chimp, though I'm the only one I know who does it, and I'm definitely the most consistent. Bush does in fact look like a chimp. He certainly moves like one, and probably talks like one (if chimps could talk). The Blair-as-a-poodle idea was certainly not mine exclusively. I've drawn Blair as so many different animals and objects that "poodle" is one very small aspect of his character in relation to Bush (though I've also drawn him as "mini-chimp"). I know from experience that opportunities like these are extremely rare, and that when they do arise you should seize them with both hands. Early on I got criticised, bizarrely by a fellow cartoonist, since he felt that the „Bush-as-chimp“ idea was such an obvious one. Of course it was, though I seem to be the only one who has bothered to run with it. Political cartooning is, I feel, very much the art of the obvious. What interests me is how far you can take these comic ideas, and what you can do with them on the way. Cartoons can be deceptively simple, and an apparently crude drawing can carry many layers of quite complex meaning. This was especially true of the underpants, and I received exactly the same kind of criticism. As regards influence - my cartoons these days are published in the *Guardian Unlimited* web edition, which has a much wider reach than the printed editions, and I get responses from all over the place, especially the US. What effect my cartoons have I have no idea. What particularly intrigues me is people who clearly hate what I'm saying, then e-mail me to let me know just how crass and

sehr kleinen Aspekt seines Charakters darstellt, wenn man das mit Bush vergleicht. Meine Erfahrung hat mir gesagt, dass solche Gelegenheiten extrem selten sind, und dass man mit beiden Händen zugreifen muss, wenn sie sich abzeichnen. Zu einem relativ frühen Zeitpunkt wurde ich bizarrer Weise von einem Karikaturisten-Kollegen kritisiert, der meinte, Bush als Affen darzustellen sei eine viel zu offensichtliche Idee. Das war sie sicherlich, auch wenn ich der Einzige zu sein scheine, der sich in die Richtung entschieden hat. Ich finde, politische Karikatur besteht zu großen Teilen als eine Kunst des Offensichtlichen. Mich interessiert, wie weit man mit diesen komischen Ideen gehen kann, und was man, bevor man ins Extrem geht, mit ihnen anfangen kann. Cartoons können täuschend simpel sein und eine scheinbar dürrtige Zeichnung kann immer noch eine Fülle komplexer Bedeutungsschichten aufweisen. Das traf sicher in besonderem Maß auf die Unterhosen zu, bei denen ich ganz genau die gleiche Kritik zu hören bekam. Was meinen Einfluss betrifft – ich veröffentliche meine Cartoons zurzeit in der Webausgabe des *Guardian*, die eine viel größere Anzahl von Lesern erreicht als die gedruckte Ausgabe, die Leserreaktionen erreichen mich von überall her, vor allem aus den Vereinigten Staaten. Welche Auswirkungen meine Zeichnungen haben? Keine Ahnung. Was mich besonders verblüfft: Es sind die Leute, die ganz eindeutig hassen, was ich zu sagen habe, die mir E-mails schicken, um mich davon in Kenntnis zu setzen, wie geschmacklos und unraffiniert meine Arbeiten sind, aber sie schreiben wieder und wieder, um sich damit zu quälen, wie mies ich in Wirklichkeit bin.

**A.R.:** Noch einmal zurück zu den Unterhosen – warum brennen sie mitunter?

**S.B.:** Brennende Unterhosen – „Liar! Liar! Pants on ire!“ singen die Kinder auf dem Schulhof – sie sind ein gut lesbares Attribut für einen Lügner, so dass ich sie in letzter Zeit auch gut für Blair und Bush verwenden konnte.

**A.R.:** Du zeichnest die Politiker, die dich interessieren, auf den verschiedenen Parteitagen regelmäßig „live“. Warum beschränkst du dich als Vorlage nicht auf die Bilder, die schon in den Medien zirkulieren, wie das die meisten deiner Kollegen tun?

**S.B.:** Weil es viele kleine Besonderheiten gibt, die der Kamera entgehen – zum Beispiel Tony Blairs „irrer Blick“ in seinem linken Auge. Das Zeichnen nach dem lebenden Objekt hat sich für mich immer als wertvoll erwiesen, denn man lernt zu sehen und in Frage zu stellen, was man scheinbar einfach vor sich hat.

**A.R.:** Blairs „irrer Blick“ weist ebenfalls auf eine familiäre Beziehung hin, in diesem Fall zwischen Blair und Thatcher. Beider rechte und linke Augen sehen jeweils sehr unterschiedlich aus, was du beim „Live“-Zeichnen entdeckt hast. Könnte man vielleicht sagen, dass die Verzerrungen in der Karikatur eine Art Ausgleich für die Verzerrungen in der Darstellung aus der Kamera sind, für ihre mangelnde Eignung in der Erfassung winziger psychologischer und physiologischer Details?

**S.B.:** Zeichnen hat tatsächlich einige Vorteile, und dieser Punkt gehört sicher dazu. Auch wenn ich sie bei den Parteitagen öfter gesehen und gezeichnet habe, auf Thatchers „irres Auge“ bin ich wohl durch Fernsehbildern gekommen, wenn ich hin und wieder dieses irre Aufblitzen von ihr erhaschte. Ich habe nie irgendein Foto gesehen, auf dem dieses besondere Detail zu sehen gewesen wäre, bis zum Tag nach ihrem Sturz, da gab es ein perfektes Bild in der *Financial Times*. Das Zeichnen vor dem lebenden Objekt ist nie ganz einfach, aber wenn ich es tue, dann versuche ich Sachen so zu zeichnen, wie ich sie wirklich sehe, statt immer wieder von meinen erlernten Karikaturisten-Handgriffen auszugehen. So kann sich mein Zeichnen überhaupt entwickeln. Mit anderen Worten, Karikatur ist immer etwas im Entstehen Begriffenes, mit dem ich gern der Wahrheit näher kommen würde.

**A.R.:** Ich hatte Gelegenheit, dich während eines Parteitags der Labour Party beim Zeichnen zu beobachten. Mich hat beeindruckt, wie du den Zeichenstift hältst. Deine Art zu zeichnen ist fast intim – als würdest du das Gezeichnete in deinen Körper hineinschaufeln und es vor der Außenwelt zu schützen versuchen. Ziemlich überraschend, wenn man sich die aggressive Qualität Deiner Zeichnungen vor Augen hält...

**S.B.:** Wie ich den Stift halte, ist keine bewusste Entscheidung, das hat sich so entwickelt, seit ich Schreiben gelernt habe. Mein Lehrer hat versucht, mir das auszutreiben, indem er mir immer auf die Hand schlug, aber das blieb offenbar ohne Wirkung – außer dass ich mein Leben lang eine Abneigung gegen alles Schulische hatte – zum Teil mag das auch mein Debakel erklären, das ich erlebte, als ich nach dem College selbst als Lehrer arbeiten wollte. Ich hab da mal gerade ein Jahr durchgehalten, dann habe ich mich glücklicherweise für die Arbeit als freier Karikaturist entschieden. Die Handhaltung hat aber bestimmt zur Folge, dass meine Zeichnungen immer sehr klein sind. Nahezu alles was ich zeichne, wird in der gleichen Größe wie die Originalzeichnung veröffentlicht. So mag es sein, dass es weniger aggressiv im Ausdruck erscheint, ich hoffe aber, dass ich das mit der schieren Unverschämtheit der dahinter verborgenen Vorstellungen mehr als wettmachen kann.

unsophisticated my work is, but keep coming back again and again to torment themselves with how bad I really am.

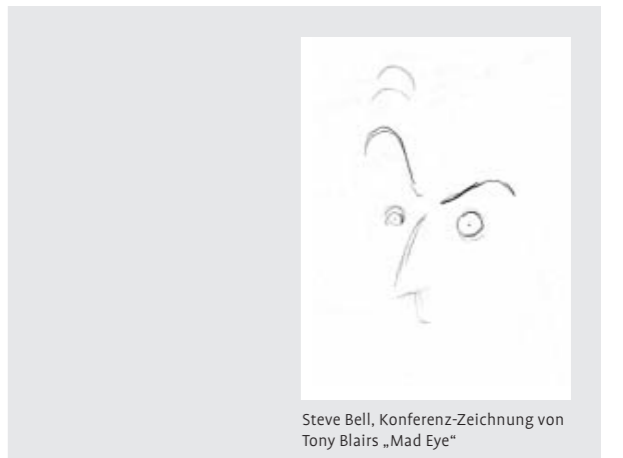
**A.R.:** We could return to a symbol like the underpants. Why do you sometimes draw them as burning?

**S.B.:** "Liar! Liar! Pants on Fire!" is a traditional schoolyard rhyme – are a useful symbol for a liar, which is why they've reappeared on both Blair and Bush recently.

**A.R.:** You regularly draw politicians "from life" during the various party conferences. Why do you not content yourself with using their images from the media, like most of your colleagues do?

**S.B.:** Because there are many peculiarities and things the camera misses – like for instance Tony Blair's mad left eyeball. Drawing from life is always worth doing as it teaches you to see, and to question what's in front of you.

**A.R.:** Blair's "mad eye" indicates also a family relationship, in this case between Blair and Thatcher. Both have this difference of expression in their left and right eyes, which you discovered while drawing them life. Would you say the distortions of caricature are a kind of compensation for the distortions in the camera recordings, that is their uselessness in grasping minute psychological and physiological details?



Steve Bell, Konferenz-Zeichnung von Tony Blairs „Mad Eye“

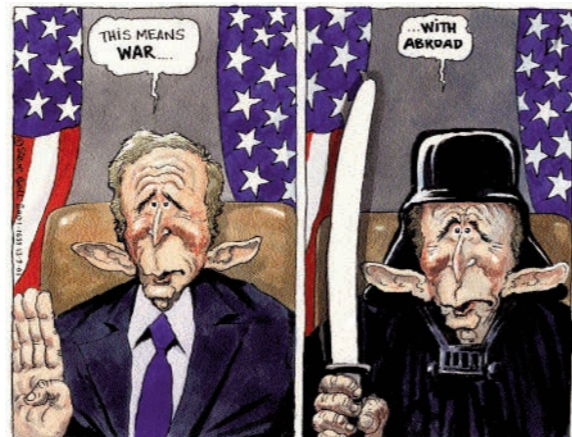
**S.B.:** Drawing does have many advantages, and this is one of them, though with Thatcher's mad eye, though I did occasionally see and draw her at conferences, I probably got it from studying her on TV and catching the occasional mad flash. I never saw a still photograph that captured this essential detail until the day after her fall from power when there was a perfect one published in the *Financial Times*. Drawing from life is never particularly easy, but when I do it I try and just note down things I actually see, rather than rehearse my existing caricature. In this way the caricature can develop. In other words a caricature is always a work in progress, which I'm hoping to nudge nearer the truth.

**A.R.:** I had the opportunity to watch you drawing during a Labour Party conference and was very impressed by the way you hold the pen. Yours is a very intimate way to draw – it looks as if you shovel the drawing into your body and try to protect it from the outside world. That strikes me as odd with works of such aggressive quality...

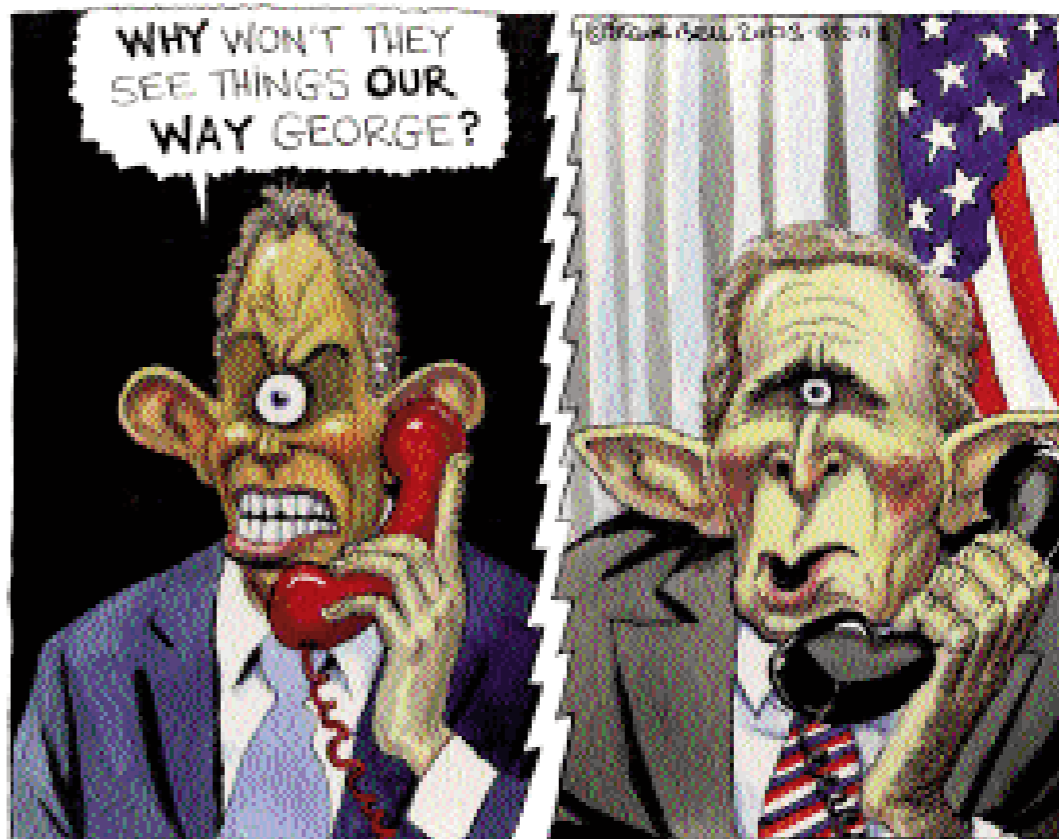
**S.B.:** The way I hold the pen is not a deliberate choice, it 's what came naturally when I first learnt to write. My teacher tried to discourage it by slapping my hand, but this had no effect – other than to give me a lifelong antipathy to schools of any description – this partly explains my failure as a teacher myself after I first left college. I lasted one year, then mercifully switched to freelance cartooning. It does mean that my drawings tend to be very small. Virtually everything I do is same size as published. It may appear less expressively aggressive in one way, but I hope I make up for that with the sheer outrageousness of the underlying ideas.



11.9.2001



13.9.2001



13.3.2002



18.9.2001



25.9.2002



25.3.2003



10.1.2003



26.5.2004

Tatortzeichnungen entstehen, um am Ort eines Verbrechens die genaue Position aller vorgefundenen Gegenstände zu sichern. War diese Methode der polizeilichen Ermittlung um die Jahrhundertwende noch von einer Nähe zu bürgerlich-künstlerischen Bildvorstellungen geprägt – die zu Zeichnungen führte, auf denen eigentlich nur die Markierung der Leichenposition die kompositorische Harmonie störte – so wird heute wesentlich nüchterner verfahren. Die hier abgebildete vierteilige Skizze einer Wohnung (die Einzelheiten sind aus datenschutzrechtlichen Gründen frei erfunden) zeigt, dass es heute nicht mehr um psychologisch deutende Darstellungen geht, sondern vor allem um die zentimetergenaue Abmessung der Abstände zwischen wichtigen Fundstücken, aber auch vollkommen nebensächlich scheinenden Details. Es entsteht ein komplexes Liniengeflecht, das den vormaligen Wohnraum als Raum einer Übertretung markiert. Rot eingezeichnet wurde einleuchtender Weise jede kleinste Stelle, an der Blut nachzuweisen war. Die Berliner Zeichnerin Tatjana Bergius erarbeitet solche Zeichnungen für die Ermittler des Berliner Landeskriminalamts.

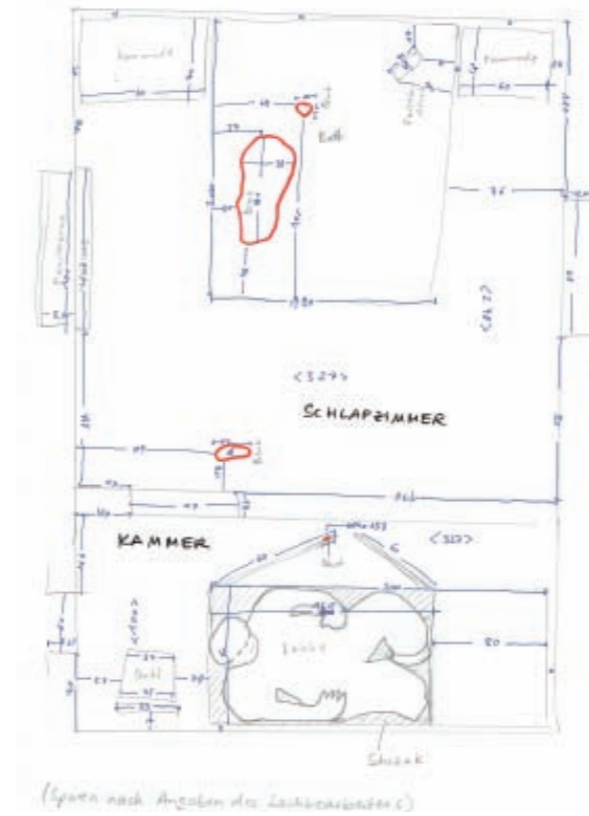
(CK)

Drawings of crime scenes are made to ensure the exact position of all objects found at the scene. While around the turn of the century this method of police investigation had still been marked by an affinity with bourgeois-artistic image representation – which led to drawings on which actually only the marking of the position of the corpse disturbed the compositional harmony – today it is carried out considerably more soberly. The four-part sketch of an apartment (the details have been freely invented for reasons of privacy protection) shows that today it is no longer a matter of psychologically meaningful representations, rather and above all of the exact measurements, down to the centimeter, between important pieces of evidence, but also between seemingly completely peripheral details. A complex network of lines is generated which marks the previously neutral apartment as the space of violation. The smallest places at which there was evidence of blood are each clearly marked in red. The Berlin artist Tatjana Bergius produces such drawings for the investigators of the Berlin Regional Criminal Office.

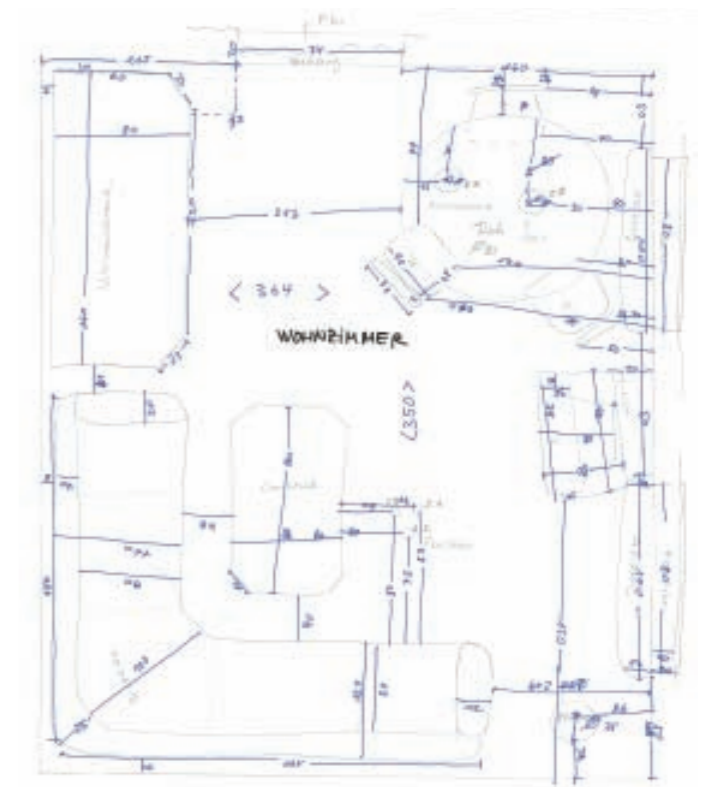
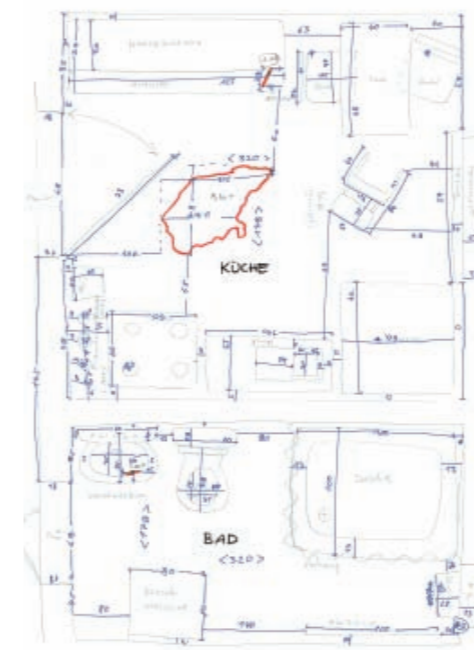
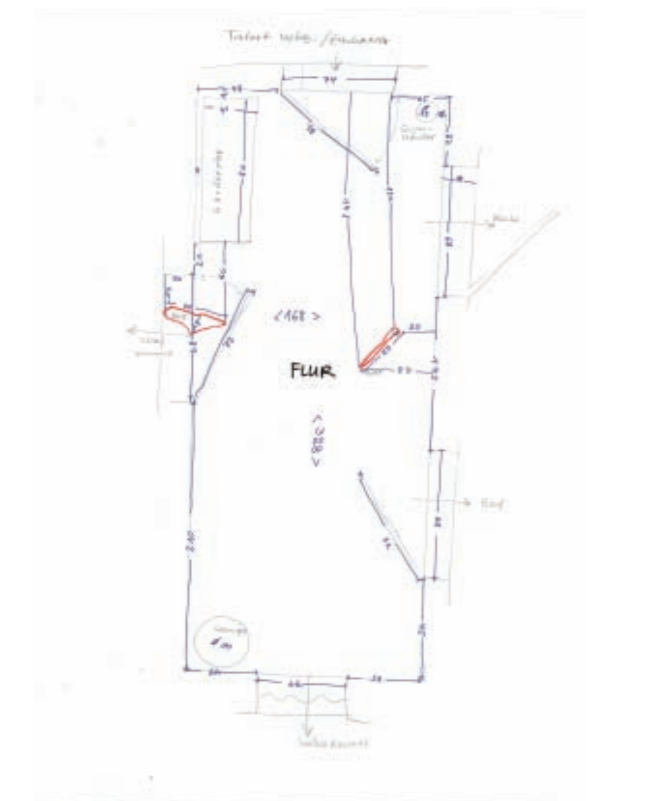
(CK)



Julius Schlattmann, Tatortzeichnung, um 1900



(Spuren nach Angaben der Zeitschreiberinnen)



## Gedächtnisversagen und Einbildungskraft

Dieses Experiment ist Teil des Projekts „Imagined, Observed, Remembered“, das ich 1976 begonnen habe, mein Versuch, ein wenig Licht in die dunkle Welt der inneren Bilder zu werfen. Mit „dunkel“ meine ich „subjektiv“. Das Projekt stellt den Versuch dar, subjektive Phänomene zu objektivieren und visuelle und sprachliche Sprachen zu ihrer Beschreibung zu entwickeln.

Ist sich die innere Sicht selbst einsichtig? Stellen sich mentale Bilder überhaupt einer Befragung? Die Erkundung dieser Probleme wird durch ein Unbestimmtheitsprinzip behindert: wie Sartre es ausgedrückt hat, können wir das mentale Bild nicht gleichzeitig herstellen und überprüfen. Diese Herausforderung anzunehmen, ist dennoch vielleicht gerade aufgrund der damit verbundenen „Unmöglichkeit“ unwiderstehlich.

Zwar empfangen wir mentale Bilder nicht über die Netzhaut, doch ist es auch nicht rein metaphorisch zu verstehen, wenn wir sagen, dass wir Bilder vor unserem geistigem Auge „sehen“. Die mentale Bildwelt wird im selben Teil des Gehirns bearbeitet, in dem auch der Gesichtssinn koordiniert wird. Solange der visuelle Kortex unversehrt ist, wird man immer noch über mentale Bilder verfügen, selbst wenn man blind geboren wurde. Auch wenn wir mit festgeschlossenen Augen in tiefster Finsternis schlafen, träumen wir Bilder, die ebenfalls im visuellen Kortex entstehen. Künstler arbeiten mit der gleichen Leichtigkeit aus Gedächtnis und Vorstellungskraft wie aus der Beobachtung. Das hier folgende Experiment ist allem anderen voran ein Versuch, das Bild eines Gegenstands zu beobachten, wie es im Laufe der Zeit ERINNERT wird, wenn mein Gedächtnis nach und nach schwächer wird. Diese stetige Schwächung soll dokumentiert werden. Doch geht es hier auch um die praktische Vorführung des Zusammenwirkens von *vergessen* und *vorstellen*. Das Gedächtnis „erkennt“ ein Objekt, doch die Vorstellung führt uns weiter, nämlich zum „Sehen“ des Gegenstands. Das vorstellende Sehen ist mit einem Versagen des Gedächtnisses verbunden, da wir nichts ganz neu sehen können, bis wir vergessen, was wir darüber bereits wissen.



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7



fig. 8

Das Experiment hat vier Phasen:

1. Die Beobachtung des Gegenstands. Es wird eine Zeichnung „nach dem Leben“ angefertigt (im hier vorliegenden Fall nach einem Foto), um es dem Gedächtnis einzuprägen. Gegenstand und Zeichnung werden dann der Sicht entzogen.
2. Es vergeht Zeit.
3. Der ERINNERT Gegenstand wird nach und nach in verschiedenen Fassungen dargestellt. Ein Dokument des Abgleitens und des Verschleißes.
4. Nachdem eine angemessene Zeit vergangen und genügend Abnutzung der Erinnerung erfolgt ist, wird der betreffende Gegenstand immer mehr *vorgestellt* als *erinnert*. Erzeugt nun die daraus resultierende Verzerrung eine imaginative Sicht des Gegenstands? Ich hoffe jedenfalls, das im folgenden demonstrieren zu können.

Im Alltagsleben erschaffen die wahrnehmungsbezogenen und begriffsbildenden Instanzen des Bewusstseins ausgehend von fragmentarischen Daten gemeinsam ein kohärentes Bild der Umwelt. Dieser Prozess läuft automatisch und unbewusst ab. Um das Versagen des Gedächtnisses also mit einiger Genauigkeit beschreiben zu können, muss zunächst erlernt werden, die Begriffsinstanz außer Kraft zu setzen oder zumindest abzulenken. Erst dann ist man in der Lage, vor dem geistigen Auge das lückenhafte Bild jenes Gegenstandes zu „sehen“, an den man sich unvollständig, bruchstückhaft erinnert. Ohne allerdings dass es zu einem Abschluss käme, die Lücken gefüllt oder übertüncht würden, um wieder dem Begriffsschema Genüge zu tun.

Es bedarf ungewöhnlicher Anstrengungen und großer Wachsamkeit, denn das Gedächtnis findet es – wie es Nietzsche für das Auge formuliert hat – „viel bequemer, auf eine bestimmte Reizung zu antworten, in dem es nur ein Bild wieder erzeugt, das es schon viele Male zuvor erzeugt hat, statt festzustellen, was sich nun unterscheidet, was das Neue an dem Eindruck ist.“ Man hat also eine natürliche

## Memory Failure and Imagination

This experiment is part of the “Imagined, Observed, Remembered” project begun in 1976, an attempt to shed light on the murky world of interior vision. By “murky” I mean “subjective”. The project is an attempt to objectify subjective phenomena, to find languages, visual and verbal, to describe them.

Is inner vision transparent to itself? Will mental imagery submit to interview? Investigation of these questions is hampered by a kind of uncertainty principle: as Sartre says, we can't verify the mental image at the same time as we're producing it. But, maybe because it's “impossible”, the challenge is irresistible.

While we don't receive mental images through the retina, it's not purely metaphorical to say that we “see” pictures in the mind's eye. Mental imagery is processed by the same part of the brain that deals with vision. As long as your visual cortex is intact you'll have mental imagery, even if you were born blind. Asleep, with our eyes wide shut, in pitch darkness, we dream images, which likewise bloom in the visual cortex. Artists work from memory and imagination as readily as from observation. The following experiment is, first of all, an attempt to observe the image of an object REMEMBERED over time, as my memory of it fails. To document the process of this failure. But it's also intended to be a practical demonstration of the symbiosis between FORGETTING and IMAGINING. Memory merely “recognises” an object, but imagination leads us further, to a “vision” of the thing. Imaginative vision involves a failure of memory in that we can't really see anew until we forget what we know.

The experiment has four stages:

1. The object is OBSERVED. A drawing is made “from life” (or, in this case, from a photograph) to imprint it on the memory.

Object and drawing are then concealed from view.

2. Time passes.
3. The object REMEMBERED is depicted at intervals. A record of drift and attrition.
4. Over sufficient time, with sufficient drift, the object gradually becomes more IMAGINED than REMEMBERED. Does the resultant distortion constitute an imaginative vision of the object? I hope to demonstrate that it does.

In everyday life, the perceptual and conceptual functions of the mind work in concert to create a coherent picture of the world from fragments of data. This process is automatic, unconscious. In order to depict a failure of memory with any degree of accuracy, therefore, one must first learn to disable or distract the conceptual function. Only then is one able to “see”, in the mind's eye, the lacunary image of the thing imperfectly recalled, in fragments. Without its being unified, filled in and “airbrushed” (idealized) to fit a conceptual model.

Unnatural effort and vigilance is required because memory, as Nietzsche said of the eye, “...finds it more comfortable to respond to a given stimulus by reproducing once more an image that it has produced many times before, instead of registering what is different and new in an impression.” One has to override this natural tendency towards economy of effort in order to register the differences and novelties in a memory as it evolves over time.

“One of the great adaptive virtues of our brains, the feature that makes our grey matter so much smarter than any machine yet devised (...) is our ability to forget almost everything that has ever happened to us.” (Jonathan Franzen, “My Father's Brain”)

Neigung zur Vermeidung perzeptueller Mühsal zu überwinden, um in einem Gedächtnisspeicher im Laufe seiner Entwicklung die Unterschiede und Neuheiten zu verzeichnen.

„Eine der großen Anpassungsleistungen unseres Gehirns, jene Eigenschaft, die unsere grauen Zellen so viel schlauer sein lässt als jede bislang erdachte Maschine (...), ist unsere Fähigkeit, nahezu alles zu vergessen, was uns je geschehen ist.“ (Jonathan Franzen, „My Father's Brain“)

Aus einer pragmatischen Perspektive wird der Grad der Abweichung eines Gedächtnisses von seinen Quellwerten verständlicher Weise gemeinhin als „Schwund“ oder „Versagen“ betrachtet; von einem schöpferischen Standpunkt aus jedoch mag man sich das Gedächtnis auch als Gegenstand einer Entwicklung, einer Metamorphose vorstellen, bis es – wie ein Wort in einem “Stille Post”-Spiel – eher aus EINBILDUNG denn aus ERINNERUNG besteht. Zu diesem Zeitpunkt ist es schon zu einem unabhängigen Bild geworden, autonom, und ist längst nicht mehr nur Aufzeichnung oder Widerspiegelung von etwas anderem.

### Wie man einen Löwen aus dem Gedächtnis zeichnet

Bevor ich mich mit dem Bild eines Löwen im Käfig konfrontierte, habe ich zunächst versucht, ihn so realistisch wie nur möglich zu zeichnen. Also eine Aufzeichnung jener „Unschuld“ herzustellen, die zu verlieren ich im Begriff war (Abb. 1). Ausgehend von einem Foto, das ich in einer alten Enzyklopädie gefunden hatte (Abb. 2), ... zeichnete ich dieses Bild eines ruhenden Löwen (Abb. 3). Sechs Monate später versuchte ich, dies aus dem Gedächtnis zu wiederholen (Abb. 4).

Diesen ersten Versuch brach ich ab, als ich merkte, dass sich, immer wenn sich eine Gedächtnislücke auftat (was häufig geschah), das fehlende Detail wie von selbst aus anderen Erinnerungen in jenes Wissenskonstrukt einfügte, zu dem meine Erinnerung an den beobachteten Löwen (Abb. 1 und 2) gehörte. Was auch immer das Bild in den inzwischen vergangenen sechs Monaten an

Abnutzung und Verzerrung erlitten haben mag, verbag sich unter Erinnerungsstückwerk von anderen (meist katzenähnlichen) Löwen (Abb. 5).

Bei meinem zweiten Versuch konzentrierte ich mich also auf die Herauslösung des spezifischen Bildes, um das es mir ging: meine Erinnerung an den beobachteten Löwen. Immer wenn ich eine bestimmte Einzelheit nicht mit meinem geistigen Auge „sehen“ konnte, sparte ich es aus und zeigte seine Abwesenheit durch eine schraffierte Fläche an, eine Art „Wolke des Entwissens“.

Ohren, Nase, Maul, Hinterbeine haben sich aufgelöst, aber die sphinxhafte Gestalt mit der ausgestreckten Tatze auf Abb. 5 ist noch immer erkennbar eine Wiedergabe jenes beobachteten Löwen. Die Gitter des Käfigs mit einigen Gebüschteilen dahinter haben sich ebenfalls durchsetzen können (Abb. 6)

Zwei Jahre später haben sich die Einzelheiten verflüchtigt, zurück bleibt ein vager Eindruck des hinteren Viertels, der vorgestreckten Tatze, von der Mähne und der Kopfform, die an eine Schädelform erinnert. Diese Elemente heben sich weiß von einer Finsternis des Vergessens ab. Die Gitterstäbe bleiben da, auch wenn sich ihre Endpunkte verloren haben. Das Bild schien mir inzwischen nach einer impressionistischeren Vorgehensweise zu verlangen, mit zusätzlichen Lavierungen. Trotz oder gerade wegen seiner Spärlichkeit kommt doch ein erstaunlich „lesbares“ Zeichen für einen Löwen dabei heraus. Jetzt jedoch deutet das Tier mit seiner Tatze nach rechts. Lange versetzte mich eine beginnende Dyslexie in Erschrecken. Die umgekehrte Seitenausrichtung ist ein ganz übliches Zeichen für beginnende Gedächtnisschwäche (Abb. 7).

Diese kuriose Version entstand einige Tage nach Abb. 6. Die Unsicherheit der Ausrichtung zeigt sich hier in einer Verdoppelung oder Spiegelung der wenigen Einzelheiten – Kopf, Mähne, ausgestreckte Tatze –, an die ich mich noch am besten erinnerte. Helle Stellen zeigen auch hier klarere Erinnerung

From a practical point of view, the degree to which a memory departs from its source is seen, understandably, as ‘loss’ or ‘failure’; but from a creative standpoint a memory can be thought of as evolving, undergoing metamorphosis, until, like a word in a game of Chinese whispers, it is more IMAGINED than REMEMBERED. At which point it has become an independent image, autonomous, no longer a record or reflection of something else.

### Drawing a Lion from Memory

First, before exposing myself to the image of a caged lion, I tried to draw one as realistically as I could. A record of the “innocence” I was about to lose. (Fig. 1) Working from this photograph, found in an old encyclopaedia, ... (Fig. 2) ... I drew this image of a recumbent lion. (Fig. 3) Six months later, I tried to recreate it from memory. (Fig. 4)

I aborted this first attempt when I realised that, whenever I experienced a failure of recall, as I frequently did, the missing detail would be filled in automatically by other memories in the constellation of knowledge of which my memory of the Lion Observed (Figs. 1 and 2) was a part. Whatever attrition and drift the image might have sustained over the past six months, it was hidden under bits of other lions (felines in general) remembered. (Fig. 5)

In my second attempt, therefore, I concentrated on isolating the specific image I wanted: my memory of the Lion Observed. Unless I could “see” a detail in my mind's eye, I left it out or indicated its absence with crosshatching, a “cloud of unknowing.”

Ears, nose, mouth, hind legs have all drifted off, but the sphinx-like creature with front paw extended in fig. 5 is still recognisably a reflection of the Lion Observed. The bars of the cage with patches of foliage behind have also proved adhesive. (Fig. 6)

Two years later, the details have dissolved, leaving only a vague impression of hind quarters, front paw, mane and the distinctive head, like the outline of a skull. These stand out in white against a night of amnesia. The bars

of the cage remain, though their terminal points are lost. The image required a more impressionistic rendering, in pencil and wash. Despite or perhaps because of its economy, the result is a surprisingly “legible” sign for lion. However, the beast now points with its paw to the right. I've long been haunted by incipient dyslexia. Reversed orientation is a common failure of memory. (Fig. 7)

This curious variant was produced a few days after drawing figure 6. Here the ambiguity of orientation expresses itself in a doubling or mirroring of the few details – head, mane and extended paw – which I remembered most vividly. Brightness is again used to indicate clarity of recall, but, the mane is now luminous, an aura, evidence that imagination is now participating to a greater extent in the creation of the image. (Fig. 8)

Experts agree, every act of imagination involves a degree of amnesia. As senility encroaches and memory fails, I console myself with Blake: “Imagination has nothing to do with Memory.” With Nietzsche: “In order to create, it's necessary to forget.” And with Paul Valéry: “To see something truly is to forget its name.”

October, 2001. Fifteen months since drawing the double lion in figure 7. By now enough has been forgotten for Imagination to seize the reins from Memory. In figure 8 the bars are gone, though the lion is by no means ‘free’. The image is still the product of constraining influences from a constellation of sources. What's different is that imagination has combined these to produce a drawing which makes us look twice. In the first of these two looks, before we recognize, we see. As William James points out, “the taste for emotions of recognition” (based on remembering) is countered or accompanied by “the taste for emotions of surprise” (based on forgetting). Amnesia is selective. Discovery of the often unconscious criteria by which we select certain memories to suppress while sparing others is usually the province of

an, doch jetzt ist die Mähne zu einem Strahlenkranz, einer Aura geworden; untrügliches Zeichen dafür, dass sich nun die Imagination stärker an der Bilderstellung beteiligt (Abb. 8)

Die Experten stimmen darin überein: jeder Imaginationsakt erfordert ein gewisses Maß an Gedächtnisverlust. Mit fortschreitender Vergreisung und nachlassendem Gedächtnis, bleibt mir doch immerhin Blake als Trost: „Imagination has nothing to do with Memory“. Oder mit Nietzsche: „Um etwas Neues erschaffen zu können, bedarf es zunächst des Vergessens“. Und mit Paul Valéry: „Eine Sache wirklich sehen heißt ihren Namen zu vergessen“.

Oktober 2001. Fünfzehn Monate sind vergangen, seit ich den doppelten Löwen auf Abb. 7 gezeichnet habe. Inzwischen ist nun genug vergessen, um die Zügel des Gedächtnisses der Einbildungskraft in die Hände zu geben. Auf Abb. 8 sind die Gitterstäbe verschwunden, der Löwe ist dadurch allerdings keineswegs „frei“. Das Bild ist noch immer das Ergebnis einer Vereinheitlichung von Einflüssen aus einer Vielzahl von Quellen. Was neu ist: die Einbildungskraft hat die Eindrücke zu einer Zeichnung zusammengefügt, die uns auferlegt, zwei Mal hinzuschauen. Beim ersten dieser beiden Blicke – bevor wir also etwas erkennen – *sehen wir*.

Wie William James bemerkte, bildet der „Geschmack am Gefühl des Wiedererkennens“ (das sich auf Erinnerungen gründet) den Widerpart oder Begleiter eines „Geschmacks am Gefühl des Überraschenden“ (das sich auf Vergessen gründet). Der Gedächtnisverlust geht selektiv vonstatten. Die Aufdeckung der oftmals unbewussten Kriterien, aufgrund derer wir bestimmte Erinnerungen verdrängen, andere dagegen bewahren wollen, fällt gewöhnlich in das Zuständigkeitsgebiet der Psychoanalyse, aber auch die künstlerische Praxis vermag diese verborgenen Prozesse ans Licht zu fördern. Hier kann man an Fernando Pessoa erinnern: „In meiner Sicht der Dinge wird stets all das unterdrückt, wofür meine Träume keine Verwendung haben. (...) Um etwas zu sehen, ist es bisweilen am besten, es auszulöschen, es bleibt – wie, weiß ich nicht – trotzdem erhalten, setzt sich aus eben dem Stoff seiner Negation, seiner Abschaffung zusammen; (...)“ (Buch der Unruhe) Mir scheint, dass es sich bei dem Vergessen, das für die Herstellung des Löwen auf Abb. 8 vonnöten war, in mindestens einer Hinsicht um einen Pessoa's Vorgehensweise ähnlichen Bearbeitungsprozess (eine „Auslöschung“) gehandelt hat.

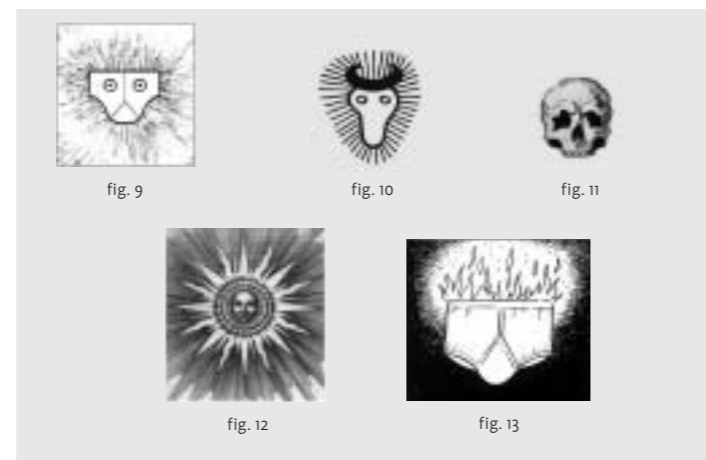
Der Kopf oder das Gesicht des Löwen gehört einer eigenen Konstellation an. (Abb. 9) (Detail aus Abb. 8). Seine Form zeigt unter anderem Einflüsse von einem amerikanisch-indianischen Schriftzeichen aus einem Symbolkompendium, ... (Abb. 10) von Schädelbildern oder Darstellungen strahlender Sonnen wie diesen, ... (Abb. 11 und 12) ... sowie, unerwarteterweise, Einflüsse einer Zeichnung von „brennenden Hosen“, die ich kurz zuvor als Illustration für die *New York Times*-Rezension eines Buches über Lügen (man beachte hier die Konsonanz der englischen Wörter „lion“ und „lyin“) gemacht hatte (Abb. 13).

(Peter Blegvad)

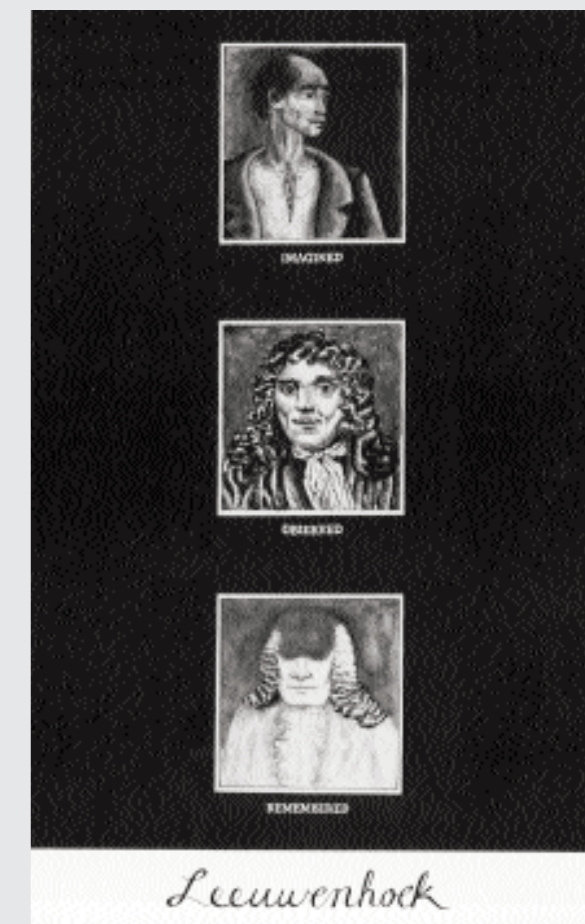
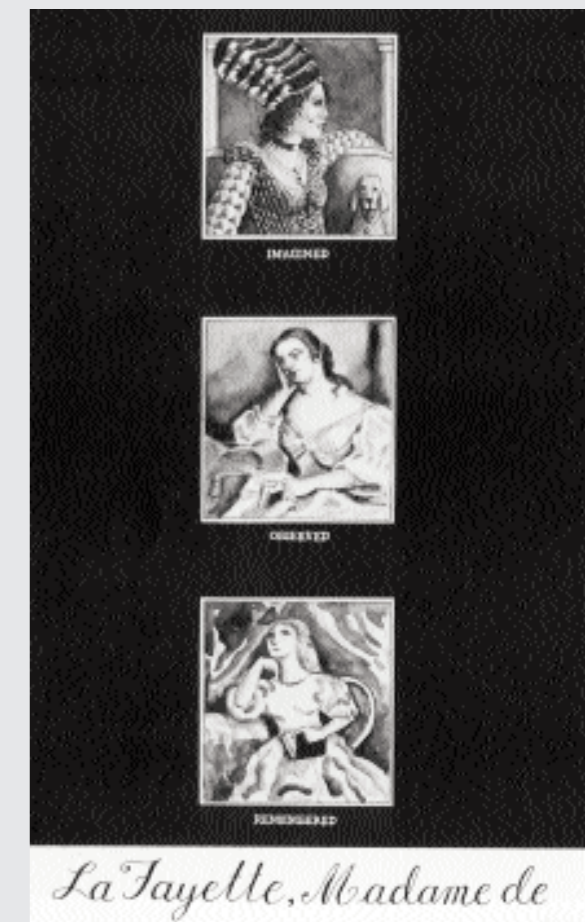
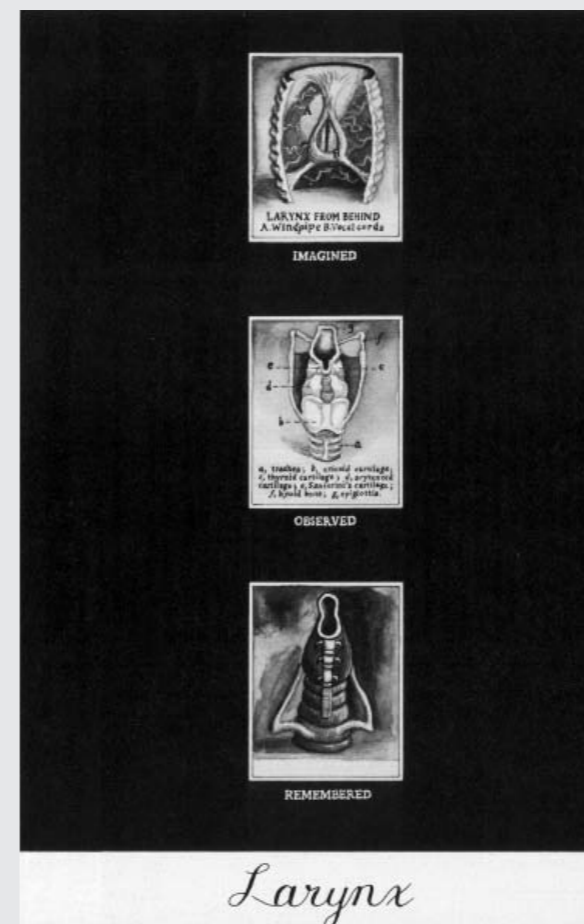
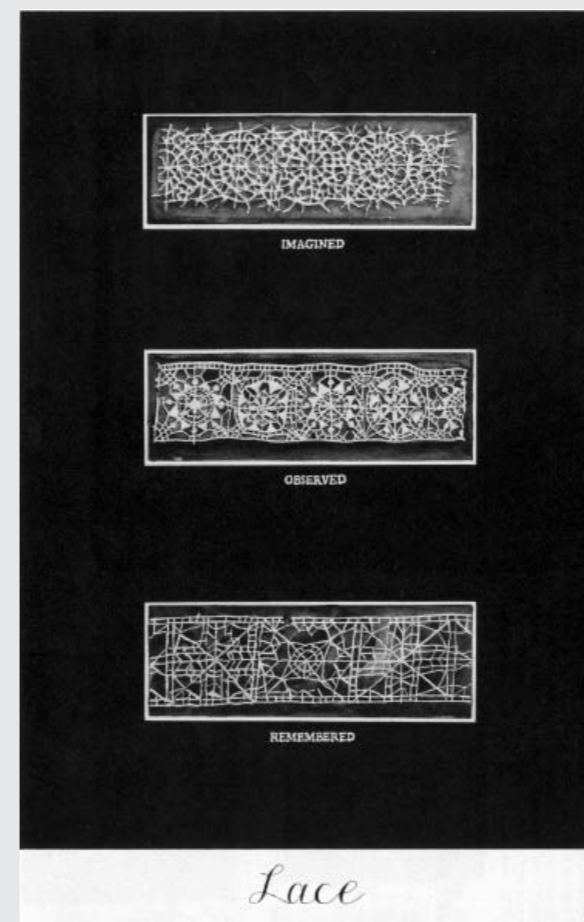
psychoanalysis, but the practice of art also brings these occult processes to light. Consider Pessoa: “My vision of things always suppresses in them that which my dreams cannot use. (...) Sometimes the best way to see an object is to annihilate it, but it still subsists, how I have no idea, made out of the very matter of its negation and abolition;...” (The Book of Disquiet) It seems to me that the forgetting involved in the production of the lion in figure 8 was, at least on one level, an editing (“annihilating”) process with a criteria not dissimilar to Pessoa's.

The lion's head or face is involved in a constellation of its own. (Fig. 9 (detail of fig. 8))

Its form is influenced by, among other things, an Amerindian glyph from a book of symbols, ... (Fig. 10) ... by images of skulls and radiant suns like these, ... (Figs. 11 and 12) ... and, unexpectedly, by a drawing of ‘pants on fire’ illustrating a review of a book about lying (“lyin” = “lion”) which I recently drew for the *New York Times*. (Fig. 13) (Peter Blegvad)



Gegenüberliegende Seite:  
Ausschnitt aus Blegvads enzyklopädisch angelegter Serie „Imagined, Observed, Remembered“



In den fünfziger und frühen sechziger Jahren prägte der Maler Bernard Buffet einen auf die Verspannung von Lineament gegründeten Stil, der nicht nur auf die gegenständliche Malerei zur Zeit des europäisch-amerikanischen Kulturkampfes einen enormen Einfluss ausübte, sondern auch allen möglichen Sparten der Gebrauchsgrafik – von der Architekturzeichnung über Modedesign bis hin zur Reportagezeichnung – den Stempel seiner unverwechselbaren Handschrift aufdrückte.

Buffets Kunst war geprägt von einer anhaltenden Passion für die unter dem Stichwort „Realismus“ nur ungenügend subsumierte Malerei von Gustave Courbet. Dessen Tendenz zum Tabubruch, zur Sperrigkeit, zum Hässlichen und Obszönen, aber auch zum Katholisch-Ubiquitären in der Motivwahl, all das findet sich in den Bildern Buffets wieder. Nach Courbet, der auch den „Röhrenden Hirsch“ und das gespachtelte Seestück entdeckte, wurde Buffet zum zweiten einflussreichen Paten einer Kaufhauskunst und zu einem von Andy Warhol hoch geschätzten solitären Vorläufer der Pop Art.

Die Brücke, die Buffets Kunst zwischen Comic und Courbet und den abstrakten Grafismen der Ecole de Paris schlägt, zwischen fratzenhafter existenzialistischer Ikonografie, barocker Historienmalerei und der Schilderung von Welt als Postkartenpanorama, verweigert sich bis heute einer kunstgeschichtlichen Kategorisierung.

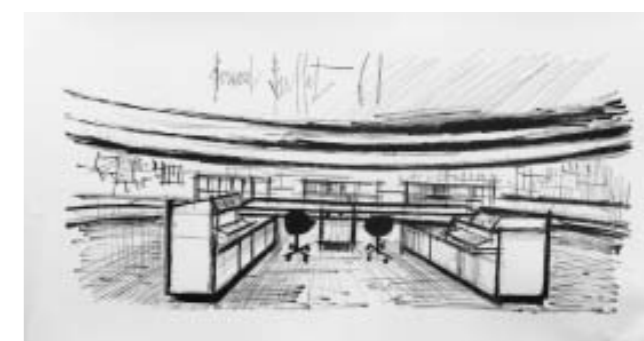
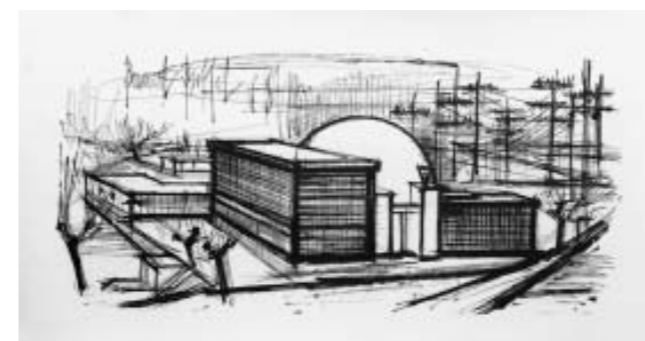
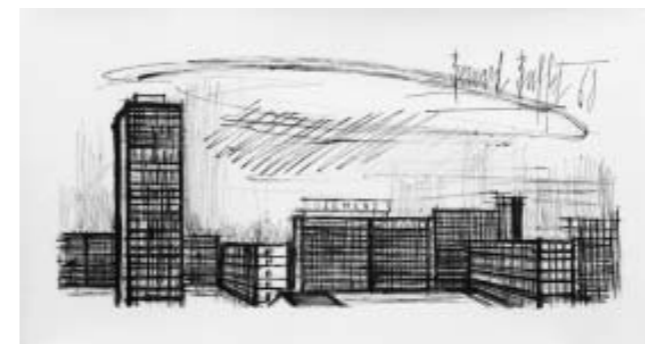
(AR)

In the 1950s and early 1960s, the painter Bernard Buffet developed a style based on the interior tension of his drawn lines that not only had an enormous influence on figurative painting during the time of the European-American culture wars; almost all areas of the applied graphic arts, from architectural drawings to fashion design to reportage illustration, bore his unmistakable stamp.

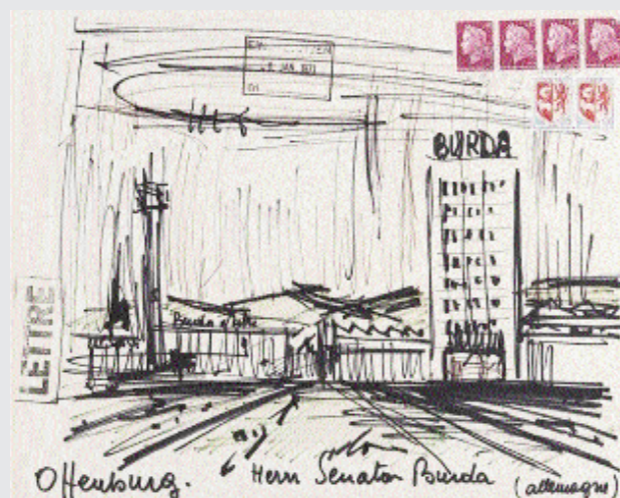
Buffet's art was molded by an enduring passion for the painting of Gustave Courbet, which is only poorly subsumed under the word "realism." Courbet's penchant for breaking taboos, for the awkward, the ugly and obscene, as well as the catholic, ubiquitous quality of his choice of motifs: all of this can be found in Buffet's work. Alongside Courbet, the inventor of the kitschy forest scene and impasto seaside landscape, Buffet became a second influential godfather of department store art and a solitary forerunner of Pop Art, highly valued by Andy Warhol.

Buffet's art, which spans across comics, Courbet and the abstract graphic work of the École de Paris, a grotesque existentialist iconography, Baroque history painting, and the depiction of the world as a post-card panorama, still today refuses categorization in art historical terms.

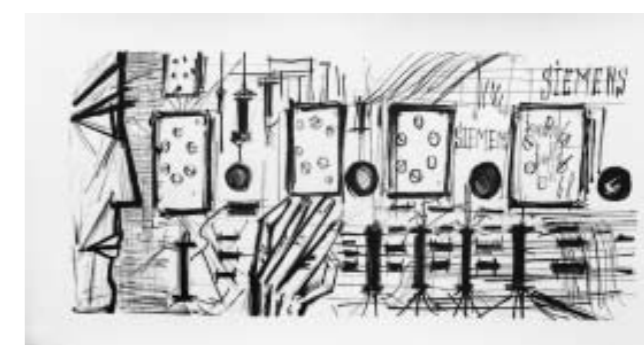
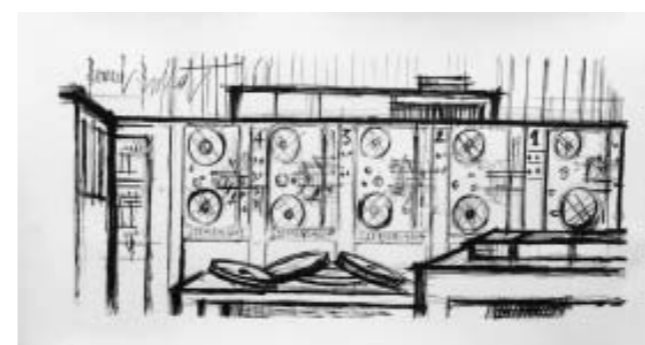
(AR)



„Das Burda-Hochhaus in Offenburg“, Offsetdruck auf Teller, 1971



„Das Burda-Hochhaus in Offenburg“, Federskizze auf Briefkuvert, Januar 1971



„Siemens-Reportage“, 1968

„Naturalistisch und grotesk“: Mit diesen beiden Attributen umriss der angehende frei schaffende Maler und Gebrauchsgrafiker Erich Dittmann, geboren 1916, Anfang der fünfziger Jahre auf seiner Visitenkarte die Bandbreite seines gestalterischen Repertoires. Neben verschiedenen Anläufen, ein akademisches Kunststudium zu durchlaufen, die durch den Zweiten Weltkrieg vereitelt worden waren, hatte ihn vor allem eine Anstellung als Illustrator und Werbegrafiker beim US-amerikanischen Militär künstlerisch geprägt. Er habe dort gelernt, schreibt er in seinen Lebenserinnerungen,<sup>1</sup> „rationeller zu arbeiten.“

Nach Jahren selbstständiger Tätigkeiten u.a. als Illustrator von Schulbüchern, Bibelausgaben und an Hansrudi Wäscher erinnernden Abenteuercomics mit humanistischem Bildungsanspruch kam er 1971 über die Vermittlung eines Jagdfreundes zu einer Festanstellung als Zeichner bei der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, für deren Regionalbeilage er ab Kopf Nr. 593 fünfundzwanzig Jahre lang das so genannte „Frankfurter Gesicht“ zeichnete.<sup>2</sup> In Begleitung eines Journalisten, der die dazugehörige biografische Notiz verfasste, suchte er dabei Woche für Woche einen Frankfurter Bürger auf und fertigte ein Schnellporträt von ihm an.. Aus Kostengründen wurden die Ausfertigung der Zeichnungen ab Mitte der achtziger Jahre auf fotografische Vorlagen umgestellt, was zu einem merklichen Verlust an tiefenräumlicher Präsenz und Prägnanz des Ausdrucks führte.

Zu diesem steckbriefartigen Panorama westdeutschen Bürgertums aus über 1200 Köpfen gesellt sich ein weiterer riesiger Werkkomplex von Gerichtszeichnungen, deren größter Teil mittlerweile im Bonner „Haus der Geschichte“ archiviert ist.<sup>3</sup> Bereits 1964, als gerade durch den §169 des Gerichtsverfassungsrechts der Ausschluss technischer Bild- und Tonmedien bei Gerichtsverhandlungen festgelegt worden war, zeichnete Dittmann Schlüsselszenen des zweijährigen Auschwitz-Prozesses, der in Frankfurt stattfand. 1975 bescherte ihm dann die Akkreditierung als Gerichtszeichner beim Baader-Meinhof-Prozess einen Exklusivvertrag mit dem ZDF. Es waren vor allem seine Zeichnungen, die das Bild der westdeutschen Öffentlichkeit von den Geschehnissen in den Gerichtssälen ihres Landes prägte.

Die räumlichen Verschränkungen und situativen Verkürzungen, mit denen er dabei eine vordergründige Theatralisierung monotoner Prozessabläufe zu erreichen versuchte, sind keine spezifische Eigenart des Dittmann'schen Werks. Es war gerade diese dem Genre der Gerichtszeichnung inhärente Qualität der Zuspitzung auf dramatische Momente und populärpsychologische Interpretationen, die in den amerikanischen Medien nach der Aufhebung des Film- und Fotografiervots in den Gerichtssälen von 1988 jüngst zu einer Renaissance der grafischen Gerichtsreportage geführt hat.

Was Dittmanns Werk gegenüber dem vieler seiner Kollegen auszeichnet ist, dass er trotz seiner langjährigen zeichnerischen Erfahrung nie in einen Zustand kam, in dem er im Sinne einer virtuosen Handhabung souverän über seine Mittel verfügen konnte. Immer auf der Kippe zur Verzeichnung klammerte er sich an Details fest. Ein Wappen im Hintergrund, ein Fenster mit Butzenscheiben oder die genaue Anzahl einer Reihe von Aktenordnern waren ihm dabei oft ein gleiches Maß an Aufmerksamkeit wert wie die stets übergroßen Köpfe der personalen Staffage. Es ist diese entwaffnende Redlichkeit der Bemühung einer *naturalistischen* Abschilderung, die seine Arbeiten zu atmosphärisch drückenden Dokumenten der spezifischen Ödnis justiziarer Verwaltungsräume macht, und sie geht in vielen Fällen oft die seltsamsten Allianzen mit eruptiv aufblitzenden Klischees von Actioncomics und karikaturesken Überzeichnungen ein, so dass man sich des Gesamteindrucks nicht erwehren kann, als paradiere in Dittmanns umfangreichem Gerichtszeichnungskonvolut die westdeutsche Justizgeschichte der Nachkriegszeit in der Art einer „Muppet Show“ an einem vorüber.

(AR)

1. Erich Dittmann. Mit neugierigen Augen auf-gezeichnet, II.Teil, hg. von Prof. Werner Dittmann, Aschaffenburg 2003.

2. Erich Dittmann. „Frankfurter Gesichter“, hg. von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Frankfurt/Main 1981.

3. Erich Dittmann. „Nieder mit den schwarzen Paragrafengestalten!“, Zeichnungen aus deutschen Gerichten 1963-1999, hg. von Thomas Lang, München 2002.

“Naturalistic and grotesque”: in the early 1950s, it was these two attributes that the freelance painter and graphic designer, born in 1916, used to describe the extent of his repertoire. Beside various attempts at academic art training, brought to an end by the Second World War, his formation as an artist was primarily influenced by his position as an illustrator and advertising designer for the US military. As he writes in his memoirs, 'he there learned to work more "rationally."

After years of freelance activities as the illustrator of textbooks, bibles, and comics that in their humanistic pedagogical impulse are reminiscent of Hansrudi Wäscher, in 1971 he found a permanent position through the intervention of a hunting friend as an illustrator for the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, drawing beginning with head number 593 the “Face of Frankfurt” for the paper’s local section.<sup>2</sup> Accompanied by a journalist who wrote the accompanying biographic note, he sought out week after week a resident of Frankfurt and completed a quick portrait of him or her. For cost reasons, in the mid-1980s the illustrations began to be made based on photographs, leading to a noticeable loss in depth of presence and vividness of expression.

This 1200-head panorama of the West German middle class, reminiscent of a rogues' gallery, is accompanied by an additional huge work complex of courtroom drawings, the great part of which is now archived in Bonn's “Haus der Geschichte”.<sup>3</sup> As early as 1964, just as Section 169 of the West German Law on the Constitution of the Courts excluded technological visual and acoustic media from courtroom proceedings, Dittmann drew key scenes of the two-year long Auschwitz trial that was held in Frankfurt. In 1975, his accreditation as a courtroom illustrator provided him with an exclusive contract with ZDF for the Baader-Meinhof / Red Army Faction trials. It was his drawings that formed the West German public's image of events at the country's courts.

The spatial articulations and situative abbreviations which he used to provide a superficial theatricalization of the monotonous proceedings are not a specific character of Dittman's work. It was precisely this quality of exaggerating dramatic moments and popular psychological interpretation inherent to the genre of courtroom drawing that after the lifting of the ban in some states on courtroom photography and filming in 1988 recently led to a renaissance of courtroom illustration in the America media.

In contrast to the work of many of his colleagues, Dittmann's illustrations show that despite his many years of drawing experience he never arrived at the state where he could exercise sovereign control of the medium in the sense of a virtuosic technique. Always on the verge of error, he clutched tightly to detail. A coat of arms in the foreground, a window with old-fashioned windowpanes or the precise number of a series of ringed binders were for him often worthy of just as much attention as the always oversized heads of the cast of characters. It is this disarming honesty in the struggle to achieve a naturalistic depiction that makes his works document the oppressive air of the tedium that dwelled in the halls of judiciary administration. It often can enter the strangest alliances with eruptively exploding clichés from action comics and caricature-like exaggeration, so that one cannot avoid getting the overall impression that Dittmann's extensive court drawings parody the West German history of court proceedings in a strange kind of “Muppet Show”.

(AR)

aus der Reihe  
„Frankfurter Gesichter“



Dr. P. Weiher



Annelise Rütt



Dr. Heinz Klatt



Hannelore Marzi



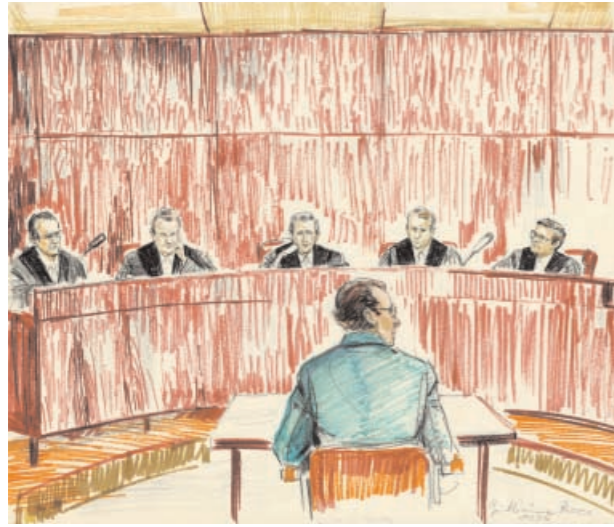
Otto Rumeleit



Emil Schmidt







„Guillaume- Prozeß-Zeugenaussage“, 1976



„Lebenslang für Baader-Meinhof-Bande / Anklagebank“, 11. 6. 1975



„Porträt Andreas Baader“, 10. 6. 1975



„Guillaume schwieg / Guillaume mit Frau“, 1979



„Baader-Meinhof-Prozeß / Abbildung des Gerichtssaals“, 1976



„Porträt Ulrike Meinhof“, 1975-1977

„Oh! dieses Verlangen, Bilder von Paris zu machen, ein wenig überall, dort, wohin das Leben mich geführt hat oder wo es mich zurückgelassen hat, das einzige Mittel dazu: meine Lithokreide, nicht Malerei oder Zeichnung, nur diese Kreide, um alles sofort und auf der Stelle einzufangen, ohne jede Möglichkeit, meine ersten Eindrücke rückgängig zu machen oder zu überarbeiten.“ Diese Passage von Alberto Giacometti stammt aus dem Zusammenhang eines seiner letzten Werke, das er noch kurz vor seinem Tod im Jahre 1966 bearbeiten konnte, das jedoch unvollendet blieb. Es steht nur scheinbar im Gegensatz zu dem verbreiteten Image von Giacometti dem „Zauderer“, dessen selbsterfleischende Krisen im organisierten und zum Modellfall erklärten Interieur des Ateliers einen Großteil seiner Produktion kennzeichneten. Die immer wieder geäußerte Überzeugung, er scheitere angesichts der menschlichen Figur bereits daran, einen einfachen Nasenansatz zu verstehen, seine von ständigen Reueezügen, Parallelversuchen, Übermalungen und radikalen Selbstzweifeln gekennzeichneten Jahre auf der Suche nach einem neuen Raumbegriff – sie scheinen hier mit einem Mal in Frage gestellt. Tatsächlich geben sie Gelegenheit, zu einem differenzierteren Bild des Künstlers zu gelangen, das neben dem Ausgeliefertsein an die ihm gegebenen Möglichkeiten auch souveränere Freiräume enthielt. Die insgesamt 150 zwischen 1957 und 1962 entstandenen Lithografien der Serie „Paris sans fin“ greifen – wie auch schon frühere Werke, etwa „La Rue“ (1952) das modernistische Thema des endlos durch die Großstadt streifenden Künstlers auf. Die Mappe wurde erst 1969 posthum in einer Auflage von 250 Exemplaren von dem berühmten Pariser Kunstverleger Tériade herausgegeben, in einer Abfolge, die Giacometti noch selbst festlegen konnte. Er versuchte außerdem, einen am 16. Mai 1964 begonnenen Begleittext zu Ende zu führen. Von den sechzehn dafür vorgesehenen Seiten blieben sechs leer.

Im Anschluss an seine erste Zeit der plastischen und malerischen Arbeit im „surrealistischen Idiom“ wird immer wieder von einer Wende in eine phänomenologisch interpretierte „Rückkehr zu den Sachen selbst“ gesprochen. Wirklich setzte sich Giacometti Anfang der fünfziger Jahre mit dem Thema der „Figur im Raum“ wie nie zuvor und auf eine neue Weise auseinander, in der Nähe und Ferne als relative Begriffe Eingang fanden und subjektives Erleben immer wieder versuchsweise einer Objektivierung von Raum und Figur gegenübergestellt wurde. Während der ganzen Zeit sind viele Zeichnungen entstanden, doch erst 1951, als Giacometti ein Plakat für eine Ausstellung an der Galerie Maeght zu gestalten hatte, setzte er sich auch näher mit der vor allem für die Umsetzung von gezeichneten Momentaufnahmen geeigneten Lithografiertechnik auseinander. Auch die Lithografie ist eine Zeichentechnik, für die allerdings besondere Materialien, Lithografiekreide und Umdruckpapier, verwendet werden müssen. Dass Giacometti, ab etwa 1958 in einiger Distanz zu seiner Dauerkrise, für seine Paris-Serie die enge Zeitökonomie bevorzugte, zeigt, dass es ihm nicht nur um die genaue Fixierung seines externen, ja letztlich „gleichgültigen“ Gegenstands ging, sondern dass auch sein Sehen selbst zum Gegenstand werden sollte. Hinzu kommt, dass er auch diese Technik nicht nur für die ambulante Praxis, sondern auch für eine ganze Serie von Atelier-Bildern einsetzte. In der letzten Grafikfolge bilden Avenuen und Plätze, Uhren, Kneipen, Autos, Aufgänge, die Gare de l'Est, Fassaden, Höfe, das Café Le Gaulois, die Werkstatt seines Druckers Mourlot den Bestand der Bezugspunkte in Giacomettis Paris, das sich mehr als nur einmal in der filmisch aufgefassten Perspektivik des Gehens und Autofahrens in der Stadt regeneriert.

(CK)

“Oh! The desire to make pictures of Paris, a little bit of everywhere, wherever life has brought me, or will bring me, the only way for all this my litho crayon, not painting or drawing, just this crayon for capturing my first impressions on the spot, the impossibility of ever revising, erasing, or starting over.” These words of Alberto Giacometti come from the context of one of his last works, a series that he was able to work on before his death in 1966, but nonetheless remained incomplete. But it seems a contrast to the widespread image of Giacometti the “hesitator,” whose self-destructive crises in the organized interior of the studio, declared a model case, characterized a large portion of his work. His oft-expressed conviction that he already fails when confronted with the human figure when it came to a simple nose, his years in search for a new concept of space, characterized by constant regrets, parallel attempts, painting over, a radical self-doubt: here all this suddenly seems to be thrown in question. In fact, it provides an opportunity to develop a more differentiated view of the artist that not only entails his being subject to the possibilities available to him, a view that also includes more confident spaces of freedom. As in the earlier “La Rue” (1952), the 150 lithographs in the series “Paris sans fin”, made between 1957 and 1962, pick up the modernist theme of the artist strolling endlessly through the metropolis. The series was first published in an edition of 250 by the famous Paris art editor Tériade in a sequence that Giacometti himself was still able to set. In addition, he attempted to complete an accompanying text, begun on May 16, 1964: of the sixteen pages intended for the text, six remained empty.

After his first period of sculpture and painting in the surrealist “idiom,” mention is repeatedly made of a “return to the things themselves,” conceived in phenomenological terms. In reality, at the start the 1950s Giacometti was confronting the issue of the “figure in space” as never before, whereby proximity and distance were treated as relative concepts and subjective experience was repeatedly juxtaposed to an objectivizing view of space and figure. Many drawings emerged over the course of this period, but it was first in 1951, when Giacometti was to design a poster for an exhibition for the Galerie Maeght, that he engaged more closely with the technique of lithography, used for these drawn “snapshots.” Lithography is also a technique of drawing, but one that requires special materials, lithography pencils and paper. That beginning in 1958, Giacometti, now at some distance from his own permanent crisis, preferred a narrow time budget for his Paris series, shows that at issue for him was less the precise fixation of an external, in the end “irrelevant” object; instead, his vision itself was to become the object. In addition, he used this technique not only for his ambulant practice, but also for a whole series of studio pictures. In this last series of prints, avenues and squares, clocks, bars, cars, stairwells, the Gare de l'Est, facades, courtyards, the Café Le Gaulois, the workshop of his printer Mourlot form the reference points in Giacometti's Paris, that more than once regenerates itself in the cinematically conceived perspectivalism of walking and driving.

(CK)





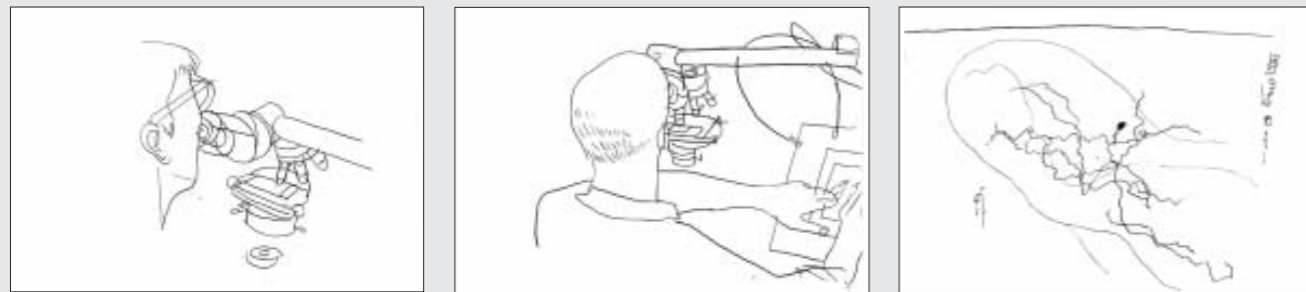
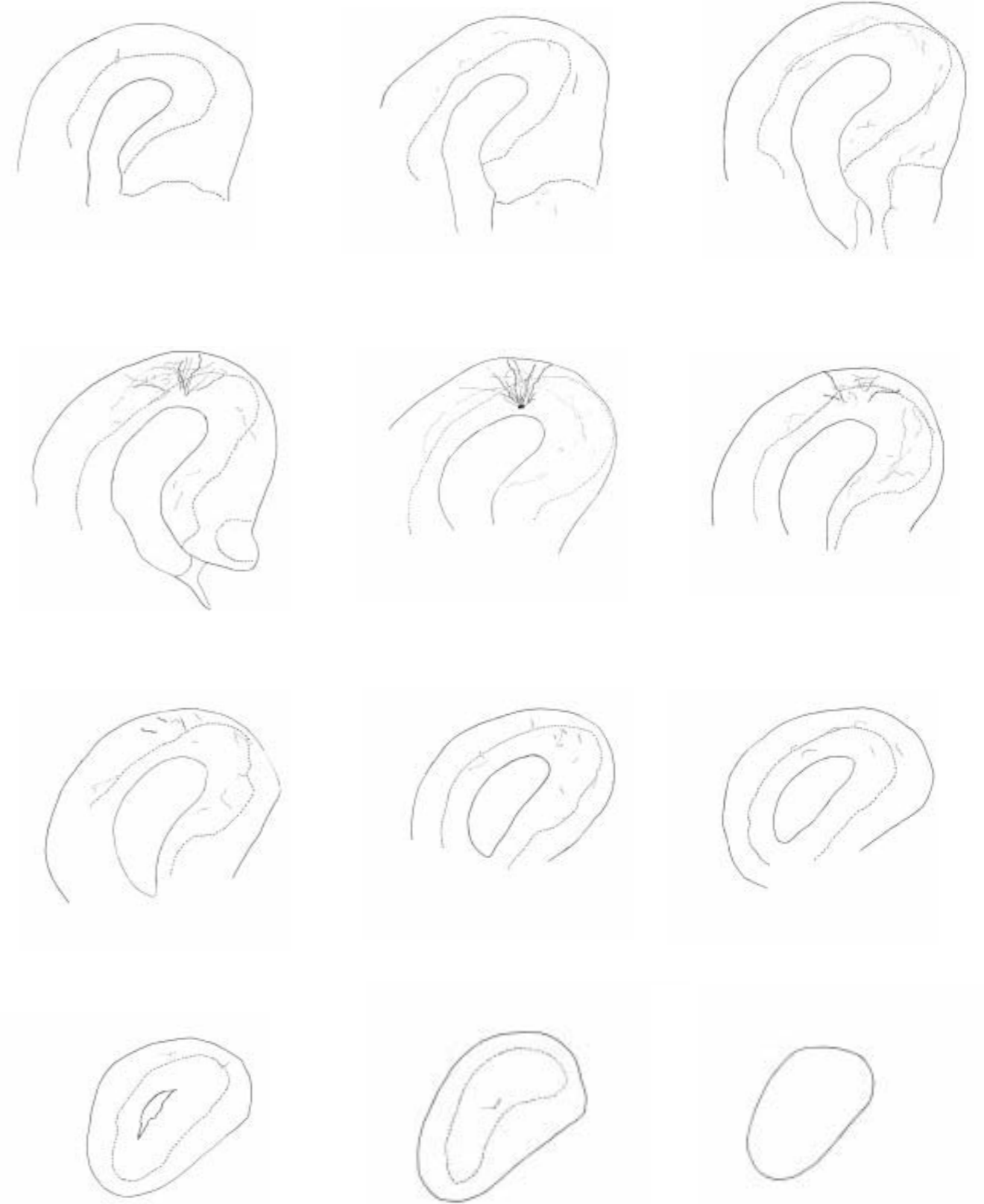
Alexander Roob: Wenn man in einem modernen Wissenschaftslabor auf ein Arbeitsfeld stößt, in dem jemand der neuronalen Mikrowelt mit der Camera lucida und mit dem atavistischen Medium der Handzeichnung zu Leibe rückt, dann fühlt man sich eher an ein mittelalterliches Skriptorium erinnert denn an einen Bereich zeitgenössischer Forschung. Wieso wird eine solche Arbeit exakter wissenschaftlicher Notation heute noch mit der Hand geleistet?

Wolfgang Grunwald: Es gibt eine ganze Reihe von Gründen, den wichtigen, ersten Zwischenschritt auf dem Weg zur publizierbaren Grafik als Bleistiftzeichnung zu beginnen. Zum einen ist dieses Medium wohl der klassische, unübertroffene, schnellste Weg, eine Struktur abzubilden, immer mit der Möglichkeit der schnellen Korrektur, zum anderen erlaubt er, nach einiger Übung, intuitiv Techniken zu entwickeln, um ein Objekt so ähnlich wie möglich wiederzugeben. In der mikroskopischen Neuroanatomie gilt es aus einer Serie von aufeinander folgender dünner Einzelschnitte die ursprüngliche dreidimensionale Struktur eines Gehirns, Hirnteils, oder einzelner Neurone zu rekonstruieren, um die Verbindungen dieses komplexen Netzwerks erkennen zu können. Das geschieht auf dem Blatt des Neuroanatomen – wie in den gezeigten Beispielen –, indem Ebene für Ebene und somit Segment für Segment aller Fortsätze wie Dendriten und Axone einer angefärbten Nervenzelle genau eingepasst und angefügt werden. Die Zeichnung wächst gewissermaßen während einer „Kamerafahrt“ oder „Tauchfahrt“ durch das Gehirn. Die Einschätzung, welche Strukturen zueinander gehören, erfordert dabei viel Erfahrung, um Artefakte im Präparat zu elimi-

Alexander Roob: When in a modern scientific laboratory one comes upon a work station where someone is trying to get at the microcosm of neurons using a camera lucida and the atavistic medium of drawing by hand, it seems more reminiscent of a medieval scriptorium than a site of contemporary scientific research. Why is such a task of precise scientific notation still today done by hand?

Wolfgang Grunwald: There's a whole series of reasons to begin the most important step on the way to a publishable graphic with a pencil drawing. On the one hand, the medium is certainly the most classical, unsurpassed, and quickest way to illustrate a structure, always with the possibility for rapid correction, while on the other hand, after some practice, it allows one intuitively to develop techniques to depict an object as accurately as possible. In microscopic neuroanatomy, at issue is reconstructing the original three-dimensional structure of a brain, part of the brain, or individual neurons from a series of successive thin individual sections, and thus to recognize the connections in this complex network. As in the examples shown, this takes place on the neuroanatomist's sheet of paper by precisely fitting and inserting all the extensions of a stained nerve cell, like dendrites and axons, level after level and segment after segment. In a sense, the drawing emerges during a "camera movement" or "dive"

Zeichnungen aus  
Test R 149 : Zelle im  
Vorderhirn der  
Rotbauchunke



Alexander Roob: „Wolfgang Grunwald beim Zeichnen“,  
aus: CS: Neurobiologische Labore, Bremen, 2003

nieren und Verzeichnungen, die selbst bei den besten, höchstkorrigierten Mikroskop-Objektiven auftreten, zu kompensieren. Eine denkbare automatisierte Fotoanalyse in Verbindung mit einem Rekonstruktionsprogramm müsste hier scheitern.

A.R.: Als promovierter Biologe arbeitest du nun schon seit Jahrzehnten überwiegend als Zeichner. Lässt sich für dich über diese lange Dauer rückschauend eine Entwicklung deiner Arbeits- und Herangehensweise ausmachen?

W.G.: Meine ersten Zeichnungen dieser Art sind schon vor über fünfundsiebzig Jahren entstanden, damals noch als Student auf dem Weg zum Diplom, lange vor der Methode der Einzelzellanfärbung. Silberanfärbungen, wie die „Golgi-Methode“ zeigten ein faszinierendes, aber unanalysierbares Bild von der Welt im Gehirn und erlaubten nur fragmentarische Darstellungen eines Ausschnitts in einem „Wald voller Bäume“. Die inzwischen entstandene Chance, die Einzelelemente im Gehirn, die Nervenzellen isoliert darzustellen zu können, hat mich seitdem gefesselt.

A.R.: Gibt es für dich bei der Beurteilung deiner Zeichnungen auch ästhetische Gesichtspunkte?

W.G.: Die Blätter, die mir am meisten gefallen, sind die von sehr „kompakten“, detaillierten Neuronen. Das hat aber fast einen trivialen Grund: Feine, weit verzweigende Nervenzellen lassen sich in ihrer Gesamtheit nicht mehr darstellen, ohne sie zu schematisieren. Ein hundert Quadratmeter großes Spinnennetz, aus zehn Metern Entfernung betrachtet, kann man nicht realistisch zeichnen.

A.R.: Mir ist beim Anblick deiner zeichnerischen Protokolle nicht ganz klar, ob es sich um Abbildungen statischer Komplexe handelt, oder eher um eine Art Verschriftung dynamischer Aktionen. Von der neurobiologischen Begrifflichkeit her – Gerhard Roth spricht in seinen Publikationen oft von „feuernden Neuronen“ und von „Zielarealen“ – könnte man in Kategorien unsere Ausstellung gedacht sogar auf den Gedanken kommen, dich der Kriegsreportage zuzuschlagen...

through the brain. In so doing, the hypothesis about which structures belong to one another and which do not requires a great deal of experience, in order to eliminate alien artifacts in the preparation and compensate for the distortion that can result even with the best, most corrective microscope lenses. Any conceivable technique of automated photoanalysis used for a program of reconstruction would here be doomed to failure.

A.R.: So as a biologist, you've been working primarily as a draftsman. Looking back, can you detect a pattern of development in your work and approach?

W.G.: My first drawings of this kind are already twenty-five years old, from when I was still a student on the way to my first degree, long before the method of individual cell staining. Silver stains, like the Golgi stain, showed a fascinating, but unanalyzable image of the world in the brain and allowed only a fragmentary representation of part of a "forest full of trees." The chance that's emerged in the meantime, the chance to represent individual elements in the brain and nerve cells in isolation, has fascinated me ever since then.

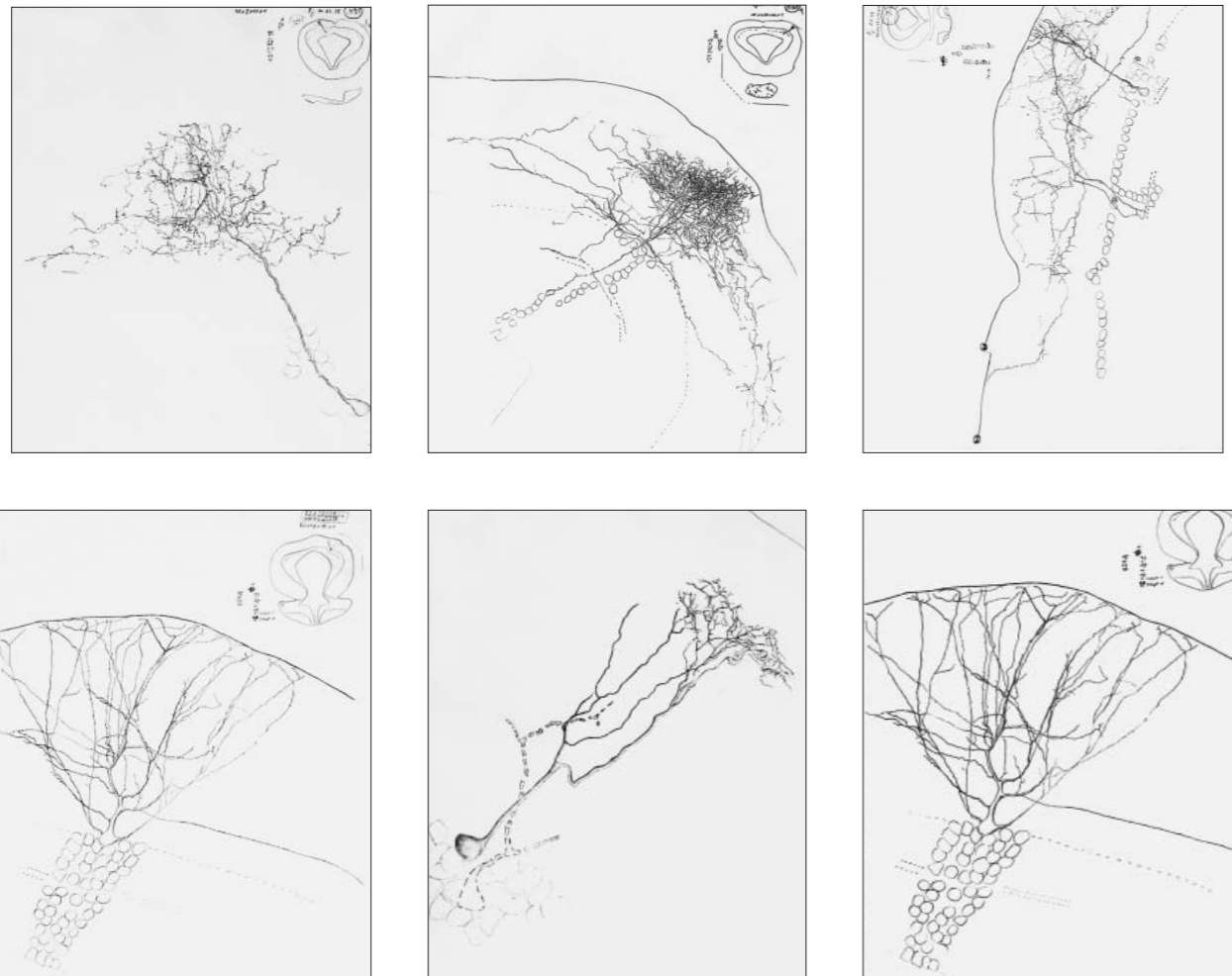
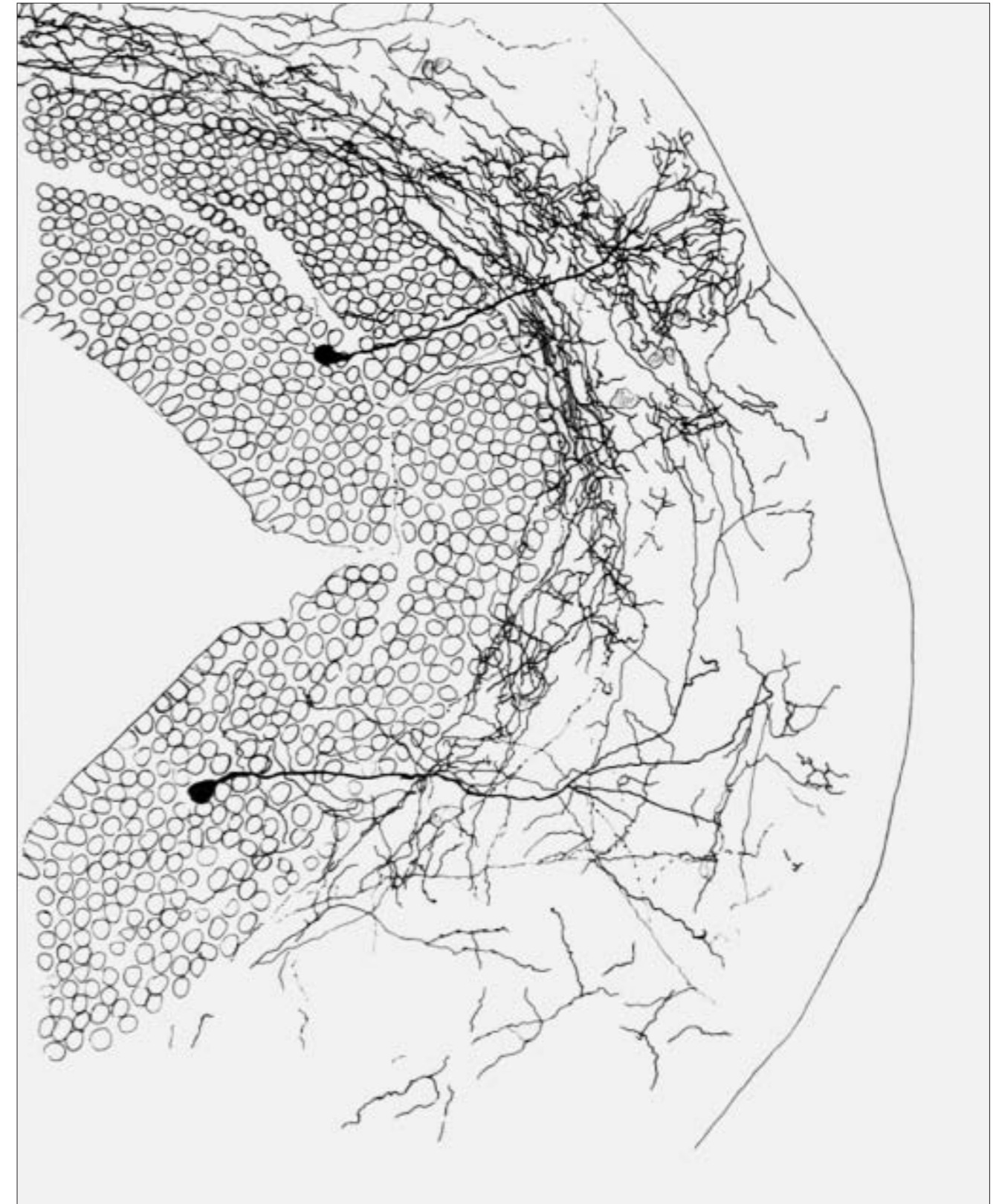
A.R.: Are there aesthetic aspects that play a role in your own evaluation of the drawings?

W.G.: The drawings I like best are those of very "compact," detailed neurons. But there's an almost trivial reason for this: fine, widely out-branching nerve cells cannot be represented in their totality without schematizing them. A spider web one hundred square meters in size cannot be realistically drawn when seen from a distance of ten meters.

W.G.: Neuronen behalten ihre Morphologie nach der Ausreifung eines Organismus. In soweit sind es relativ statische Gebilde, und die stelle ich dar. Sie interagieren jedoch dynamisch über Aktionspotentiale und andere Prozesse wie über chemische Botenstoffe miteinander. Gerhard Roth untersucht, bevor er die Nervenzelle über eine sehr feine Kanüle „anfärbt“, die elektrischen Antwortigenschaften des Neurons. Die Gesamtschau der Ergebnisse von Elektrophysiologie und Anatomie einer einzelnen Nervenzelle im Kontext ihrer Umgebung, des Gehirns, ist ein wahr gewordener Traum in der Hirnforschung, die Brücke zwischen Struktur und Funktion, an dem ich mit Spannung weiter zeichnen werde.

A.R.: On looking at your drawings, it's not entirely clear whether at issue are illustrations of static complexes, or rather a kind of inscription of dynamic actions. On the basis of neurobiological terminology – Gerhard Roth often speaks in his publications of “firing neurons” and of “target regions” – one might think to group you along with the war reporters using the categories of our exhibition.

W.G.: Neurons maintain their morphology after the maturation of an organism. To this extent, they are relatively static constructions, and that's what I illustrate. Nevertheless, they interact dynamically over action potentials as well as other processes and exchange chemical signals. Before “staining” the nerve cells using a very fine cannula, Gerhard Roth studies the neuron's electrical response characteristics. The overall view of the results of the electrophysiology and anatomy of an individual nerve cell in the context of its surroundings, the brain, is a dream of brain research come true, the bridge between structure and function, a dream for which I will continue drawing with excitement.



He Youzhi ist einer der wichtigsten chinesischen Autoren gezeichneter Bilder-geschichten. Die Werke des bald neunzig Jahre alten Zeichners finden sich in den großen Kunstsammlungen Chinas, wo er zu den bedeutendsten Zeichnern des 20. Jahrhunderts gezählt wird. Außerhalb Chinas ist er relativ wenig bekannt, obwohl seine Auflagen zu Zeiten denen der bekanntesten Comiczeichner in nichts nachstanden – obwohl er zur Zeit der Kulturrevolution einige Bildgeschichten geschaffen hat, die in aller Welt massenhaft als maoistisches Propagandamaterial übersetzt, reproduziert und verbreitet wurden.

Einem deutschsprachigen Publikum wurden er und seine „Kettenbilder“ Anfang der siebziger Jahre durch eine Übersetzung aus dem Italienischen, einen der ersten Bände der berühmten Rowohl-Reihe „das neue buch“, bekannt: „Das Mädchen aus der Volkskommune. Chinesische Comics“. Dieser Band, ein in großer Auflage erschienenenes, heute noch ohne große Probleme in linken Antiquariaten zu findendes Taschenbuch, enthielt Texte von Jean Chesneaux („Die chinesischen Comics als Gegenkultur“) und Umberto Eco („Vorsichtige Annäherung an einen anderen Code“) und hatte wesentlichen Einfluss auf das außerchinesische Bild der „neuen Kultur“ der Mao-Zeit. Die Zusammenstellung enthielt allerdings nicht nur gezeichnete, sondern auch fotografierte Geschichten, zur Erbauung und Belehrung der Genossinnen und Genossen, denen durch die Identifikation mit idealistischen „Alltagsheld/-innen“ der Eingliederungsprozess in die revolutionäre Gesellschaftsordnung erleichtert werden sollte. Aus dieser Auswahl sticht das Titelgebende „Mädchen aus der Volkskommune“ des berühmten Autors Lü Xun, 1964 im Shanghaier Verlag der Volkskunst erschienen und aus der Hand des virtuosen Zeichners He Youzhi bebildert, schon durch seinen relativ harmonischen Fokus auf das Leben des ländlichen Kollektivs deutlich hervor – eher im Gegensatz zu sonstigen Geschichten, die durch die Angst vor schädlichen äußeren Einflüssen, Spionen und Irrlehrern gekennzeichnet waren. Im Zentrum der Geschichte steht die junge Frau Hsi-wang, die sich mit der gesellschaftlichen Umwälzung auseinandersetzt, als Agentin eines gesellschaftlichen Prozesses der Ablösung vom paternalistischen Bild der Frau fungieren und einen Prozess des Umdenkens personifizieren soll. Ganz entgegen dem verfeinerten zeichnerischen Stil Hes stellt sich die „Botschaft“ der Geschichte als aus recht grobem Holz geschnitzt dar: „Hier handelt es sich weniger um Heroismus als um die Harmonie von privatem und öffentlichem Leben. Die Bäuerin Hsi-wang, verheiratet mit einem konservativen, individualistischen Mann, ist sich bewusst, dass letztlich jeder häusliche Zwist das ganze Kollektiv betrifft. Tatsächlich gelingt es ihr auch, mit Hilfe des ganzen Dorfes den Mann zu überzeugen, dass er sich vom 'alten Menschen' befreien muss.“ (Chesneaux) Welche Rolle gerade diese Geschichte im historischen Bewusstsein heutiger Chines/innen spielt, mag die Tatsache illustrieren, dass es im Jahr 2003 zu einer liebevoll gestalteten Neuauflage gekommen ist, die schnell vergriffen war.

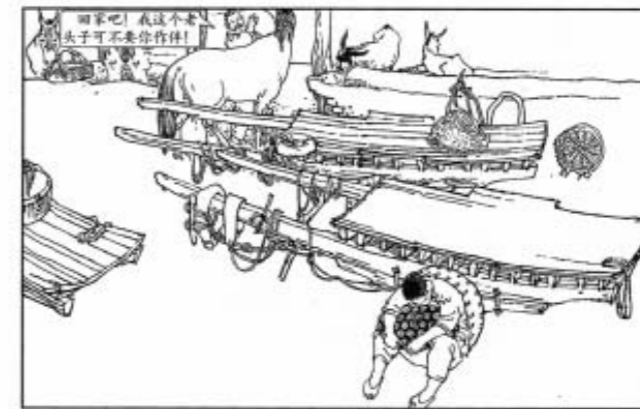
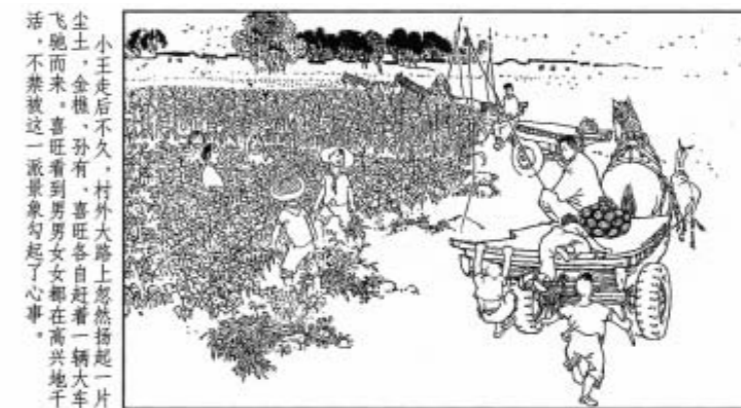
Stilistisch sind seine Geschichten von Beginn an durch eine organisch wirkende Rhythmisierung der einzelnen Bildfelder und die minutiöse Verwendung von Binnenornamentik gekennzeichnet, vor allem im geschlossenen Körperkontur, aber auch in den offen gestalteten Hintergründen. Die verschiedenartigen Einflüsse aus der Tradition des Holzschnitts und der des Realismus seit den fünfziger Jahren machten ihn zu einem typischen Künstler seiner Zeit. Zu Hes hervorragendem Ruf, der ihm auch einen in seiner Art einzigen Lehrstuhl für Zeichenkunst an der Akademie von Beijing verschafft hat, haben sicherlich auch seine zahllosen seit den sechziger Jahren und bis heute erschienenen Bildgeschichten beigetragen, die sich meistens der in fließenden Sequenzen gestalteten Illustration von oft moralistischen „Klassikern“ der modernen chinesischen Literatur widmeten. In späteren Jahren wandelte sich seine Arbeitsweise zu noch größerer Offenheit, wies noch raffinierter

He Youzhi is one of the most important Chinese authors of picture stories. The works of this almost ninety-year old illustrator can be found in all the large art collections of China, where he is considered one of the great illustrators of the twentieth century. Outside of China, he is relatively unknown, although at times his circulation numbers could easily compete with those of the most famous cartoonists; in addition, cartoons he created during the Cultural Revolution were translated, reproduced, and spread across the world as Maoist propaganda.

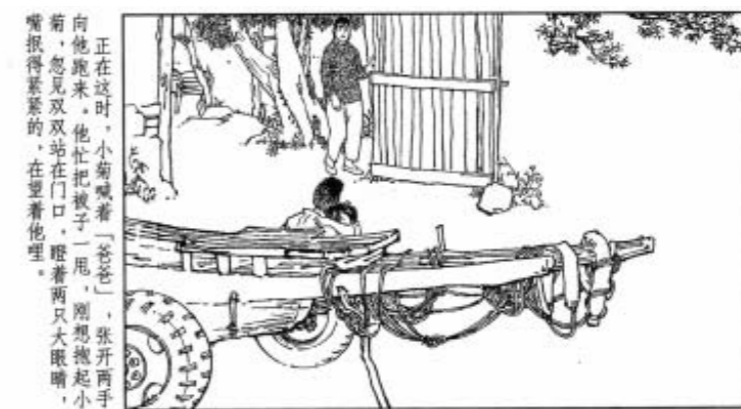
He and his “chain pictures” first became known to a German audience during the early 1970s as one of the first books in the famous Rowohl series, “das neue buch”, “Das Mädchen aus der Volkskommune. Chinesische Comics.” This volume, a translation from an earlier Italian version that was printed in a large run and still today can be found without any great difficulty in leftist used book stores, contains texts by Jean Chesneaux (“Chinese Comics as Counter Culture”) and Umberto Eco (“Cautious Approach to Another Code”) and was an important influence on the image of the “new culture” of the Mao period outside of China. This compilation contained not only comics, but also stories illustrated with photographs that were intended to serve the edification and education of the comrades, for whom integration into the revolutionary social order was to be facilitated through the identification with idealistic “everyday heroes.” In this collection, the title story “The Girl from the People’s Commune” by the famous writer Lu Xun, published in 1965 by Shanghai’s Publisher of People’s Art and featuring illustrations done by the virtuosic hand of He Youzhi, stands out, if only in its relatively harmonic focus on the life of the countryside collective, quite in contrast to the other stories that are characterized by a fear of damaging external influences, spies, and heretics. At the focal point of the story is the young woman Hsi-Wang, who engages herself in the transformation of society, serving to bring to an end the paternalistically defined role of the woman and personifying the process of rethinking this role. Quite contrary to He’s delicate style of illustration, the story’s “message” stands out like a quite roughly hewn wood cut: “this is less about heroism, and more about the harmony between private and public life. The peasant Hsi-wang, married to a conservative, individualistic man, is conscious of the fact that in the end every domestic quarrel affects the entire collective. In fact, she succeeds with the help of the entire village in convincing her husband that he must free himself from a notion of the ‘old man’” (Chesneaux). The role that precisely this story plays in the historical consciousness of the people of China today might be illustrated by the fact that a lovingly designed new edition was quickly sold out in 2003.

In stylistic terms, his stories have from the very beginning been marked by an organic-seeming rhythmicification of individual panels and the minutious use of internal ornament, particularly in the contouring of the closed body, but also in the backgrounds. Various influences from the tradition of the woodprint and realism since the 1950s made him a typical artist of his time. His excellent reputation, which also brought him a unique professorship for illustrative arts at the Beijing Art Academy, was surely helped by the numerous picture

aus: „Das Mädchen aus der Volkskommune“, Verlag der Volkskunst, Shanghai, 1964 (Autor: Lu Chung-chien)



大车一转弯，进了车院。老耿怡帮他们卸完车，孙有、金根都要回家去了。喜旺抱着被子，犹豫一下，最后像下了决心似的，就地坐下来。



in der Fläche verteilte Bildelemente und eine mit großer Spannkraft ausgestattete Führung der Zeichenfeder auf, die sich vor dem nun oft ungestalteten Nichts der Bildhintergründe zu behaupten wissen.

Im Jahr 2000 wurde der in Shanghai lebende He ins französische Angoulême, den Veranstaltungsort eines der bedeutendsten Comics-Festivals in Europa, eingeladen. Außerdem veranstaltete die Pariser Galerie „Terre de Chine“ eine Einzelausstellung mit seinen Zeichnungen. Anlässlich dieser Ereignisse erschien auch das ins Französische übersetzte, aus 67 Zeichnungen bestehende Buch „Images enchaînées“, ein Buch der Erinnerung an seine bewegte und von Umbrüchen und Tragödien geprägte Jugendzeit. Fast unnötig zu sagen, dass während der meisten Zeit seines Lebens das Autobiografische entweder mit dem Geschmack der „Selbstkritik“ durchwirkt war oder als individualistisch-dekadentes Genre auf Ablehnung stieß. Trotz der Detailliertheit seiner Reportage über die Entwicklung „alltäglichen“ Lebens in China fehlt es Hes Buch offenbar an jeder Art pauschaler Wertung, größer scheint der Wunsch, in einem möglichst unsentimentalen und unfokussierten Rückblick durch die eigene Geschichte das Porträt „seiner“ Generation zu zeichnen.

(CK)

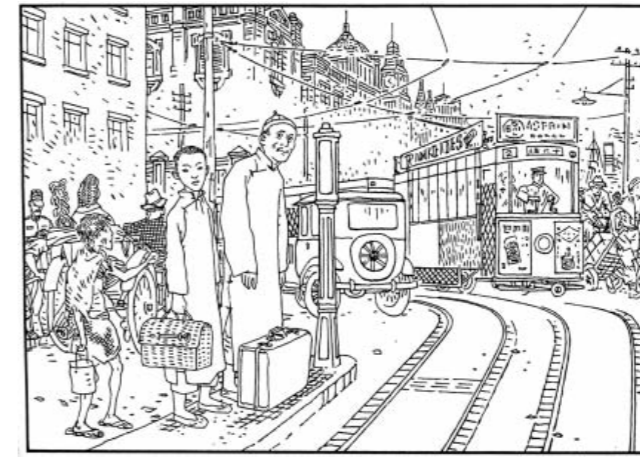
In Zusammenhang der Pariser Ausstellung kam es zu einem Gespräch mit Angehörigen der Universität Paris 8, mit Ye Xin und Jean-Louis Bossispoutniker: [http://www.arpla.univ-paris8.fr/~spoutnik/fevrier/he\\_youzhi\\_portfolio/hyinterview.htm](http://www.arpla.univ-paris8.fr/~spoutnik/fevrier/he_youzhi_portfolio/hyinterview.htm). - Das zeichnerische Gesamtwerk von He Youzhi befindet sich im Besitz des Shanghai Art Museum.

stories that appeared since the 1960s, stories usually dedicated to the illustration of moralistic “classics” of modern Chinese literature, usually in flowing sequences. In later years, his way of working became still more open, exhibiting in a yet more refined way pictorial elements distributed across the surface and a very elastic use of the pen that knows how to hold its own against the often untouched nothingness of the image backgrounds.

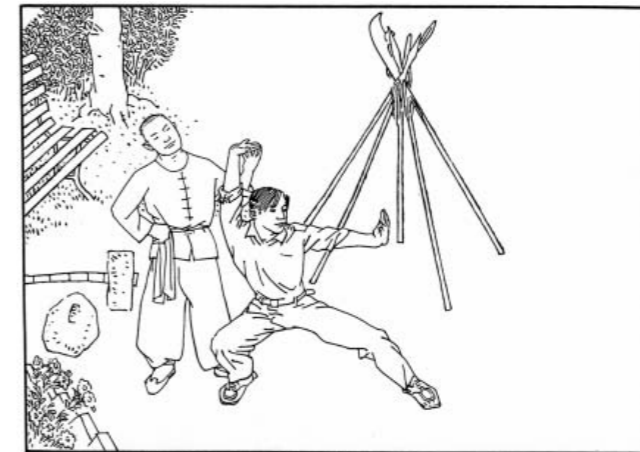
In 2000, He, who lives in Shanghai, was invited to the French town of Angoulême, the location of the most important Comic Festival in Europe. In addition, the Parisian gallery Terre de Chine organized a solo exhibition with his work. The occasion was also marked by the publication of a French translation of 67 sets of “chained images,” a book that serves as a memoir of his youth, marked by transformation and tragedy. Its almost unnecessary to say during most of life the autobiographic was either tainted with the aftertaste of “self-critique” or rejected as an individualistic, decadent genre. Despite the detailed nature of his reports on the development of “everyday” life in China, He’s book lacks clearly any kind of general evaluative stance: he seems more to want in an unsentimental and unfocussed look back at his own history to draw the portrait of “his” generation.

(CK)

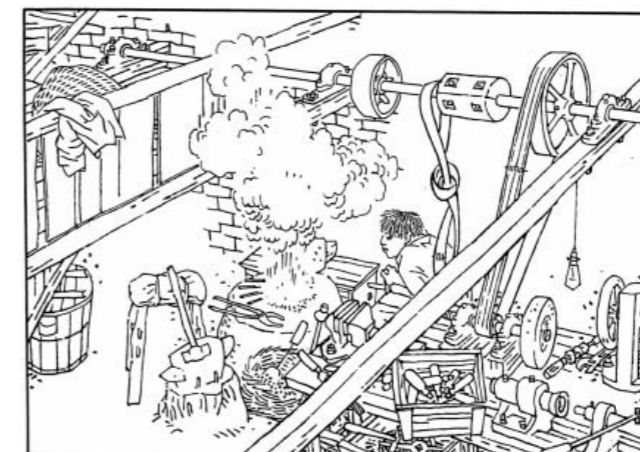
„Images enchaînées,  
Autobiographie des années  
de jeunesse (1922-1952),  
hrsg. von der Association  
Amitiés Franco-Chinoises,  
Angoulême/Paris 1988



Im Jahre 1938 brach ich mit meinem Onkel schließlich nach Shanghai auf, um Arbeit zu suchen.

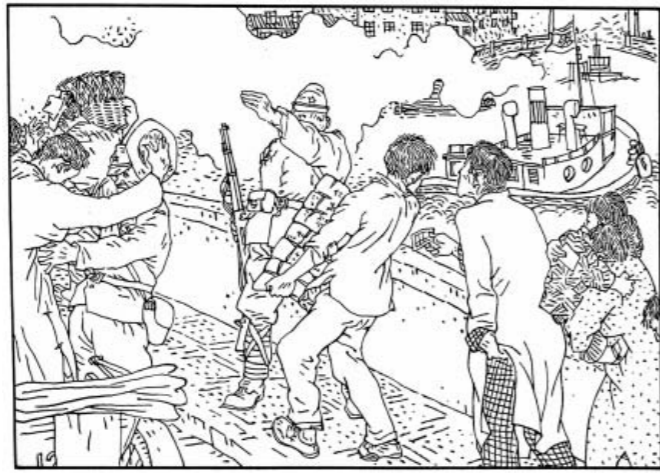


Jeden Morgen ging ich in den Französischen Park, um Taijiquan zu lernen.



Dieser kleine Betrieb war sehr schlecht ausgerüstet – man musste alles können.

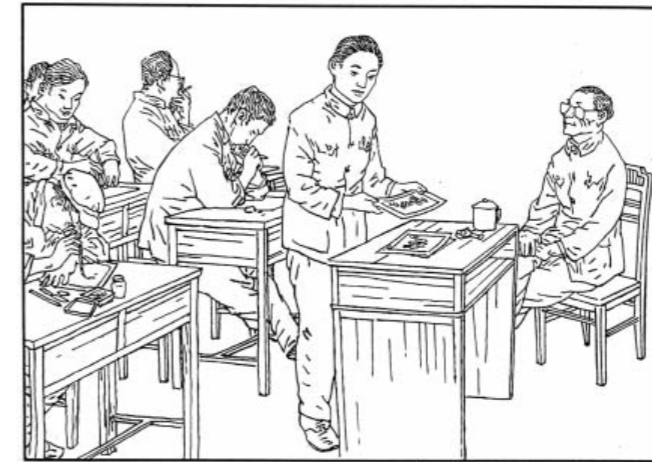
Ich war Lehrling, aber eigentlich habe ich nichts gelernt. Der Arbeitgeber, den man mit „Herr“ anredete, ließ mich alle Besorgungen machen. Eines Tages, als er mich mit einem Paket zur Post geschickt hatte, wurde ich von einem japanischen Soldaten ins Gesicht geschlagen, unter dem Vorwand, dass ich meinen Gesundheitpass nicht bei mir hatte. Das war das einzige Mal in meinem Leben, dass man die Hand gegen mich erhoben hat.



Im September 1949 stürzte ich mich in das Zeichnen von Bildergeschichten.



Im August 1952 wurde ich als Praktikant für eine Ausbildung zum Zeichner zugelassen.



Sobald ich diplomiert war, wurde ich in den Nationalen Verlag übernommen, und ab diesem Zeitpunkt konnte ich meiner Zukunft viel optimistischer entgegensehen.



Kurz vor Ablauf meines Vertrags wurde ich wegen einer Auseinandersetzung mit dem Chef entlassen.



Am 25. Mai 1945 wurde Shanghai befreit.





Den Zeichnungen von Ben Katchor bin ich zuerst 1988 begegnet. Ich stieß damals ausgerechnet in Klaus Theweleits „Buch der Könige“ auf einige Panels von ihm. Noch nach Jahren habe ich mich an deren für mein damaliges Bild von Comics ungewöhnliche Sprödigkeit, ihre leichte Tristesse und flüssig wirkende Einfachheit erinnert. Die auf jede Effekthascherei verzichtende Art des Zeichnens – die Katchor „picture story writing“ nennt – wies eine besser nicht als „künstlerische Handschrift“ zu banalisierende Eigenwilligkeit auf – auch wenn sich die Elemente seiner Bilder tatsächlich wie von Hand geschriebene Seiten in eine Richtung zu neigen schienen. Katchors Nähe zu Form und Inhaltlichkeit literarischen Schreibens, seine Raffinesse im Umgang mit phantastischen Elementen, mit Erzählstrukturen und Versatzstücken von Realismus sowie sein Reflexionsgrad über die Geschichte seines Arbeitsfeldes suchen innerhalb und außerhalb der Comics-Branche ihresgleichen. Es hat einige Jahre gedauert, bis eine erste Sammlung seiner Bilderzählungen um die Figur Julius Knipl in Europa erhältlich wurde, inzwischen gibt es zumindest Übersetzungen ins Französische und Japanische, einige kürzere Arbeiten auch auf deutsch. Auch wenn er sein Spektrum inzwischen erweitert hat – durch Veröffentlichungen in Zeitschriften wie *Metropolis*, durch eine große Ausstellung im Jewish Museum in New York, durch Bühnenbilder und Libretti für Musiktheaterstücke oder durch seine Website – Katchors „eigentliches“ Medium sind eine Reihe wöchentlich kostenlos erscheinender Stadtzeitungen in den ganzen USA. Mit dieser Erscheinungsweise bezieht er sich unmittelbar auf die historischen Ursprünge des Mediums – die „weeklies“, durch die die Integration verschiedener Text- und Bildverfahren und Drucktechniken wesentliche Impulse erhielt.

Inzwischen sind es vier Bücher, in denen seine gesammelten Strips erschienen sind. Die einzelnen Geschichten fügen sich im Überblick zur Geheimgeschichte eines abgründigen, imaginären New York zusammen. In den sehr sparsamen Strichzeichnungen Katchors, die sich anfangs nur den Luxus einer aquarellartigen Schattierung leisteten, heute dagegen auch in durchscheinenden Farben gestaltet sind, entsteht ein momenthaft aufscheinendes Geflecht aus visuellen Analogien, das die Grenzen der Wahrscheinlichkeit mühelos überschreitet. Julius Knipl, die Hauptfigur seiner frühen Strips, ist Vertreter des seltenen Berufsstands des Immobilienfotografen – eine Art Reporter, der zum Verkauf stehende Bauten für eine Agentur fotografiert. Das verschafft ihm (und mit ihm Katchor) eine ungewöhnliche Beobachterposition, einen einzigartigen Einblick in die geheimnisvollen Veränderungen der Stadt – einer Art quasi-natürlich und chaotisch wachsender New Yorker Idealstadt mit tausend verborgenen Winkeln, in denen immer wieder die seltsamsten Formen eines traumförmigen Alltags und die abenteuerlichsten Kleinökonomien aufleuchten. Knipl bewegt sich, indem er im fremden Auftrag als wandelndes Kameraauge Dinge wahrnimmt, die sich mit einer fotografischen Weltauffassung nicht vereinbaren lassen, arkane Traditionen des Industriezeitalters, Staunen erregende „commodities“ oder Dinge, die überhaupt nur als Möglichkeit vorstellbar sind. Sein Blick auf die ihn umgebende Welt gleicht sich in seiner „interesselosen“ Unbeteiligtheit, dem der Kamera jedoch manchmal auf merkwürdige Weise an – dabei wird deutlich, dass gerade die in der Schwebelage des Moments gehaltene Wahrnehmung des Zeugen, der in seiner Umgebung aufgeht, die Struktur seiner Welt zu durchdringen vermag.

Das bislang komplexeste Buch, „The Jew of New York – A Historical Romance“ verlässt zum ersten Mal das Knipl-Jahrhundert zugunsten einer fiktionalen Historie: Der labyrinthische Plot des Buchs nimmt seinen Ausgang bei einer entlegenen historischen Fußnote – dem Versuch, im Jahre 1825 in Upstate New York eine jüdische Gemeinschaft anzusiedeln. Gleichermaßen Rekonstruktion und Konstruktion, ein Stück potenzielle Geschichtsschreibung, führt einen diese Erzählung immer tiefer in einen symbolischen Komplex verschiedenster historischer und apokrypher Formen der Kulturen des Judentums, in dem religiöser Fanatismus und wüste Verschwörungstheorien ebenso Platz finden wie pikaresk-komische Momente und Eingebungen einer seltenen poetischen Einbildungskraft.

(CK)

[www.katchor.com](http://www.katchor.com)

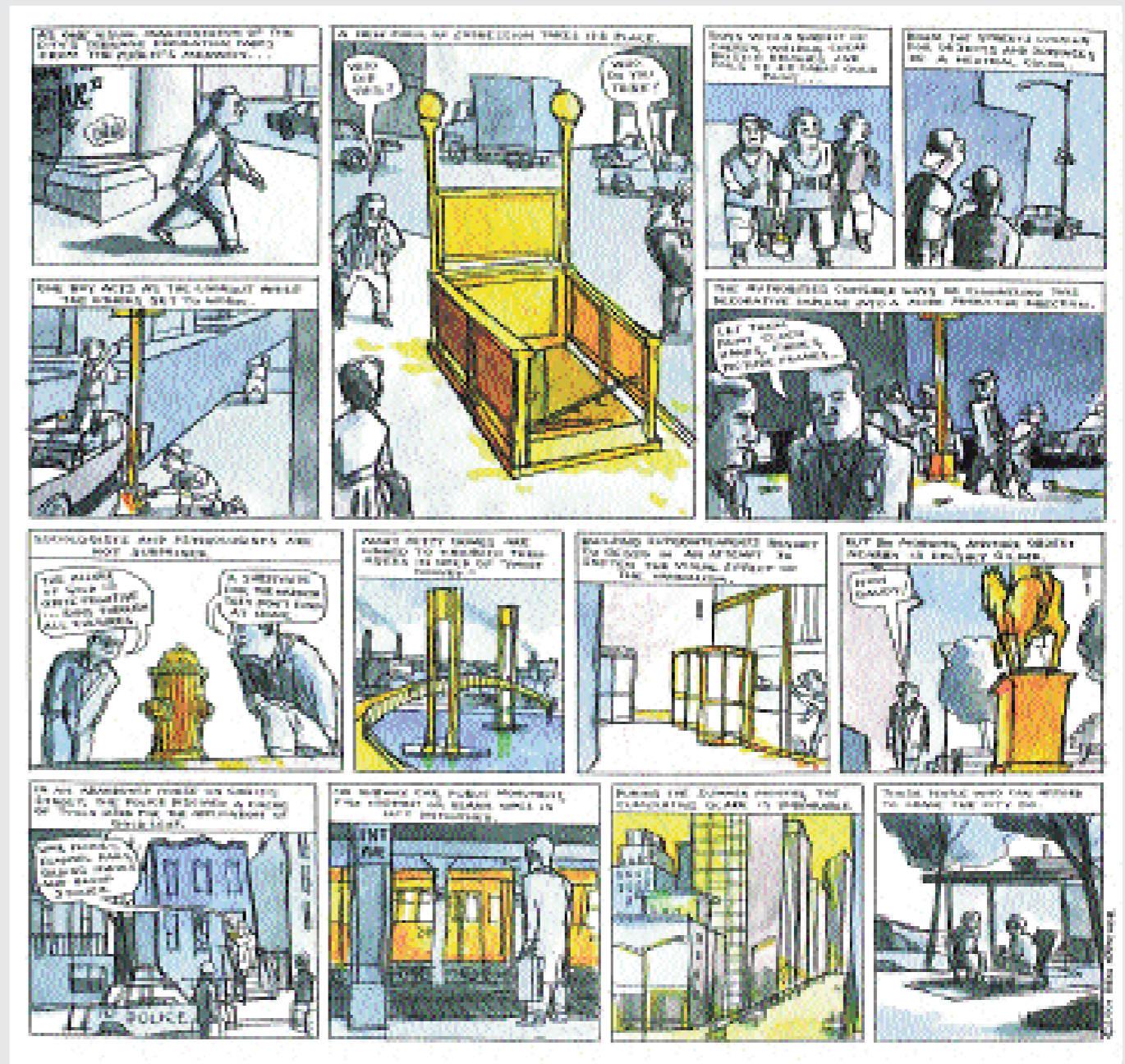
I first came upon Ben Katchor's work in 1988: of all places, I encountered a few of his panels in Klaus Theweleit's "Book of Kings". Years later, I could still recall these panels in their unusual fragility, their slight air of melancholy, and fluid simplicity, which all seemed unusual for my notion of comics at the time. Without resorting to any cheap effects, Katchor's drawing, which he calls "picture story writing," exhibits an originality that is better not banalized as "artistic style," even if elements of his images in fact seem to lean in a certain direction, like pages written by hand. Katchor's proximity to the form and content of literary writing, his talent in treating fantastic elements, narrative structures, and elements of realism, as well as his degree of reflection about the history of the field of cartoon illustration are almost without equal in the world of comics.

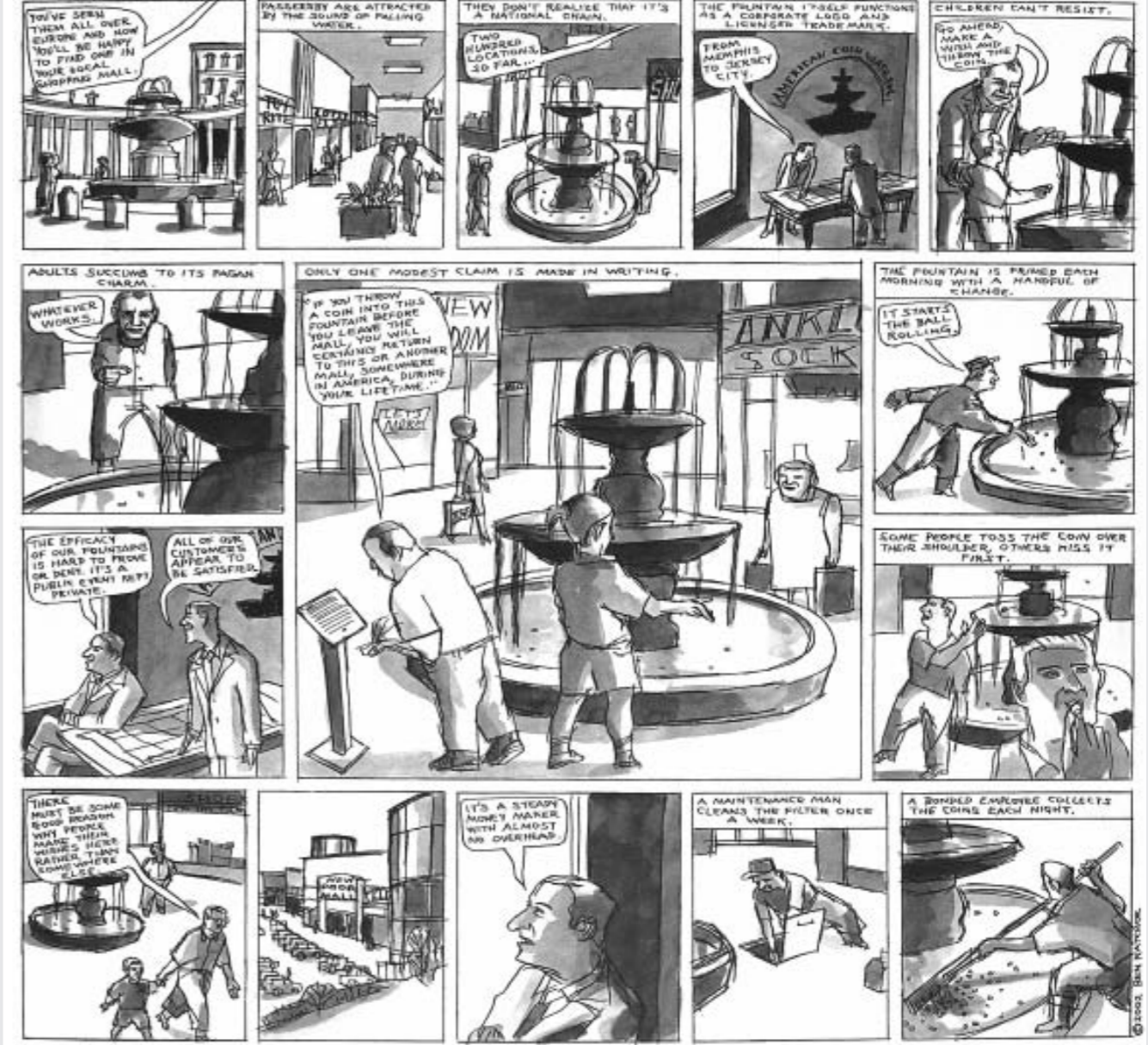
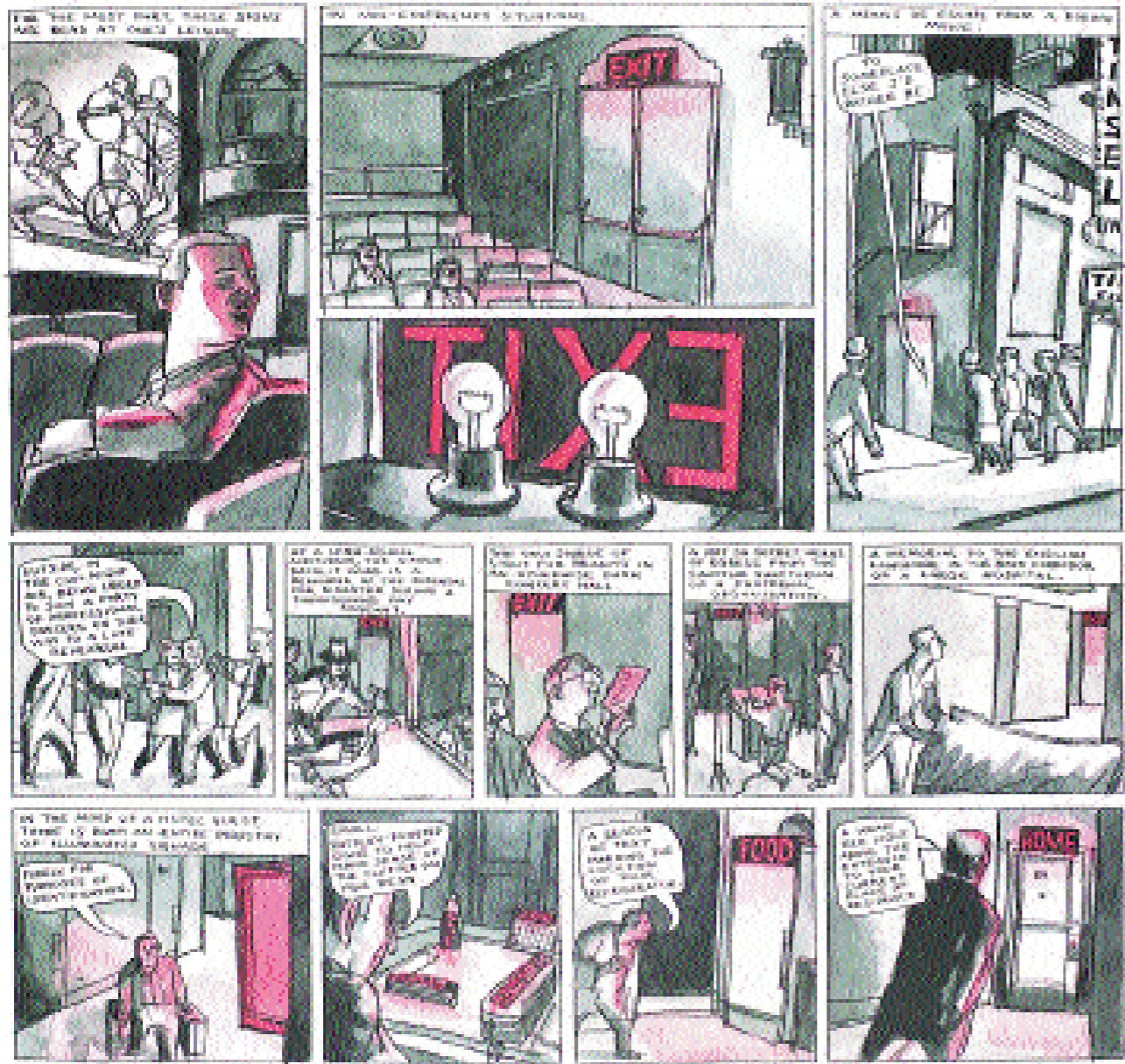
It took some years until the first collection of his picture stories around the figure of Julius Knipl became available in Europe: in the meantime there are at least translations in French and Japanese, and a few shorter works have also been published in German. Even if he has now broadened his spectrum of activity – with publications in journals like *Metropolis*, a large exhibition in New York's Jewish Museum, stage design and librettos for works of musical theatre, or his website, – Katchor's "genuine" medium is a series that appears in a network of weekly city newspapers across the US, thus referring directly to the historical origins of the medium: the "weeklies" which provided essential impulses towards the integration of various treatments of text and image and print techniques.

In the meantime, four books have appeared with the comic artists' collected strips. The individual stories combine to form a secret history of an abysmal, imaginary New York. In Katchor's sparse line drawings, which originally only allowed themselves the luxury of watercolor-like shading, but now appear in bright, translucent colors, a web of visual analogies momentarily appears that easily transcends the limits of probability. Julius Knipl, the main figure of his earlier strips, carries out the rare profession of "real estate photographer," a kind of reporter who takes photographs of buildings for sale for an agency. This gives him (and Katchor along with him) an unusual position of observation, a unique perspective on the secret transformations of the city, a kind of semi-naturally and chaotically growing New York with thousands of hidden corners where the strangest forms of a dreamlike everyday life and the most adventurous miniature economies appear again and again. Knipl moves through the strip by perceiving in the service of others as a wandering camera-eye things that cannot be brought to harmonize with a photographic conception of the world, arcane traditions of the industrial age, surprising commodities, or things that are only imaginable as possibilities. But in its "non-partisan" lack of participation, his view of the world around him sometimes strangely approaches that of a camera: it thus becomes clear that particularly the fleeting perception of a witness who is absorbed by his surroundings is able to penetrate the structure of his world.

His most complex book until now, "The Jew of New York – A Historical Romance", is the first to leave the Knipl century in favor of a fictional history: the labyrinthine plot of the book takes a remote footnote to history as its starting point: the attempt to found a Jewish Community in 1825 in Upstate New York. Simultaneously reconstruction and construction, a piece of potential historiography, this narrative leads ever deeper into a symbolic complex of various historical and apocryphal forms of Jewish culture, in which religious fanaticism and dire conspiracy theories have their place as well as picaresque-comic moments and inspirations with a rare poetic power of imagination.

(CK)







THAT SO MANY OF THE CITY'S MOST VENERABLE "TAXPAYERS" HAVE SURVIVED YET ANOTHER COMMERCIAL BUILDING BOOM IS CAUSE FOR CELEBRATION.



THESE ONE- OR TWO-STORY STRUCTURES, DESIGNED TO YIELD ONLY ENOUGH RENT TO DEFAY THE TAXES ON THE PROPERTY ON WHICH THEY STAND, WERE NOT MEANT TO BE PERMANENT BUILDINGS.



YET FOR ONE REASON OR ANOTHER, THEY HAVE COMPOUNDED THE EFFORTS OF DEVELOPERS TO BE COMBINED INTO LOTS SUITABLE FOR HIGH-RISE CONSTRUCTION.



ALTHOUGH THEY MAKE NO CLAIM TO ARCHITECTURAL BEAUTY, THEY ARE, IN THEIR PERFECT "TEMPORARINESS," A DELIGHTFUL ALTERNATIVE TO THE LARGE-SCALE STRUCTURES THAT MIGHT SOMEDAY TAKE THEIR PLACE.



THE MOST PERFECT EXAMPLES OCCUPY CORNER LOTS.



THEY OFFER A PLEASANT RESpite FROM THE HIGH-DENSITY DEVELOPMENT AROUND THEM - A BREAK OF LIGHT AND AIR - AN ARCHITECTURAL RIDING OF TIME.



SO BURIED IN SIGNAGE ARE THESE STRUCTURES, THAT IT OFTEN TAKES A MOMENT TO DISTINGUISH THE MODERN, SPECIALLY CONSTRUCTED "TAXPAYER" FROM ITS NEIGHBOR.



THE SMALL COMMERCIAL BUILDING FROM AN EARLIER ERA WHOSE UPPER FLOORS HAVe BEEN SEALED AND WHOSE GROUND-FLOOR SPACE NOW FUNCTIONS AS A "TAXPAYER."



THE FEW SURFACES NOT COVERED BY SIGNS ARE OFTEN CLAD IN A DISTINCTIVE DARK GREEN-GREY, STRAIATED ALUMINUM SIDING.



OCCUPIED BY BUSINESSES OF AN EPHEMERAL NATURE...



THESE PROVISIONAL STRUCTURES HAVE IN SOME CASES REMAINED STANDING FOR THE BETTER PART OF A HUMAN LIFETIME.



THE TEMPORARY BUILDING IS A TRIUMPH OF MODERN INDUSTRIAL ORGANIZATION,



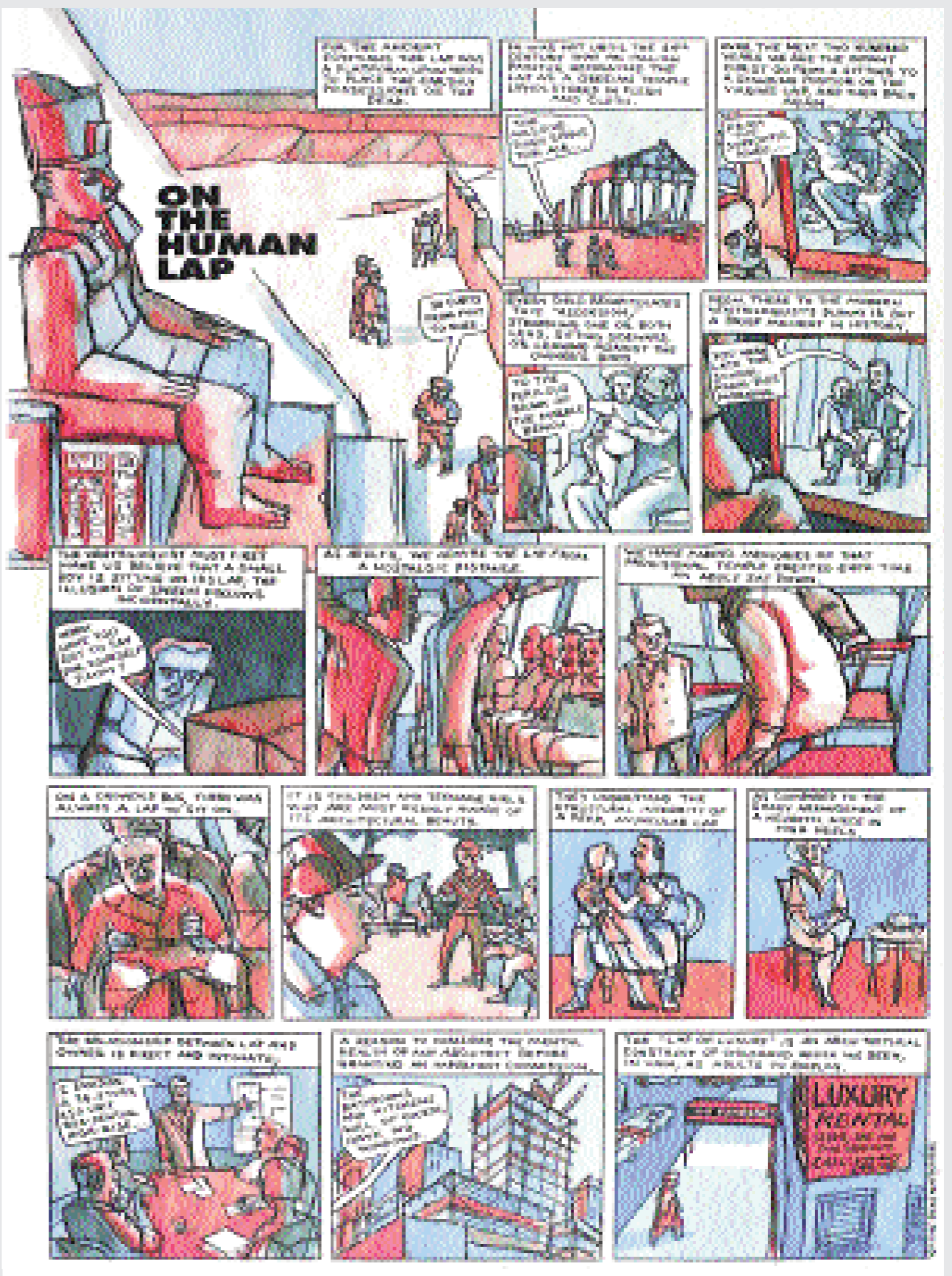
A HEALTHY SUBLIMATION OF THE URGE TO BUILD,



AND PROOF THAT NOT EVERY ARCHITECTURAL IDEA SHOULD BE CAST IN STONE.



©1998 BEN KATCHOR

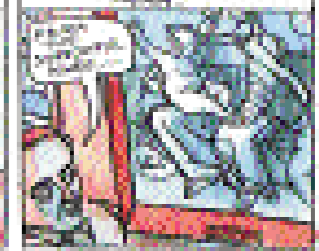
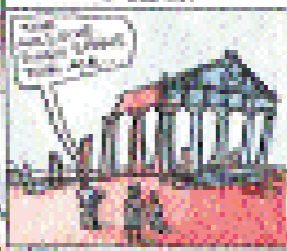


# ON THE HUMAN LAP

FOR THE ANCIENT EGYPTIANS, THE LAP WAS A PLACE OF GREAT IMPORTANCE. IT WAS HERE THAT THE GREAT PHARAOHS WERE BURIED.

IN THE MIDDLE AGES, THE LAP WAS A PLACE OF GREAT IMPORTANCE. IT WAS HERE THAT THE GREAT KNIGHTS WERE BURIED.

AND THE NEXT TWO HUNDRED YEARS, THE LAP WAS A PLACE OF GREAT IMPORTANCE. IT WAS HERE THAT THE GREAT MERCHANTS WERE BURIED.



THEY WERE BURIED IN THE LAP, AND THE LAP WAS A PLACE OF GREAT IMPORTANCE. IT WAS HERE THAT THE GREAT MERCHANTS WERE BURIED.



THE VENTURE MUST FIRST HAVE US BELIEVE THAT A SMALL BOY IS SITTING ON A LAP, THE TALENTED OF GREAT BEAUTY, SO COMPLETELY.

ALL RIGHT, WE'VE GOT THE LAP, BUT A MOUNTAIN OF PROBLEMS.

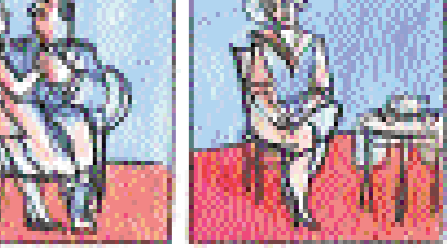
THE FIRST PROBLEM IS THAT THE LAP IS A PLACE OF GREAT IMPORTANCE. IT WAS HERE THAT THE GREAT MERCHANTS WERE BURIED.



AND A CROWDED BUS, THERE WAS ALWAYS A LAP FOR EVERYONE.

IT IS THE LAP AND THE LAP IS A PLACE OF GREAT IMPORTANCE. IT WAS HERE THAT THE GREAT MERCHANTS WERE BURIED.

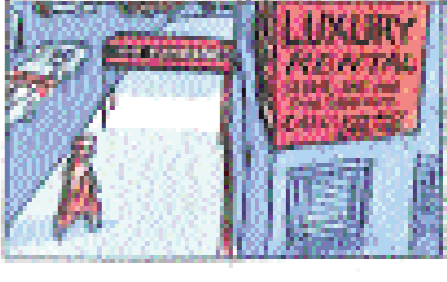
THE LAP IS A PLACE OF GREAT IMPORTANCE. IT WAS HERE THAT THE GREAT MERCHANTS WERE BURIED.



THE RELATIONSHIP BETWEEN LAP AND CHAIR IS BUILT AND INSTANT.

A REASON TO BELIEVE THE LAP IS A PLACE OF GREAT IMPORTANCE. IT WAS HERE THAT THE GREAT MERCHANTS WERE BURIED.

THE LAP IS A PLACE OF GREAT IMPORTANCE. IT WAS HERE THAT THE GREAT MERCHANTS WERE BURIED.



Linda Kitson war offizielle Kriegskünstlerin der British Task Force während des Falklandkriegs von 1982, und zwar auf Vermittlung des im Londoner Imperial War Museum tagenden „Artistic Records Committee“. Diese Einrichtung existiert seit 1972, mit dem Auftrag, „für das Imperial War Museum Kunstwerke zu verzeichnen oder anzukaufen, als historische Zeugnisse von Auseinandersetzungen oder bestimmten Aspekten derselben, die in der Gegenwart stattfinden oder in Zukunft ausbrechen könnten, und die im Interessenbereich des Imperial War Museum liegen“.

Der Vorsitzende des Komitees beschreibt den Auftrag an Kitson wie folgt: „Als im April 1982 die britischen Truppen mobil gemacht wurden und Schiff um Schiff in See stach, um zur Task Force im Südatlantik zu stoßen, stand das Artistic Records Committee stets mit dem Pressesprecher der Marine im Verteidigungsministerium in Verbindung und versuchte alles, um auf einem der nach Süden fahrenden Schiffe – irgend einem – einen Künstler mitzusenden. Selbst wenn die Uneinigigkeiten zwischen Argentinien und Großbritannien durch Verhandlungen beigelegt und die Task Force vor Erreichen der Falkland-Inseln beigestrichelt wäre, hätten wir es für sinnvoll, einen Zeichner dorthin zu schicken, um das aufzuzeichnen, was eine der umfangreichsten und schnellsten Mobilisierungen britischer Truppen seit dem Zweiten Weltkrieg werden sollte. – Die Tatsache, dass sich das Komitee bei der Besetzung für eine Frau entschied, sorgte in offiziellen Kreisen für nur geringfügige Verunsicherung: ihr Geschlecht schloss aus, dass sie auf einem Schiff der Royal Navy mitfahren durfte, aber das war auch alles.“ (Admiral Frederick Gore im Vorwort zur Buchpublikation der Zeichnungen)

Kitson fertigte zwischen dem 12. Mai und dem 17. Juli 1982 über vierhundert Zeichnungen an, auf denen sie zunächst ihre Anreise zum Kriegsschauplatz an Bord der „Queen Elizabeth II“ beschreibt, dann Wartungsarbeiten auf den Flugdecks der stationierten Flugzeugträger und die Kampfvorbereitungen und das „Alltagsleben“ der Truppen dokumentierte. Darüber hinaus war sie als Zeichnerin aber auch bei mehreren Landungen beteiligt und beobachtete auch nach Kriegsende die zum Teil noch gefährlichen Vorgänge auf den Inseln. Die Zeichnungen sind von einer normalisierenden „Insider“-Perspektive bestimmt: sie versuchen nicht, Abläufe zu erklären oder eine räumliche Ordnung herzustellen. Wichtiger werden für Kitson Detailstudien von uniformierten Soldaten, von einzelnen Raumelementen oder von Waffen. Bei aller Flüssigkeit und Selbstverständlichkeit ihres an gewöhnliche Zeitschriftenillustrationen erinnernden zeichnerischen Duktus, der keinen Gesichtsausdruck zeigt, bleiben möglicherweise erschreckende oder konflikthafte Aspekte ihrer Erfahrung allerhöchstens erahnbar.

(CK)

Lit.: Linda Kitson, *The Falklands War – A Visual Diary*, hrsg. von Mitchell Beazley in Zusammenarbeit mit dem Imperial War Museum, London 1982.

Linda Kitson was the official war artist of the British Task Force during the Falklands War of 1982, actually through the arrangement of the “Artistic Records Committee,” housed in the London Imperial War Museum. The committee has existed since 1972, charged with the task to “record and acquire for the Imperial War Museum works of art as historical records of conflicts or aspects of them, which are now taking place or may in the future break out, and which are in the Imperial War Museum’s field of interest.”

The chairperson of the committee describes the task given to Kitson as follows: “As the British Forces mobilised throughout April 1982, and ship after ship sailed to join the Task Force in the South Atlantic, the Artistic Records Committee was in constant contact with the Director of Public Relations (Navy), Ministry of Defence, in its effort to get an artist on a ship – any ship – going south. Even if the disagreement between Argentina and Britain was settled by negotiation and the Task Force sailed home without reaching the Falkland Islands, we thought it would be worth sending an artist to draw what turned out to be one of the largest and speediest mobilisations of British armed forces since the Second World War. – The fact that the artist chosen by the Committee was a woman caused only a minor frisson in official quarters: her sex debarred her from sailing on a Royal Navy vessel but that was all.” (Admiral Frederick Gore in a preface to the book publication of the drawings)

Between May 12 and July 17, 1982, Kitson completed over four hundred drawings in which she first describes her journey to the theatre of war on board the “Queen Elizabeth II,” then documents the maintenance work on the flight deck of the stationed aircraft carrier, and the battle preparations and “everyday life” of the troops. In addition, she also took part in several landings and also observed the sometimes still dangerous events on the island after the end of the war. The drawings are characterized by a normalizing “insider” perspective. They do not try to explain sequences of events or to create a spatial order. For Kitson, detail studies of uniformed soldiers, individual spatial elements or weapons were more important. With all of the fluidity and self-evidence of her drawing style, reminiscent as it is of ordinary newspaper illustrations and showing no facial expression, the possibly horrifying or conflict-laden aspects of her experience remain at the very most barely perceptible.

(CK)



Das Interesse für optische Phänomene und für die Beschaffenheit von Räumen und deren Wahrnehmung wird beim Betrachten von Friederike Klotz' Werk manifest. Dabei greift sie für die Herstellung mancher Arbeiten auf die Technik der Stereoskopie zurück. Neben der Fotografie ist das Stereoskop eine der wichtigsten Erfindungen des apparativen Sehens im 19. Jahrhundert. Es basiert auf der Erkenntnis des binokularen Doppelsehens, welches im damaligen Diskurs der physikalischen Raumwahrnehmung verhandelt wurde. Jedes Auge nimmt dabei ein leicht abweichendes Bild desselben Sujets wahr, das unterschiedlich Gesehene wird in Folge erst im Gehirn zu einem Ganzen zusammengesetzt.

In der Regel bestehen Friederike Klotz' stereoskopische Objekte aus inszenierten Fotografien, zu denen sie über eine Reihe von Arbeitsschritten gelangt. Aus einer Vielzahl von Elementen, darunter Modellbauten und Found Footage Material, wird eine künstliche Raumkulisse geschaffen, in die z. B. bekannte Persönlichkeiten aus Politik und Wirtschaft platziert werden. Der täuschende Realismus dieser verkleinerten „Wirklichkeit“ setzt erst dann ein, wenn die BetrachterIn eine bestimmte Haltung einnimmt und die Bilder über zwei Spiegel, die im rechten Winkel zueinander angebracht sind, fokussiert und als eins betrachtet.

Eigens für diese Ausstellung ist nun eine Serie von Raum-Zeichnungen entstanden, die sich ebenfalls in der Simulation greifbarer Tiefenräumlichkeit versucht. Die über die Spiegelapparatur wahrnehmbaren Zeichnungen werden dabei von Skizzen und Arbeitsmaterialien begleitet. Bemerkenswert ist hier die erweiterte Präsentationsform: auf einem Tisch liegen die einzelnen Zeichnungen zur Ansicht verteilt, so dass die prozessuale Dimension dieser Versuchsanordnung sichtbar wird. Die unterschiedlich ausfallenden Arbeitsschritte werden offen gelegt, denn nicht jede Darstellung eignet sich für den stereoskopischen Effekt, vieles bleibt Experiment. Die Techniken der Zeichnung variieren; Bleistift auf Transparentpapier, Filzstift auf Folie und andere Verfahren versuchen verschiedene Möglichkeiten auszuloten. Eine starke Linienführung setzt einen Schwerpunkt, der dem Prinzip einer reduzierten Ausdrucksweise folgt. Wir sehen vorwiegend öffentliche, menschenleere Innenräume. Sie wirken befremdlich, da wir diesen Orten eine feste soziale Determiniertheit zuschreiben, die in den schematisierten und verwaisten Raumtopografien verloren gegangen zu sein scheint. Dieser visuelle Eindruck der Haltlosigkeit verstärkt sich durch die unmittelbare körperliche Präsenz des Betrachters, die den realen Ausstellungsraum ausblendet. Das Bedürfnis, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, habhaft zu werden, wie Walter Benjamin feststellt, stößt in den von Klotz zitierten Räumen plötzlich auf Grenzen. Der Glaube, mehr vom Gegenstand über eine Apparatur zu erfahren, wird von der Leere der Räume zurückgewiesen. Das Bild spiegelt das Begehren wider, allerdings von der Irritation des Aufenthaltes im suggerierten dreidimensionalen Raum begleitet. Die BetrachterIn ist erneut auf sich selbst angewiesen. Die „Wahrheit“ des technischen Sehens stellt sich als weitere Illusion dar, als Alternative sind wieder die eigenen Vorstellungsbilder gefragt, angereichert durch eine neue Raumerfahrung.

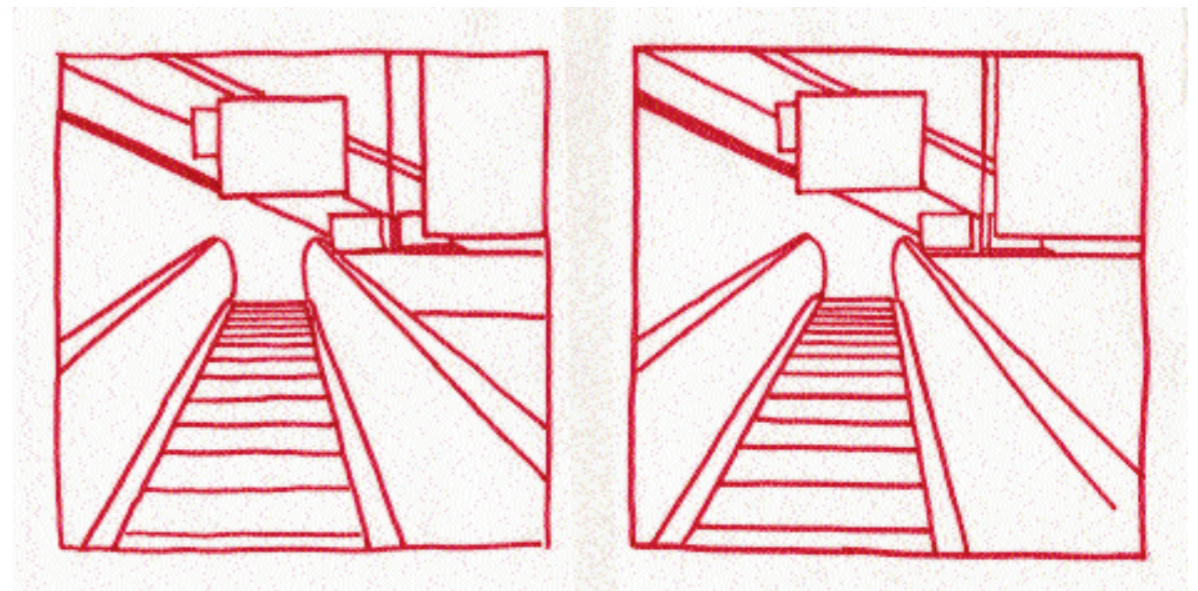
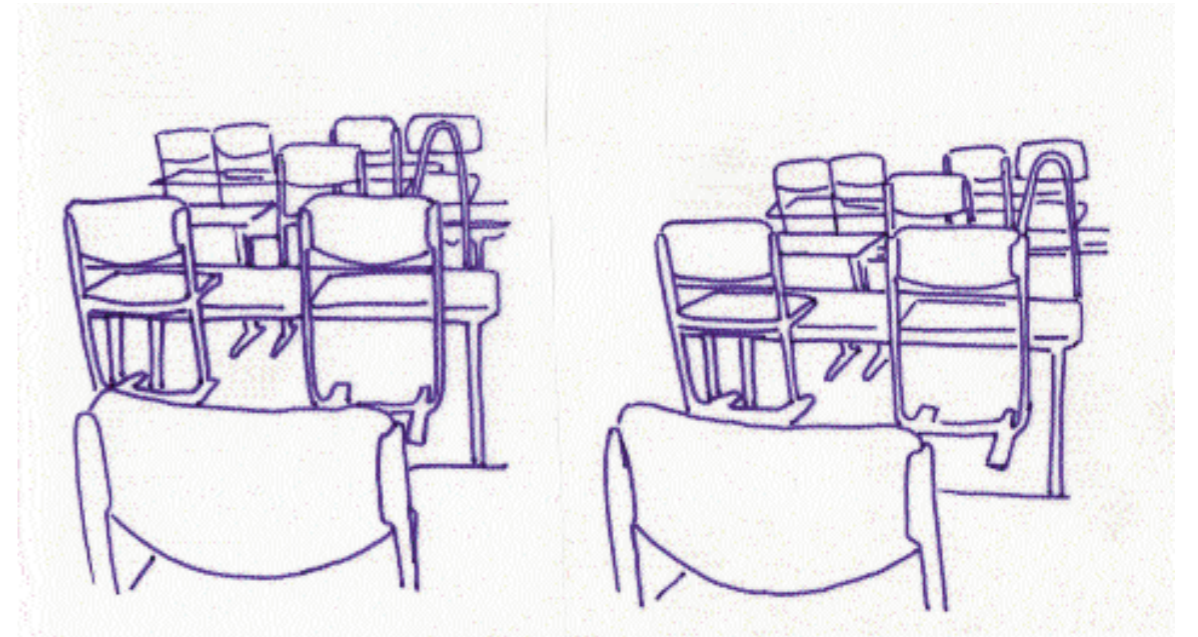
(Franziska Lesák)

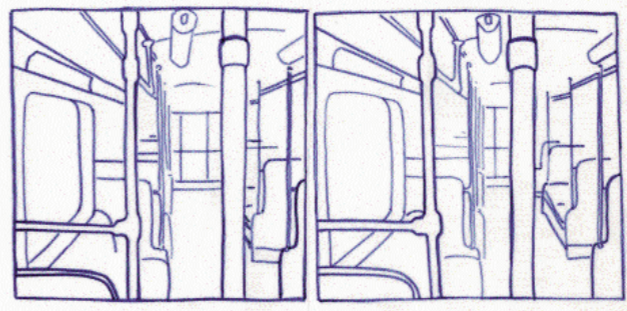
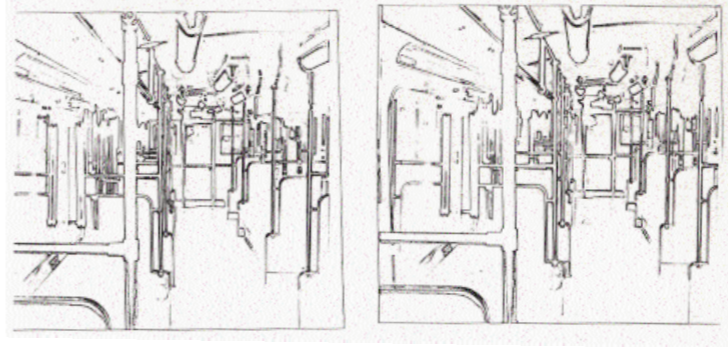
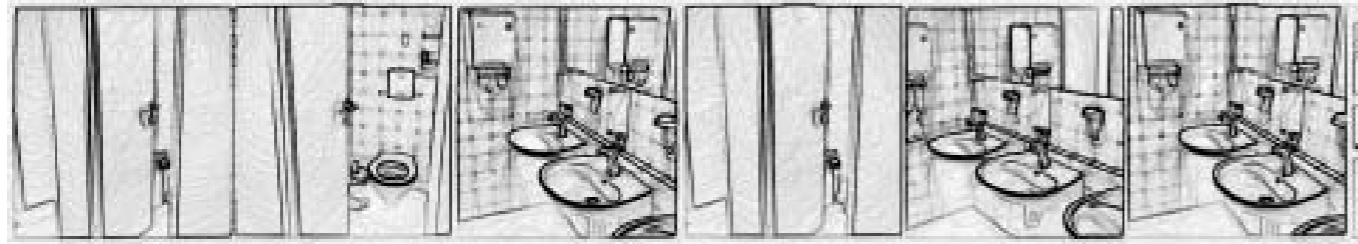
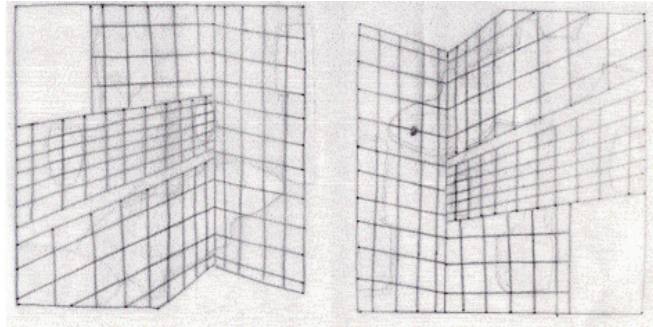
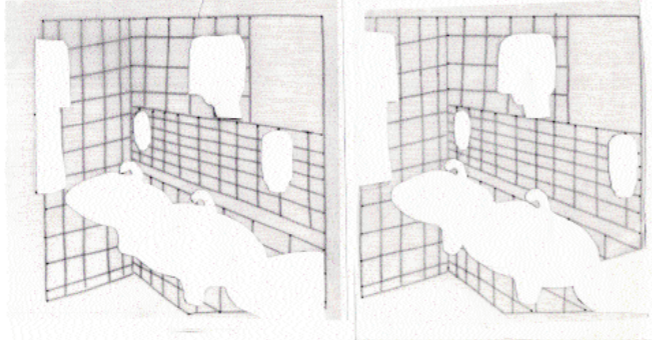
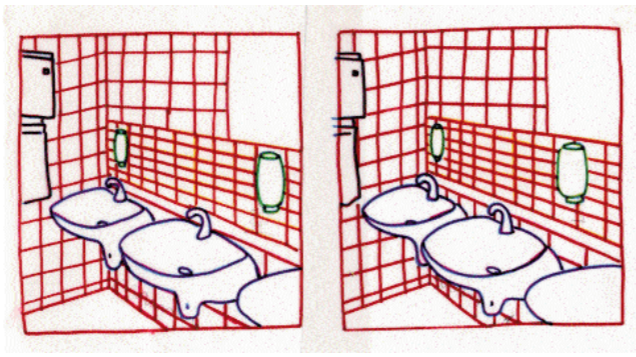
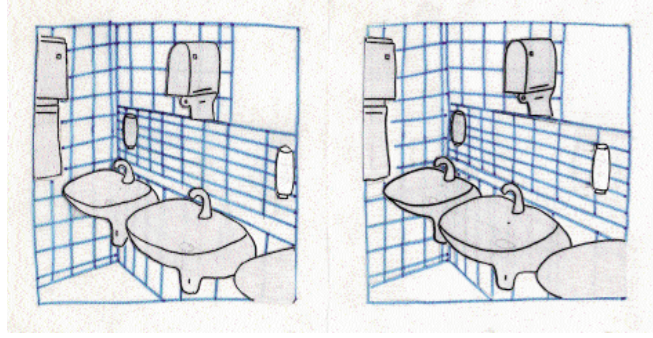
An interest in optical phenomena and the character of spaces and their perception is manifested in Friederike Klotz' work. In some of her works, she relies on the older technique of stereoscopy. In addition to photography, the stereoscope is one of the most important inventions of apparative vision in the nineteenth century. It is based on the discovery of binocular vision that was treated in the discourse on physical spatial perception of the period, according to which each eye perceives a slightly different image of the same object; what is seen in two different ways is only combined to form a composite whole in the brain.

As a rule, Friederike Klotz' stereoscopic objects are made up of staged photographs that she arrives at by way of a series of steps. From a multiplicity of elements, including model constructions and found footage, an artificial spatial backdrop is created in which prominent figures, from the worlds of politics and business, for example, are placed. The illusion of realism of this miniature "world" only emerges when the observer takes a certain position, focusing on the images over two mirrors that are placed at right angles to one another.

For this exhibition, a series of spatial drawings has emerged that also explores the simulation of a perceptible sense of depth. The drawings perceived through the mirror apparatus are accompanied by sketches and working material. Notable here is the extended form of presentation: the individual drawings are spread out on a table, making the processual dimension of this experimental set-up visible. The various steps in the process are exposed, for not every depiction is appropriate for the stereoscopic effect; a great deal remains an experiment. The techniques of drawing vary: graphite on transparent paper, felt-tip pen on plastic transparency, and other techniques attempt to sound out the various possibilities. Strong lines set an emphasis following the principle of a reduced mode of expression. We primarily see desolate, public interiors. They seem strange, since we attribute to these sites a fixed social determination that seems to have been lost in these schematized and orphaned spatial topographies. This visual impression of instability is amplified by the direct physical presence of the beholder, blocking out the actual space of exhibition. The need to take possession of the object in the immediate vicinity by way of the image, as noted by Walter Benjamin, suddenly reaches its limit in the spaces cited by Klotz. The belief that more can be found out about the object by way of using the apparatus is contradicted by the emptiness of the space. The image reflects this desire, but accompanied by the disconcerting feeling of being part of the suggested three-dimensional. The observer is again left to his or her own wits. The "truth" of technical vision proves yet another illusion: instead, the beholder again needs to rely on his or her own imagination, enriched by a new spatial experience.

(Franziska Lesák)





**Alexander Roob:** Zeichnung spielt als Medium in deiner Arbeit eine besondere Rolle, sowohl zur Aufzeichnung deiner eigenen Arbeiten als auch der anderer Künstler. So hast du letztes Jahr für den Kunstraum Neue Kunst im Hagenbucher in Heilbronn einen kompletten Katalog aller eingelagerten und gezeigten Arbeiten – darunter auch deine eigene Staubsammlung – gezeichnet. Warum begnügtst du dich nicht mit der Fotografie als Dokumentationsmedium, bzw. worin siehst du einen Mehrwert von Zeichnung auf diesem Gebiet?

**Tünde Kovács:** Ich verwende Fotos als Vorlage zu meinen Zeichnungen, doch sie geben nur Anhaltspunkte, Informationen, den Befund der Dinge, Anweisungen über die räumlichen Zusammenhänge. Mit Hilfe dieser Informationen führe ich eine Bildanalyse durch, um eine zeichnerische Übersetzung herstellen zu können. Während ich meine fotografischen Vorlagen betrachte, überlege ich mir, was ich dazu zu sagen hätte. Dafür stelle ich mir eine möglichst konsequente Spielregel für die Ausführung auf.

**A.R.:** Was sind das für Spielregeln?

**T.K.:** Die Spielregeln hängen von den Verhältnissen ab, in denen sich die Zeichnungen bewegen, und die Vorgänge sind vergleichbar mit dem Schachspiel. Bei der Arbeit an dem Kunstraum Hagenbucher sollte der Lagerbestand gezeichnet werden, doch tauchen auf meinen Zeichnungen auch Personen auf, die nicht unmittelbar mit den gelagerten Arbeiten zu tun haben, aber über die Zeichnung zur Darstellung einer Sichtweise beitragen.

Im Hagenbucher sind die verschiedenen Arbeiten in einer Art Schaulager, teilweise verpackt. Auf jeden Fall ist die Präsenz der Arbeiten im Vergleich zu einer Ausstellung zurückgenommen. Meine Absicht ist eine Bestandsaufnahme dieser eigenartig vorhandenen präservierten statt präsentierten Kunstwerke, mitsamt den räumlich-architektonischen Zusammenhängen. Was in diesem Falle zwischen an- und abwesend pendelt, kann ich am besten zeichnerisch übertragen.

**A.R.:** In der Art von Instruktionsanleitungszeichnungen interpretierst Du das Ausgangsmaterial auch in Hinsicht auf eine Klärung funktionaler Zusammenhänge. Das ist eine sehr schwierige Angelegenheit, und wir haben uns einmal darüber unterhalten, dass Dir Deine akademische Kunstausbildung in Ungarn in gewisser Weise dafür zugute kommt. Inwiefern?

**T.K.:** Mein Malereistudium in Budapest war geprägt von jahrelangem Studieren zeichnen, Studienmalen und dem Besuch der verschiedenen Fächer für die praktische und theoretische Lehrerausbildung, u. a. Funktionale Anatomie und Darstellende Geometrie. Im Fach Anatomie haben wir uns sehr genau mit dem Knochenbau und dem Muskulatursystem des menschlichen Körpers beschäftigt. Bei Darstellender Geometrie habe ich gelernt, den Überblick über räumliche Strukturen zu gewinnen.

**A.R.:** Ich sehe Deinen Einsatz von Zeichnung auch im Zusammenhang mit Deinen anderen performativen und installativen Arbeiten. Die Stringenz und die Lakonie Deiner Strichführung erinnern mich z. B. an den Vorgang des Nähens, der bei den „Kovács Bezügen“ eine tragende Rolle spielt. Was bedeuten Dir die Zeichnung und der Vorgang des Zeichnens?

**T.K.:** „Ich stricke pausenlos an diesem schwarzen Kleid, doch das ist nur Schein: in Wirklichkeit dichte ich während des Strickens.“<sup>1</sup> Der Satz von Dai Sijie beschreibt die Parallele meiner Beschäftigung zwischen der Zeichnung und „Kovács Bezüge“. „Kovács Bezüge“ steht für meine Nähwerkstatt die textile Bezüge im weitesten Sinne herstellt, eben auch als Textur, als Text, als Kontext. Konkret geht das Arbeitsfeld von Näharbeiten für Kundinnen, Änderungen, textile Körperarbeit hin zu konzeptuellen Projekten, wie das Projekt „Schonbezüge“, das sich mit textilen Bezügen zur Erinnerung oder zur Kunst beschäftigt. „Das kleine Schwarze und andere Bezüge“ verwebt die Zeichnung mit Installation und Handlungen, die Anprobe, die Modenschau. Das kleine Schwarze ist ein enges kurzes Kleid. Ein Videoband läuft durch den Rekorder und zeigt sein Bild im Monitor. Das Band dreht sich nicht in der Kassette, sondern wird von mir verstrickt, eben zu diesem Kleid. Meine Begrifflichkeit von Zeichnung geht hier in den Bereich der Aufzeichnung und der Übersetzung. Als Metapher für meine Arbeit steht die „Maschine“, eine Nähmaschine mit ihren Programmen und Gängen, und der „Zeichenautomat“, der aus verschiedenen Fachkenntnissen und handwerklichen Erfahrungen besteht. Beide Maschinen sind von Hand betrieben und vom Kopf gesteuert. Beide sind unfähig zu entscheiden, was hier so hergestellt wird. Zum Schneiden verwende ich technische Zeichnungen, Schnittmuster als Vorlage oder mathematische Berechnungen von Maßverhältnissen und Materialmengen. Der Ausführungsprozess gleichermaßen beim Nähen wie beim Zeichnen besteht aus einfachen monotonen, immer wieder wiederholten Bewegungsreihen. Strich für Strich, Stich für Stich.

1. Dai Sijie: „Balzac und die kleine chinesische Schneiderin“.

**Alexander Roob:** Drawing as a medium plays a special role in your work, both for recording both your own works as well as those of other artists. Last year, for example, for the Heilbronn art space Neue Kunst im Hagenbucher you made a complete catalogue of all the works in exhibition and storage, including your own dust collection. Why aren't you satisfied with photography as a medium of documentation, or what is for you the added value of drawing?

**Tünde Kovács:** I use photos as the basis for my drawings, but they only provide points of reference, information, the state of things, instructions on spatial contexts. With the help of this information, I undertake an image analysis, which I then use to make the drawing. While I look at the photographs, I consider what I might have to say about it. I then set game rules as consistent as possible that govern the execution.

**A.R.:** What are these rules?

**T. K.:** The rules depend on the relations in which the drawings move and are comparable to those in a game of chess. In the work at Kunstraum Hagenbucher, the task was to draw the inventory, but on my drawings persons also emerge that have nothing directly to do with the stored works, but who through the drawing contribute an additional perspective.

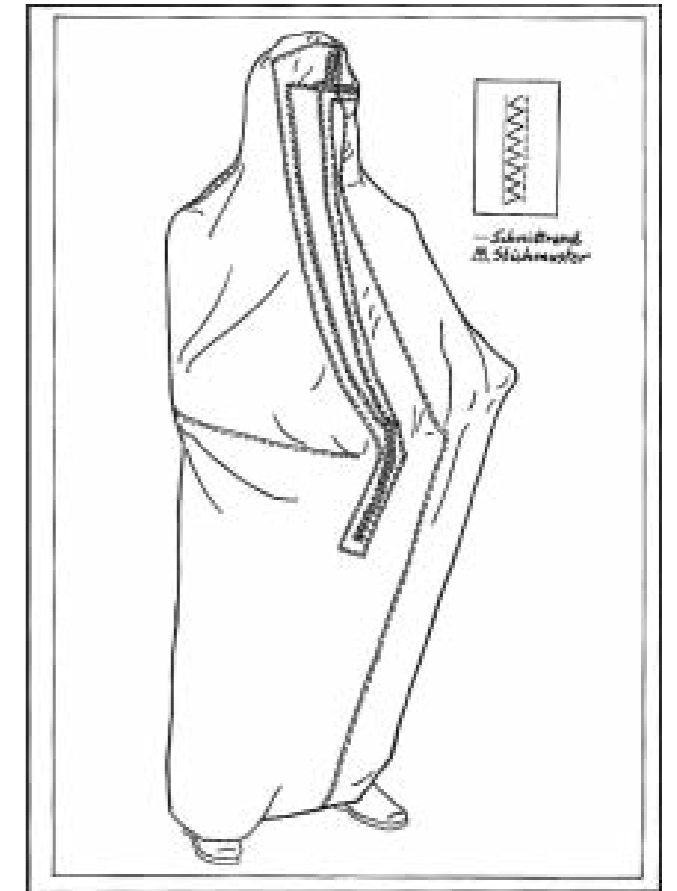
In Hagenbucher, the various works are in a kind of display storage, partially packed. In any event, the works are less present than in an exhibition. My intention is an inventory of this unique situation of preserved instead of presented artworks, along with the spatial architectural context. Swinging between presence and absence, I can best express this in drawing.

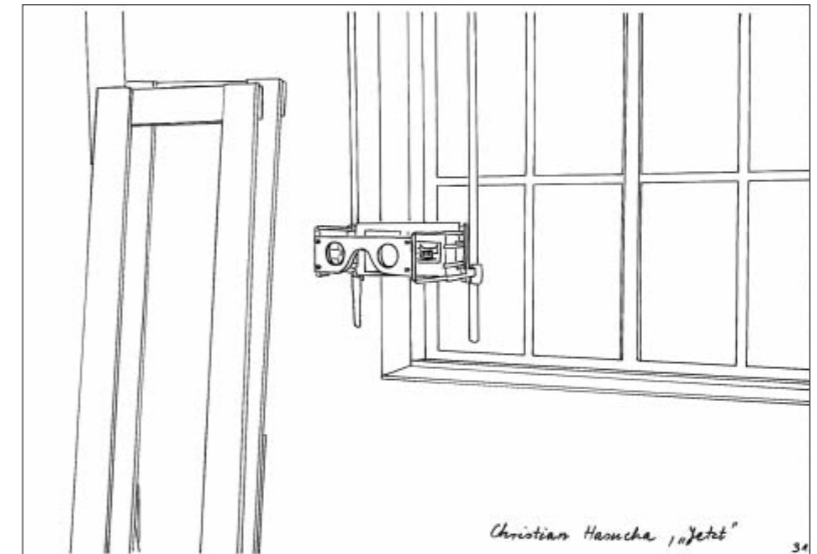
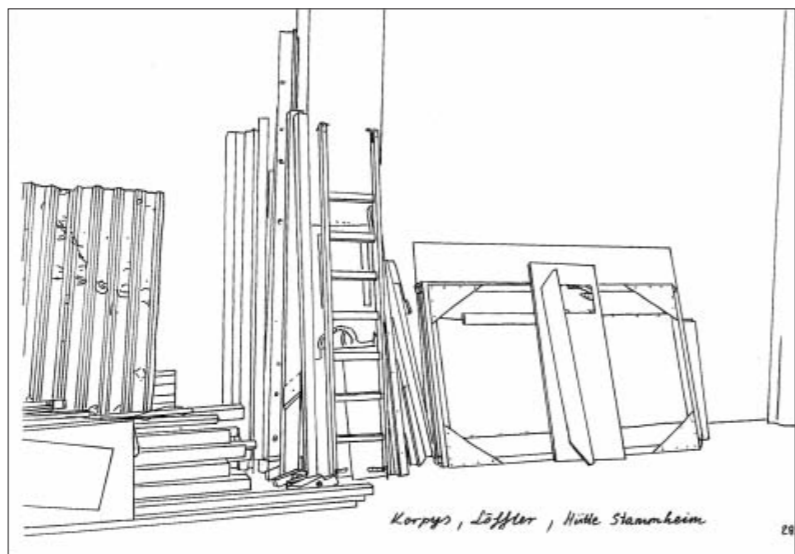
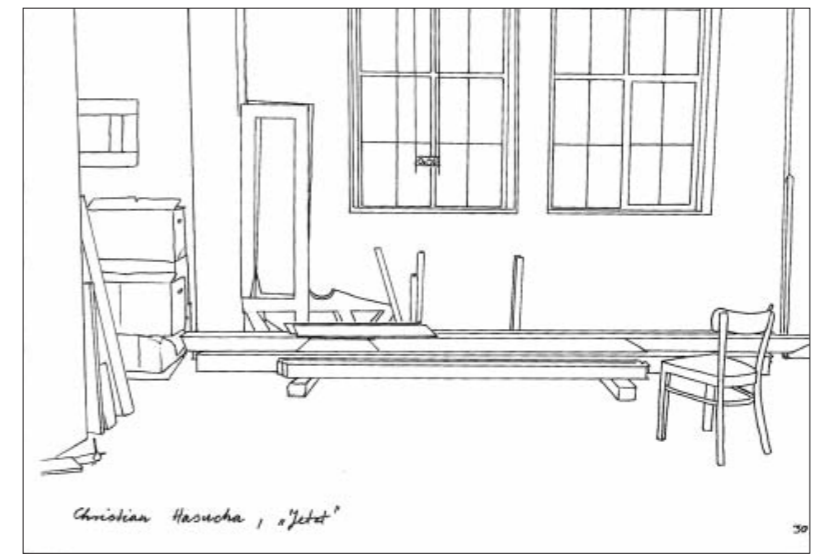
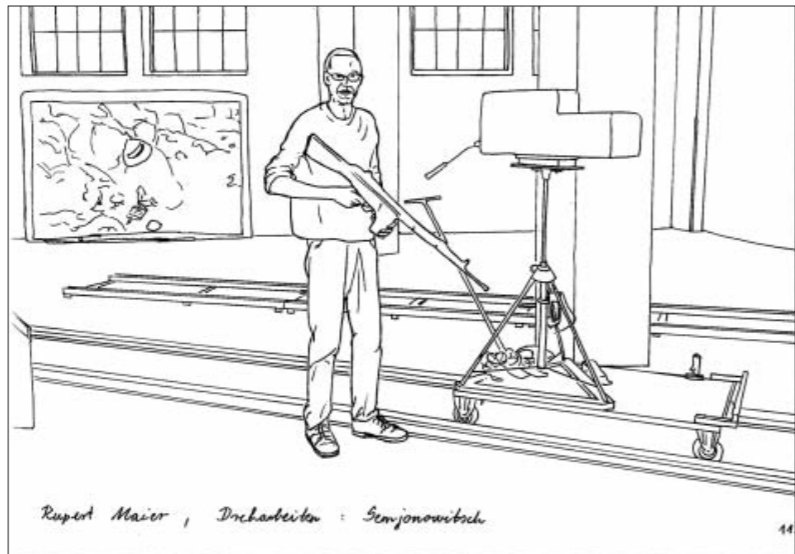
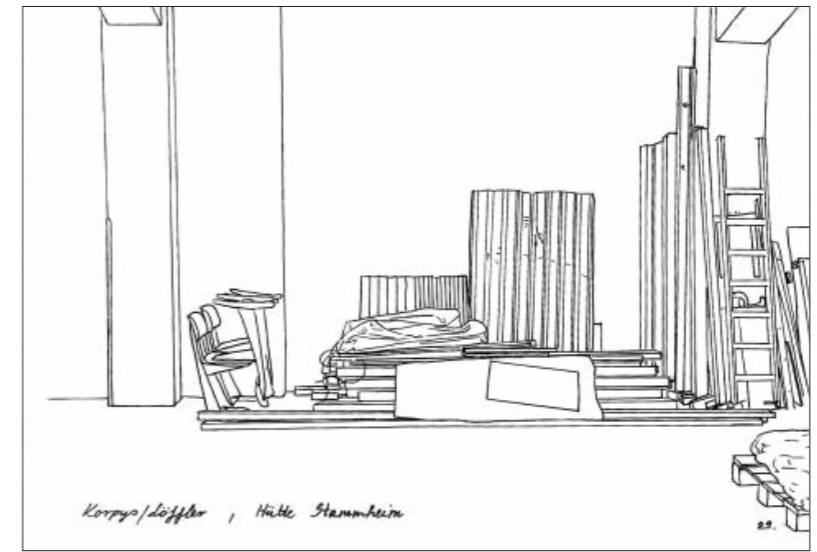
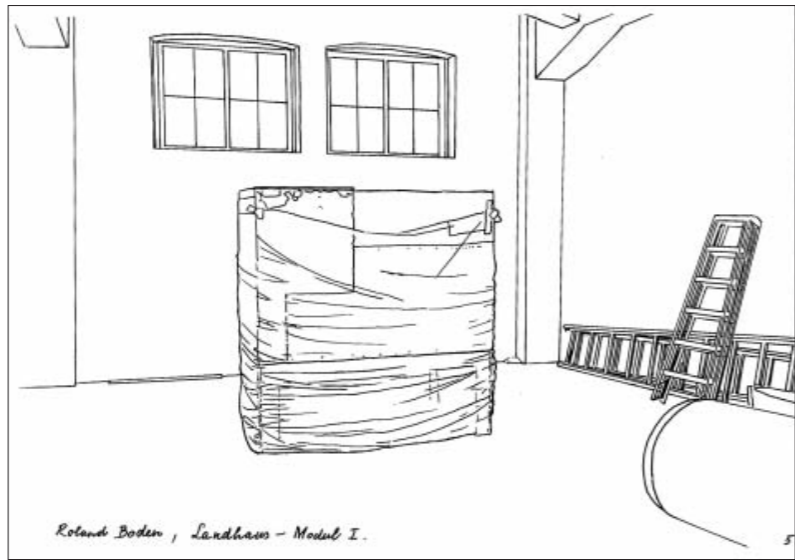
**A.R.:** Using a style of drawing like that of instruction manuals, you also interpret the initial material in terms of clarifying functional connections. That's a very difficult matter, and we once talked about the fact that your Hungarian academic art training helps you with this. How so?

**T. K.:** My study of painting in Budapest was marked by years of making drawing and painting studies, and engaging with various disciplines of practical and theoretical training, like functional anatomy and draftsmanship. In anatomy, we studied the construction of the bones and the muscular system in the human body quite closely. In learning draftsmanship, I learned to gain an overview over spatial structures.

**A.R.:** I also see your use of drawing as linked to your other performative and installative works. The stringency and laconic nature of your lines remind me of the process of sewing that plays a key role in „Kovács' Bezüge“. What does the process of drawing mean to you?

**T. K.:** „I'm sewing continuously this black dress, but that's just how it appears: I'm really writing while I sew.“ This sentence by Dai Sijie describes the parallels of my occupation with drawing and „Kovács' Bezüge“. „Kovács' Bezüge“ is the name of my sewing workshop, which produces textile coverings in the broadest sense: as texture, text, context. In concrete terms, the field of activity stretches from jobs for customers, alterations, textile body work, to conceptual projects like the project „Schonbezüge“ [Protective Coverings] that deal with textile references to memory or art. „Das kleine Schwarze und andere Bezüge“ links drawing to installation and actions like trying on clothes and the fashion show. The little black dress is tight and short. A video runs through the video player, showing its image on the monitor. But the tape is not returned to the cassette spool, but is rather sewn by me into the dress. My concept of drawing here moves into the area of recording and translation/transmission. The „machine“ is a metaphor for my work, a sewing machine with programs and speeds and the „automatic illustrator,“ made up of various specialist knowledges and experience. Both machines are operated by hand and controlled from the head. Both are incapable of deciding what is being produced. For sewing, I use technical drawings, patterns as a model, or mathematical calculations of size or amounts of material. The process of execution in both sewing and drawing is made up of simple, monotonous, repetitive series. Line for line, stitch after stitch.









ORTE. Man sitzt da, und schaut auf eine weiße Fläche. Nennen wir sie 'die Toiletten-tür'. Man schaut auf dieses glatte Weiß, und, als wäre das Auge ein Mikroskop, erscheinen unzählige haarfeine Sprünge im Lack, bilden sich Muster. Je länger man hinsieht, desto vielfältiger fächert sich die Realität.

Die Orte, über die ich Reportagen zeichne, sind mit Bedacht gewählt. Ein Einkaufszentrum repräsentiert das 'Neue Berlin', eine mittelalterliche Brücke steht für Luzern, das kaltmodische Wiener Cruising-Revier 'Museumsquartier' illustriert Wiener Kunstauffassung.

Immer sind es Orte, die vom passierenden Menschen belebt werden. Der Ort ist während des Beobachtungszeitraums ein Spielfeld, meine Petrischale. Seine Atmosphäre nimmt Einfluss auf den Passanten und lenkt seine Bewegungsmuster.

In der Zeichnung wird der Ort selbst zum Muster: Gehwegpflaster, Dächer, Fenster, Straßenlaternen ... ein urbaner Ort steckt voller Ornamente.

Das flüchtige, lebendige Individuum bewegt sich innerhalb dieser Muster und bringt seine eigenen Rapporte mit. Er ist das dramatische Subjekt in der geordneten urbanen Flora.

Die Orte, durch die der Mensch sich bewegt, lassen ihn in seiner Bewegung nicht wie ein Chamäleon erscheinen, sondern verzerren seine faktische Erscheinung. Die Autorität des urbanen Ortes bietet als Bühne zufälliger oder sich wiederholender Situationen Anlass und Legitimation, nach der Geschichte der Protagonisten dieses Theaters zu fragen. Geschichten, die oft nur in einer Andeutung erzählt werden.

(Ulli Lust)

[www.ullilust.de](http://www.ullilust.de) / [www.popularbooks.de](http://www.popularbooks.de)

SITES. Sitting there, looking at the white surface, let's call it the 'toilet door.' Looking at the smooth white surface, and, as if the eye were a microscope, countless hairline cracks appear in the paint, forming patterns. The longer one lingers, the more complex and multifaceted reality becomes.

The sites about which I draw illustrated reportages have been carefully chosen. A shopping center represents 'The New Berlin,' a medieval bridge stands for Lucerne, the cold-fashioned Viennese cruising grounds of the 'Museumsquartier' illustrate Vienna's notion of art.

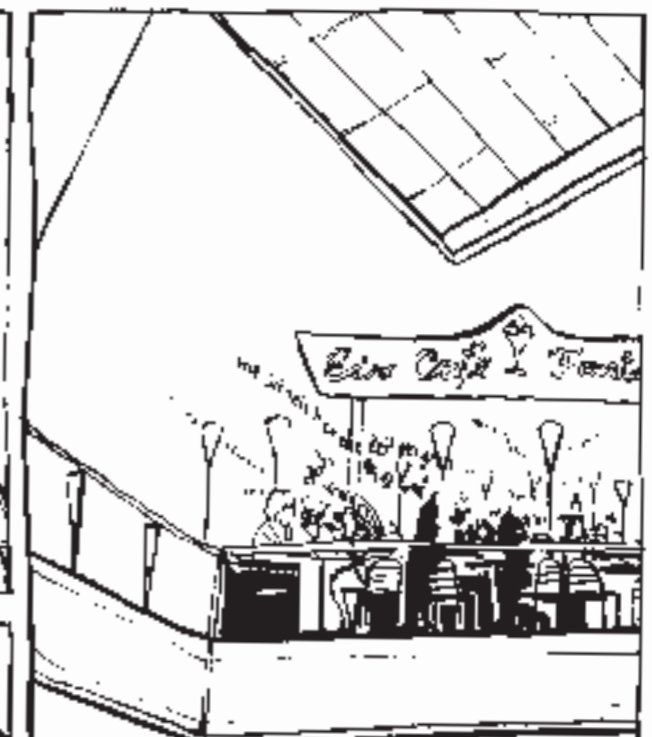
The sites chosen are always animated by passersby. During the period of observation, the sites in question serve as a playing field, my own Petri dish. Its atmosphere influences the passersby and directs their patterns of movement.

In the drawing, the place itself becomes a pattern: sidewalks, roofs, windows, streetlights: the urban is full of ornaments.

The fleeting, living individual moves within this pattern, carrying his or her own designs, the dramatic subject of the ordered, urban flora.

The sites through which man moves allow him not to change appearance like a chameleon, but distort his actual appearance. The authority of the urban site, as a stage of incidental or repeating situations, offers the occasion and license to question the stories behind the protagonists of this theater, stories that are often only told by mere suggestion.

(Ulli Lust)



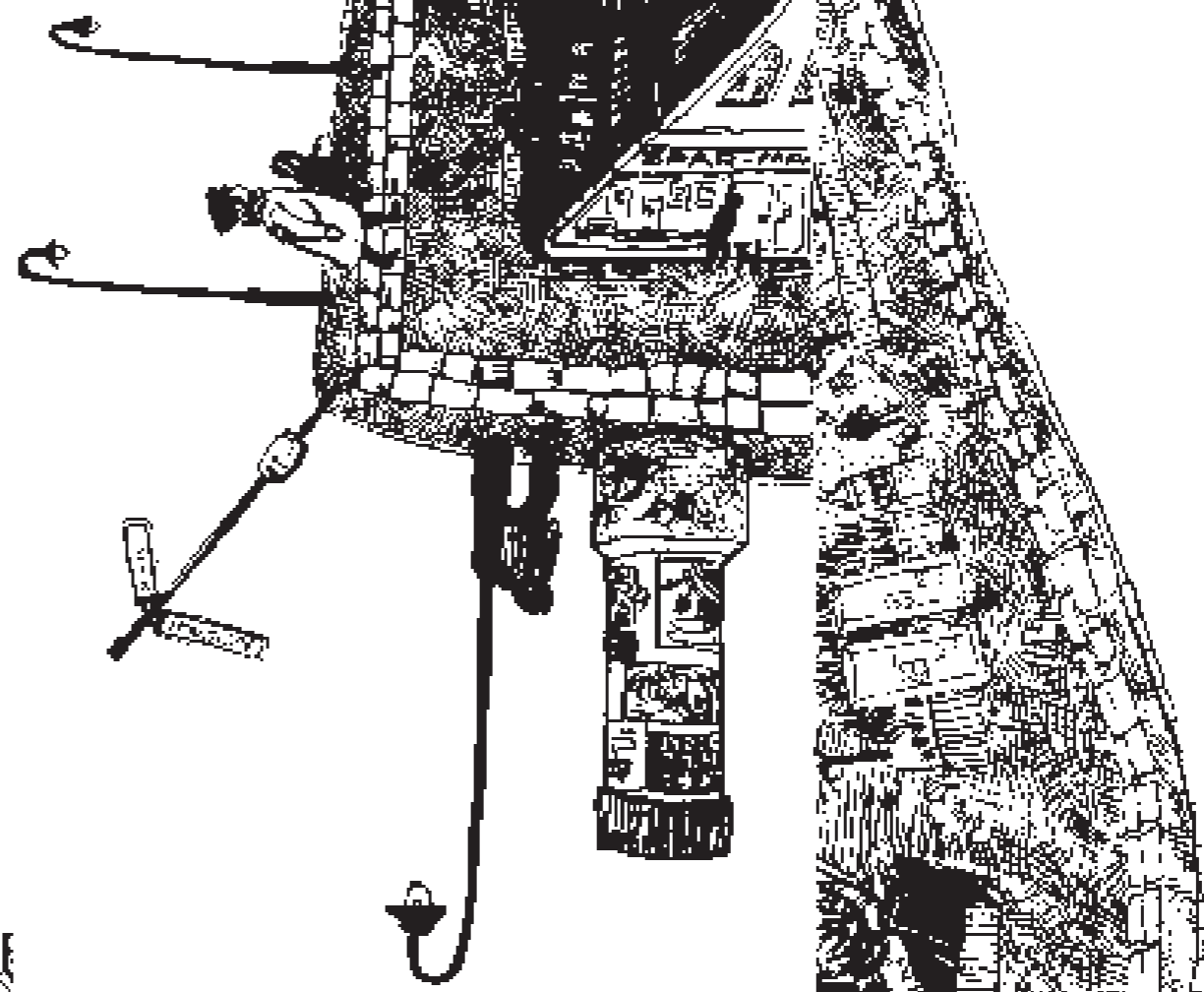
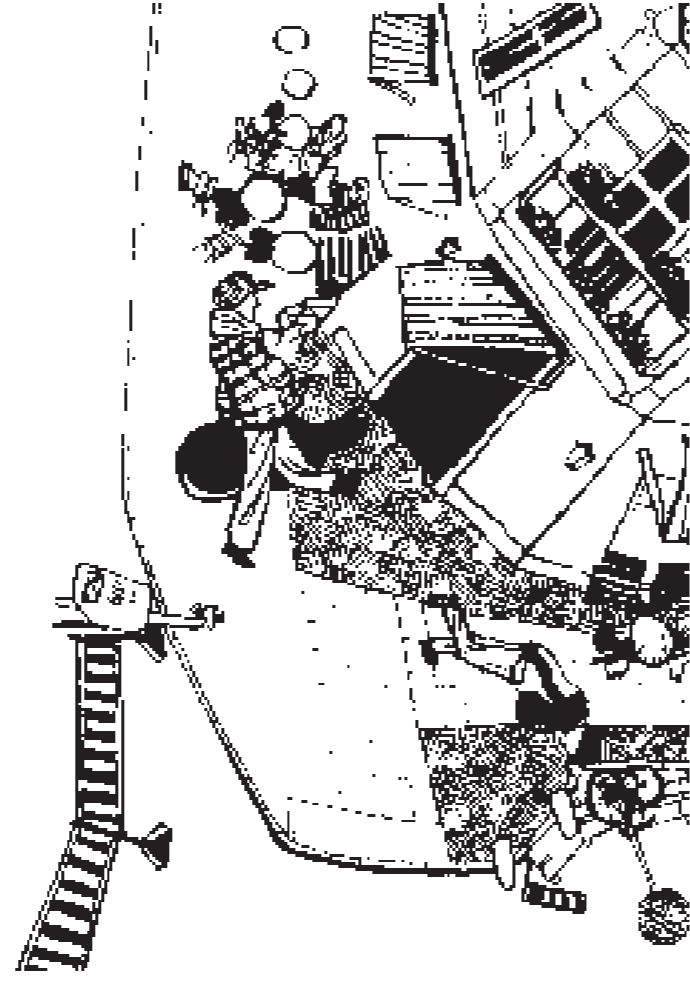
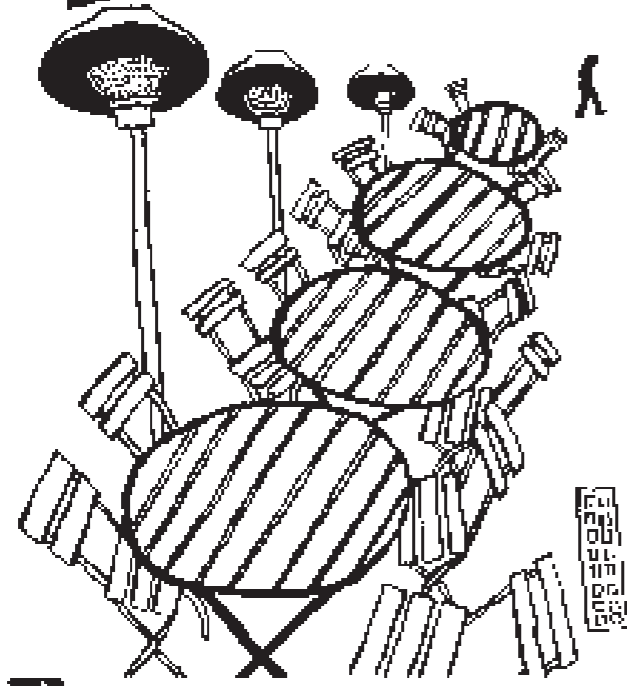
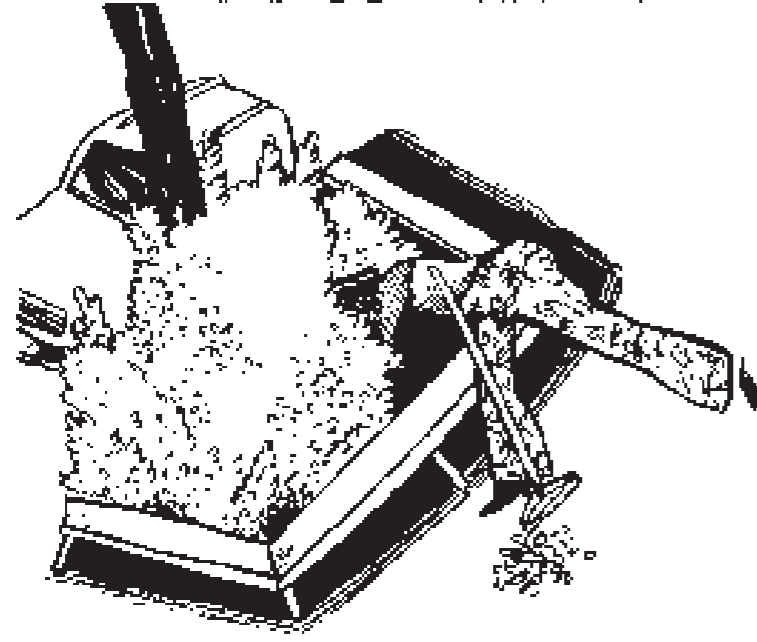




Fig. 1

Der Philosoph, Physiker und Wissenschaftstheoretiker Ernst Mach gilt seit seinem Hauptwerk „Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen“ (1885) als eine der wichtigsten Vermittlungsfiguren zwischen den Naturwissenschaften und der Philosophie der Moderne, zwischen Positivismus und Phänomenologie. Er hatte aber auch Einfluss auf die Abstraktionsbegriffe der ihm folgenden Künstlergenerationen, angefangen bei Kasimir Malewitsch, Paul Klee, Josef Albers, Wassilij Kandinsky und Johannes Itten über M. C. Escher und Victor Vasarely bis hin zur Minimal Art der sechziger Jahre.

In der Ausstellung gezeigt werden Zeichnungen aus dem Nachlass von Mach, die zur berühmten „Figur 1“ seiner „Analyse der Empfindungen“ führten, die seither in nahezu jedem Buch zu Fragen der Wahrnehmungstheorie abgedruckt wurde – manchmal auch unter dem Titel „Selbstschauung ‘Ich’“.

Verkürzt formuliert, geht es darin um die Erforschung des monokularen Gesichtsfelds, mit dem Ziel, die Vermittlung des Gehirns zwischen den unterschiedlichen Sinnesdaten der beiden Augen zu verstehen. Machs Begriff der „Empfindungen“ bildete im 19. Jahrhundert ein Konzept aus, das den Stellenwert unserer heutigen „Wahrnehmung“ hatte. In der Zeichnung stehen sich zwei Raumkonzepte als Teile einer (gezeichneten) Einheit gegenüber: Mach trennt begrifflich die Raumeempfindungen, die physiologisch das Wiedererkennen einer Gestalt bedingen, vom geometrischen Raum, der nach seiner Vorstellung nicht von den Empfindungen, sondern vom Verstand hergestellt wird.

Das Besondere an der Zeichnung ist, dass in ihr die Augenbraue, die Oberkante der Augenhöhle, die Seite der Nase, die linke Hälfte des Schnurrbarts und der gesamte Unterkörper der Person – einschließlich der zeichnenden Hand selbst – zu sehen sind, dass also ein Zustand konstruiert wird, den das Gehirn zu einem einheitlichen Außenraum „verrechnet“, unter weitgehender Aussparung der eigenen rahmenden Körperlichkeit.

(CK)

Lit.: Peter Mahr, „Ernst Mach, Gestaltwahrnehmung, Minimal Art“, in: Rudolf Haller/Friedrich Stadler, Ernst Mach – Werk und Wirkung, Wien 1988, S. 404–431.

Since his key work “Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen” (1885) (published in English as “The Analysis of Sensations”), the philosopher, physicist, and theoretician of science Ernst Mach has been considered one of the most important mediators between the natural sciences and modern philosophy, between positivism and phenomenology. He also had an influence on the concepts of abstraction of the following generations of artists, starting with Kasimir Malevich, Paul Klee, Josef Albers, Wassily Kandinsky, and Johannes Itten, then M.C. Escher and Victor Vasarely, and finally the minimal art of the 1960s.

The exhibition shows sketches from Mach’s papers that led to the famous “Figure 1” of his “Analysis of Sensations”, a figure which since then has been published in almost every book on questions of the theory of perception, sometimes with the title: “Selbstschauung ‘Ich,’” or “Self-View of the I.”

In short, at issue here is a study of monocular facial field with the goal of understanding the mediatory role of the brain between the sensory data of the two eyes. Mach’s notion of “sensations” was in the nineteenth century a concept that had an importance like that of today’s notion of “perception.” In the drawing, two spatial concepts stand opposed to one another as parts of a (drawn) unity: Mach conceptually makes a distinction between the spatial sensations that physiologically determine the recognition of a figure from geometric space, which according to him is not produced from sensations, but cognition.

The special thing about the drawing is that the eyebrows, the upper half of the eye cavities, the side of the nose, the left half of the mustache, and the entire lower body of the person, including the drawing hand itself, can be seen, so that a situation is constructed that the brain “computes” to form a unified external space, largely excluding the person’s own framing corporeality.

(CK)



Notizen und Zeichnungen zum monokularen Gesichtsfeld, 1882 (Foto Deutsches Museum München)

Der Dichter und Maler und Zeichner Henri Michaux hat sich in den fünfziger Jahren auf seiner von Lautréamont inspirierten Suche nach den Grenzen dichterischer Erfahrung in eine lange Phase „experimentellen Irreseins“ begeben, in der er sich selbst unter den Einfluss der Bewusstseinsdroge Meskalin setzte. Sein Überdruß an der ästhetischen Grundformation herkömmlicher Poetiken, die für die unterschiedlichsten Erfahrungen nur eine Qualifizierung mit dem vergleichenden „X ist wie Y“ bereithielt, tat ein übriges, um ihn früh in einen experimentellen Modus wechseln zu lassen. Auch wenn ein Buchtitel wie „Erkenntnis durch Abgründe“ für heutige Ohren vielleicht nach einem klassischen „Ego-Trip“ klingt, so kann man doch zumindest sagen, dass „Erkenntnis“ für Michaux den gleichen Stellenwert besaß wie die „Abgründe“, an die er sich vorwagte. Er unterzog sich einer genauen Selbstbeobachtung – wobei er sich allerdings durchaus in einem zunächst emphatischen Verhältnis zum Meskalin befand und infolgedessen auch eine methodische Fehlstelle durch eine mögliche Trübung der Selbstwahrnehmung in Kauf nahm. Die „Welt“, die sich ihm eröffnete (wenn man diese triviale Ausdrucksweise einmal akzeptiert), war nicht nur schwer zugänglich, nicht nur eine in weiten Teilen solipsistische Welt, sondern bewegte sich auch in unerreichbarer Geschwindigkeit. Sie legte wegen der unglaublichen Fülle ästhetischer Eindrücke zu ihrer Vermittlung (über die dichterische Sprache hinaus) das Komplement eines betont visuellen Verfahrens nahe, und so entstanden Unmengen von Zeichnungen, die jedoch nicht als realistische Wiedergabe konkreter Räume verstanden werden sollten, sondern vor allem als Darstellungsversuche des extrem nervös aufgeladenen „Grundes“, einer pulsierenden, sich von Sekunde zu Sekunde immer wieder überschreibenden grafischen Notationssysteme.

Schon bald galt es auch auf enttäuschte Erwartungen an die „Authentizität“ dieses Zeichnens zu reagieren: „Die Zeichnungen – muss ich es sagen? – sind Rekonstruktionen. Eine Hand, zweihundert Mal beweglicher als eine Menschenhand, würde nicht ausreichen, um dem hochbeschleunigten Ablauf des unermüdlchen Schauspiels zu folgen.“<sup>1</sup> Michaux selbst zeigte durch die Art seiner Beschreibungen eine deutliche Vorliebe für Metaphern des Kinematografischen, wenn er über seine Zeichnungen sprach. Hier ist nicht unwichtig, dass für ihn wie für viele Zeitgenossen in den fünfziger und sechziger Jahren das Kino die Gegenwart war, die mit Mitteln herkömmlichen künstlerischer Verfahren erst einmal erreicht werden wollte. Der Korpus von Michaux' Zeichnungen – daran lässt sich seine folgende Selbstkritik ablesen – unterteilt sich in „Meskalinzeichnungen“ und „Post-Meskalinzeichnungen“.

(CK)

1. Zit.n. Henri Michaux, Turbulenz im Unendlichen. Die Wirkungen des Meskalins, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1961 (Übersetzung: Kurt Leonhard), S. 83

„[...] (Wenn man die Augen wieder öffnet, scheinen die Gegenstände, die man um sich herum sieht, manchmal auf der Stelle zu wimmeln, nicht mehr in einem beständigen und bestimmten Abstand zu bleiben. Sie bieten einen interessanteren Anblick, wie von einem Tau farbiger Pünktchen überschleiert.) – Man ist empfänglich geworden für sehr, sehr feine Abwandlungen (im Blut? im Zellengewebe? in den Molekülen?), für winzige Schwankungen (des Bewusstseins? der Allgemeinempfindung?), die man übrigens, um besser zu beobachten, vielleicht gleichzeitig sichtbar zu machen fähig ist. Aber zuerst hat man den Boden unter den Füßen verloren. Man hat das Bewusstsein seiner Anhaltspunkte verloren, seiner Glieder und Organe, und der verschiedenen Regionen seines Körpers, der nicht mehr in Betracht kommt, flüssig inmitten von Flüssigem. Man hat seine Wohnstätte verloren. Man ist aus der eigenen Mitte herausgefallen [...]“ Ebd., S. 73

During the 1950s, the poet, painter and draftsman Henri Michaux went through a long phase of “experimental insanity” in an attempt, inspired by Lautréamont, to reach the borders of poetic experience. As part of this, he put himself under the influence of the consciousness altering drug mescaline. His aversion to the basic aesthetic formations of conventional poetics, which could only offer the comparative “X is like Y” to designate the most varied experiences, left him with no other option than to change to an experimental mode. Even if a book title like “Light through Darkness” (“Connaissance par les gouffres”) may perhaps sound like a classic “ego trip” to modern ears, it can at least be said that “knowledge” for Michaux has the same value as the “abyss” toward which he is venturing. He underwent a careful self-observation – in which he found himself at first thoroughly in an emphatic relation to mescaline, and as a result of this he also accepted a methodic misplacement through a possible clouding of self-awareness. The “world” that opened up to him (if one first accepts this trivial turn of phrase) was not only difficult to reach, not only a largely solipsistic world, but it also moved at an unachievable speed. It suggested the complement of a pronounced visual process, due to the unbelievable wealth of aesthetic impressions to its mediation (over and above poetic language). A vast amount of drawings were then produced that should not be understood, however, as realistic reproductions of concrete spaces, rather and above all as attempts at a representation of the extremely nervously charged perceptive “ground,” of a pulsating graphic notation system that from second to second is continually handed over.

Soon it was also necessary to react to disappointed expectations of the “authenticity” of this drawing: “The drawings – must it be said? – are mere reconstructions. A hand, two hundred times more agile than a human hand, would not suffice to follow the accelerated devolution of this indefatigable spectacle.” Michaux himself, in his manner of describing, exhibited a clear preference for cinematographic metaphors when he spoke of drawings. What’s important here is that for him, as for many of his contemporaries in the fifties and sixties, the cinema was “the” alternate world that would first of all be achieved through the means of conventional artistic procedures. The body of Michaux’s drawings – there one can see his later self-criticism – is divided into “mescaline drawings” and “post-mescaline drawings.”

(CK)



„Meskalinzeichnung“, 1956

Stephan Mörsch's small format graphite drawings function as part of a sequence. Their form of depiction uses temporal and spatial juxtaposition to form motivic series, and relies on a tight progression. As a whole, it has an effect like that of the visual narration of an on-site inspection, always also documenting physical movement in space. In so doing, the body of this gaze is underway at quite various dynamics and in the most various landscapes: on a forest walk or a drive down the highway. The style has a snapshot quality, but is never unmotivated: as if something were being documented that is cannot be explained by the succession of images on their own. One might think that someone has released the camera shutter repeatedly in rapid succession, then transferring the photographs to the medium of drawing. But in fact, Mörsch begins directly with drawing: he has developed a technique by which he can quickly produce the structure and atmosphere of a location on the spur of the moment. He can thus come close to synchronizing his use of the medium with perception itself, and in a very real way the most various speeds and spatial relations thus inscribe themselves into the sequences of pictures.

In his new group of works, "Kaş/Türkei", this leads to shocking views. Mörsch here worked under water: equipped with graphite, a drawing board, and plastic sheets instead of paper, he was underway



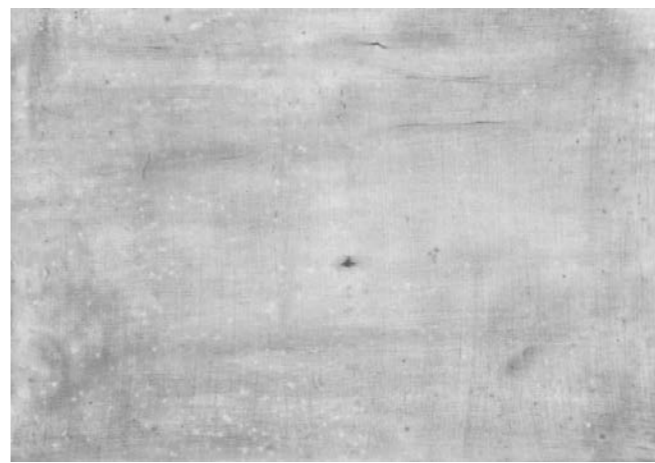
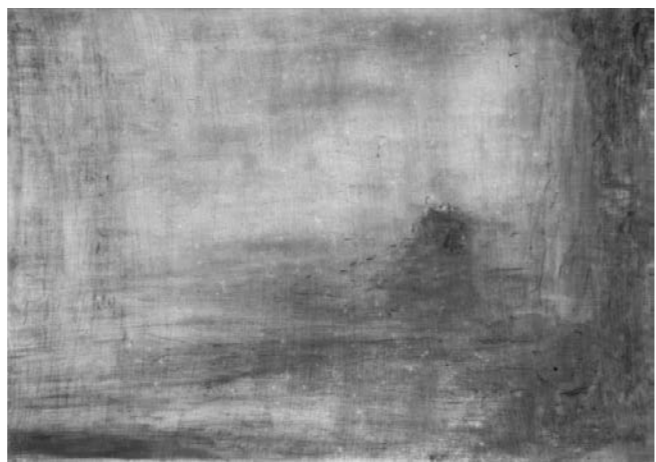
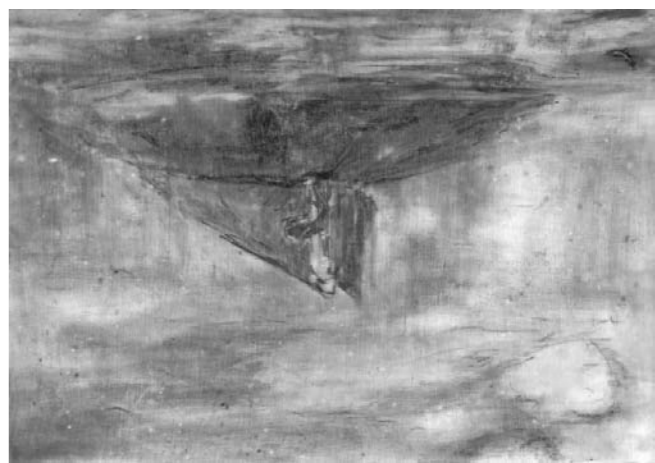
Bewegung, Raumorientierung und Landschaftsdarstellung ins Spiel. Die relative Aussetzung der Schwerkraft fordert veränderte Bewegungsabläufe und ermöglicht überraschende Perspektiven. Das nutzt Mörsch, indem er sich hier stärker noch als bei anderen Werkgruppen auf räumliche Strukturen bezieht und dabei durchaus eine gewisse Monotonie ausreizt, wenn er eine Vielzahl von Darstellungen mit enger visueller Variationsbreite aneinander reiht. Man findet z. B. keine Menschen- und kaum Tierdarstellungen, stattdessen viel fließendes Clair-obscur, hier und da nur flüchtig konturiert, das sich mal als Riffstruktur, mal als Bodenwelle, mal als Abgrund von schwer zu erahnender Tiefe erweist, und im Wasser herumliegende Wrackteile sind oft schon das Äußerste an Gegenständlichkeit. Desto stärker kommt die wechselseitige Ausdeutung der Bilder innerhalb der Reihen zum Tragen. Das Verfahren dieser sekundären Konstruktion durch Anordnung beherrscht Mörsch virtuos. In „Kaş/Türkei“ demonstriert er dabei insbesondere das Diffuse und Andersartige des Lebensraums Wasser, der auch in zeichnender Orientierung fremd bleibt. Am eindrücklichsten kommt das vielleicht in einem ganz simplen Bild zum Ausdruck: Hellgrau, schlierig und ohne alle Raumkoordinaten könnte es ein blanker Graphitschleier sein. Nur ein einziger, winziger Punkt steht im Zentrum des Blatts. Und der markiert einen geradlinig und schnell heranschwimmenden Fisch unbekannter Größe und Gefahr. Schlagartig wird die Imagination dadurch in eine nicht ausdeutbare Tiefe gerissen. So bringt das Blatt exemplarisch eine präzise aufgefasste Ungreifbarkeit von Raum zum Ausdruck, um die es Mörsch in seiner Arbeit insgesamt geht.

(Jens Asthoff)

off the Turkish coast in waters up to thirty meters deep. The transfer of his method to this unusual area of work links the movement of drawing, spatial orientation, and landscape in a new way. The relative lack of gravity requires altering the movements of drawing and enables surprising perspectives. Even more so than in his other work groups, he uses this to refer to spatial relations, which results in a certain monotony when he lines up numerous pictures with a narrow spectrum of differentiation. There are, for example, no representations of man or animal, and instead a great deal of flowing clair-obscur, here and there only fleetingly contoured that appears here as the structure of a coral reef, there a seafloor wave, and then as a watery abyss with a depth that is difficult to estimate, and bits of shipwrecks lying about in the water are often the height of figuration in these works. All the more does the changing interpretations of the images within the series come into its own. Mörsch is a master of this technique of this secondary construction through order. In "Kaş/Türkei", he thus demonstrates especially the diffuse and other quality of water as a life space, an otherness that also remains in the style of illustration. This is perhaps best expressed by a quite simple picture: light gray, seemingly „out of focus“, and without any spatial coordinates at all, it could be a blank graphite veil. There's only a single tiny point at the center of the page: this point marks fish swimming rapidly and directly toward the beholder, a fish of unknown size and danger. Suddenly, the imagination is torn down to unfathomable depths. The sheet thus expresses a precise conception of the incomprehensibility of space that interests Mörsch in his work as a whole.

(Jens Asthoff)





In den Jahren 1940 und 1941, als die deutsche Luftkriegsmaschinerie mit bis dahin nie gesehener Brutalität über England wütete, ließ sich der englische Bildhauer Henry Moore davon überzeugen, als „Kriegskünstler“ die behelfsmäßige Unterbringung der Londoner Zivilbevölkerung in den Tunneln der U-Bahn zeichnerisch zu dokumentieren. Es entstand eine Vielzahl von Arbeiten, von denen 68 zu einer Serie zusammengestellt wurden. Moores eigene Beschreibung gibt Zeugnis von der Zeit, in der er sich im Feld der gezeichneten Reportage bewegte – und von der humanistisch geschulten Distanz und der thematischen Kontinuität, die auch diese eher ungewöhnlichen Arbeiten immer mit dem Rest seines Werkes bewahrt haben:

„[...] Ich war fasziniert von den Menschen, die da tief unter der Erdoberfläche kampierten. Noch nie hatte ich so viele Reihen liegender Gestalten gesehen, und die Löcher, aus denen die Züge kamen, erschienen mir wie die Löcher in meinen Skulpturen. Ich beobachtete auch anrührende kleine Szenen. Kinder schliefen fest, während nur ein paar Meter weiter die Züge vorbeidonnerten. Leute, die sich offensichtlich nicht kannten, bildeten intime kleine Gruppen. Die Menschen waren von dem abgeschnitten, was sich über ihnen abspielte, aber sie waren sich dessen sehr wohl bewusst. Spannung lag in der Luft. Diese Menschen wirkten ein wenig so wie der Chor in der griechischen Tragödie, der von den Gewalttaten berichtet, die wir nicht unmittelbar miterleben. – Wie gesagt, war ich ohnehin bereits gezwungen, mich auf die Zeichnung zu konzentrieren, und so war ich gut darauf vorbereitet, aufzuzeichnen, was ich in der U-Bahn sah. Ich fuhr eigens mit der Bahn in verschiedene Teile Londons, um mögliche Unterschiede zwischen den einzelnen Stationen zu beobachten. Einige der tiefsten Luftschutzräume lagen außerhalb des Zentrums. – Unter der Erde machte ich nie irgendwelche Skizzen. Das war einfach nicht möglich. Es wäre so gewesen, als machte man Skizzen im Laderaum eines Sklavenschiffes. So unbeteiligt konnte man einfach nicht sein. Die Bevölkerung Londons hatte sich die U-Bahn als den sichersten Aufenthaltsort selbst ausgesucht, nichts war organisiert. Es gab keine sanitären Einrichtungen und keine Schlafstellen. Manche brachten Matratzen mit, andere lagen einfach auf dem Betonboden des Bahnsteigs. Anstatt zu zeichnen, ging ich vielleicht ein halb Dutzend mal wie zufällig an einer Gruppe vorbei und tat, als bemerke ich sie nicht. Manchmal stieg ich auch eine Treppe hinauf, um dort auf der Rückseite eines Briefumschlages etwas notieren zu können, ohne gesehen zu werden. Eine Notiz wie „zwei Leute unter einer Decke schlafend“ genügte mir als Gedächtnisstütze, um am nächsten Tag eine Skizze zu machen. [Der Kunsthistoriker und Vorsitzende des War Artists Committee] Kenneth Clark sah einige dieser Skizzen und fand, dass ich nun keinerlei Entschuldigung mehr habe, kein offizieller Kriegskünstler zu werden. – Ich legte ein Skizzenbuch an, in dem ich Entwürfe für die Zeichnungen, die ich später ausführen wollte, festhielt; manchmal schrieb ich auch die Notizen aus der U-Bahn mit dazu. [...] Als Kriegskünstler hatte ich Anspruch auf eine Benzinzuteilung, und nachdem Much Hadham nur etwa fünfzig Kilometer vom Zentrum Londons entfernt liegt – nachts sahen wir am Himmel den roten Schein der Brände in London –, konnte ich in unserem Standard Coupé hin- und herfahren. An zwei Tagen in der Woche fuhr ich nach London, verbrachte die Nacht dort in der U-Bahn, beobachtete die Menschen und kam in der Morgendämmerung wieder an die Oberfläche. Dann kehrte ich nach Much Hadham zurück und verbrachte zwei Tage damit, Skizzen in meinem Abreißblock zu machen. Den Rest der Woche arbeitete ich dann an den Zeichnungen, die ich dem 'War Artists Committee' vorlegen wollte. Ich zeigte ihnen acht oder zehn auf einmal, und sie nahmen meist die Hälfte davon. Mit den übrigen konnte ich machen, was ich wollte. [...] Ich machte meine Skizzen mit Tusche, Wachscreiden und Aquarell. [...] Ungefähr bis Februar 1941 war alles dramatisch und ungewohnt, danach begann für die Leute selbst, aber auch für mich das Ganze zur Routine zu werden. Eines Tages sagte ich zu [dem Kunsthistoriker] Herbert Read, dass ich mit den 'Shelter Drawings' aufhören wolle. Er meinte, dass bei meinem Hintergrund der Kohlebergbau, auch eine Industrie von großer nationaler Bedeutung, ein gutes Thema sei. Ich war zwei Wochen in einem Bergwerk und konnte dort vor Ort Skizzen machen, denn die Bergarbeiter wussten, warum ich da war. Mit diesen Skizzen hatte ich genug Material für ungefähr drei Monate Arbeit. Als die Zeichnungen fertig waren, sagte ich zu Kenneth Clark, dass ich nun lieber keine weiteren Aufträge annehmen würde. [...]“

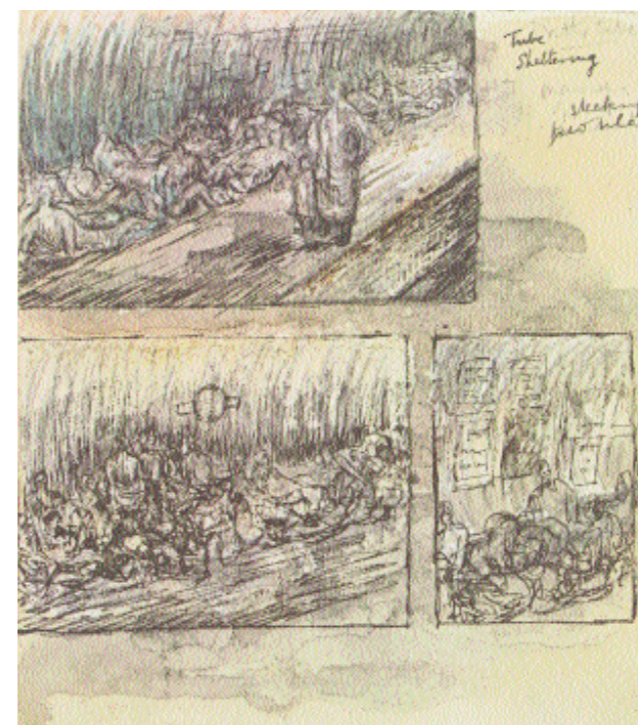
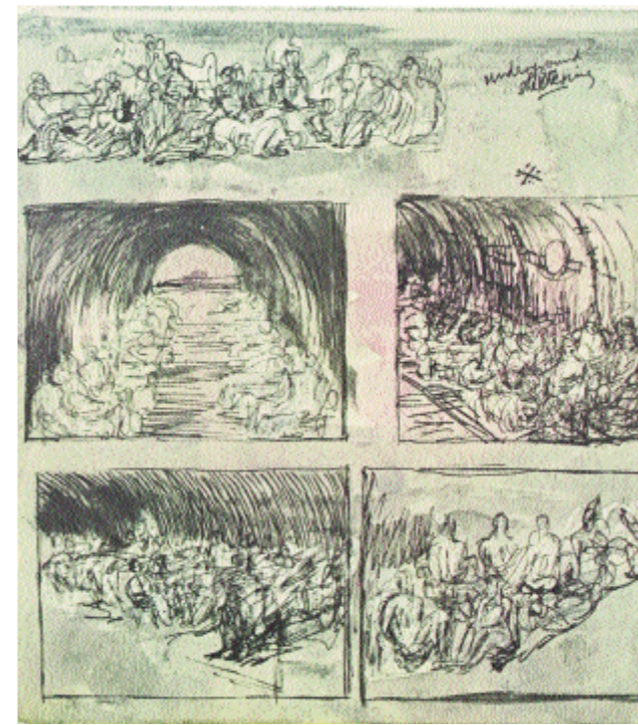
(CK)

(Zitiert nach: „Einleitung. Ein Bericht von Henry Moore, in: Henry Moore, A Shelter Sketchbook. With a Commentary by Frances Carey (British Museum Publications), München 1988. Übersetzung: Regula Deschamps.)

In the years 1940 and 1941, as the German air war machine was raging with hitherto unseen violence over England, the British sculptor Henry Moore let himself be persuaded to work as a “war artist” and to make documentary drawings of the improvised shelter London civilians were seeking inside the tunnels of the Underground. This resulted in a great amount of works 68 of which were later selected to form a series. Moore’s description in his own words is a testimony of his time when he was working in the field of reportage drawing – and also of the humanist distance in his gaze, as well as the thematic continuity of these uncommon works that one can observe with the rest of his artistic production:

“[...] I was fascinated by the sight of people camping out deep under the ground. I had never seen so many rows of reclining figures and even the holes out of which the trains were coming seemed to me to be like the holes in my sculpture. And there were intimate little touches. Children fast asleep, with trains roaring past only a couple of yards away. People who were obviously strangers to one another forming tight little intimate groups. They were cut off from what was happening up above, but they were aware of it. There was tension in the air. They were a bit like the chorus in a Greek drama telling us about the violence we don’t actually witness. – As I said, I had been compelled to concentrate on drawing, and it put me in the right mood to start drawing what I saw in the Underground. I purposely went by tube to various parts of London to see what differences there were between the stations. Some of the deepest shelters were not in the central area. – I never made any sketches in the Underground. It just wasn’t possible. It would have been like making sketches in the hold of a slave ship. One couldn’t be as disinterested as that. Londoners had decided for themselves that the Underground was the safest place to be, and nothing was organised. There were no sanitary arrangements and no bunks. Some people brought their own mattresses, others simply lay on the concrete platform. Instead of drawing, I would wander casually past a group of people half a dozen times or so, pretending to be unaware of them. Sometimes I climbed the staircase so that I could write down a note on the back of an envelope without being seen. A note like ‘two people sleeping under one blanket’ would be enough of a reminder to enable me to make a sketch next day. Kenneth Clark [art historian and Chairman of the War Artists’ Committee] saw some of these sketches and pointed out that I now had no excuse for refusing to be an official war artist. – I started a sketchbook, put down ideas for drawings to be carried out later, sometimes adding the verbal notes made in the tube. [...] Being a war artist, I was entitled to a petrol allowance, and as Much Hadham is only thirty miles from the centre of London – at night we could see the red glow in the sky from the London fires – I was able to go to and fro in the Standard coupé. I went up to London for two days each week, spending the nights in the Underground, watching the people, and coming up at dawn. Then I would go back to Much Hadham and spend two days making sketches in the tear-off pad. The rest of the week I would be working on drawings to show to the War Artists’ Committee. I showed them eight or ten at a time and they would take about half of them. I was allowed to do what I liked with the others. [...] The sketches were done with pen and ink, wax crayons and water-colour. [...] Up to perhaps the first two months of 1941 there was the drama and the strangeness, and then for the people themselves and for me it was all becoming routine. I mentioned to [the art historian] Herbert Read one day that I didn’t want to go on doing shelter drawings, and it was he who suggested that, with my background, coal-mining would be a good subject, being an industry of great national importance. I spent two weeks in a coal-mine, and was able to make sketches on the spot because the miners knew what I was there for. These sketches provided me with material for about three months of drawing, and when the drawings were completed I told Kenneth Clark that I would prefer not to take any more commissions. [...]“

(CK)



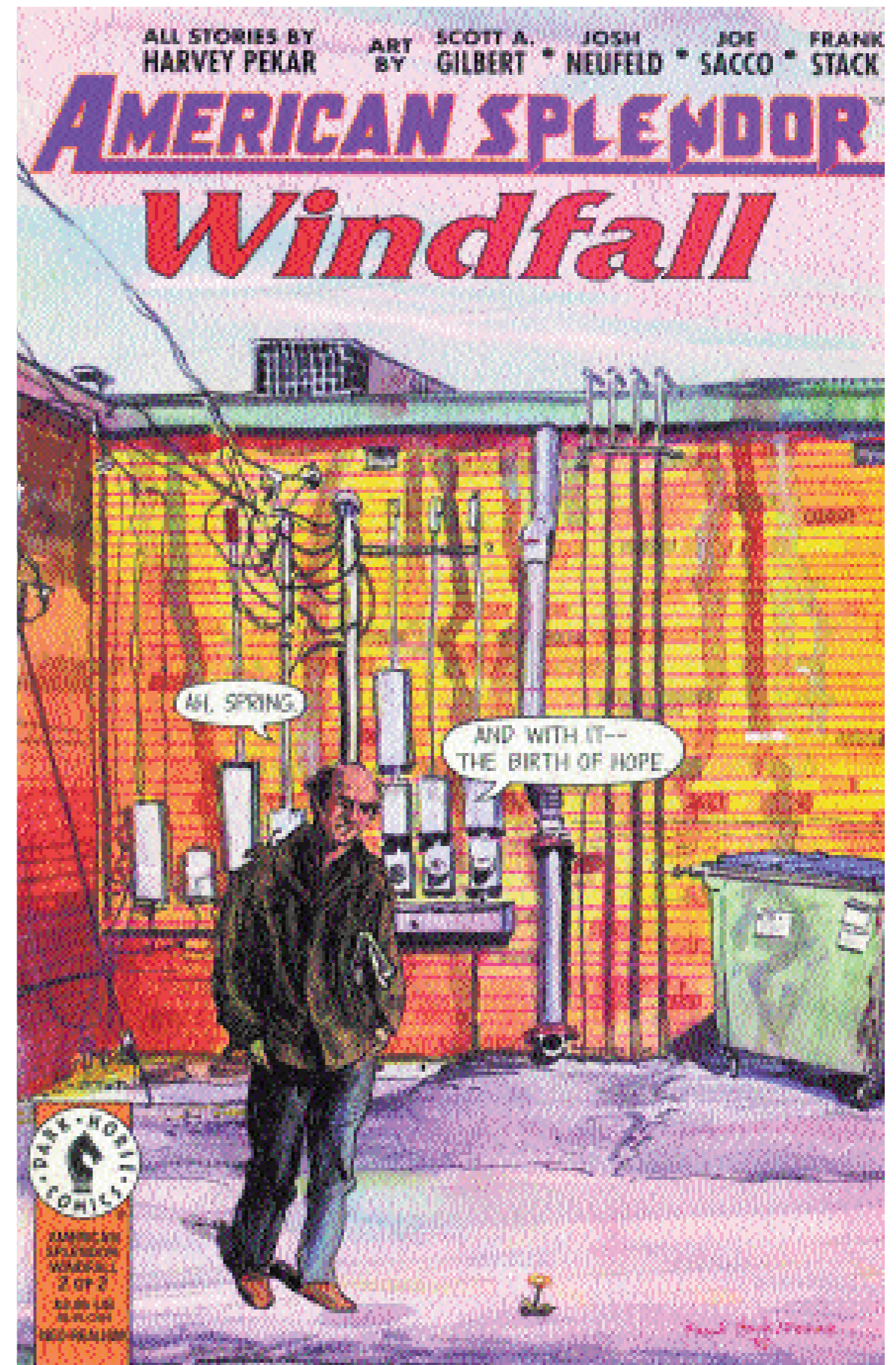
Mitte der siebziger Jahre sorgte ein gewisser Harvey Pekar aus Cleveland für eine Art historischen Durchbruch in der Geschichte des amerikanischen Comics: Mit seiner autobiografischen Serie „American Splendor“ wird nun ohne große Unterbrechungen die Geschichte seines Lebens in jährlicher Folge nacherzählt, allerdings auf eine ziemlich ungewöhnliche Art: Pekar, der sich schon sehr früh als begnadeter Geschichtenerzähler, auf der anderen Seite aber auch als fast vollkommen unbegabter Zeichner erwies, verfiel auf eine neuartige Lösung für sein Erzählproblem. Zwar ist die arbeitsteilige Produktionsform geradezu typisch vor allem für die industrielle Comics-Produktion; doch in einer als „independent“ notierten Sparte, in der sich Pekar mit seiner Lebensgeschichte befand, galt es als ungewöhnlich, die Autorenverantwortung auf andere zu verteilen. Es war entweder eine Verkettung glücklicher Zufälle oder ein unerhörtes Gespür für funktionierende Inspirationsverhältnisse zu seinen Zeichnern, das aus seinen sukzessiven Begegnungen viele Jahre überdauernde Erfolgsgeschichten machte. Pekar ließ, vielleicht vergleichbar mit dem zeitgleich florierenden „Factory“-Prinzip Warhols, andere an seiner Stelle als Zeichner arbeiten. Und diese anderen waren unter anderem eben Robert Crumb, Joe Sacco, David Collier und Frank Stack. Mit ihrer unschätzbaren Hilfe gelang es ihm, eine Summe aus selbstkritischen Talenten zu bilden, die über das „American Splendor“-Projekt fast zu einer künstlerischen „Schule“ wurden, ohne die individuellen Beiträge in irgendeiner Form zu schmälern. Allerdings ist Crumbs beherrschender Stil unübersehbar. Der Wechsel zwischen den Zeichenstilen garantierte stets eine auf angenehme Weise ironische Distanz, die je nach Geschichte und Autor/Zeichner-Kombination neu austariert werden konnte. Robert Crumb war der früheste kongeniale Partner, mit Joe Sacco verbindet ihn eine ebenfalls sehr lange und fruchtbare Zusammenarbeit, David Collier ist ein verwandter Geist, da auch er sich seit Jahrzehnten in einem extensiven Autobiografie-Projekt bewegt, das allerdings auch der „Fremdbiografie“ zuneigt – etwa für vergessene Sportstars oder längst legendäre Figuren. Vor allem Collier gelingt es immer wieder, einen gleichberechtigt inspirierten Austausch mit Pekars sinistren Geschichten vorzuführen. Einen Sonderfall bildet der in einem extrem „störrischen“, vereinfachenden Linearstil zeichnende Frank Stack, der das für Pekar entscheidende Jahr 1990, das Jahr seiner Krebskrankung – in Zusammenarbeit mit Pekars Frau Joyce Brabner unter dem Titel „Our Cancer Year“ erschienen – auf Buchlänge als „graphic novel“ visuell interpretiert hat.

Pekar, der als Musik- und Buchkritiker begann, arbeitete neben seinem Job als Aktenarchivar in einem Krankenhaus bis in die frühen Neunziger als „self-publisher“, bevor er die Reihe einem großen Verleger übergab. Inzwischen wurde ihm ein in den USA mit mehr als nur Achtungserfolg laufender Biografie-Film („American Splendor“, USA 2003, Regie: Shari Springer Berman, Robert Pulcini) gewidmet, in dem er selbst auftaucht, aber immer wieder über stilisierte Comics-Elemente die Geschichte seines Lebens kommentiert, die vor seinen Augen von Schauspielern inszeniert wird.

(CK)

In the mid-seventies, a certain Harvey Pekar from Cleveland provided a kind of historical breakthrough in the history of American comics. In his autobiographical series "American Splendor," the story of his life is related in yearly installments without any great interruption, and in a relatively unusual way. Pekar, who very early showed himself to be both a gifted storyteller and an almost completely untalented draftsman, came upon a novel solution for his narrative problem. Division of labor as a production form was actually quite typical, especially for industrial comics production, but in an line of business marked as "independent," such as the one in which Pekar found himself with his life story, it was considered unusual to distribute authorial responsibility to others. It was either a chain of lucky circumstances or an unheard-of feeling for functioning inspirational relationships with his artists that allowed long-term success stories to grow out of his successive encounters. In a manner perhaps comparable with Warhol's "Factory" principle that was flourishing at the time, Pekar had others work as draftsmen in his place. And these others were, among others: Robert Crumb, Joe Sacco, David Collier and Frank Stack. With their invaluable help, he managed to form a group of self-critical talents that over the course of the "American Splendor" project became almost an artistic "school" – without detracting from the individual contributions in any way whatsoever. Certainly Crumb's masterful style is predominant. The change between the drawing styles guaranteed an ironic distance in a pleasant way, a distance that could always be newly arranged according to story and author/drawer combination. Robert Crumb was the earliest congenial partner; Pekar was involved in an equally long and fruitful collaboration with Joe Sacco. David Collier is a kindred spirit, since for decades he had also been involved in an extensive autobiographical project that leans toward biographies of others – for instance forgotten sports stars or legendary figures. Above all, Collier continually manages to produce an equitable, inspired exchange with Pekar's sinister stories. Frank Stack, who draws in an extremely "unmanageable," simplified linear style, forms a special case. He visually interpreted what was a decisive year for Pekar, 1990, the year of his cancer sickness – which appeared under the title "Our Cancer Year" in collaboration with Pekar's wife Joyce Brabner – in book length as a "graphic novel." Pekar, who began as a music and book critic, worked as a "self-publisher" alongside his job as a hospital records archivist until the early nineties, when he turned the series over to a big publisher. In the meantime, a biographical film was devoted to him ("American Splendor", USA 2003, directed by Shari Springer Berman and Robert Pulcini) which met with more than just critical success in the USA. Pekar himself appears in the film, but continually comments on stylized comics elements of the story of his life, which are played out by actors before his eyes.

(CK)





# SELLING OUT

STORY BY HARVEY PEKAR

ILLUSTRATED BY GERRY SHAMROY

COPYRIGHT © 1996 BY HARVEY PEKAR

I'LL ALWAYS REMEMBER THIS LENNY BRUCE ROUTINE WHERE HE'S TALKING ABOUT A TV PRODUCER TRYING TO GET HIM TO COMPROMISE HIMSELF. LENNY WOULDN'T COOPERATE. FINALLY THE OVERPAID PRODUCER SAID, "DON'T ACT LIKE A KID. BE A MAN, SELL OUT."

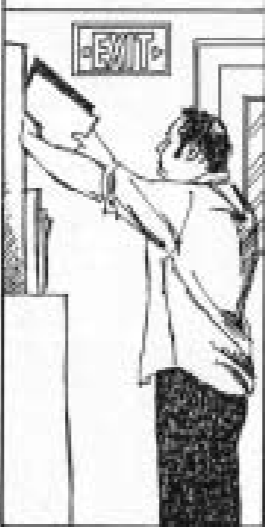


THAT, IN 1965, GAVE ME, AT THE AGE TWENTY-FIVE, A GOOD LAUGH. SELL OUT? MAN, IT SHOULDN'T BE AN OPTION FOR ANYONE WITH BRAINS MADE TALENT.



AS IF I HAD SOMETHING TO SELL ANNNNNH.

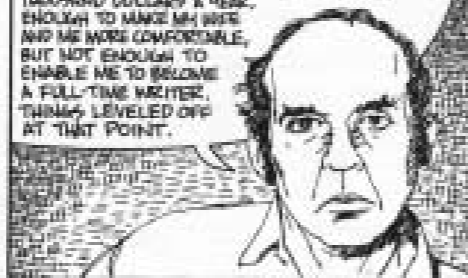
AROUND THEN I WAS BEGINNING MY CAREER AS AN ENTRY-LEVEL FEDERAL GOVERNMENT FILE CLERK, WHICH WAS CONTINUED WITHOUT PROMOTION TO THE PRESENT—THIRTY-ONE YEARS. I DIDN'T HAVE THE SALABLE SKILLS TO GET A SECURE JOB ANYWHERE ELSE.



MEANWHILE I HAD A WRITING CAREER GOING. I'D BEEN A JAZZ CRITIC SINCE '59. IN '73 I STARTED WRITING AUTOBIOGRAPHICAL COMIC-BOOK STORIES.



IN TIME THE STORIES, COLLECTED IN A COMIC BOOK I PUBLISHED, AMERICAN SKEWER, RECEIVED CRITICAL PRAISE AND SOLD WELL ENOUGH TO EVENTUALLY MAKE ME SEVERAL THOUSAND DOLLARS A YEAR. ENOUGH TO MAKE MY LIFE A BIT MORE COMFORTABLE, BUT NOT ENOUGH TO ENABLE ME TO BECOME A FULL-TIME WRITER, THINGS LEVELED OFF AT THAT POINT.



IN 1990 I FOUND OUT I HAD CANCER. THEY CAUGHT IT EARLY AND I WAS SUCCESSFULLY TREATED. THE CHEMOTHERAPY AND RADIATION THERAPY, THOUGH, WERE SO BRUTAL THAT IT MADE ME THINK I WAS DYING EVEN WHEN I WAS BEING HEALED. IT WAS SO WASH THAT IT DESTROYED MY HIP JOINT, CAUSING ME TO HOBBLE AROUND FOR TWO-AND-ONE-HALF YEARS UNTIL THE PAIN BECAME UNBEARABLE AND I HAD A HIP REPLACEMENT OPERATION.



THE OPERATION CAME OFF FINE. I WAS ABLE TO WALK WITHOUT PAIN OR LIMPS. BUT BY THEN MY EXPERIENCES HAD TAKEN A TOLL, LEAVING ME TO FIGHT ANXIETY AND DEPRESSION EVERY DAY. I WAS FIFTY-FOUR, AFTER ALL, AND THE POT OF GOLD AT THE END OF THE RAINBOW WASN'T IN SIGHT.



THE NEXT YEAR I WAS NOT ONLY FIFTY-FIVE BUT HAD ACCUMULATED THIRTY YEARS IN THE FEDERAL GOVERNMENT WHICH MEANT I COULD GET A PENSION, SOMETHING I'D LOOKED FORWARD TO FOR DECADES. ONLY THE PENSION WAS FOR ONLY 50% OF MY SALARY—NOT ENOUGH FOR MY WIFE AND ME TO LIVE ON.



YOU DID GET IT, A YEAR FOR EVERY YEAR YOU WORKED BEHIND THE AGE OF 55. I HAD TO COME UP WITH A NEW PLAN, THOUGH—GET EXTRA MONEY ON TOP OF MY PENSION. THE GOVERNMENT WAS SPENDING LESS AND LESS MONEY ON THE AGING. I WORKED FOR WORKING WOMEN PEOPLE, FILING MORE WORK ON THOSE THAT REMAINED. I HATE GOING TO WORK NOW, I WANT OUT.



OVER THE YEARS I'VE SHAKED A FEW MORE OPTIONS, BUT YOU'VE PEEKED OUT. THERE ARE DIRECTORS THAT WANT TO DO FILMS BASED ON MY WORK, BUT IT'S VIEWED AS TOO STRANGE TO BE PROFITABLE.



"SEE, SWEETIE, BABY, BOOBIE, I'VE GOTTA HAVE A DRAMATIC ARC. BOB GETS GIRL, BOB LOSES GIRL, BOB REWINDS GIRL... GOT ME?"

MAN, WOULD I EVER LIKE TO SELL OUT TO THEM. FOR \$100,000 OR MORE THEY COULD MAKE ANY KIND OF CRAPPY MOVIE BASED ON MY STORIES—I COULD CARE LESS.



I'D GET ALL THE WAY TO THE BANK.

WHAT I'VE FOUND, THOUGH, IS THAT TO MAKE A COMMERCIAL SUCCESS AS A WRITER, OR POLITICIAN, YOU'VE GOT TO APPEAL TO A LOW-COMMON-DENOMINATOR AUDIENCE, AND THE BEST WAY TO DO THAT IS TO BE ONE OF THEM SO YOU'LL KNOW EXACTLY WHAT THEY WANT. YOU WON'T THINK YOU'RE SELLING OUT. LIKE EDWARD REAGAN OR JACKIE COLLINS, WHO OBSERVED:



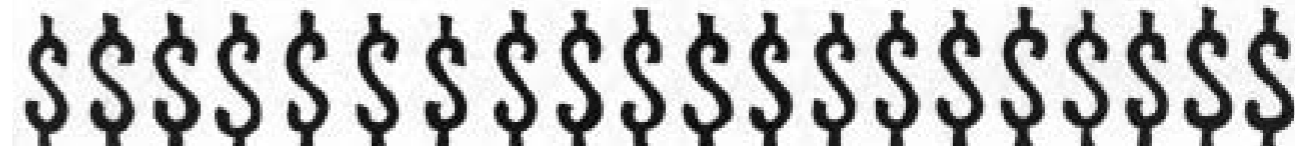
THE CRITICS HATE MY WORK, BUT I DON'T CARE—HAROLD ROBBINS THINKS IT'S GREAT.

SO I'M GOING AT IT LITTLE BY LITTLE, TRYING TO BUILD UP MY FREE-LANCE WRITING INCOME TO COMPENSATE FOR THE CUT I'D TAKE IN MY FEDERAL GOVERNMENT INCOME IF I RETIRED.



I'M GETTING TWO HUNDRED BUCKS FOR THIS PIECE. MAN, BY MY STANDARDS THAT'S SIX MONEY.

END



„Gezeichneter Bildjournalismus – Jeder weiß, was eine Zeichnung ist. Jeder weiß auch, was ein Comic ist, oder glaubt es zumindest zu wissen. Aber eine gezeichnete Reportage? Der Comic als journalistisches Medium? Hier beginnt scheinbar unerforschtes Neuland. Wenig erforschtes und erprobtes Gebiet ist es in der Tat, wenn auch nicht wirklich unberührt.“

Vor dem Siegeszug der Fotografie war die Zeichnung, in Form von Stichen oder Lithografien, das einzige Bildmedium in den Zeitungen und Zeitschriften, deren steigende Relevanz und Popularität im 19. Jahrhundert durch zunehmende Alphabetisierung der Bevölkerung und ökonomischere Herstellung ermöglicht wurden. Sie wurden schnell zum ersten wirklichen Massenmedium.

Die Fotoreportage erscheint gemeinhin als das journalistische Nonplusultra: Der Text deckt die zum Verständnis nötigen Fakten ab, eingebettet in eine möglichst spannend oder überraschend erzählte Geschichte, während die Fotos ein authentisch erscheinendes Bild der Orte und Ereignisse vermitteln. Die oft behauptete Authentizität von Fotos ist jedoch sehr relativ. Die Reportage ist eine stark subjektiv gefärbte journalistische Disziplin. Spannung erreichen Reporter, indem sie das Beobachtete und Recherchierte dramaturgisch bearbeiten. Bestimmte Details werden unterschlagen, andere, womöglich ebenso plausible Sichtweisen zugunsten eines besonders pointierten Blickwinkels außer Acht gelassen. Ähnlich verfahren auch die Fotografen: Zunächst sind sie durch die physischen Gegebenheiten der Aufnehmbarkeit eingeschränkt, danach haben sie aus den Fotos eine Auswahl zu treffen, die ebenfalls zwangsläufig bestimmte Aspekte nicht berücksichtigt. Zeichnung dagegen, allgemein als „subjektives“ Medium eingestuft, wird bei genauerer Betrachtung häufig in „objektiven“ Bereichen eingesetzt, etwa bei der Dokumentation archäologischer Funde, für anatomische Darstellungen, Querschnittszeichnungen komplexer technischer Geräte, Bedienungsanleitungen, Landkarten und so fort. Die Technik des Zeichnens bietet unzählige Möglichkeiten zur präzisen Darstellung und Verdeutlichung komplizierter Sachverhalte, die als Fotografie gar nicht oder nur undeutlich vermittelbar sind. Die Stärken der journalistisch eingesetzten Zeichnung liegen nun aber gerade nicht in der nüchternen Übermittlung von Nachrichten, sondern im Magazinjournalismus und Feuilleton, wo es nicht so sehr auf die „Fakten an sich“ ankommt, sondern auf den speziellen Blick auf diese, die Haltung und Sichtweise des Autors.

Zunächst muss aber unterschieden werden zwischen gezeichneter Reportage und Comicroportage. Die gezeichnete Reportage entspricht in ihrer Struktur eher der Fotoreportage: Text und Zeichnungen stehen separat nebeneinander und ergänzen sich, ohne jedoch eine formale Einheit einzugehen. Liegt der Schwerpunkt auf der Zeichnung, so ist der Text lediglich Begleiter, der zum Verständnis notwendige Fakten enthält. Die Comicroportage hingegen bedient sich, wie unschwer zu erraten, der erzähltechnischen Möglichkeiten des Comic. Diese erzählerischen Möglichkeiten bestehen zunächst aus der sequentiellen Abfolge aufeinander bezogener Bilder, nicht notwendigerweise mit Texten versehen, die ins Bild integriert bzw. ihm direkt zugeordnet sind. Zeichnung und Text fügen sich zu einer geschlossenen Form, einer narrativen Einheit. Somit greift beim Vergleich von Fotoreportage und Comicroportage der Vergleich Foto/Zeichnung zu kurz. Die Möglichkeiten der Comiczeichnung sind mit naturalistischen, dem Foto vergleichbaren Darstellungen längst nicht ausgeschöpft. „Papier ist geduldig“, wie man sagt, und somit liegt es vor allem an den technischen und visionären Fähigkeiten des Zeichners, seine Beobachtungen und Gedanken formal entsprechend zu inszenieren. Mittels der Zeichnung lässt sich eine Situation nicht nur abbilden, sondern zugleich satirisch überspitzen, symbolhaft verkürzen oder in den weiten Raum bildnerischer Assoziation hineintreiben.

“**Illustrated Reportage** – Everyone knows what a drawing is. And everybody knows what a comic is, or at least thinks they do. But an illustrated reportage? The comic as a journalistic medium? That seems like uncharted territory. In fact, while it certainly has been left rather unexplored and undeveloped, illustrated reportage has not really remained untouched.“

Before the triumph of photography, the illustration, in the form of engravings or lithographs, was the only image medium in the newspapers and magazines that were increasing in relevance and popularity in the nineteenth century due to the increasing literacy of the population and more economic methods of production. It quickly became the first true mass medium.

Photo-reportage seems generally to be considered the utmost in journalism: the text provides the facts necessary for understanding the pictures, embedded in a story told with as much suspense and surprise as possible, while the photographs provide an authentic-seeming image of the locations and events. But the oft-claimed authenticity of photography is very relative. As a journalistic medium, photo-reportage is quite subjective: the reporter achieves tension and excitement by providing a dramatic reworking of his or her observations and findings. Certain details are left out, other, perhaps equally plausible points of view are ignored in favor of a particularly pointed perspective. The photographers work in a similar way: first they are limited by the physical characteristics of photographability, and then have to select from among the photographs taken, meaning that certain aspects are left out. Illustration, in contrast, generally considered a more “subjective” medium, is, if we consider it more closely, often used in more “objective” areas like the documentation of archaeological finds, anatomical drawings, cross-sections of complex technological devices, assembly instructions, maps, etc. The technique of drawing offers countless possibilities for the precise representation and clarification of complex material that a photograph can only communicate in an unclear way, if at all. But the true strengths of journalistic drawing lie precisely not in the sober transmission of news, but in magazine journalism and the feuilleton, where at issue are not so much the “facts themselves,” but a special point of view, an authorial position and perspective.

First, a distinction has to be made between illustrated reportage and comic reportage. Illustrated reportage is structurally more like photo-reportage: texts and drawings are distinct from one another, complementing one another without comprising a formal unity. If the emphasis lies on the drawing, the text is merely the accompaniment that contains the facts necessary for understanding. Not surprisingly, the comic reportage, in contrast, uses the narrative possibilities of the cartoon. These narrative possibilities include first the sequence of images, not necessarily outfitted with texts, that are integrated with the image and/or are directly. Drawing and text form a closed form, a narrative unity. Thus, in the comparison between photo-reportage and comic reportage, the comparison between the photograph and the drawing does not go far enough. The possibilities of comic drawings are not limited to naturalist representations that

Die Vorteile des Comicroporters liegen für Künstler wie etwa Joe Sacco, der von Anfang an während langer Aufenthalte vor Ort zeichnete, insbesondere darin, dass sich die beobachteten Menschen vor seinem Zeichenstift weit natürlicher verhalten als vor einer Kamera. Zudem bieten solche Comics die Möglichkeit, weit mehr Bilder zu zeigen als ein Fotograf, der in der Regel zur Beschränkung auf eine kleine, spektakuläre Auswahl gezwungen ist. Die Stärke der Comicroportage dagegen ist es, gerade auch die scheinbar beiläufigen, unspektakulären Szenen festzuhalten und zu einem facettenreichen, differenzierten Bild der Situation zu fügen. Der Comicrojournalist Joe Sacco bildet zwar im Moment noch die Ausnahme, aber es ist zu hoffen, dass Zeitungsredakteure nach und nach die Möglichkeiten einer anderen Form der Reportage erkennen. Dies ist allerdings nur zu erreichen, wenn Zeichner sich in der Lage zeigen, die Inhalte ihrer Arbeit zu bestimmen und sich nicht mit der Ablieferung gefälliger Illustrationen zufrieden geben.“

(Kai Pfeiffer)

[www.popularbooks.de](http://www.popularbooks.de)

approximate the photographic. “Paper is patient,” as the saying goes, and the staging of the illustrator’s observations and thoughts in a formally appropriate way depends upon his or her technical and imaginative ability. Illustration allows not only for the depiction of a situation, but also its satirical exaggeration, symbolic abbreviation, or its movement into a wide expanse of figurative associations.

A particular advantage of comic reportage for artists like Joe Sacco, who from the beginning drew his illustrations during long stays on location, is that observed persons behave more naturally before a drawing pencil than before the camera. In addition, the comic offers the possibility of showing many more images than a series of photographs, which as a rule is forced to make a quite limited, spectacular choice. The strength of comic reportage, in contrast, is its ability to record the seemingly incidental and unspectacular, providing a multifaceted view of the situation. While the cartoon journalist Joe Sacco is still an exception, we can only hope that newspaper editors will slowly begin to realize the possibilities of this different form of reporting. But this is only possible if illustrators are in a position to determine the content of their work and are not just satisfied with providing obliging pictures for their clients.

(Kai Pfeiffer)



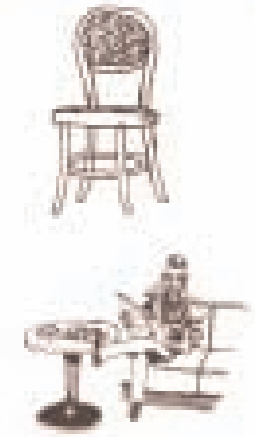


[WIRTSCHAFTS - ein Zustand 2:] IM KAFFEEHAUS, ein Reisebericht im Video.  
digitale Projektion - Bild/Text, von Kai Pfeiffer 2004



Handwritten text in pink ink, partially obscured by the illustration.

Handwritten text in black ink, describing the coffee house scene and the role of the waiter.



Handwritten text in black ink, questioning the use of mobile phones in a cafe.



Handwritten text in black ink, describing the atmosphere of the cafe.

Handwritten text in black ink, mentioning the 'Kaffeehaus' and its history.

Handwritten caption in black ink: "Kaffeehaus in einem Wiener Kaffeehaus um 1890: SPELTZNER, HEINRICH WENIG, KAFFEEHAUS, UM 1890"

In einer Arbeitsreihe, die mehrere Feldversuche zur zeichnerischen Erfassung von Gedächtnisinhalten und -strukturen umfasst, nähert sich Inna Poltorychin schrittweise einer visuellen Klärung von Jugend- und Kindheits Erinnerungen. Wie mit einem Blindenstock tastet sie sich dabei mit dem Zeichenstift durch die Nebelbänke der Erinnerung und entwirft sukzessive ein immer dichter werdendes Vorstellungsbild ihrer Heimatstadt Nerjungri, die Mitte der siebziger Jahre im Zuge des sibirischen Steinkohle- und Uranabbaus in die jakutische Taiga gehauen wurde. Binnen weniger Jahre entwickelte sich Nerjungri von einer provisorischen Zeltsiedlung zu einer Plattenbaustadt, die bereits über 100 000 Einwohner zählte, als Inna Poltorychin 1991 fortzog. Stadt und Künstlerin sind nahezu gleich alt. Inna Poltorychin greift diese Parallelität zwischen biografischen Daten und urbaner Anlage wieder auf, indem sie ihre skizzenartigen Erinnerungspartikel mit der Topografie von Nerjungri zur Deckung bringt.

In Verlängerung ihrer zeichnerischen Herangehensweise entstand im letzten Jahr ein Modell von Nerjungri, das die verschobenen räumlichen Relationen des Gedächtnisses in dreidimensionaler Übersetzung zeigt. Eine im Anschluss daran entstandene Karte verbindet die gedächtnisrelationale Topografie von Nerjungri mit Stationen ihrer Biografie, die sich als so genannte „Erinnerungs-Icons“ in der Struktur der Karte öffnen wie Lochblenden bei alten Kameras.

(AR)

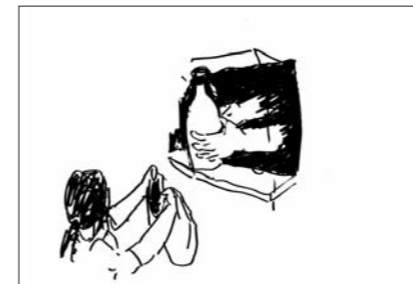
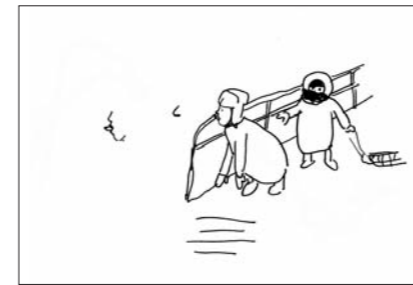
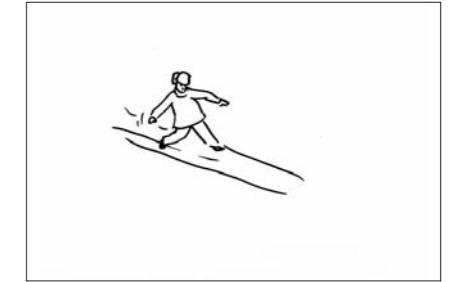
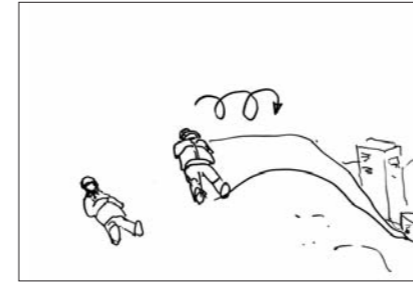
In a series of works comprised of a number of test runs in the illustrative recording of memory content and structures, Inna Poltorychin approaches step by step a visual clarification of youth and childhood memories. As if with a blindman's stick, she taps her way with her drawing pen through the fogs of memory, successively developing an increasingly dense picture of her hometown, Neryungri, a city that was carved out of the Yakutian Taiga in the mid-1970s during the growth of the Siberian coal and uranium mining industry. Within just a few years, Neryungri had developed from a provisional tent camp to a city of apartment blocks that already numbered over 100,000 residents when Inna Poltorychin moved away in 1991. The city and the artist are approximately the same age. Inna Poltorychin develops this parallel between her biography and the layout of the city by mapping her sketch-like bits of memory onto the topography of Neryungri.

Last year, as an extension of her drawing approach, the artist made a model of Neryungri that shows the shifted spatial relations of the memory in a three-dimensional translation. A map made subsequently links this memory-relational topography of Neryungri to moments in her biography; these points open as so-called "memory icons" in the structure of the map like the apertures of an old camera.

(AR)



oben: „Gedächtnismodell von Nerjungri“, 2003  
rechts: „Gedächtniskarte von Nerjungri“, 2004



Was in den Animationsstudios von Pjöngjang an Zeichentrickfilmen für den internationalen Markt in Billiglohnarbeit massenhaft hergestellt wird, bleibt der nordkoreanischen Bevölkerung fast vollkommen verborgen. Auch die gemeinsam mit Südkorea produzierten Filme werden nicht im Norden ausgestrahlt, ausländische Fernsehprogramme sind nicht zu empfangen. Die nordkoreanischen Wohnungen sind erstaunlich kahl. Manchmal findet man Kalender oder Poster mit Landschaftsfotos, vor allem mit Abbildungen des heiligen Berges Paekdu, die gerne in Wohnzimmern aufgehängt werden, aber immer etwas tiefer als die obligatorischen Fotos der Führer Kim Il Sung und Kim Jong Il, die in jeder Wohnung und in jedem Büro allgegenwärtig sind. In einem Gespräch, das 1951 in Pjöngjang stattfand, hat der 1994 verstorbene Staatschef Kim Il Sung die Regeln der koreanischen Kunst klar umrissen: „Unsere Helden sind die Arbeiter, Bauern, Angestellten und Studenten von gestern sowie ihre Kinder. Wenn man ihre reichen Gefühle und ihre Menschlichkeit, ihre edlen Ideen und Überzeugungen, ihre unverfälschten, aus reinem Herzen kommenden Taten so darstellt, wie sie sind, dann ergeben sich daraus auch die heutigen Helden unserer Republik. Und auch hier darf man nicht von abstrakten Begriffen, sondern muss von der konkreten Wirklichkeit ausgehen. Man darf nicht vergessen, dass die Abstraktheit in der Kunst der Tod ist.“ (Kim Il Sung, „Über einige Fragen unserer Literatur und Kunst, Gespräch mit Schriftstellern und Künstlern“, 30. Juni 1951, Verlag für fremdsprachige Literatur, Pjöngjang 1971)

An dieser Doktrin hat sich seither wenig geändert. Beliebte ist das Heroische, das Abstrakte wird gemeinhin verachtet. Begabte Schüler werden schon früh angeleitet, Themen wie Heimat, Vaterlandsliebe, den Kampf des koreanischen Volkes, den stolzen Ausdruck eines Märtyrers, die Schönheit einer Berglandschaft oder die Vollendetheit eines Frühlingszweigs aufs Papier zu bringen. Was nach offizieller Ansicht dem nordkoreanischen Volk gut tut, ist eine Kunst, die sich von sowjetischen und chinesischen Vorbildern löst und gegen ausländische Einflüsse aus dem Westen immun ist. Ein Stil, der die eigenen nordkoreanischen Wurzeln betont.

Das Beharren auf nationaler Eigenständigkeit hat eine lange politische Vorgeschichte. Seit den fünfziger Jahren verfolgt die nordkoreanische Führung als staatstragende Weltanschauung den sogenannten „Juche-Kurs“, dessen zentraler Gedanke die Unabhängigkeit ist. „Wir gehen unseren eigenen Weg – und sei er noch so steinig“, ist die politische und kulturelle Botschaft, die nach Jahrhunderten der Abhängigkeit von Chinesen, Russen und Japanern das Selbstbewusstsein der Nordkoreaner beflügelt – mögen die realen Verhältnisse noch so bitter sein.

Abseits der industriellen Animationsfilmproduktion und abseits staatlicher Propagandakunst scheint sich eine Zeichenkultur im privaten Bereich entwickelt zu haben, die sich in Kontinuität mit diesen frühen grafischen Alltagsreportagen befindet, die sich aber auch in Auseinandersetzung mit der traditionellen chinesischen und japanischen Landschaftszeichnung befindet. In Absprache mit den Kuratoren dieser Ausstellung ist es mittlerweile gelungen, erste Kontakte mit nordkoreanischen Zeichnern aufzubauen. Dies ist nur auf offiziellem Wege und dort auch nur über „spezielle Drähte“ möglich. Barbara Unterbeck, eine in Pjöngjang lebende Korea-Spezialistin, hat sich auf die Suche gemacht, Grafikerinnen für die Ausstellung zu finden. Ein mühsamer Weg. Sie sprach mit Funktionären und Kulturverbänden, besuchte Werkstätten und Ateliers. Dabei waren auch immer wieder Missverständnisse und Kommunikationsprobleme aus dem Weg zu räumen, gibt es doch bisher so gut wie keine Erfahrungen im internationalen Kulturaustausch. Kontaktaufnahme und Austausch ist allerdings das eine Problem, ein anderes zu konkreten Ergebnissen, sprich: Arbeiten zu kommen und ein weiteres, diese außer Landes zu bringen.

Es liegt uns nun eine Serie von Tuschezeichnungen des Künstlers Ri Tong Chan vor, die verschiedene Ansichten einer buddhistischen Einsiedelei zeigen, die, unweit eines großen Neubaugebiets in Pjöngjang gelegen, ein viel frequentiertes Ausflugsziel ist. Die Zeichnungen zeigen sowohl den lyrischen, pastoralen Aspekt dieses Ortes innerer Einkehr, aber sie schildern genauso auch das prosaische Element, das durch die Ausflügler ins Bild gerückt wird. Ri Tong Chan ist jedoch keineswegs auf Landschaftszeichnungen spezialisiert. So gibt es von ihm beispielsweise Zeichnungen von Denkmälern, Fabrikanlagen oder Arbeitern im Brückenbau. Obwohl er Mitglied des Zentralkomitees der Koreanischen Künstlerunion ist, bezeichnet er sich selbst als Amateur. Eine solche Mitgliedschaft ist mitunter der einzige Weg, um außerhalb des professionellen Staatskünstlertums in den Besitz von Zeichenmaterial zu kommen. Hauptberuflich ist Ri Tong Chan Manager einer Schuhfabrik. Die Zeichenkunst, sagt er, betreibe er zu seiner Entspannung. Sie sei eine gute Medizin, um den Alterungsprozess verlangsamen.

(Elke Werry)

The comic films mass-produced for the international market in the animation studios of Pyongyang for low wages remain almost completely hidden from the North Korean population. Nor are the films produced together with South Korea broadcast in the North, and there's no reception of foreign stations. North Korean apartments are astonishingly bare. Sometimes you can find a calendar or a poster with landscape photographs, especially with pictures of the holy mountain Paekdu, which hang in many living rooms, but always a bit lower than the obligatory photos of the leaders Kim Il Sung, seen in every apartment and in every office. In a conversation that took place in 1951, the head of state Kim Il Sung, who died in 1994, clearly sketched out the rules of Korean art: “Our heroes are the workers, peasants, employees, and students of yesterday and their children. If we represent their rich feelings and their humanity, their noble ideas and convictions, their unfalsified deeds, coming from a pure heart, as they are, then the result are the heroes of our republic today. And here, one cannot begin with abstract concepts, but the concrete reality. One should not forget that abstraction in art is death.” (Kim Il Sung, “Über einige Fragen unserer Literatur und Kunst,” June 30, 1951, Verlag für fremdsprachige Literatur, Pyongyang 1971)

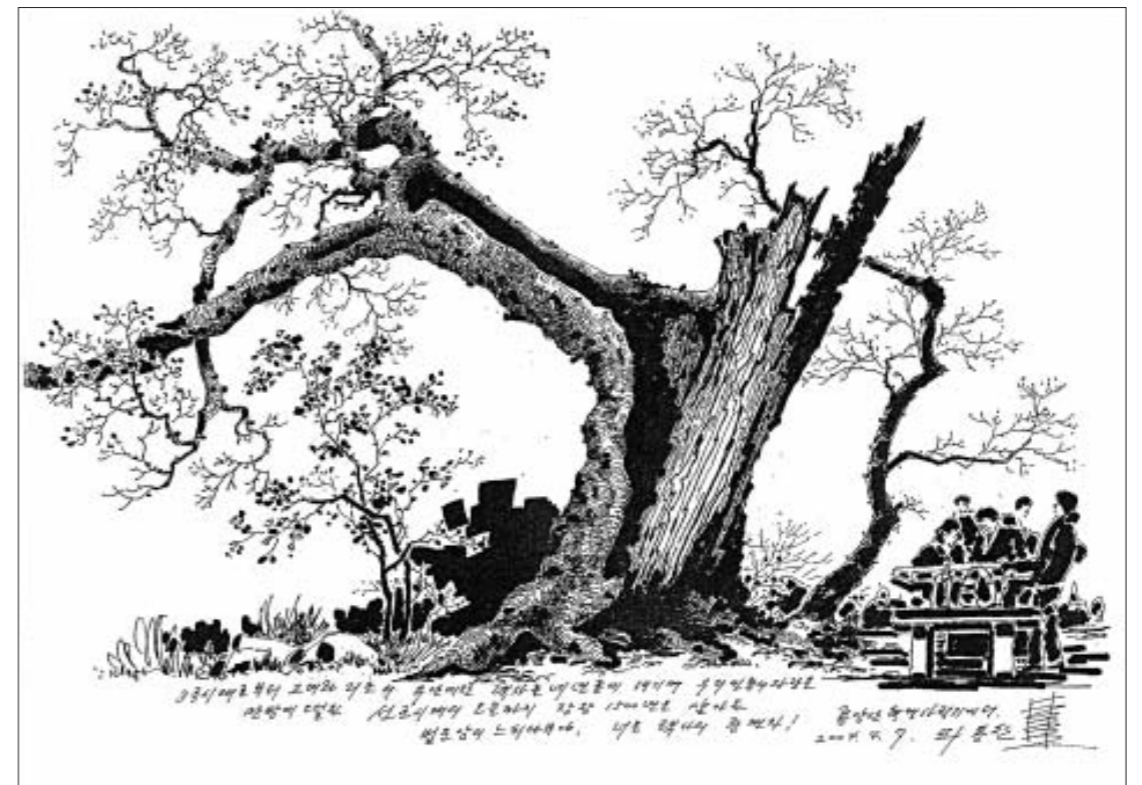
Little has changed about this doctrine since then. The heroic is beloved, while the abstract is generally scorned. Early on, gifted students are trained to bring to paper themes like the homeland, love of country, the struggle of the Korean people, the proud expression of a martyr, the beauty of a mountain landscape, or the perfection of a spring branch. According to the official view, what's good for the North Korean people is an art that frees itself from Soviet and Chinese models and is immune to foreign Western influences: a style that emphasizes North Korean roots.

This insistence of national independence has a long political history. Since the 1950s, the North Korean leadership has followed a state philosophy of “Juche,” the central pillar of which is independence. “We will take our own path, be it ever so stony,” is the political and cultural message that after decades of dependence on Chinese, Russians, or Japanese gives wing to North Korea's sense of pride: no matter how bitter the real conditions might be.

Beyond the industrial production of animation and state propaganda art, a private culture of drawing seems to have developed that lies in continuity with early illustrated reportage, but also engages with the traditions of Chinese and Japanese landscape drawing. In collaboration with the curators of this exhibition, it has been possible for the first time to establish first contacts with North Korean illustrators. This can only take place through official channels, and there only using “special connections.” Barbara Unterbeck, a Korea specialist living in Pyongyang, went in search of series of graphic works for the exhibition: a difficult undertaking. She spoke with functionaries and cultural associations, visited workshops and studios. In so doing, repeatedly misunderstandings and communication problems had to be cleared up, since up until now North Koreans have had almost no experience in international cultural exchange. Establishing contact and exchange is one thing; it's another thing entirely to get concrete results, actual works, and yet another to get these works out of the country.

We now have a series of tusche drawings by the artist Ri Tong Chan that shows various views of a Buddhist monastery, not far from a large housing development in Pyongyang, a popular site for day trips. The drawings show the lyric, pastoral aspect of this place of inner contemplation, but they also show the prosaic element that is brought to the image by the visitors. But Ri Tong Chan by no means specializes on landscape drawings. We thus also have drawings of monuments, factories, or bridge builders. Although he is a member of the Central Committee of the Korean Artists Union, he calls himself an amateur. Such membership is the only way outside the professional state art to receive drawing materials. In his main profession, Ri Tong Chan is manager of a shoe factory. He engages in the art of drawing, he says, for relaxation; it's good medicine to slow the aging process.

(Elke Werry)



„Buddhistische Einsiedelei bei Pjöngjang“, 2002

„Wenn das, was ich mache, auf Reportage hinausläuft, dann ist es jedenfalls eine Art Blindreportage, nichtsprachlich oder vielmehr vorsprachlich; vergleichbar vielleicht in mancher Hinsicht mit den Philosophen der hermetischen Tradition, denen es um eine Sprache jenseits vorgefasster Begriffe ging, den Mythos von der adamitischen Ursprache, bei der die Bezeichnung einer Sache und die Sache selbst vollkommen identisch sind.“<sup>1</sup>

Die Londoner Zeitung *The Guardian* lud im Jahr 2002 Alexander Roob ein, fünf Wochen lang innerhalb und außerhalb ihrer Redaktionsräume (letzteres in Begleitung von Reportern und Fotografen) Zeichnungen anzufertigen. In gewisser Weise kann man das als den perfekten Testlauf für Roobs besonderen Zeichnungsansatz sehen. Würde es seine Reportagemethode wirklich mit den Rivalen aufnehmen können, mit Dokumentarfotografie und Dokumentarfilm? Würde sie mit der hektischen Fülle von Nachrichten und Ereignissen Schritt halten können? Konnten so Ereignisse objektiv festgehalten werden? Würde seine Methode eine genaue Aufzeichnung von Ereignissen von nationaler und internationaler Bedeutung liefern?

Doch Roobs eigentliche Absicht war es, einen Comic strip über den #KGuardian#K selbst zu machen – als Porträt einer Zeitung. Ihn interessierte es, im gleichen Feld wie Journalisten zu arbeiten und so innerhalb der Zeitung seine Vorstellungen auf andere Art und Weise zu präsentieren. Dazu wollte er die sichtbaren Abläufe in den Redaktionsräumen des *Guardian* dokumentieren und sich mit seinem Zeichenstift den Reportern an die Fersen hängen: ein visueller Bericht über die Anfertigung geschriebener Berichte. Zu diesem Zweck dachte er sich die Figur eines Reporters aus, der immer wieder an den verschiedensten Stellen plötzlich auftaucht.

Dieses Projekt war die Fortsetzung und Fortentwicklung von Roobs langfristig angelegtem Zeichnungs-Unternehmen, das er im Jahr 1985 begonnen hat. Die Initialen „CS“ sollen eine bestimmte Form der sequentiell angelegten Zeichnung beschreiben, die sich auf wechselnde Wahrnehmungen und Aufmerksamkeiten einlässt. Ganz wie der so benannte Prozess hat sich auch die Bedeutung der Benennung „CS“ im Laufe der Zeit gewandelt. Anfangs stand es einmal für „Codex Scarabäus“, wie bei den losen Teilen einer alten Handschrift, die sich – wie der Skarabäus-Käfer – in ständiger Wandlung befinden. Zu den anderen Bedeutungen, die diese Abkürzung später erhielt, gehörten die phonetische Umsetzung „sieh es“, die Gattungsbezeichnung „comic strip“, aber auch „conservative shithead“ (ein Titel der Band Napalm Death).

Roob hat den Atelierraum vor mehr als zehn Jahren hinter sich gelassen, um sich neuen und wandelbareren Umgebungen zuzuwenden. Baustellen, Operationssäle, Hotels, das Gebäude der Vereinten Nationen in Genf, ein Schlachthaus in Belgien, die Frankfurter Börse, Forschungslabors der Pharmaindustrie, ein Kohlebergwerk und die Albertina in Wien zählen zu den vielen Orten, an denen Roob jeweils Hunderte von Zeichnungen angefertigt hat. Jeder Ort verfügt über ein eigenes Idiom und verlangt nach einer neuen stilistischen Vorgehensweise. Er verwendet vor allem die einfache Umrisszeichnung, um so, mit „frischem Blick“ das Transitorische in einem Einzelbild aufzeichnen zu können. In seinem Buch „Theorie des Bildromans“<sup>2</sup> beschreibt Roob diese flüchtigen Elemente als „Wahrnehmungspulse“. Dieses Buch war vor allem von den späten Dichtungen William Blakes und von der Philosophie Alfred N. Whiteheads beeinflusst, beides Grund legende Analysen der Zeichnung und des schöpferischen Akts selbst. Die darin enthaltenen Ideen haben die Gestalt seines CS-Projekts geprägt, das Roob als eine fließende Romannarration versteht, in der die einzelne Zeichnung ihre Autonomie und ihre Freiheit von den Beschränkungen der Sprache behält; sie fließt in einem Strom von Wahrnehmungen, bisweilen durchkreuzt von Einschüssen aus Fantasie und Erinnerung – „die Ungezwungenheit der Linie innerhalb einer einzelnen Zeichnung macht die Ungezwungenheit des Gesamtkontexts notwendig.“<sup>3</sup> Roob geht es um die Wiederbelebung des ursprünglichen Konzepts des Bildromans, das er in Rodolphe Töpffers Werk „Monsieur Cryptogame“ verortet. Er beschreibt es als ein improvisatorisches Erzählverfahren zwischen Bildsprache und Schriftsprache, das frei beweglich in der Form der Zeichnung verwirklicht werden kann. Die Linie wird autonom, bar aller illustratorischen Indienstnahme – die Linie selbst wird zum Agens. Die Mehrzahl der heutigen Comic strips dagegen wird durch die Konventionen des „Storyboard“-Prinzips, bestimmter Stilistiken und Sprechweisen eingeschränkt.

Der Einstiegspunkt für ein neues Zeichnungsprojekt ist ganz entscheidend und bestimmt oft die Gestimmtheit und die Thematik aller folgenden Schritte. Gewöhnlich beginnt Roob mit dem Zeichnen scheinbar unbedeutender Einzelheiten. So blickte er unmittelbar nach seiner Ankunft im *Guardian*-Gebäude in der Farringdon Road nach oben – und begann das Dach zu zeichnen. Das ließ sein Auge noch höher aufsteigen, wo er dann die am Londoner Himmel allgegenwärtigen Hubschrauber ausmachte. Beim abwärts gerichteten Blick entdeckte sein Zeichenstift die Beobachtungskamera. Aus diesen ersten paar Zeichnungen erwuchsen ihm zwei Leitmotive, die sich durch sein ganzes Zeichnen während dieses London-Aufenthaltes ziehen sollten. Schon bei frühe-

“I think if what I do is reporting, it’s a kind of blind reporting, without or before language. Perhaps it’s comparable in some way to the hermetic philosophers of a language without preconceptions, the myth of the language of Adam in paradise, where the name and the thing are absolutely identical.”<sup>1</sup>

In 2002 *The Guardian* newspaper invited Alexander Roob to spend five weeks making drawings in their offices and outside in the company of reporters and photographers. In some ways this would appear to provide the ultimate test for Alexander Roob’s particular approach to drawing. Could his method of reportage really rival documentary photography and film; could it keep pace with the frantic turnover of news and events; was it possible to record events objectively; could it provide an accurate record of events of national and international significance?

Roob’s main objective, however, was to create a comic strip about *The Guardian* itself – to create a portrait of the newspaper. He was interested in the idea of the artist working in the domain of the journalist and of presenting ideas in a different form in the newspaper. He planned to make a visual record of what happens in the editorial rooms of *The Guardian* and to follow reporters on their investigative ways with the pencil: a visual report of the making of language-reports. To this end he created a reporter character who would crop up in different situations.

This project was a continuation and development of Roob’s long-term drawing project, CS, which he began in 1985. The initials CS are used to describe a specific form of sequential drawing, based on the shifting of perception. Like the process they describe, the meaning of CS has been subject to transformation over time. To begin with, CS was an abbreviation for “Codex Scarab”, i.e. the loose sections of a codex which, in the manner of a scarab beetle, are constantly undergoing transformation. Other meanings of CS have included phonetically, in German “see it” or “look at it”; “comic strip” or „conservative shithead” (the latter a track by the band Napalm Death).

Roob left his studio behind over ten years ago in favour of new and changing environments. Building sites, operating theatres, hotels, the United Nations headquarters in Geneva, a slaughterhouse in Belgium, the Frankfurt Stock Exchange, laboratories of pharmaceutical research, a coal-mine and the Albertina Museum in Vienna are amongst the many locations where Roob has made hundreds of drawings. Each new location has its own idiom and demands a fresh stylistic approach. Using a simple outline drawing, he attempts to record, with “new” eyes, the transitory in a single frame. In his book “Theory of the Drawn Novel”<sup>2</sup>, Roob describes these transitory elements as “pulses of perception” – “The book was actually inspired by William Blake and by the ‘minute unities’ in the philosophy of Whitehead. The late poetry of Blake and the cosmology of Whitehead both contain a fundamental analysis of the outline and the creative act itself.” These ideas have informed the nature of the CS project, which is conceived as an unbound narrative novel where the single drawing is autonomous and free from the restrictions of language; it flows in a stream of perception, sometimes criss-crossed by levels of fantasy and memory - “the unboundedness of the line in the single drawing needs the unboundedness of the whole context.”<sup>3</sup> Roob is interested in reviving the original concept of the graphic novel which he locates in Rodolphe Töpffer’s “Monsieur Cryptogame” of 1830. This he characterises as an improvisational narrative principle that is between picture and language and can be realised as a freely extravagant form of drawing. The line becomes autonomous, free from all illustrating functions – the line itself becomes the acting subject. The modern-day comic strip, conversely, is limited by its dependence on the storyboard, particular styles and language.

The starting point of a new drawing project is crucial and often determines the spirit and themes that will run throughout. Roob usually begins by drawing seemingly insignificant details. When he first arrived at *The Guardian* building on Farringdon Road he looked up and started to make drawings of the roof. This took his eye still higher to

ren Besuchen war Roob von der Masse der Überwachungskameras überrascht, diesmal waren sie sogar noch einmal mehr geworden. Die Überwachungskamera ist hier als Motiv von besonderem Interesse, denn sie hat zwar wie andere Kameras auch eine feste Position, aber – darin ganz ähnlich Roobs Zeichenmethode – sie ist dazu bestimmt, dass oft zwischen verschiedenen „Einstellungen“ hin- und her geschaltet wird.

Roob interessiert sich ganz besonders dafür, wie sich seine Art zu zeichnen in der Konkurrenz mit der Vorherrschaft der Fotografie bei der Aufzeichnung von Wirklichkeit behaupten kann. Natürlich trat dies im Arbeitskontext einer Zeitung besonders in den Vordergrund, bei der Fotografie als unverzichtbares Instrument zur Etablierung eines Geltungsanspruchs und zur Steigerung der Wirkung eingesetzt wird. Er hat sich William Blakes Anregung zu eigen gemacht, man solle „durch das Auge hindurch, nicht mit dem Auge sehen“. Obwohl hier der Vergleich mit dem Blick durch eine Kameralinse nahe liegt, enden hier die Verbindungen zum Fotografischen auch schon wieder. Hat er sich erst einmal in seine neue Umgebung eingefunden, tritt Roob gleich in eine Phase des automatischen, maschinengleich emsigen Zeichnens ein, bei der er den Stift wie ein Pendel senkrecht „aus der Hand“ hängen lässt. Die Linie übernimmt das Kommando, der künstlerische Gestaltungswille nimmt einstweilen auf dem Rücksitz Platz. In Bezugnahme auf Bonnard’s Doktrin vom „ersten Blick“ zeichnet er die vor ihm liegenden Dinge auf, als sähe er sie zum ersten Mal. Die eingesetzte Art der Linie wird durch den Sehgegenstand bestimmt, sie entwickelt sich unabhängig von jedem persönlichen Schöpfungswillen. Ideales Ziel ist die nicht-sprachliche und nicht-symbolische Aufzeichnung der besonderen Eigenarten des jeweiligen Orts – eine objektive Auffassung

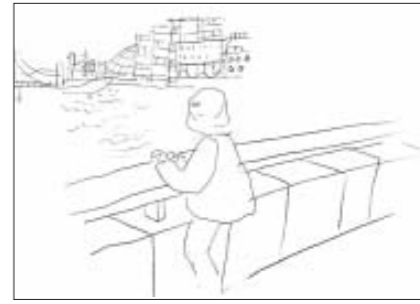
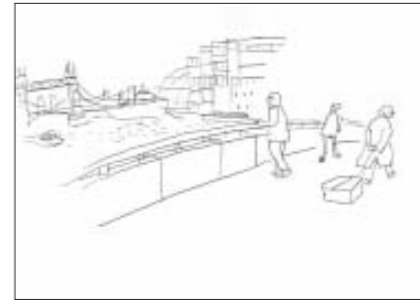
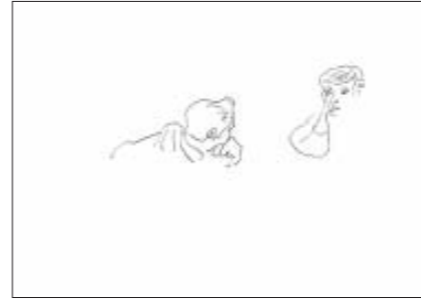
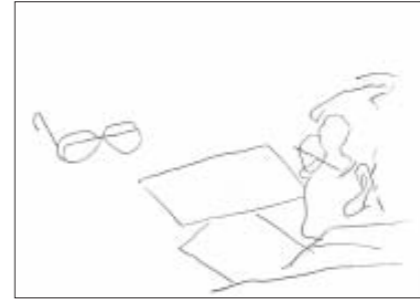
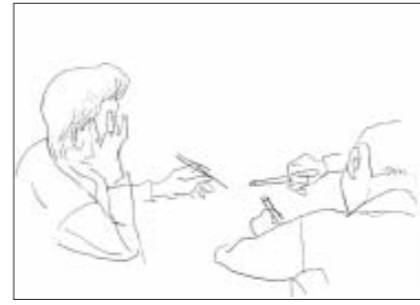
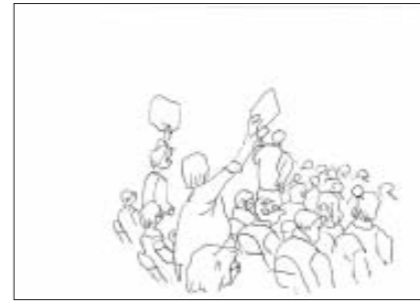
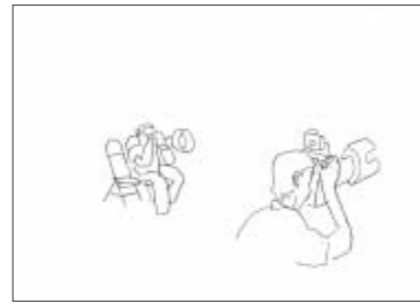
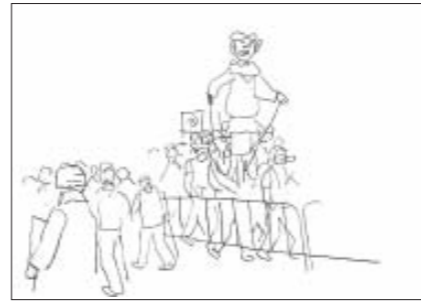
discover the ubiquitous helicopter in the London skies and on panning downwards his pencil discovered the surveillance camera. These first few drawings provided him with two leitmotifs that would run through the drawings he made while in London. On previous trips to London Roob had been struck by the abundance of surveillance cameras and police and yet they had proliferated still further. The surveillance camera is of particular interest because, whilst like other cameras it has a fixed position, its multiple, arbitrary “takes” come close to Roob’s method of drawing.

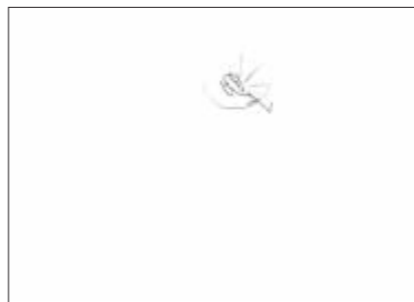
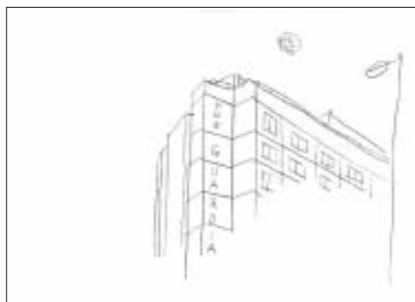
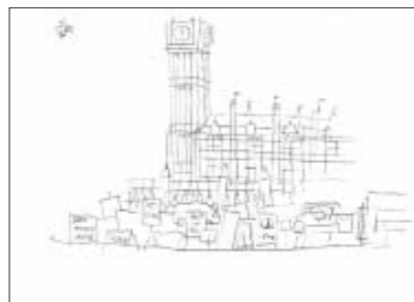
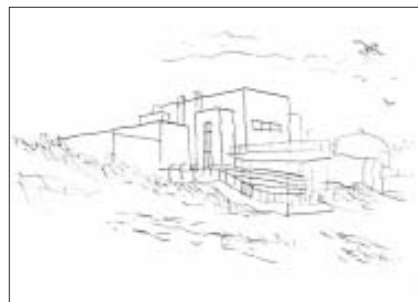
Roob has a particular interest in how his drawing approach can rival the supremacy of the photograph in recording reality. This was obviously brought sharply into focus in the context of the newspaper where photography is seen as a crucial tool to reinforce the authority of a story and increase its impact. Roob adopts William Blake’s suggestion that one should “see through, not with the eye”. Although this could be equated with looking through the lens of a camera, any links with photography stop there. Once settled into a new environment, Roob enters a phase of automatic, machine-like prolific drawing during which the pencil hangs from his hand like a pendulum. The line takes over and the artist’s will takes a back seat. Employing Bonnard’s doctrine of the “state of first vision”<sup>6</sup> he records things as if seeing them for the first time. The quality of the line employed is determined by visu-

The Guardian G2 | 27.12.02 | 1

### Excerpts from „CS: Guardian Report“







von Ereignissen, frei von jeder vorgefassten Sinn- und Bedeutungszuschreibung. „Ich bin immer mehr darauf gekommen, dass der Umriss die Möglichkeit bietet, fest stehende Gegenstände in Bewegung zu übersetzen. Eine Umrisszeichnung ist für mich eine Art musikalischer Empfindungsakt, der sich nicht für das Substantielle interessiert und sich statt dessen auf das Relationale konzentriert.“<sup>4</sup>

Es war wichtig, vom Beginn seines Aufenthalts beim *Guardian* an vor allem auch den dort Angestellten klar zu machen, dass er als Zeichner keinen Porträt- oder Karikatur-Ansatz vertritt. Die Figur steht selten ganz im Mittelpunkt seiner Zeichnung, um jede Hierarchie im Wahrnehmungsgebiet nach Möglichkeit zu vermeiden, und dadurch unterscheidet sich auch sein Werk von Cartoons oder Comic strips. Das liegt vor allem daran, dass sein Interesse eher der Situation als der Psychologie oder der Intentionalität der einzelnen Person gilt. Die Medien huldigen einem Kult des Individuums – denn die Macken einer „starken Persönlichkeit“ können in einer Zeitung unter Umständen für Millionenauflagen sorgen. Den Interviews, die der *Guardian*-Reporter Simon Hattenstone führt, sind immer peinlich genau beobachtende fotografische Nahaufnahmen seiner berühmten Gesprächspartner beigelegt. Als Roob Hattenstone bei seinem Interview mit der ehemaligen Gesundheitsministerin Edwina Currie begleiten sollte, nachdem gerade ihre Affäre mit dem ehemaligen konservativen Premierminister ruckbar geworden war, interessierte er sich vor allem für die Interviewsituation selbst und für den besonderen Stil des Interviewers. Durch ein Verfahren, das der Künstler als „ungerichtete Aufmerksamkeit“ beschreibt, können Hintergrunddetails die gleiche Bedeutung erlangen wie bestimmte Gesichtszüge. Die umherschweifende Art und Weise, in der Roob sich bewegt, hat zur Folge, dass nichts fest steht – er schaut durch die Figuren hindurch, um so die Zwischenräume zwischen der Gesichtsmitte und den Einzelheiten im Hintergrund zu erfassen, so dass in diesem Fall Currie mit ihrer Umgebung geradezu verschmolz. Die Komplexität der Situation und ihre vielen Bedeutungsebenen vermitteln sich über die zahlreichen Einzelbilder, die sich vor und zurück bewegen. Auf diese Art und Weise vermag er ein nachspürbares, greifbares Bild der von ihm beobachteten Situation herzustellen.

Roob berichtete über die Countryside Alliance und über die Anti-Kriegs-Märsche, die Zeichnungen, die er bei den Demonstrationen gemacht hat, wurden dann im *Guardian* anstelle von Fotos veröffentlicht. Diese Zeichnungen vermitteln sehr gut die schleppend langsame Vorwärtsbewegung der Marschierenden, die Linien bändigen die in alle Richtungen treibenden Energien der Massenversammlung. Roob geht davon aus, dass ihm mit der Zeichnung ein erweitertes Wahrnehmungsfeld zur Verfügung steht, er reagiert sehr direkt auf physische Zustandsveränderungen. Die Linienzeichnung hat eine lebendige, fließende Qualität, die dem ähnelt, was Wilhelm Busch die „Verflüssigung von Situation“ genannt hat, wodurch sie auch in der Lage ist, sich mit technischen Medien wie Fotografie oder Film zu messen, was ihre Aufnahmefähigkeit betrifft. Während eine Fotografie nur eine Momentaufnahme macht, verläuft der Zeichnungsprozess synchron mit der Entwicklung der jeweiligen Situation und kann auf diese Weise ihre spezifische Spannung erhalten. Die Wirkung eines Films gründet sich auf die Illusion der mechanischen Abfolge von Einzelbildern. Die Handlung der Umrisszeichnung dagegen hat eine pulshafte, gleichzeitig an verschiedenen Punkten orientierte Dauer, in der sich feste Gegenstände in einen fließenden Prozess umformen – die Zeichnungen können ihre Gegenstände „in ihr eigenes Werden überführen“ (Henri Bergson)<sup>5</sup> Roob sagt zudem: „Während fotografische und kinematografische Aufnahmen Akte der Zusammenziehung sind, ist die zeichnerische Aufnahme ein Akt der Lösung“

Zu Anfang des Zeichnungsprojekts wurden die Angestellten des *Guardian* in einer stark verallgemeinernden Weise als anonyme Bildelemente innerhalb eines Zusammenhangs dargestellt. Im Verlauf des Projekts hat sich die Wahrnehmung langsam verschärft, woran auch ein Prozess des Kennenlernens sichtbar wurde. Dieser Vorgang entspricht Roobs Überzeugung, dass „Zeichnung Hand in Hand mit der Entwicklung der eigenen Erfahrung gehen kann, geradezu organisch, wogegen die mit Film oder Fotografie zu erzielenden Ergebnisse begrenzt sind, es gibt bei ihnen keine Entwicklung. Aber die Wahrnehmung vollzieht sich eben nicht auf einen Schlag, sie ist nie abgeschlossen.“

Die rasche Bewegtheit von Ereignissen wie den Friedensdemonstrationen oder der Besetzung des Kernreaktors von Sizewell durch Greenpeace-Aktivist\*innen kontrastiert mit dem langsameren Rhythmus innerhalb der *Guardian*-Redaktion. Roob war über die intime und entspannte Atmosphäre und über die demokratische Organisation der Zeitung überrascht. In einer Reihe von Zeichnungen sieht man ein Triangel, auf dessen Signal gut besuchte informelle Besprechungen folgen. Das Triangel ertönt zu Beginn der dreimal täglich stattfindenden Redaktionssitzungen, für die der Redaktionsleiter seine Schiebetrennwand öffnet, um alle einzubeziehen. Eine wiederum ganz andere Energie vermitteln die Zeichnungen von einer Parteiversammlung der Labour Party, bei denen die Konzentration auf der Bühne und den verschiedenen Rednern liegt.

(Kate Macfarlane)

al matter presented to the artist and is devoid of a personal creative will. The aim is to portray a non-linguistic and non-symbolic record of each locations particular idiom – an objective record of events that is free from preconceived significance and meaning. “More and more I’ve found that outline is the way to transform fixed items into motion. To make an outline drawing is for me a kind of musical act of feeling, which disregards the substantive and focuses on the relational.”<sup>7</sup>

It was important to make clear at the outset of Roob’s residency at *The Guardian*, to staff in particular, that his is not an art of portraiture or caricature. The figure rarely takes centre stage in his drawings to avoid any hierarchy in the field of perception, and this sets his work apart from the cartoon or comic strip. This is because his main interest is in the situation rather than the psychology or intentions of a single person. The media relies on the cult of the individual – the antics of one personality can sell millions of newspapers. *The Guardian* reporter Simon Hattenstone’s interviews with notable personalities are accompanied by scrutinising, close-up photographic portraits. When Roob was invited to accompany Hattenstone during an interview with former Health Minister Edwina Currie, after the scandal about her affair with the former Conservative Prime Minister broke, his interest was the interview situation itself and the personal style of the interviewer. Through a process described by the artist as “unfocused attentiveness”, background details assume the same importance as facial features. The perambulatory habit that Roob adopts means that nothing is fixed – he looks through figures to capture the spaces between the centre of the face and the background details so that Currie and her surroundings coalesce. The complexity of a situation, its multi-layered significance, is rendered through the multiple frames that pan in and out. In this way he is able to create a sensitive, tactile portrait of the situation that he observes.

Roob covered the Countryside Alliance and the Anti-War marches and his drawings of the latter were published in *The Guardian* in the place of photographs. These drawings suggest the creeping fluidity of the march, the lines capturing the disparate energies of the assembled masses. Roob believes that drawing is a kind of expanded sensory range and reacts very directly to physical states. Line-drawing has a lively, fluid quality which connects with Wilhelm Busch’s idea of the “liquefying of situation”<sup>8</sup> and enables it to compete with technical media like photography and film in recording reality. Whilst a photograph records just one instant, the drawing process is synchronous to the unfolding situation or event and is capable of retaining its special tension. A film consists of the illusion of the mechanical succession of single stills while the act of outline drawing is of pulsating, simultaneous duration which transforms fixed items into a floating process – drawings are able to “transform things into their own becoming” (Henri Bergson)<sup>9</sup>. Roob has said that “whereas photographic and cinematic recordings are acts of contraction, an outline recording is an act of solution”.

At the start of the drawing project *The Guardian* staff are portrayed in a generalised way as anonymous elements within the operation as a whole. Features come into focus as the project proceeds, mirroring the process of becoming more acquainted with someone. This process illustrates Roob’s belief that “drawing can go hand in hand with your own experience, it’s organic, whereas the results of a film or photograph are finite, there is no development. But perception doesn’t happen in one fell swoop, it is never complete”.

The frantic pace of events such as the marches and the invasion of the Sizewell Nuclear Reactor by Greenpeace, contrasts with the slower rhythm in *The Guardian* offices. Roob was struck by the intimate and relaxed mood in the editorial rooms and the democratic running of the paper. A triangle appears in a number of the drawings followed by crowded, informal meetings. This triangle is struck to indicate the start of the thrice-daily conferences when the Editor opens his office partition wall to include all staff members. The drawings of the Labour Party Conference convey a different kind of energy again, and focus on the relationship between the podium and its varied speakers.

(Kate Macfarlane)



Der heute knapp über vierzigjährige Autor von Reportagecomics aus Krisen- und Kriegsgebieten wie Palästina und Bosnien ist ein ungewöhnlicher, aber gerade dadurch für den Kontext von „Tauchfahrten“ zentraler Comiczeichner: Als studierter Journalist war Joe Sacco Ende der achtziger Jahre ein „Quereinsteiger“ in der Welt der Comics, der zunächst als Texter für einen der wichtigsten nordamerikanischen Verleger arbeitete. Schon mit seinen ersten Gehversuchen im Medium, der eigenen Serie „Yahoo“, besann er sich seiner journalistischen Methodenkenntnisse und wurde so einer der ersten Autor/innen, die eine Art Renaissance der US-amerikanischen Comics und vor allem autobiografischer Comics einleiteten. Was diese zurzeit eher abflachende Welle so interessant macht, war ihre Wiederaufnahme und Neudefinition einer langen historischen Linie der in Comicform gezeichneten Reportage – einer Tradition der Zeichnung, die sich von Beginn eben nicht in den stereotypen Dynamisierungen der Heldencomics verlieren wollte, an Comics „an sich“ dagegen deren zumindest strukturell direktere Publikumsadressierung und die große Fülle semiotischer Möglichkeiten schätzte. Dazu gehörten immer auch und vor allem jene Überraschungen, die entstehen, wenn man „tragische“ Stoffe in einem vermeintlich „komischen“ Medium bearbeitet. Der an vielen Stellen wiederholte Vergleich mit dem für seinen Shoah-Comic „Maus“ berühmte Art Spiegelman hat seine Berechtigung, auch wenn es zunächst so scheinen mag, als setzte sich Sacco in seinen Reportagen aus Palästina und Bosnien „direkter“ mit gegenwärtiger Zeitgeschichte auseinander. Doch auch Spiegelman bezog sich ja in seiner zeichnerischen Notation



von „oral history“ auf die Gegenwart seines Vaters, wobei die Tatsache seines Überlebens als Möglichkeit seiner Zeugenschaft ein ganz besonderes Gewicht erhielt.

Joe Saccos erstes Großprojekt, das Buch „Palestine“ erschien zuerst in einzelnen Folgen und in Heftform.<sup>1</sup> Es ist wie seine späteren Arbeiten im Zusammenleben mit Ortsansässigen entstanden, die im Verlauf der Begegnung manchmal zu Freund/innen wurden, manchmal wieder in der Menge verschwanden. Sein Aufzeichnungsprinzip ist das eines nicht nur teilnehmenden, sondern auch selbstreflexiven Beobachters. Schon bei „Palestine“, 1991/92 bei einem Aufenthalt in der West Bank und im Gaza-Streifen aufgezeichnet, waren monatelange Recherchen vor Ort, mit hundert von Interviews, die inhaltliche Grundlage. Der detailversessenen Recherche entspricht auch Saccos anti-spontanistischer Zeichenstil, der sichtlich nicht „authentisch“, „vor Ort“ entstanden sein kann, sondern eine Fülle von Skizzenbüchern zu Seiten- und Panelformationen arrangiert und montiert. Eines der auffälligsten Prinzipien seiner zugleich sachlichen und karikierenden Zeichenweise ist ein Realismus, der zur Folge hat, dass in einer großen Menschenmenge eben jedes einzelne Gesicht individuelle Züge zu tragen hat. Dem aus der Tradition von Robert Crumb kaum enttabuisierten „cross-hatching“, der von virtuoserem Zeichnern belächelten Erzeugung von Grauwerten durch Schraffur, steht das immer wieder ins Groteske Verzerrende bei der Darstellung von Gesichtern entgegen, das Sacco anscheinend besonders stark auf seine eigenen Präsenzen in den bis zum Bersten gefüllten Panels anwendet.

Die an solchen auch beklemmenden, manchmal auch entnervenden Momenten sichtbare, sich ständig in ihrer Berechtigung und Präzision selbst in Frage stellende Beobachter- und Autorenposition dafür hat Sacco schon vorher entwickelt: Etwa in

Today just over 40, this maker of reportage comics from crisis-ridden, war-ravaged regions like Palestine and Bosnia is an unusual figure. But it is precisely this unusual quality that makes him central for this exhibition, “Diving trips”: a trained journalist, Sacco entered the world of comics by an unconventional route, starting in the late 1980s as a text writer for one of the most important North American publishers. Already with his very first steps in the new medium, in his own comic series “Yahoo”, he returned to the foundations of his journalistic training, becoming one of the first to inaugurate a renaissance of the American comic, particularly the autobiographical comic. What made this now more or less subsiding wave so interesting was the way in which it picked up and redefined a long historic tradition of illustrated reporting – a tradition of drawing that from the beginning sought precisely not to lose itself in the stereotypical dynamization of superhero comics, but at the same time treasured the comic’s inherently more direct address to the audience and its great fullness of semiotic possibilities. This also always included the surprise engendered when “tragic” material is treated using a supposedly “comic” medium. The oft-invoked comparison made between Sacco and Art Spiegelman, the author of the Shoah comic “Maus”, has its justification, even if it might initially seem that Sacco “more directly” confronts current events in his reports from Palestine and Bosnia. But in his illustrated record of oral history, Spiegelman also referred to the present tense of his father, whereas the fact of his survival was given a special importance as securing the possibility of his bearing witness.

Joe Sacco’s first large project, “Palestine”, initially appeared as individual episodes and in a comic-book format.<sup>1</sup> Like his later works, it emerged while the author lived together with persons on location; in the course of the encounter, these people sometimes became friends, sometimes disappeared in the crowd. His principle of drawing is thus not merely that of a participatory observer, but also a self-reflexive one. “Palestine”, drawn in 1991-92 during a stay on the West Bank and Gaza Strip, was already preceded by months of on-location research and hundreds of interviews. This detail-obsessed research also corresponds to Sacco’s non-spontaneous style of drawing, a style that in the final product is visibly not “authentic,” could not have emerged “on location,” but rather arranges a plethora of sketchbooks to constructions of pages and panels. One of the most striking principles behind this simultaneously objective and caricaturing drawing is a realism by which every face in a large crowd of people is given individual characteristics. “Cross-hatching,” this production of grays using crossed lines mocked by more virtuosic illustrators, a technique from the tradition of Robert Crumb that has hardly lost its taboo, opposes the representation of faces, is repeatedly contrasted with the grotesque style that Sacco seems to use especially strongly for in his own appearance in the panels, filled until bursting.

The position of observer and author, visible in such oppressive, sometimes enervating moments, that constantly questions its own justification and precision, was already developed by Sacco in his earlier work: for example, the comic-strip “How I Loved the War”, which in some senses can be seen as both precursor and antithesis to his following reportage travels.<sup>2</sup> In a kind of neurotic “journey around my room,” Sacco began by observing and drawing himself: how during the American attack on Iraq in Spring 1991 he spent days and nights spellbound before the CNN televisual cyclops, how he allowed himself willy-nilly to be fascinated, disgusted, gripped by a paranoid fear, paralyzed and again inspired by these images of war. What “came out” of this was everything but an Archimedean point of observation. We might assume that it was the non-experiences depicted here that drove him to travel to the sites of the television reports, but already in this depiction his doubt in the possible truth of images proved far more deep-seated, much more than a mere romantic inability to know.

While in both “Palestine” and the following project, “Safe Area Gorazde”, undertaken in the years 1992–1994 in this war-ridden

seinem Strip „How I Loved The War“, der in mancher Hinsicht sowohl als Exposé wie auch als Antithese seiner folgenden Reportagereisen gesehen werden kann.<sup>2</sup> In einer Art neurotischer „Voyage autour de ma chambre“ beobachtete und zeichnete Sacco sich zunächst selbst – wie er während der amerikanischen Luftangriffe auf den Irak im Frühjahr 1991 Tage und Nächte im Bann des CNN-Fernsehzyklopes verbrachte, wie er sich nolens volens von den Kriegsbildern faszinieren, abstoßen, paranoisch verängstigen, lähmen und wieder anstacheln ließ. Was dabei „herauskam“, war alles, nur kein archimedischer Beobachterpunkt. Man mag vermuten, dass die hier geschilderten Nicht-Erlebnisse ihn umgetrieben und zum Reisen an die Orte der Fernsehberichte gebracht haben, aber sein Zweifel an möglicher Wahrheit in Bildern erwies sich schon in dieser Schilderung als weit tiefer liegend, viel mehr als nur ein romantisches Nicht-wissen-Können. Zwar blieb er, sowohl bei „Palestine“ als auch bei dem zwischen 1992 und 1995 in der im Krieg liegenden bosnischen Stadt Gorazde entstandenen Folgeprojekt „Safe Area Gorazde“,<sup>3</sup> bei einem manchmal geradezu verbissen und ein wenig altmodisch wirkenden Bemühen um Ausgewogenheit bei der einleitenden Darstellung der jeweiligen Interessen – wie sonst hätte er seinen Aufenthalt bei Menschen auf der *einen* Seite des Zauns rechtfertigen können? –, was aber seine Reporterhaltung wirklich informiert, ist die immer (selbst-)kritische Auseinandersetzung mit Zeug/innenaussagen vor Ort.

In seinen Berichten zweifelt Sacco nicht nur (auf oft sehr komische Weise) an der Berechtigung seiner Perspektive, sondern auch am „Wissensvorsprung“ der Fronterfahrung, wie er es etwa exemplarisch in „Soba“, seinem Einzelporträt eines bosnischen Künstlers vorgeführt hat, einem seiner Gewährsleute in Gorazde, der, zutiefst verletzt und zerrissen von seinen Erlebnissen an Kriegsschauplätzen, zu einer Figur der Ambivalenz, der Gleichzeitigkeit und Ununterscheidbarkeit von Trauer, Schmerz, kindischer Albernheit, Zerbrechlichkeit und finsterstem Sexismus wird. Eine in ihrer Detailbeobachtung nochmals gesteigerte Form zeigt Saccos neuestes, ebenfalls von Menschen in Bosnien handelndes Buch „The Fixer“,<sup>4</sup> aus dem wir hier Auszüge abbilden.

Wozu Saccos bei aller selbstironischen Komik oft verzweifelt ernsthaften Geschichten und Bücher sich zumindest eignen: ein kompliziertes Gefühl für schwer zu ertragende Ambivalenzen und Relativismen auf den Punkt zu bringen. So sehr er sich auch bei der Anordnung, Überlagerung, Überblendung und Dynamisierung seiner Panels immer wieder der Erkenntnisse auch des Filmischen bedient – im Gegensatz zu den auseinander driftenden Timelines von Bild und Text in der Fernsehberichterstattung oder im Dokumentarfilm betont Sacco durch die ausgestellte Gemachtheit seiner Zeichnungen den Stellenwert des eigenen Beitrags der Leser/innen. Nicht nur dadurch, dass sie ihre Lesegeschwindigkeit selbst regeln, sondern auch durch die Betonung des Selbstgemachten in der meist unperfekten, unillusionistischen Zeichentechnik, die immer auch als Einladung zum selbstermächtigten Aufgreifen des Erzählfadens oder der Zeichnung verstanden werden können. (CK)

1. Joe Sacco, „Palestine“, Bd. 1-9, Fantagraphics, Seattle 1993ff. Gesammelt abgedruckt in zwei Bänden: Joe Sacco, „Palestine – A Nation Occupied“, Seattle 1996; „Palestine in the Gaza Strip“, Seattle 1997.

2. Ders., „How I Loved The War“, zuerst veröffentlicht in: „Yahoo“, Nr. 5, Dezember 1991. Wieder abgedruckt in den gesammelten frühen Essays: „Notes from a Defeatist“, Seattle 2002.

3. Ders., „Safe Area Gorazde. The War in Eastern Bosnia 1992-1995“, Seattle 2000.

4. Ders., „The Fixer – A Story from Sarajevo“, Seattle 2004.

Bosnian town,<sup>3</sup> he did continue his efforts to achieve a balance in the introductory explanation of the various interest in question, efforts that seem almost stubborn and old-fashioned: how else could he justify his stay with people on the *one* side of the fence? But what truly informs his role as reporter is the constant, (self) critical confrontation with the statements of witnesses on the ground. In his reports, Sacco not only doubts (often quite comically) the justification of his perspective, but also the “knowledge advantage” provided by front line experience. An example of this is his portrait of Soba, a Bosnian artist and one of his comrades in Gorzde, who, deeply wounded and torn by his experiences at battlegrounds, becomes a figure of ambivalence, characterized by a simultaneity and lack of differentiation among mourning, pain, childish silliness, fragility, and the darkest sexism. A form even more powerful in its observation of detail is evinced in Sacco’s newest book, “The Fixer”, which also deals with people in Bosnia<sup>4</sup>: selections from this book are included here.

Despite all the self-ironic comedy, Sacco’s often despairingly serious stories and books at least are able to summarize a complex sense for unbearable ambivalences and relativisms. Although in the sequencing, superimposition, dissolves, and dynamization of his panels, he again and again makes use of the findings of the cinematic, in contrast to the increasingly disparate timelines of image and text in television reporting or in documentary film, Sacco emphasizes in the exhibited constructed nature of his drawings the importance of the reader’s own contribution. Not only in controlling the speed of reading, but also in the emphasis on the self-made character in the mostly imperfect, anti-illusionist technique of drawing that always can also be understood an invitation to the reader to feel empowered to continue narrating or drawing. (CK)

(CK)

When he was a sniper, he says, he never killed civilians, only soldiers, people carrying weapons



He tells me that one time, after he became a fixer he quipped a German, your name is to the front line and

I COULD SEE A CHEMIST SO I PICKED UP A SNIPER RIFLE AND SHOT HIM.



The German said—

I DIDN'T COME HERE TO KILL SOME ONE.

And I said—

YOU DIDN'T KILL HIM I DID.



Only his suit determines to extract the contents of my wallet since by precious ounce

LET'S HAVE A PIE

IT WILL BE FOUR MARKS.

But the pond between us runs deeper than my pockets. It's a bond that harkens back to the schoolyard, where certain kinds of boys who are still afraid of girls find a dubious brotherhood in matching Everest's of knowledge about the stuff between the toes of wall

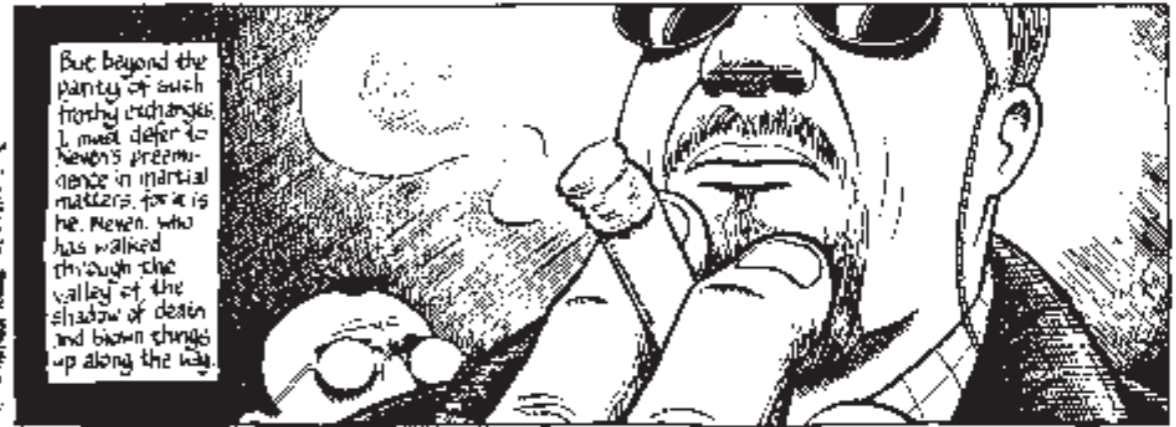
IN OTHER FAVOR THE ACTION WAS THE GERMAN CAPTURE OF THE BELGIAN FORTRESSES AT EBEN EMAEL

1940 GLIDERS A MASTER-PIECE



34

FOR THE FIRST TIME IN MY LIFE I FELT A GENUINE HAPPINESS



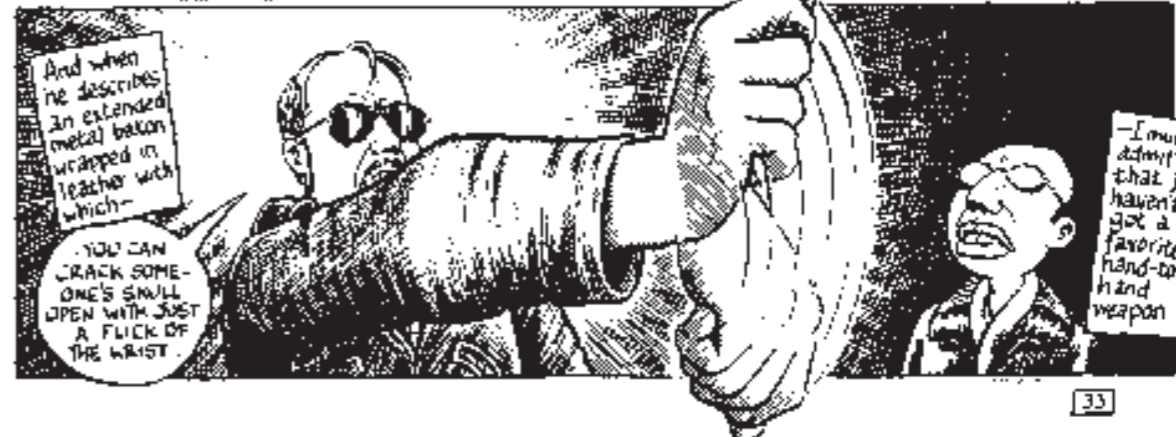
But beyond the party of such frothy exchanges, I must defer to Neven's preeminence in martial matters, for it is he, Neven, who has walked through the valley of the shadow of death and blown things up along the way.



So when he makes pronouncements about, say, the security arrangements at the Presidential Palace for a visiting American diplomat—

WHY ALL THE FUS? ALL YOU NEED IS THREE MEN STATIONED AT THE ENTRANCE.

—WHO AM I TO ADD COROLLARIES?

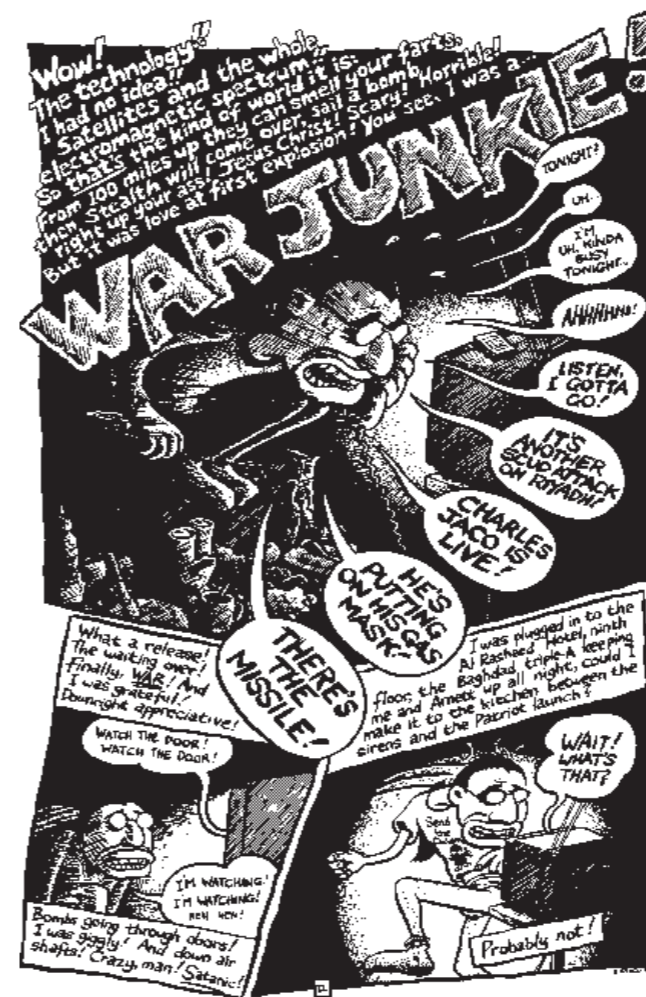
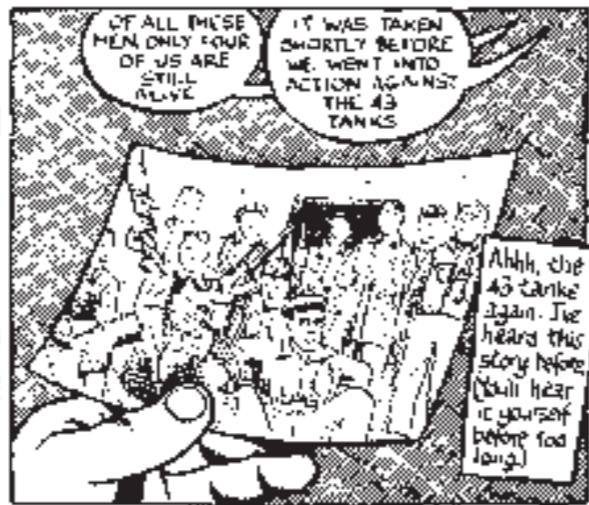
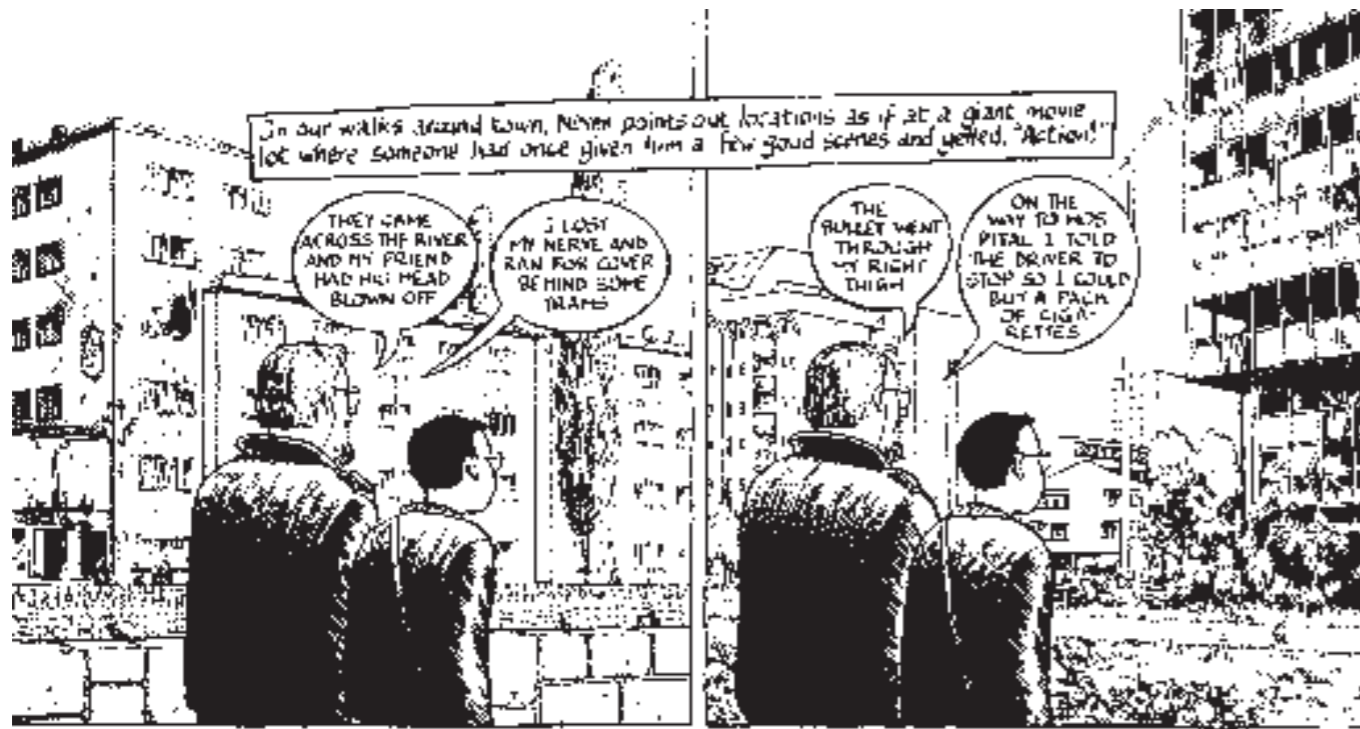


And when he describes an extended metal baton wrapped in leather with which—

—YOU CAN CRACK SOMEONE'S SKULL OPEN WITH JUST A FLICK OF THE WRIST.

—I must admit that I haven't got a favorite hand-to-hand weapon

35



Der Band „Collection of Drawings of an Art Amateur Made On His Travels Through a Mysterious and Faraway Land“ enthält gut einhundert einzelne Bleistiftzeichnungen, von denen hier nur eine kleine Auswahl abgedruckt werden kann. Es enthält keine weiteren erklärenden Texte, mit Ausnahme der folgenden kurzen Erzählung über seine Ursprünge:

„Vor vielen Jahren lebte einmal ein junger und ehrgeiziger Kaiser, der viele Kriege begann und manches Königreich eroberte. Dieser Kaiser besaß alles, was sein Herz begehrte, und doch düstete ihn nach immer glanzvolleren Siegen, so dass er beschloss, die Vergangenheit selbst, welche uns immerdar entflieht, zu erobern, indem er das größte Museum der Welt schuf und es mit all den Schätzen anfüllte, die er bei seinen Heldentaten erbeutet hatte. Dieses Ziel vor Augen, sorgte der Kaiser dafür, dass ihn auf jedem seiner Feldzüge sein liebster Kunstexperte als Berater begleitete, ein geschickter Zeichner, der in gewissen Kreisen für seinen erlesenen Geschmack und seine erotischen Zeichnungen gerühmt wurde.

Nun begab es sich aber, dass der Kaiser eines Tages der mitreißende Bericht von einem prachtvollen Land jenseits der Meere zu Ohren kam, von dem er vorher noch nie gehört hatte. Ohne auch nur im geringsten zu zögern, schwor er sogleich, dieses Land seinen Besitztümer hinzuzufügen. Er stellte eine gewaltige Streitmacht auf und ließ Dutzende hervorragender Schiffe bauen, und schon bald war er bereit, die Segel setzen zu lassen. Wie immer nahm er auch diesmal seinen Freund den Zeichner mit sich, der den ruhmreichen Feldzug bezeugen sollte.

Zunächst verlief alles nach Plan, doch dann ließen die Kräfte der Armee nach, sie verloren erst eine Schlacht und dann noch eine, bis der Kaiser schließlich nur noch die Wahl hatte, zum Rückzug zu rufen oder sein Leben zu verlieren. Da er sah, dass die Niederlage unabwendbar war, ergriff er mit einem Mal zusammen mit den Resten seiner Truppen die Flucht zurück in die Hauptstadt. In all seiner Eile vergaß er jedoch ganz seinen Zeichner.

Ganz allein zurückgelassen in Feindesland gelang es dem Zeichner doch, sich mit den Eingeborenen anzufreunden, und schon bald schweifete er unbehelligt umher und zeichnete alles, was sein Gefallen fand, denn dies war das Geschick, das ihm die Vorsehung bestimmt. Und wirklich, wie die Zeit so verging, brachte er es auf eine fantastische Sammlung von Zeichnungen, auf denen die verschiedenen Ansichten, Szenen, Ereignisse und Sitten dieses geheimnisvollen Reiches zu sehen waren, von denen er freilich nicht das Geringste verstand.

Dann eines Tages gelang es dem Zeichner schließlich doch, in die Heimat zurückzukehren. Unnötig zu sagen, dass seine Zeichnungen unter den Gebildeten in der Hauptstadt für einiges Aufsehen sorgten. Selbst der Kaiser war hochofrend und bestellte den Zeichner sogleich zum ersten Direktor seines Großen Museums, mit der Aufgabe, dessen Sammlung zur öffentlichen Darbietung zu organisieren.

Der neue Direktor bewies in seinem Amt großes Geschick und Urteilsvermögen. Er entschied sich, die Kunstwerke chronologisch zu präsentieren, ein jedes seiner eigenen Nationalschule zugeordnet, und so schuf er zugleich das Modell eines jeden folgenden Museums. Sein Museum wurde auch zu einem Treffpunkt für die Künstler des Landes, die ihre Kunst durch die Nachahmung der Werke der Großen Meister erlernten, die dort an den Wänden hingen. Und so kam es, dass es die Künstler waren, die als erste die Bedeutung der Geschichte der Kunst verstanden und sahen, dass sie nicht nur weit in die Vergangenheit auszugreifen vermag, sondern auch in die Zukunft.“

The volume “Collection of Drawings of an Art Amateur Made On His Travels Through a Mysterious and Faraway Land” contains illustrations of well over a hundred single pencil drawings only a small selection of which can be shown here. It contains no explanatory text except for the following short account of its history:

“Many years ago, there lived a young and ambitious emperor who waged many wars and conquered many kingdoms. This emperor had anything his heart desired, yet still he longed for greater victories, and so he resolved to conquer the very past itself, which eludes us all, by creating the greatest museum in the world and filling it with the treasures seized during his exploits. With this aim in mind, the emperor made sure that on every campaign he brought along as an advisor his favorite art amateur, a fine draftsman known in some circles for his exquisite taste and his drawings of erotic art.

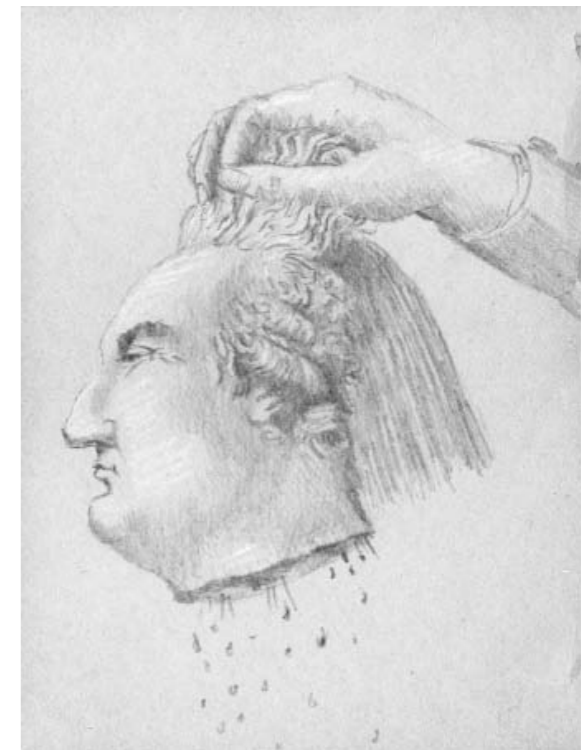
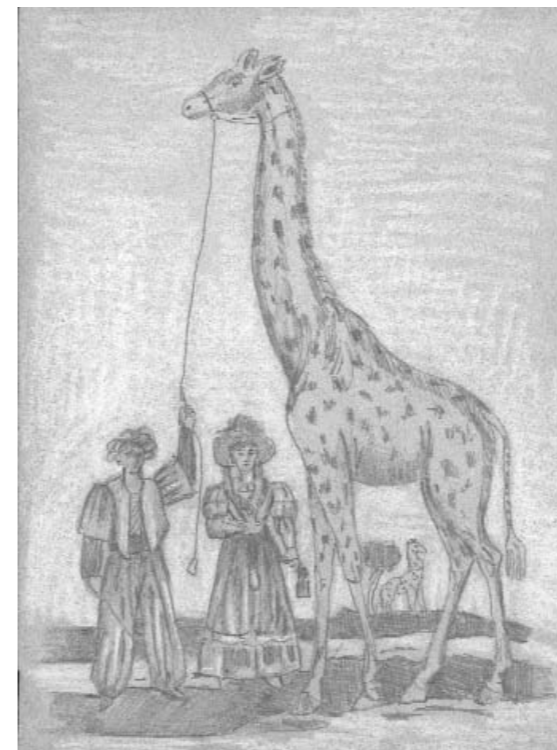
Now it so happened that one day the emperor heard an intriguing story about a magnificent land across the sea about which he knew nothing. Immediately, he vowed to add this land to his conquests. He assembled a huge army and built dozens of magnificent ships, and before long he was ready to set sail. With him, as always, he took his friend the draftsman, whose task it became to record the glorious campaign.

At first, all proceeded according to plan, but then the army began to falter, losing one battle and then another, until at last the emperor was forced to retreat or give up his life. Seeing that defeat was certain, he abruptly fled back to the capital with what remained of his troops. In his haste, however, he forgot all about his draftsman.

Left behind in a hostile land, the draftsman managed to befriend the natives and soon he was wandering freely, making drawings of everything that captured his interest, since this was the fate destiny had decided for him. Indeed, as time passed, he amassed a fantastic collection of drawings depicting the various sights, scenes, events, and customs of this mysterious kingdom, most of which he did not understand in the slightest.

Then one day, the draftsman was able to return home at last. Needless to say, his drawings caused a sensation among the educated people of the capital. The emperor, too, was highly pleased and immediately appointed the draftsman to be the first director of his Great Museum, with the duty of organizing its collection for public display.

The new director went about his business with great skill and insight. He chose to display the art works chronologically, each in its proper national school, and in this way established the model for every museum that came after. His museum also became a meeting place for the artists of the land, who began to study art by copying the works of the Great Masters that hung on the walls. And so it was that artists first came to perceive the importance of art history, and to see that it reaches not only into the past, but into the future as well.”



Unter den gezeichneten Zeugenberichten des Ersten Weltkriegs können die eleganten Aquarelle des amerikanischen Malers John Singer Sargent aus den Jahren 1918 und 1919 eine merkwürdige Sonderstellung für sich beanspruchen. Die abgestürzten Flugzeuge und zertrümmerten Häuser geraten unter seiner Hand zu ebensolchen lichtdurchfluteten optischen Wunderstücken wie ein aus transparenten Beige- und Rottönen komponiertes Lazarettzelt. Ein Blatt mit dem Titel „Du sollst nicht stehlen“ zeigt in mediterranem Licht badende Soldatengestalten, die Früchte von einem Baum pflücken. Die Darstellung einer über einen Bombentrichter gespannten Plane wird zum Lehrstück in schwebender Bildkomposition. Allen seinen Aquarellen ist eine vollkommene technische Meisterschaft – und vollkommene Teilnahmslosigkeit anzusehen. Zum Zeitpunkt ihrer Entstehung war Sargent, in Italien geborener Sohn amerikanischer Eltern, längst zum hochgerühmten Gesellschaftsportraitisten avanciert, dem schon seit Mitte der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts für seine geradezu perfekte Adaption alter Meister wie Velázquez und Goya von allen künstlerischen Autoritäten Lob gezollt wurde. Auch im Kreis der Impressionisten stand er in hohem Ansehen. Nach der Jahrhundertwende hielt ihn ein echt moderner Ennui fest im Griff, der ihn dazu brachte, alle neuen Aufträge für Porträts und Wandgemälde konsequent abzulehnen und stattdessen das Leben eines klassischen Eindrücke suchenden Kunstreisenden zu führen. Seine Maxime: „Above all things, get abroad, see the sunlight, and everything that is to be seen ...“ Bei Aufenthalten in Italien und Spanien perfektionierte er seine Aquarelltechnik, bevor er im letzten Jahr des

Among the drawn eye witness accounts of the First World War, the elegant watercolors by the American painter John Singer Sargent from the years 1918 and 1919 can claim a curiously special position for themselves. In his hands, crashed planes and destroyed houses developed into the same kind of light flooded optical pieces of wonder as did a makeshift hospital tent composed of transparent beige and red tones. A sheet of paper with the title "Thou Shalt Not Steal" shows figures of soldiers bathed in Mediterranean light and picking fruit from a tree. The representation of a tarpaulin stretched over a bomb crater becomes an instructional piece in the art of floating image composition. In all of his watercolors a complete technical mastery – and a complete detachment – can be seen. By the time of their creation, Sargent, the Italian born son of American parents, had long advanced to his position as the most well-known society portrait painter. Since the middle of the 1880s he had been acknowledged with praise from all artistic authorities for his virtually perfect adaptations of old masters like Velazquez and Goya. He also stood in high standing within the circle of Impressionists. After the turn of the century, he came firmly under the effects of a genuinely modern ennui that consequently caused him to turn down all new requests for portraits and murals and instead to lead the life of a classical roving artist looking for impressions. His maxim: "Above all



John Singer Sargent beim Aquarellieren, Maine 1921

Ersten Weltkriegs auf formelle Einladung des britischen War Memorials Committee den Auftrag erhielt, die englisch-amerikanische Allianz in Frankreich künstlerisch zu dokumentieren; zunächst geschah das durch nur ein einziges Gemälde, das riesige Bild „Gassed“, das Soldaten nach einer Giftgasattacke zeigt. Die hier reproduzierten Aquarelle, etwa zehn wurden durch das Imperial War Museum angekauft, entstanden bei gleicher Gelegenheit. Gelingt es einem, die Ungeheuerlichkeit seiner Ästhetisierungen mit der Erinnerung an zeitgenössische Bildstrategien zu neutralisieren, so verwundert es nicht mehr zu hören, wie sich Andy Warhol, wichtigster Meister der Oberflächen, 1986 über sie geäußert hat: „Sargent’s watercolors are just as beautiful as his portraits. They’re actually better, aren’t they? Watercolors are so hard to do.“

(CK)

things, get abroad, see the sunlight, and everything that is to be seen...“ During stays in Italy and Spain he perfected his watercolor technique before receiving the task, by formal invitation of the British War Memorials Committee, to document the English-American alliance in France in the last year of the First World War. At first this occurred through only a single painting, the huge picture “Gassed,” that shows soldiers after an attack with poison gas. The watercolors reproduced here, of which about ten were purchased by the Imperial War Museum, arose out of similar circumstances. If one can manage to neutralize the atrocity of his aestheticizing with the memory of contemporary strategies of depiction, one is no longer surprised to hear how Andy Warhol, the greatest master of surfaces, expressed himself in 1986: “Sargent’s watercolors are just as beautiful as his portraits. They’re actually better, aren’t they? Watercolors are so hard to do.”

(CK)



„A Street in Arras“, 1918



„Scots Greys“, 1918



„A Wrecked Tank“, 1918



„A Crashed Aeroplane“, 1918



„The Interior of a Hospital Tent“, 1919



„A Wrecked Sugar Refinery“, 1918



„Battlefield“, 1918



„A Tarpaulin over a Dug-out, Ransart“, 1918



„Thou shalt not steal“, 1918

„Warum zeichnen Sie die Grube? Ein Bergmann, der an mir vorüber ... – gehen wollte, blieb stehen. Er sah mir eine kleine Weile bei der Arbeit zu und fragte dann: Warum stellen Sie Bergbau dar? – Ich zeichne die Grube, weil es die Grube gibt und weil es Folgen hat, dass es die Grube gibt, antwortete ich.“ (Alfred Schmidt, „unter Tage, Bilder und Texte aus einer Grube“, Marl 1977, S. 25)

Nachdem er bereits eine viel versprechende und lukrative Art Director-Karriere in Düsseldorf begonnen hatte, sorgte im Jahr 1975 die Begegnung mit der Welt des Bergbaus für eine dramatische Wendung in Alfred Schmidts Leben: In diesem Jahr begann er in den Schächten der Zeche „Auguste Victoria“ mit einer groß angelegten Zeichenarbeit, die ihn für den Rest seines Lebens nicht mehr loslassen sollte. Ihn interessierte die Lage der damals schon durch die „Strukturprobleme“ ihres Arbeitsfeldes gefährdeten Bergarbeiter im Ruhrgebiet, die ihm über Jahre der Zeichenarbeit hinweg zu engen Freunden wurden. Ihn interessierte aber auch die schiere Komplexität, die unfassbare Fremdheit dieser bis zu tausend Meter in die Tiefe gehenden, zum Teil lebensgefährlichen Arbeit. Zunächst erlaubte man ihm nur, in Begleitung eines Sicherheitsinspektors nach unten zu gehen, der schadhafte, von den Erdkräften zusammengedrückte Gänge untersuchte. Zum Teil ergibt sich daraus der anfangs brüchige, zersplitterte, wie in sich verdreht wirkende „Stil“ seiner Zeichnungen. Diese Formen waren allerdings auch Begleiterscheinungen der unglaublichen Fülle an funktionalen Details, die Schmidt dort unten überfielen – und die er aufgrund einer entschiedenen Neigung zur größtmöglichen Wahrhaftigkeit der



“Why are you drawing the pit?” A miner, who wanted to go by me, stopped. He watched me work for a little while, and then asked, “Why are you drawing the mine?” – ‘I draw the pit because the pit exists, and because the fact that the pit exists has consequences,’ I answered.” (Alfred Schmidt, unter Tage. Bilder und Texte aus einer Grube, Marl 1977, p. 25)

After beginning a promising, lucrative career as an art director in Düsseldorf, in 1975 his encounter with the world of mining brought about a dramatic turn in his life: he began to draw the shaft of the Auguste Victoria Mine, starting a huge drawing project that would accompany him the rest of his days. He was interested in the situation of the mineworkers in the Ruhr, already then threatened by the “structural problems” of the region and who over the years of drawing became close friends. But he was also interested in the sheer complexity, the incomprehensible foreignness of this work, up to a thousand meters beneath the earth and often at substantial risk to life and limb. At first he was only allowed to go down in the company of a security inspector who studied damaged passageways. This in part results in the initially fragmented, splintered, distorted-looking “style” of his drawings. These forms were however also a result of the incomparable plethora of technical details that overwhelmed

zu leisten. Noch in den siebziger Jahren führte ihn das etwa zu dem Schritt, seine Zeichnungen auf einen selbst zusammengeschweißten Handwagen zu hängen, mit dem er wie ein Pilger des Industriezeitalters fünfzig Tage lang im ganzen Ruhrgebiet Werbung für ein politisches Umdenken machte. Er nutzte das Innere zwischen den beiden Plakatwänden als Schlafplatz; wo immer er hinkam, erklärte er allen Interessierten seine Zeichnungen. Es folgten zahllose Ausstellungen sowie Aktionen, bei denen er die auf fünf Meter lange Großtransparente gedruckten Zeichnungen auf Schiffen den Rhein auf und ab fahren ließ. Auf diese Weise wurde er mit der Zeit zu einer bekannten und geachteten Persönlichkeit des öffentlichen Lebens. Für ihn wurde die Ehrenbürger-Auszeichnung für das ganze Ruhrgebiet zum ersten Mal vergeben. Er erhielt schließlich auch den Auftrag, mit seinen Bergwerkszeichnungen eine ganze U-Bahn-Station in Gelsenkirchen zu gestalten. Sein zunehmendes Aufgehen im gesellschaftlichen Arbeiten, das er mit selbstgedruckten Postkarten und Zeitungen unterstützte, zeigt sich etwa an einem Blatt mit der Porträtzeichnung eines Kumpels. Rund um die gezeichnete Figur stehen hunderte verschiedene Namen und Telefonnummern einflussreicher Personen verzeichnet.

Was ihm bei seinem Zeichnen, das er dem „technischen Zeichnen“ verwandt fand, wichtig war, beschrieb er so: „Zum einen ist es die Genauigkeit der Wiedergabe, auf die ich aus bin, zum anderen sind es die Schwierigkeiten der Arbeit unter Tage, die mich zwingen, nur bestimmtes Material zu benutzen. Es sind Rohrfeder und Stahlfeder, mit denen ich Tusche, Tinte oder Eiweißfarbe auftrage, und Bleistifte

threatened “treasure.” Still in the 1970s, this led him for example to the step to hang his drawings on a self-welded steel cart, with which he traversed the Ruhr for fifty days, a pilgrim of the industrial age, calling for a transformation in political thinking. He used the space between the two poster walls to sleep, and wherever he came he explained his drawings to anyone interested. Countless exhibitions and actions followed, where he had the drawings printed on five-meter long sheets and allowed them to be shipped up and down the Rhine. He thus became a prominent and respected person of public life: he was the first to be given the title of “honorary citizen” of the Ruhr. He also was commissioned to decorate an entire subway station in Gelsenkirchen with his mining drawings. His increasing absorption in social engagement, which he supported with self-printed post-cards and newspapers, is shown for example in one special portrait of one of his mining buddies. Around the drawn figure, hundreds of various names and telephone numbers of influential people are written.

He considered his drawing related to “technical drawing,” and described its importance in the following terms: “On the one hand, it is the precision of the reproduction that I’m looking for, at the same time, the hardships of life underground that force me to only use certain materials. Reed pen and steel pen, with which I apply tusche, ink,

Darstellung zunächst kaum einordnen konnte. Für sein ganzes späteres Zeichnen behielt er jedoch den panoramaartig gedehnten Blick bei, in dem alle Details gleichberechtigt sein sollten. Seine Besessenheit von dieser Welt ließ ihn Tausende von Fröhschichten in den verschiedensten Zechen im ganzen Ruhrgebiet begleiten, bei denen er mit der Zeit den Charakter des von außen kommenden Künstlers ablegte und zu einem gleichberechtigten Mitarbeiter wurde. In späteren Jahren verlagerte sich sein visuelles Interesse nachvollziehbar auf Porträts seiner Kumpel, die durch gleiche Helme und Kleidungsstücke auf ungeübte Betrachter zunächst einförmig wirken, bei näherem Hinsehen aber die individuellen Züge aus dem alles überziehenden Kohlenstaub hervortreten lassen.

Schmidts Arbeitsweise war zuerst die eines Technikers, der nur aufgrund dieser Herkunft eine Lizenz zu haben glaubte, unterirdisch die Kehrseite der Welt über der Erde festzuhalten. Schon sehr früh ging es ihm damit jedoch auch darum, im Sinne eines aktivistischen Interesses auf einen wirtschaftspolitisch bedrohten gesellschaftlichen „Reichtum“ aufmerksam zu machen, zu seiner Rettung einen Beitrag

Schmidt underground, details that he was hardly able to order due to his decisive intention to obtain the greatest truth of depiction. But for all his later drawings, he retained this panorama-like gaze, where all details are to be given equal treatment.

His obsession with this world caused him to accompany thousands of early shifts at coal mines all across the Ruhr; in time, he lost the character of the outside artist, becoming an a co-worker. In later years, he shifted his visual interest, understandably, to portraits of his mining buddies. These portraits, with identical helmets and clothing, at first seem monotonous to the untrained eye, but on closer inspection individual aspects emerge from the all-covering coal dust.

Schmidt’s way of working was initially that of a technician who due to his background thought he had license record the underside of the world. At the same time, he was also interested from very early on as an activist in contributing something to saving this economically

verschiedener Härte. [...] Diese Materialien eignen sich für nichts so gut wie dafür, Linien herzustellen. Folglich bringt mich schon das verwendete Material dazu, für alles, was ich bezeichnen will, lineare Zeichen zu suchen – Linien verschiedenster Form von kleinster bis größter Länge.“ (Ebd., S. 98) Es ging ihm ganz explizit nicht um einen stimmungshaften Eindruck, sondern um eine ganz detailgenaue Beschreibung. Die Zeichnungen, so perfekt sie aussehen, sind fast ausschließlich unter Tage entstanden, eine Zeichnung beanspruchte oft Monate der konzentrierten Arbeit. Unter der Erde herrschten oft extreme Temperatur- und Wetterbedingungen. Das Tuschfass, das Schmidt auf dem Zeichenbrett vor sich platzierte, wurde ihm vom unterirdischen Sturm mehr als nur einmal über eine fast fertige Zeichnung geweht.

In der letzten Zeit seines Lebens wagte Alfred Schmidt noch einmal eine große Veränderung, als er Ende der neunziger Jahre seine Arbeit auf die ebenfalls vom Untergang bedrohte Bremer Vulkan-Werft verlagerte und dort bis zur vollständigen Ausschöpfung seiner Lebenskraft weiterzeichnete.

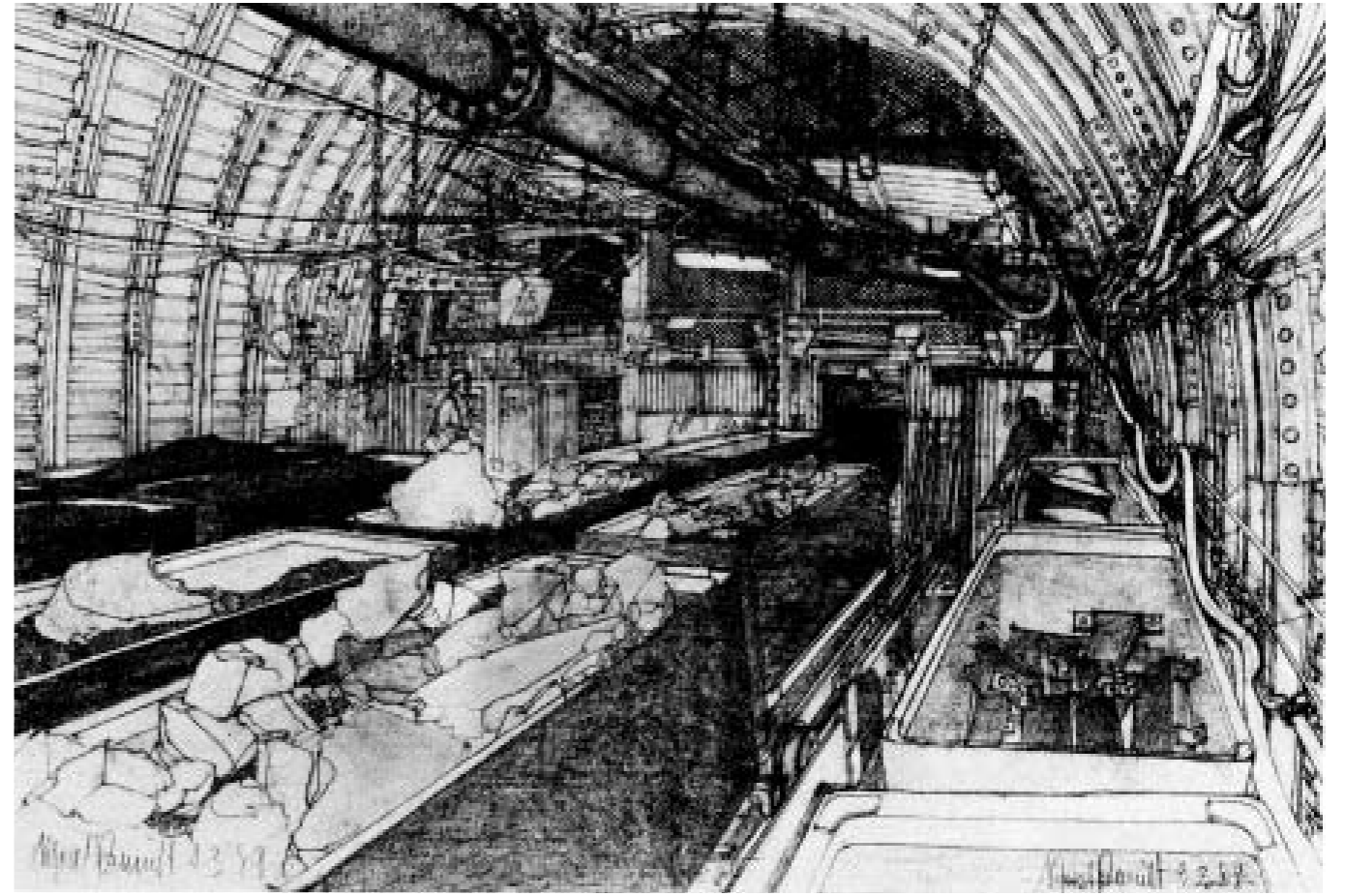
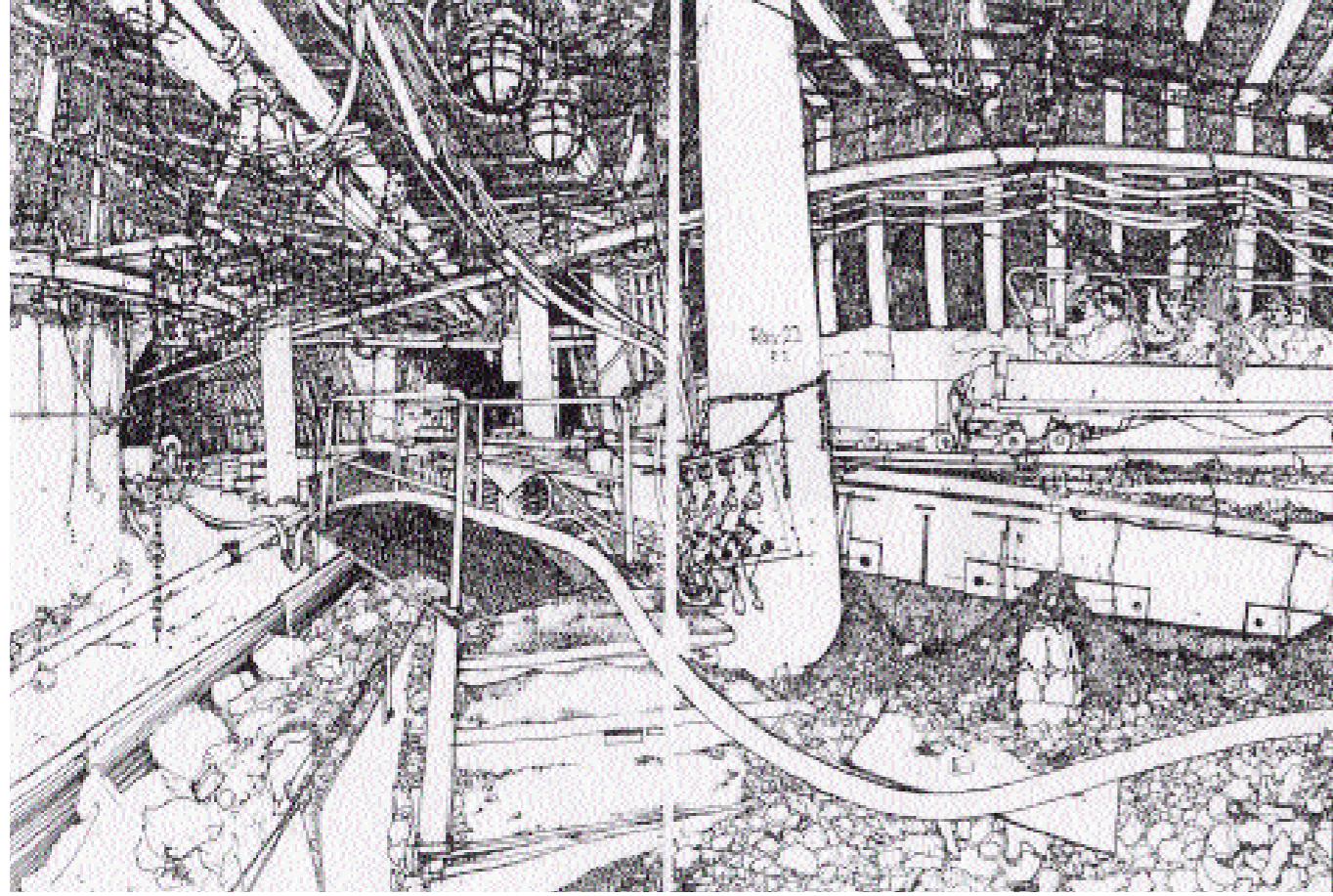
(CK)

or egg tempera, and pencils of various hardness. [...] These materials are appropriate for nothing so much as to produce lines. As a result, the material used caused me for all that I seek to register to find lines of the most various form, from the shortest to the longest.” (Ibid., p. 98) As issue is quite explicitly not capturing a mood or impression, but a very detailed description. The drawings, as perfect as they look, were almost entirely made underground, each drawing often required months of concentrated work. There are often extreme temperature and climate conditions underground. The well of tusche that Schmidt placed on the drawing board before him was blown over by an underground storm more than once, destroying an almost complete drawing.

In the last years of his life, Alfred Schmidt once again dared to make a great change, when he at the end of the 1990s moved his work to Bremen’s Vulkan Shipyards, also threatened with demise, and continued to draw there until completely exhausting his life energy.

(CK)





Auf der Berliner Afrika-Konferenz 1884/85 sprachen die dreizehn europäischen Konferenzteilnehmer sowie die USA dem belgischen König Leopold II. das Kongobecken als Musterbeispiel einer vermeintlich „modernen“ Kolonie zu. Kein Vertreter des betroffenen Kontinents war bei diesem Akt anwesend. Mit der Benennung als (afrikanischer) „Freistaat“, mit dem Ziel der Rückführung von Sklaven und im Kampf gegen arabische Konkurrenz, reagierte die europäischen Mächte auf eine Krise des transatlantischen (Sklaven-)Handels und die seit der Revolution in Haiti 1792 existierende Kritik am Kolonialismus. Auf dieser Konferenz sollte nun unter anderem Kolonialismus neu legitimiert werden.

Die eigentliche Bedeutung der Konferenz lag in einem europäischen Entschluss zur präventiven Konfliktvermeidung, die den Bestimmungen der „Anzeigepflicht“ und der „effektiven Okkupation“ unterlag, unter denen die Signatarmächte in den nächsten fünfzehn Jahren den Kontinent unter sich aufteilen sollten. Es entstanden die seit dieser Konferenz so genannten „Berliner Grenzen“, die noch heute die nationalstaatlichen Grenzen innerhalb des afrikanischen Kontinents bestimmen. Durch das (bewusst gesetzte) Fehlen jeglicher Kontrollinstanz gegenüber den genannten „modernen“ Prämissen wurde unter der Hand wirtschaftlichen Interessen ein Freibrief ausgestellt, wodurch schließlich auch in weiten Teilen des Kontinents ein System der Zwangsarbeit installiert werden konnte. Diese Konferenz, im Wesentlichen eine Wirtschaftskonferenz, ist nicht ferne und abgeschlossene Geschichte, sondern kann durchaus als ein Vorläufer der heute bekannten Wirtschaftsgipfel gelten. Die



Gezeichnete Darstellung der Berliner Kongo-Konferenz, aus: *Die Gartenlaube*, 1884

At the Berlin Conference in 1884–85, the thirteen European conference participants as well as the United States handed over the Congo to the Belgian King Leopold II to serve as a prime example of a supposedly “modern” colony. At this act, not a single representative of the continent in question was in attendance. In naming the Congo an (African) “free state,” with the goal of repatriating the slaves and in the struggle against Arab competition, the European powers reacted to a crisis of the trans-Atlantic slave trade and the critique of colonialism that had existed since the Haitian Revolution in 1792. One of the goals of this conference was now to grant colonialism a new legitimization.

The actual significance of the conference lay in the European decision to prevent conflict, subject to the establishment of a duty of disclosure and “effective occupation,” under which the signing powers would divide the continent amongst them in the next fifteen years. At this conference, the so-called “Berlin borders” emerged, which still today determine the boundaries of Africa’s nation-states. The (consciously chosen) lack of any kind of control to respond to the “modern” premise of the conference served underhandedly to grant economic interests free rein, whereby in the end a system of forced labor could be installed across large parts of the continent.

This conference, essentially an economic summit, is not such distant and past history, but should be considered a predecessor of today’s economic summit meetings. The participants met in Hotel Radziwill, located in Wilhelmstrasse, where many banks were also located. The representatives of the individual countries found themselves in the company of a number of bankers, technological delegates, shippers, geographers, and colonialist enthusiasts.

The documents gathered by Dierk Schmidt for the exhibition *Tauchfahrten*, along with his own drawings and sketches, are part of a working through of this historical event, particular the reception that this conference had in the German illustrated weeklies and newspapers of the time. The starting point was one of the engravings the illustrated press used to depict the event. This is not intended as a gesture of remembering reference; Schmidt instead poses the question of the continuity and similarity of this event to current formations of economic and political interests.

On the following pages, pictures and sketches from Schmidt’s work “When opinion becomes an occasion for calculation...” (2004) are documented, where at issue is a “reconstitution” of a media situation that never took place in this way: a meeting of the victims and participants in the debate about compensation payments to forced laborers in the Nazi period at “Sabine Christiansen”, a weekly political talk show on German prime time television. Like many of his earlier works, these images experiment with the tension between the gesture of a history painting (itself historical) and the critical format of political-artistic contextual research. Illustration here serves not least a confrontation by way of caricature with the public and media of figures on the political stage.

(CK)



Elemente zu „Ich weiß etwas, was Du nicht weißt ... When opinion becomes an occasion for calculation“, 2004  
Auf den folgenden Seiten: Studien von Protagonisten dieser Arbeit

Teilnehmer tagten im ehemaligen Hotel Radziwill in der Wilhelmstraße, wo auch viele Banken ihren Sitz hatten. Die Vertreter der einzelnen Länder befanden sich dort in Gesellschaft einer Reihe von Bankiers, technischer Delegierter, Reeder, Geografen und Kolonialenthusiasten.

Die von Dierk Schmidt für die Ausstellung „*Tauchfahrten*“ zusammengestellten Dokumente, eigenen Zeichnungen und Skizzen sind Teil einer Aufarbeitung dieses historischen Ereignisses, vor allem der Rezeption, die diese Konferenz 1884/85 in deutschen Illustrierten und Zeitungen erfuhr. Ausgangspunkt war einer der Stiche, mit denen die damalige illustrierte Presse das Treffen darstellte. Damit ist nicht nur eine nachholende Geste der erinnernden Referenz gemeint, Schmidt stellt die Frage nach Kontinuität und Vergleichbarkeit dieses Ereignisses mit heutigen wirtschafts- und geopolitischen Interessenformationen.

Auf den hier folgenden Seiten sind Bilder und Skizzen zu Schmidts Arbeit „Ich weiß etwas, was Du nicht weißt ... When opinion becomes an occasion for calculation ...“ (2004) dokumentiert, bei denen es um die „Präkonstruktion“ einer so nie eingetroffenen Mediensituation geht: ein Zusammentreffen von Betroffenen und Beteiligten in der Auseinandersetzung um Entschädigungszahlungen an Zwangsarbeiter/innen des NS-Regimes – in Sabine Christiansens wöchentlicher Polittalkshow im deutschen Prime-Time-Fernsehen. Diese Bilder experimentieren wie viele seiner früheren Arbeiten mit der Spannung zwischen dem Gestus der (ihrerseits historischen) Historienmalerei und dem kritischen Format der politisch-künstlerischen Kontextrecherche. Zeichnung dient hier nicht zuletzt der karikaturhaften Auseinandersetzung mit dem öffentlichen und medialen Auftreten politischer Protagonisten.

(CK)

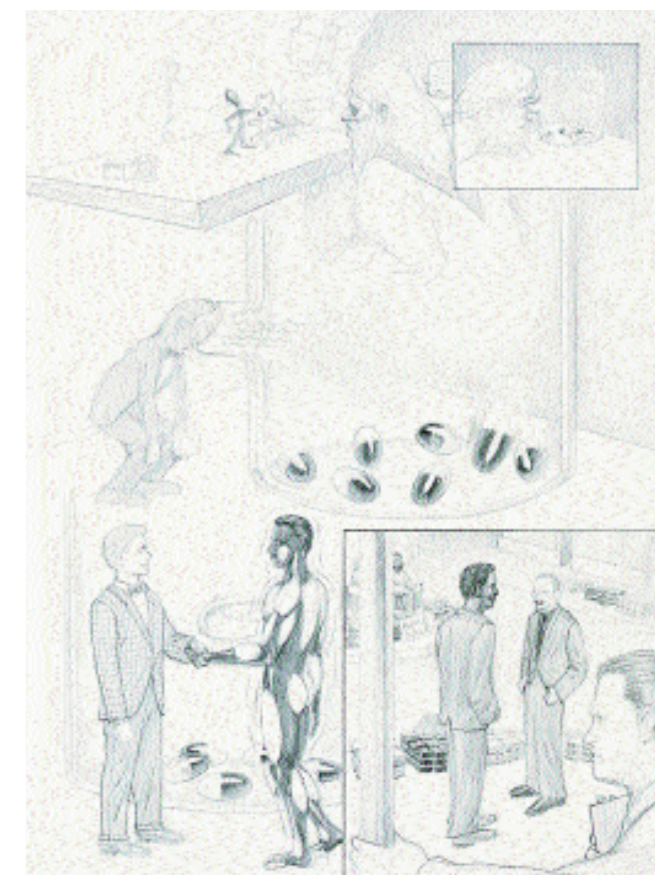


In dem heterogenen Werk des an der amerikanischen Westküste lebenden, sammelnden und suchenden Künstlers Jim Shaw hat sich seit vielen Jahren eine Komplexwerdung von Popkultur ereignet. Sie beruht zu großen Teilen auf einer besonders haltlosen Aneignungsgeste, die sich auf alles aus der sauber geputzten amerikanischen Alltagswelt Verdrängte erstrecken will. „Pop Will Eat Itself“ hieß einmal eine Band. Als Buchhalter kultureller Alpträume und Abräume ist Shaw über diesen Stand längst hinaus, denn es gelingt ihm immer wieder, Stellen im Bildbewusstsein zu finden, die zwar populär sein mögen, aber ganz gewiss nicht „pop“ im emphatischen Sinne. Pop wird sich an sich selbst verschlucken. Bekannt geworden ist er durch die Entdeckerlust bei den appropriierten „Thrift Store Paintings“, Fundstücken aus dem Labyrinth der Flohmärkte und Trödeläden. Man kann sagen, dass die mit vielerlei kulturellen Tabus belegten Gegenstände mit einer gewissen Obsessivität in seine eigene Bildproduktion übergegangen ist. Da ihm nun wie anderen anerkannten Angehörigen der Westküsten-Generation um John Miller, Mike Kelley, Tony Oursler oder Paul McCarthy die Abgründe des Unbewussten und der verdrängten Sexualität zu einem täglichen Arbeitsfeld geworden sind, war es wohl nur konsequent, dass er Mitte der neunziger Jahre mit seinen „Dream drawings“ die eigenen Ressourcen anzapfte – Bleistiftzeichnungen, in denen er mit Akribie jedes Detail festhält und konkretisiert, das sich auf der Nachtseite seines Verstandes blicken lässt. Die einzelnen Elemente arrangiert er in einer comicähnlichen Montage aus Panels auf dem Blatt. Auf den Rückseiten der briefbogengroßen Blätter steht jeweils eine Art geschriebener Zusammenfassung des Erlebten. Neben den Zeichnungen entstehen auch „Dream objects“. Gegenstände, die in den Träumen zu sehen waren und ihn ohne eine Verdinglichung nicht losgelassen hätten. Träume sind jedenfalls seinem gierigen Griff eindeutig viel zu wertvolles Material, als dass er sie dem Zufall überlassen könnte. Damit schließt er nicht nur – in welchem Maß das ironisch ist, bleibt zum Glück unklar – an ein „ur-amerikanisches“ Projekt der modernistischen Ausmerzungen von Zufall und Verfall an. Der Titel eines seiner Kataloge, „Everything must go“, deutet es schon an. Die Ökonomie seiner Träume lässt keine Staus zu.

(CK)

In the heterogeneous work of Jim Shaw, an artist who lives, collects, and searches on the American West coast, over many years a complexification of popular culture has taken place that seeks to direct attention towards the repressed reality beneath the shiny everyday of American life. „Pop Will Eat Itself“ was once the name of a band. As the accountant of the bad dreams and the detritus of culture, Shaw has long gone past this, for over and over again he succeeds in finding sites in visual consciousness that might well be popular, but are certainly not “pop” in the emphatic sense. Pop will choke on itself. He became prominent with the pleasure in discovery shown in his appropriated “Thrift Store Paintings”, readymades from the labyrinth of flea markets and cheap antique stores. You might say that that these objects, laden with so many cultural taboos, have merged with a certain obsessiveness with his own image production. Since for Shaw, like other recognized colleagues of the West Coast generation around John Miller, Mike Kelley, Tony Oursler, or Paul McCarthy, the dark abysses of the unconscious and the repressed sexuality have become a daily area of work, it was the next logical step that in the mid-1990s he began in his “Dream Drawings” to tap his own resources: pencil drawings, in which he meticulously records and concretizes every detail that can be glimpsed on the underside of reason. He arranges the individual elements in comic-like montage on panels on a sheet. Each backside of these letter-size sheets of paper contains a summary of the experience. On top of the dreams, Shaw makes “Dream Objects”, objects that could be seen in dreams and that would not have let him go without becoming an actual thing. For his greedy grasp, it is clear that dreams are much too valuable a material to be left to chance. With this — the extent to which this is ironically intended happily remains unclear — he picks up on an ur-American project of modernist annihilation of coincidence and decay. The title of one of his catalogues, “Everything Must Go”, already alludes to this. The economy of his dreams allows for no traffic jams.

(CK)



„Die Exklusive / Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten“ ist der Titel einer Zeichnungsserie. Es geht in dieser Serie um den Begriff des Ausschlusses – der Exklusion – als einer vierten staatlichen Gewalt, die dazu legitimiert ist, Menschenrechte zu missachten, sie bewusst zu brechen. Diese Legitimation findet ihre Einbettung in ein demokratisches Selbstverständnis – durch die Schaffung von Zonen, in denen das, was die Demokratie ausschließt, gebündelt wird. Beispiele solcher Zonen sind Exportproduktionszonen, in denen keine Arbeitsrechte existieren, die „Red Zones“, etwa bei den Gipfelprotesten, innerhalb derer Rechtsschutz und Versammlungsrecht aufgehoben sind, aber auch mobile Zonen, die um Demonstrationzüge festgelegt werden, schließlich Abschiebelager für Flüchtlinge – euphemistisch so genannte „Ausreisezentren“ –, in denen das Recht auf Asyl und auf Freizügigkeit gebrochen wird. Konsequenz dieser Abschiebelager sind die feinmaschigen Systeme staatlicher Grenzanlagen, die sich zu Wirtschaftsräumen schließen. In all diesen Zonen geschehen gewaltsame Missachtungen und Beugungen dieser Rechte.

In den Zeichnungen tauchen zwei Zeugenfiguren auf, denen es möglich ist, die verschiedenen Zonen und Höllenkreise zu durchwandern und die die Aufgabe der Berichterstattung, der Interpretation und der Aufzeichnung haben. Die Vorlage für sie sind Dante und Vergil, wie sie aus Botticellis Zeichnungen zu Dantes „Göttlicher Komödie“ bekannt sind.

„Die Exklusive...“ war bisher in verschiedenen Formen im öffentlichen Raum zu sehen. Einmal im Salzburger Kunstverein, auch während der Proteste gegen das Weltwirtschaftsforum im Juni 2002, dann im Herbst 2002 als Teile eines Karussells in Brüssel. Das Karussell war um das Denkmal Gottfrieds von Bouillon installiert. Auf dem Karussell haben sich einige aus den Zeichnungen entstandene Figuren als Silhouetten verselbstständigt: ein Flüchtling, verfolgt von einem Grenzpolizisten, dazwischen zwei Frauen, die in einem Sweatshop Turnschuhe herstellen, zwei Funktionäre, die sich die Hände schütteln (es könnten Herr Köhler vom IWF und Herr Wolfensohn von der Weltbank sein), Polizisten, die das Händeschütteln bewachen... Eine andere Figur war für die erneute Aufstellung des Karussells in Dresden vorgesehen, die im Sommer 2003 geplant war, aber von der Stadt nicht erlaubt wurde. Das Karussell sollte um das Denkmal Augusts des Starken – den „Goldenen Reiter“ – installiert werden. Hier handelt es sich um eine „Non-Governmental-Organisation“-Figur: Sie bewegt ihren Körper hin und her, in der einen Hand den Flyer mit einem Aufruf gegen Abschiebelager, in der anderen Hand den Plan des größten spanischen Abschiebelagers in Fuerteventura.

Zonen können aber auch lokale Episoden sein, wie es der Fall des Ortes Yvoir in Belgien zeigt. Dort gab es ein Freiluftgehege, in dem man im Sommer 2002 Pygmäen „besichtigen“ konnte. Es sollte ein folkloristisches Event werden, um auf die wirtschaftliche Notlage der Pygmäen aufmerksam zu machen und zu helfen, über den Eintritt Geld zu verdienen. Es kam zu Protesten, die Veranstaltung wurde abgebrochen. Denn die Erinnerung daran, dass es in Belgien zu Beginn letzten Jahrhunderts eigentlich ganz üblich war, Personen aus dem Kongo auszustellen, dass viele im Zoo König Leopolds III. erfroren, machten das Event zu einer Peinlichkeit für eine Nation, die, wie alle anderen auch, nicht daran denkt, Reparationen an ihre ehemaligen Kolonien zu zahlen. Vielleicht trifft dieser Zwiespalt zwischen Erinnerung und „Ausgestelltsein“ auch auf die übrigen Figuren zu.

(Andreas Siekmann)

„Die Exklusive / Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten“ ist eine Serie von bisher 99 Zeichnungen, die mit den einfachsten Zeichenvorrichtungen des meistbenutzten Textverarbeitungsprogramms erstellt wurden und die von Ort zu Ort weiter ergänzt werden.

“The Exclusive / On the Politics of the Excluded Fourth” is the title of a series of drawings. This series deals with the concept of exclusion as a fourth power of the state, granting it permission to violate human rights, to consciously break them. This legitimacy is embedded in a democratic self-conception by creating zones that bundle together all that democracy excludes. Examples of these zones are export production zones where there are no labor rights, or the “red zones” at summit meeting protests, where legal protections and the right to assembly are suspended, but also mobile zones set up around demonstrations and finally deportation camps for refugees, euphemistically termed departure centers, where the right to asylum is broken and the freedom to travel is denied. The results of these deportation camps are the finely meshed systems of state border controls that close to form economic zones. In all these zones, rights are violently disregarded and warped.

In the drawings, two witness figures surface for whom it is impossible to cross the various zones and circles of hell, witnesses with the task of reporting, interpretation, and recording. The models for the figures are Dante and Virgil, as familiar to us from Botticelli's drawings on Dante's “Divine Comedy”.

Up until now, “The Exclusive” has been shown in various forms in public space: Salzburg's Kunstverein, during the protests against the World Economic Forum in June 2002, and in the fall of 2002 as part of a carousel in Brussels. The carousel was installed around a monument to Gottfried von Bouillon. On the carousel, some figures from the drawings take on lives of their own as silhouettes, followed by a border guard, and between them two women producing sneakers in a sweat shop, two functionaries shaking hands (it could be Herr Köhler from the IMF and Mr. Wolfensohn from the World Bank), and police keeping guard over this hand-shaking... Another figure was intended for a renewed exhibition of the carousel in Dresden that had been planned for Summer 2003, but was denied permission by the city. The Carousel was to be installed around the monument of August the Strong, the “Golden Rider.” Here at issue is a NGO figure: it moves its body back and forth, in one hand waving a flyer with a call against deportation camps, in the other plans showing the largest Spanish deportation camp in Fuerteventura.

Zones can also be local episodes, as can be seen in the case of the Belgian town of Yvoir. Here, in the summer of 2002, a free-air cage was set up where visitors could “view” pygmies. It was supposed to become a folkloristic event to bring attention to the economic situation of the pygmies and help earn money by charging an entrance fee. Protests took place, and the event was broken off: the reminder that it was really quite customary in Belgium at the start of the last century to place people from the Congo on public display, so that many froze to death in the zoo of King Leopold III, made the event embarrassing for a nation that, like all the other imperialist powers, is not thinking of paying reparations to their former colonies. Perhaps this ambiguity between memory and “being exhibited” applies to the other figures as well.

(Andreas Siekmann)

“The Exclusive/On the Politics of the Excluded Fourth” is a series of now 99 drawings that use the simplest drawing software available – using the most-used word processing program – and can be extended as it moves from place to place.





Seit ungefähr sieben Jahren trage ich einen Zeitungsausschnitt aus der *tageszeitung* bei mir: darauf sieht man das Bild einer brach liegenden Rodungsschneise in einem kanadischen Waldgebiet. Da ich aus Quebec komme und mich den nördlicheren Landschaften sehr verbunden fühle, hat mich dieses Bild nicht losgelassen. Die Bildunterschrift lautet: „... der Wald verschwindet im Drucker“.

Erst seit kurzer Zeit ist die kanadische Öffentlichkeit über die Folgen informierte, die extreme Abholzung für Menschen, Tiere und für das Klima mit sich bringt. Dank der Veröffentlichung des Dokumentarfilms „L'Erreur boréale“ (1999) von Richard Desjardins wurde jetzt zumindest in Quebec eine Art Alarmknopf gedrückt: die Öffentlichkeit weiß nun Bescheid, doch die Konzerne gehen bei weiterer Steigerung der Produktionsraten auch vorsichtiger mit Informationen um.

Der Borewald umfasst in einem ständig brüchiger werdenden Ring durch Nordrussland, Europa und Kanada, um den ganzen Erdball, die größten alten Waldbestände der Welt. Er stellt eines der wichtigsten Organe zur Absorption von Kohlendioxid dar und hält 40% der Weltkohlereserven. Der Wald ist Kanadas größte natürliche Ressource und seine gewinnträchtigste Handelsware.

Die Waldwirtschaft befindet sich im Besitz weniger multinationaler Konzerne, die sehr umweltfreundlich ausschauende Websites unterhalten. Die Regierung verkauft ihnen Landrechte zu niedrigen Preisen und konzentriert sich auf das Wirtschaftswachstum, was wiederum den Konkurrenzkampf um die schwindende Ressource verschärft. Sollte sich der augenblickliche Trend fortsetzen, dann würden Entscheidungen von Konzernleitungen und den Endverbrauchern ihrer Erzeugnisse gegenüber politisch getroffenen Entscheidungen immer wichtiger. Waldarbeit ist ein niedrig bezahlter Job mit langen Schichten – Tag- und Nachtschichten wechseln sich im Wochentakt ab –, und der Wald wird zu einer Zone, in der rund um die Uhr gearbeitet wird. Als ich mittendrin stand und daran denken musste, dass in diesem Wald 400 verschiedene Tierarten und 600 eingeborene Gruppen leben, war ich einfach schockiert von der Tatsache, dass hier die ganze Nacht hindurch Rodungsmaschinen und Transportfahrzeuge am Werk sind. Zumindest die Nacht sollte doch noch dem Wald gehören – aber leider entsteht der einzige „Wert“ des Waldes, wenn er in der Horizontalen liegt: niedergemäht. Dieses alte und hochkomplexe Ökosystem, auch eine spirituelle Landschaft, Obdach für viele und Atmungsorgan des ganzen Planeten, läuft hier für die multinationalen Konzerne nur als „Geldquelle“ und wird entsprechend in endlosen Optimierungsrechnungen auf nackte Zahlen reduziert.

Ein Baum braucht in diesen Breiten ein ganzes Jahrhundert zum Nachwachsen – in hundert Jahren wird die Erde zahlreichen Klimawechseln ausgesetzt sein, die jungen und mittelalten Monokulturen werden mit Erosion, Pilzbefall und anderen Begleiterscheinungen des Klimawechsels zu kämpfen haben.

In den achtziger Jahren hat die Regierung in Quebec dreißig Landstücke, so genannte CAAF (contrats d'approvisionnement et d'aménagement forestier), an die Forstwirtschaft verschenkt. Die Eigentümer erhielten verlängerbare Nutzungsverträge für 25 Jahre, wenn sie sich verpflichteten, für die Wiederaufforstung ihrer Gebiete Sorge zu tragen. Die Regierung bot dennoch an, die Kosten der Regeneration zu übernehmen, indem sie billige Arbeitskräfte aussandte, die (allerdings erfolglose) Aufforstungsversuche unternahmen, mit dem Ziel, die Öffentlichkeit vom Sinn der Regeneration zu überzeugen. Die Wirtschaft wirkt zerstörerisch, mit dem Geld der Steuerzahler wird neu bepflanzt, doch darüber wurden die Steuerzahler erst nach der Unterzeichnung der Nutzungsverträge informiert. (Es ist wichtig zu wissen, dass der Wald offiziell „der Bevölkerung“ gehört, was zu einer Pro-Kopf-Waldfläche in der Größe von acht Baseball-Feldern führt.) Regierung und private Wirtschaft arbeiten nun so erfolgreich zusammen, dass sie untereinander Mitarbeiter austauschen. Sie müssen die Öffentlichkeit auch nicht mehr „informieren“, sondern nur mehr „konsultieren“. De facto bedeutet das, dass die Öffentlichkeit sich die Informationen selbst zusammensuchen muss, anstatt sie von den Verursachern zu erhalten. Die „Konsultation“ beschränkt sich auf eine sehr partielle Sicht der Dinge – ansonsten eine Politik, die man Umwelt-Prozac in regelmäßigen Dosen nennen könnte.

Das Karibu, der Bär und andere frei lebende Tiere benötigen einen großen, entwicklungsfähigen Wald, um sich vor Wettereinwirkungen zu schützen, um sich ungestört paaren und ausreichende Artenvielfalt vorfinden zu können. Das Vordringen des Straßennetzes, das sich immer tiefer in den Wald hineinfrisst, ist verwirrend für sie. Kanada rodet Jahr für Jahr eine Fläche, die der Größe Belgiens entspricht.

(Susan Turcot)

Die vor Ort von Susan Turcot angefertigte Reportage „boreal greenwash“ (2004) über Waldabholzungen in Kanada wurde für diese Ausstellung in Stop-Motion-Technik zu einem Animationsfilm umgearbeitet, der als Videoprojektion zu sehen ist. Auf der gegenüberliegenden Seite sehen Sie einige der an Storyboards erinnernden Zeichnungen, die zwischen unterschiedlichen Betonungen von Textelementen alternieren.

I have carried a photo clipping from the Berlin *tageszeitung* around for about seven years: it's a photo of a barren clearcut forest zone in Canada. As I come from Quebec and have real connections to its more Northern landscapes, the picture stayed with me. The caption reads: „... der Wald verschwindet im Drucker“.

The Canadian public has only recently been exposed to the consequences of extreme deforestation on people animals and climate change. In Quebec, thanks to Richard Desjardins film “L'Erreur boréale” (1999), an emergency button has been pressed informing the public, making companies more protective of information while increasing productivity.

The Boreal forest is the largest ancient forest in the world and makes an increasingly fragmented ring around the globe through Northern Russia, Europe, and Canada. It is one of the globe's most vital organs for absorbing CO2 and contains 40% of the world's carbon stocks. The forest is Canada's largest natural resource and most profitable commodity.

A few highly competitive multi-national companies who have very friendly eco-looking websites own the business of forestry. The government sells them land rights at low prices and focus on economic expansion, which increases competition for a declining resource. If this continues decisions made in cooperate headquarters and by consumers of their products will increase in importance relative to the importance of political decisions.

Forest work is low-paying, long-shifted work, with a seven day alternating day/night shift pattern, making the forest a 24/7 work zone. Standing in the midst of it all, and knowing that the forest includes 400 species and 600 indigenous groups, I was shocked to see and hear the machines and trucks working through the night. The night should, at least, still belong to the forest, but, alas, the forest's only “value” is when it is horizontal: cut dead. The ancient and complex ecosystem, spiritual landscape, shelter and breathing organ of the planet is renamed ‘cash-crop’ by multi-nationals and is consequently reduced to numbers being processed through endless productivity software.

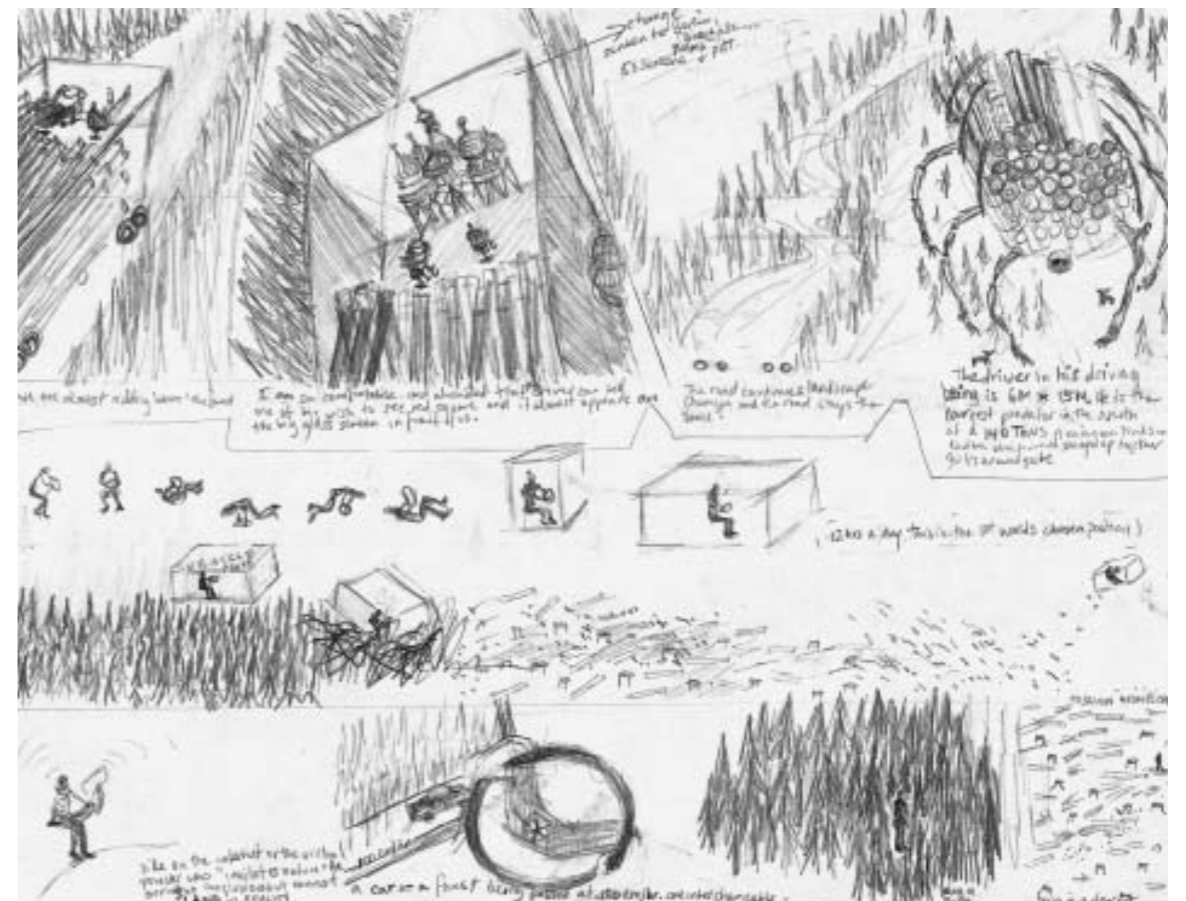
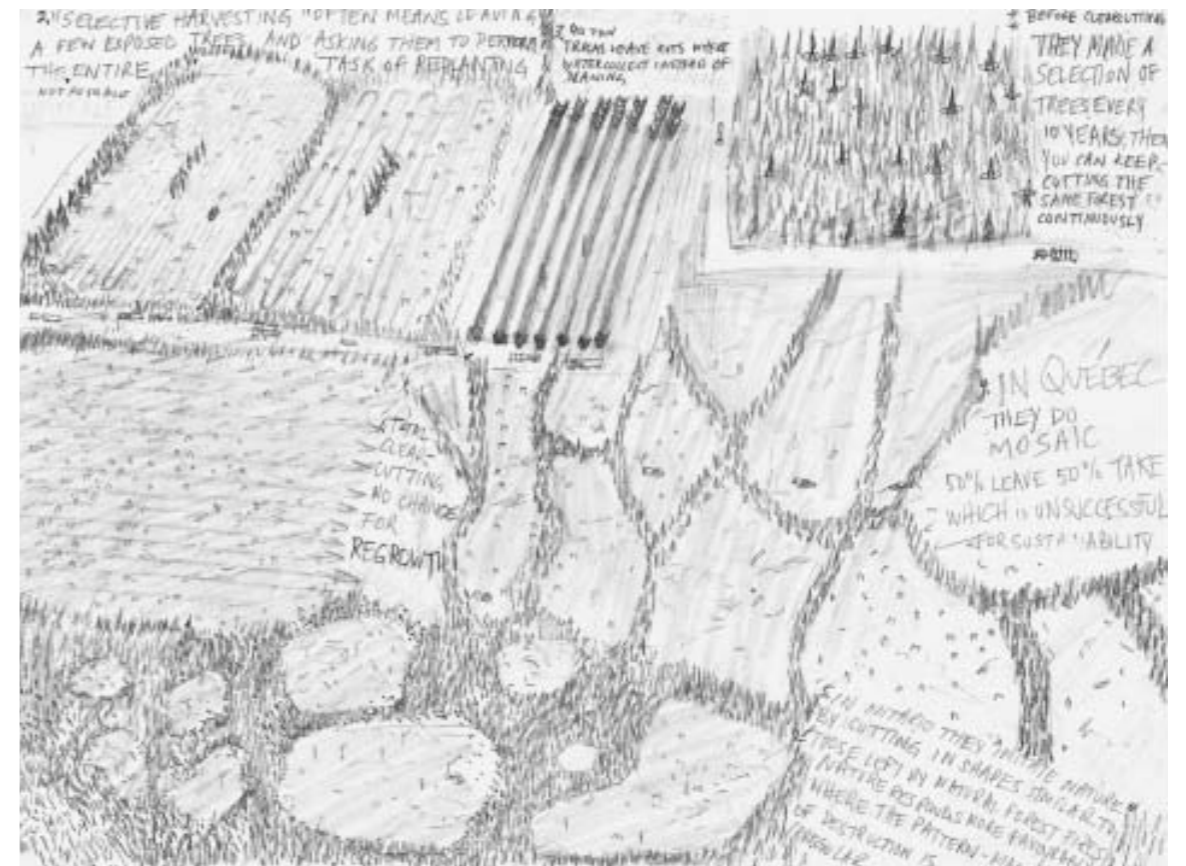
The re-growth of a tree at this latitude takes a hundred years – by which time the globe will be vulnerable to many climate changes and the young and middle-aged mono-crop will be vulnerable to erosion, fungus and other circumstances of climate change.

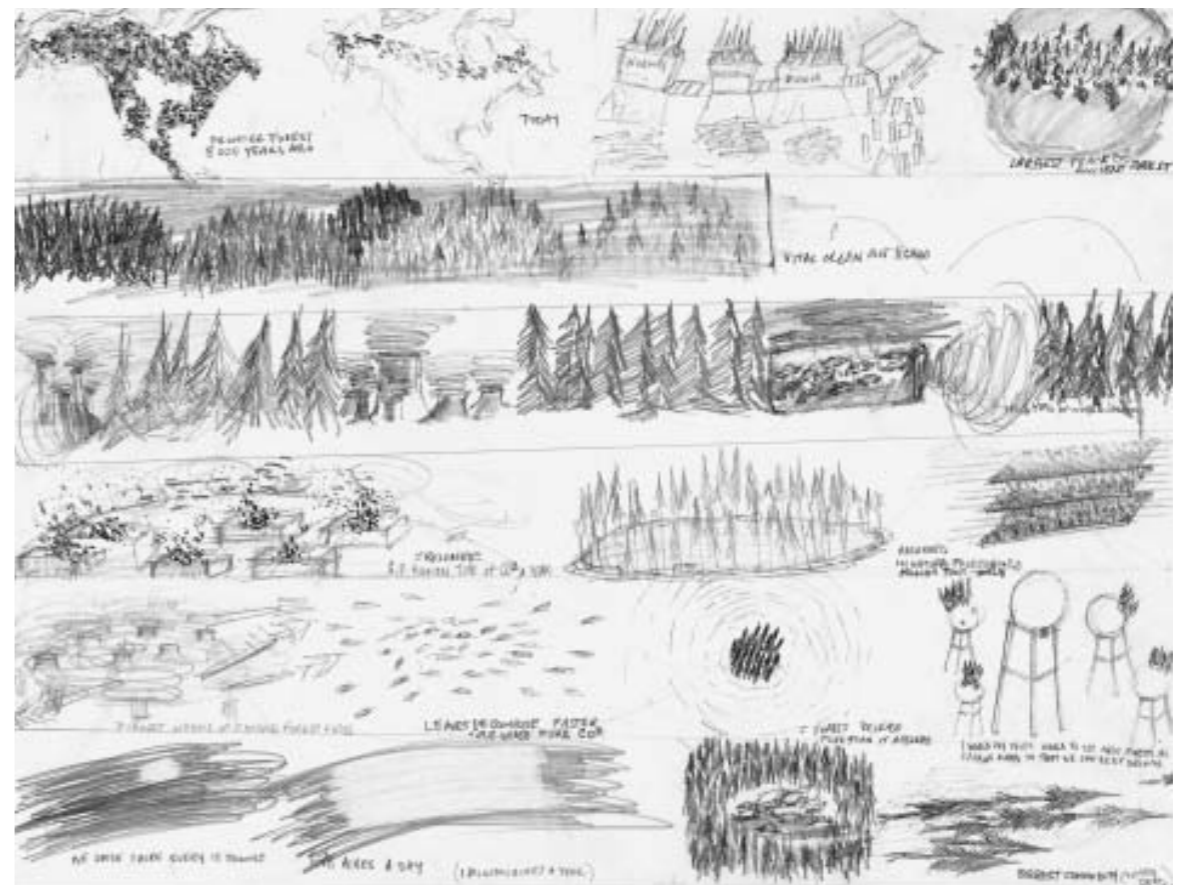
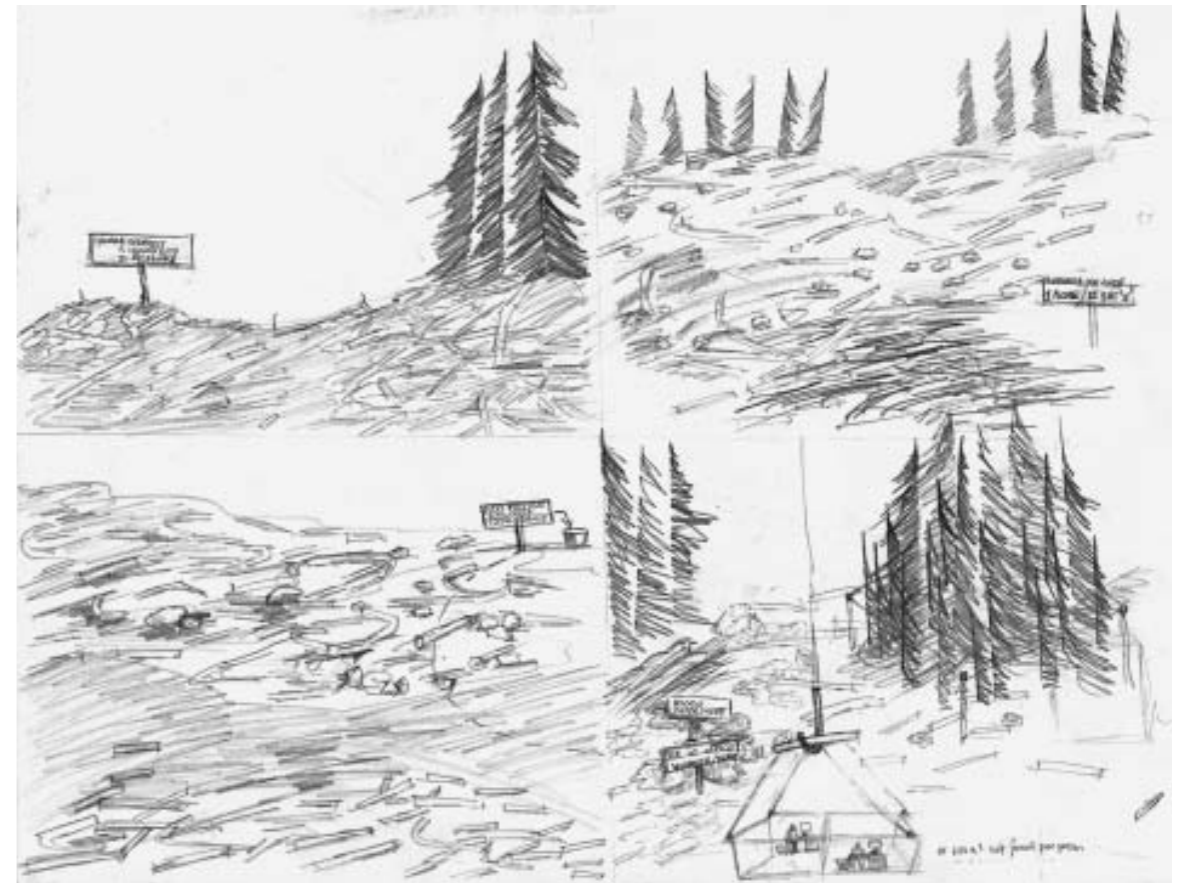
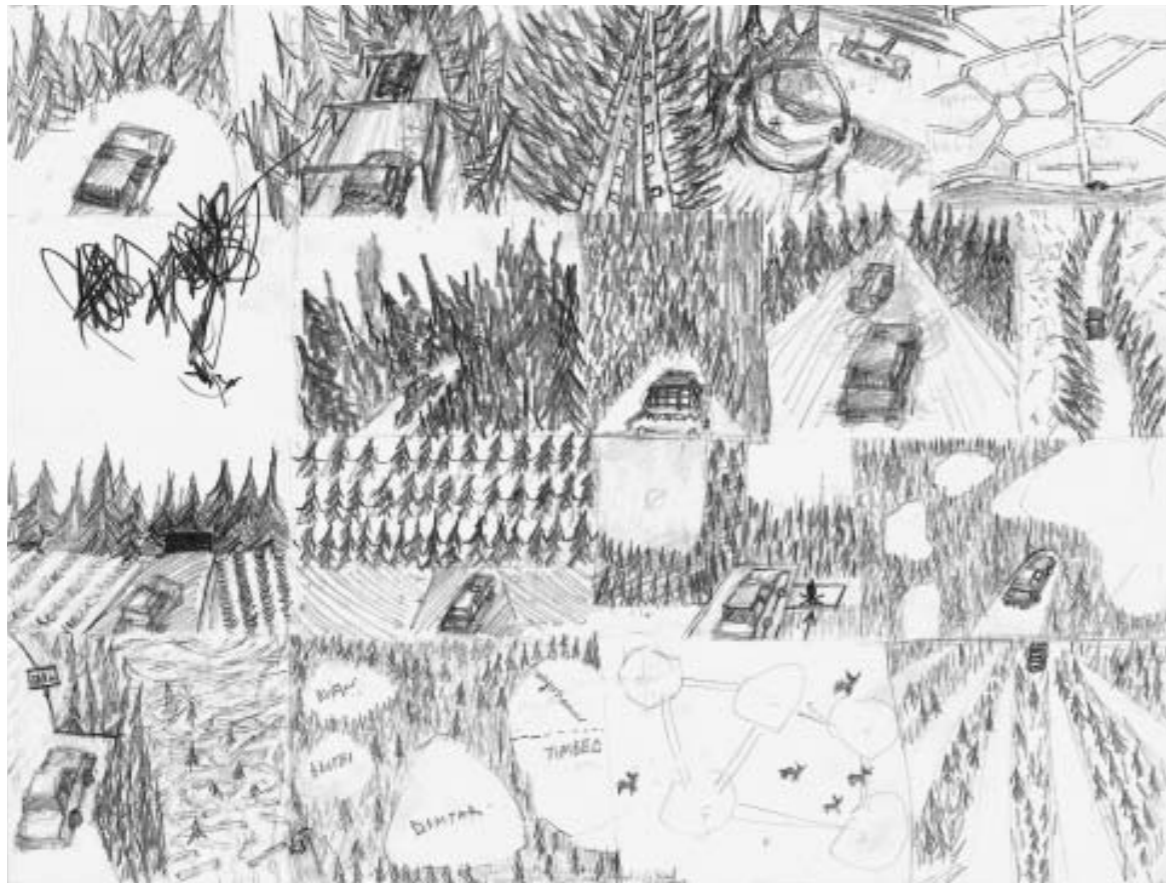
In the 1980s, the government in Quebec gave away thirty land packages called CAAF (contrats d'approvisionnement et d'aménagement forestier) to forestry businesses. The CAAF owners were given 25-year renewable contracts, with the promise that they would take care of the regeneration of their land. The government however offered to cover the price of this regeneration by sending cheap labour up to (unsuccessfully) replant and convince the public of regeneration. So the business destroys, and tax payers' money replants, but the tax payers were only told after the government had signed the deals with the business. (It is important to know that the forest officially belongs to “the people,” which amounts to about eight baseball fields per capita.)

Now the government and business work so successfully together that they exchange employers and no longer have to ‘inform’ the public but ‘consult’ them. This means that the public has to seek information rather than be given it. Consultation amounts to very partial truths and keeping up the doses of environmental prozac.

The caribou, bear, and other roaming animals need a large fluid forest for weather protection, mating and for finding genetic variety. They are disoriented by the spreading and extending road circuits which deeply fragment the forest. Canada cuts close to a Belgium size of land every year.”

(Susan Turcot)







Als klassischer Comiczeichner von Titeln wie „Teenage Mutant Ninja Turtles“ oder „Swamp Thing“ hatte Rick Veitch bereits eine bemerkenswerte Laufbahn durch alle Varianten des Jack Kirby vergötternden Americana-Trash hinter sich, als er mit einer neuen Reihe auf sich aufmerksam machte, in der es ausschließlich um die Aufzeichnung von Träumen gehen sollte: „Roarin' Rick's Rare Bit Fiends“. Der Titel der Reihe, die Veitch auf seiner Website, offenbar ohne jede Ironie, als „postmodern art comic“ bezeichnet, ist eine einigermaßen um ihren Platz wissende Hommage an Winsor McCay, den Begründer des Traumcomic-Genres (wenn es das gibt), der mit seiner ab 1905 in höchster Virtuosität gezeichneten Serie „Little Nemo in Slumberland“ selbst bei Kunsthistorikern Anerkennung fand (was immer das heißen mag). In einer wegweisenden Mischung aus sprühender, jugendstilinspirierter Phantasie und einer Fülle formaler und technischer Innovationen schilderte er die alle Grenzen der Vorstellung sprengenden Alpträume eines kleinen Jungen, der wider besseres Wissen zwanghaft jeden Abend vor dem Einschlafen schwer verdauliche Käsetoasts isst.

In Veitchs Reihe, ab 1994 selbst publiziert erschienen, ist der poetische Esprit der Träume ein anderer, der Einnahme bestimmter Substanzen zu verdankender. Seine Bildwelt speist sich aus obskuren Esoterik-Ikonografien, längst zum letzten Mal gelaufenen Vorabend-Fernsehserien und immer wieder aus anderen Comics. Entstanden sind die „Rare Bit Fiends“ eigentlich schon 1991 aus einem Wettbewerb, den der Zeichner Scott McCloud, Autor des in viele Sprachen übersetzten „Comics Science Book“ mit dem Titel „Understanding Comics“ veranstaltet hatte. Er forderte seine Berufskollegen dazu auf, einen 24-seitigen Comic in der Rekordzeit von vierundzwanzig Stunden zu zeichnen. Statt in einem Tag wollte er vierundzwanzig Tage lang jeden Tag für vierundzwanzig Minuten an seiner Geschichte arbeiten, und er wollte dieses Format fortan nutzen, um seine Träume in Comicform aufzuzeichnen. Trotz ihrer eingeschränkten Freiheit in der Darstellung – Sexualität tritt komischerweise nur in homöopathischen Dosierungen auf – erweist sich die Vielfalt von subkulturell kodierten Einflüssen in seinen Zeichnungen als faszinierend. Veitch zeichnete in dieser Reihe – später gesammelt erschienen in den beiden Bänden „Rabid Eye“ und „Pocket Universe“ – nicht nur selbst, er druckte auch immer wieder die Traumdarstellungen anderer, befreundeter Zeichner (Paul Pope, Dave Sim, Alan Moore, Steve Bissette oder Neil Gaiman) oder auch unbekannter Zeichner ab. Die Ergebnisse zeigen, dass sich andere Künstler wie Jim Shaw mit ihren Arbeiten nicht in einem luftleeren, spekulativen Raum bewegen, sondern in ihrem direkten Umfeld auf einen extrem reichhaltigen Bestand an zeichnerischem Wissen zurückgreifen können.

(CK)

[www.comicon.com/veitch](http://www.comicon.com/veitch)

Rick Veitch, cartoonist of classical comic series like “Teenage Mutant Ninja Turtles” or “Swamp Thing,” already had a notable career though all variants of Jack Kirby-adoring Americana trash when he attracted attention with a new series that was exclusively to deal with the illustrated recording of dreams: “Roarin' Rick's Rare Bit Fiends.” The title of the series, which Veitch calls on his website, clearly without any irony, a “postmodern art comic,” is a homage (Veitch certainly knowing his own place, in a sense) to Winsor McCay, the founder of the dream comic genre (if there is such a thing), who with his series “Little Nemo in Slumberland”, begun in 1905, made illustrations with great virtuosity, even finding recognition among art historians (whatever that might mean). In a pioneering mix of sparkling, Jugendstil-inspired fantasy and a plethora of formal and technical innovations that explodes all limits of imagination, he depicted the nightmares of a small boy who despite knowing better compulsively eats a difficult to digest a grilled cheese sandwich before going to bed each night.

In Veitch's series, which he self-published beginning in 1994, the poetic esprit of the dreams is a different one, thanks to the ingestion of certain substances. His visual world feeds on obscure esoteric iconographies, long past sit-coms, and repeatedly from other comics. The Rare Bit Friends really emerged in 1991, from a contest organized by the illustrator, Scott McCloud, the author of the Comics Science Book, already translated into many languages, with the title Understanding Comics. He challenged his professional colleagues to draw a 24-page comic in the record time of 24 hours. Instead of one day, Veitch wanted to work on his story for 24 days for 24 minutes, and he wanted to use this format to record his dreams in comic form. Despite the limited freedom of depiction (strangely enough, sexuality only appears in homoeopathic doses) the multiplicity of subculturally-coded influences in his illustrations proves fascinating. In the series, which later appeared as a collection in the two volumes Rabid Eye and Pocket Universe, Veitch not only depicted his own dreams, he also repeatedly published dreams illustrated by other comic artist friends (Paul Pope, Dave Sim, Alan Moore, Steve Bissette or Neil Gaiman) or unknown artists. The results show that artists like Jim Shaw do not operate in a speculative vacuum, but in their direct surroundings have recourse to an extremely rich body of drawing-related knowledge.

(CK)





Dass man bei der Begegnung mit seinen Arbeiten glaubt, einen frischen Eindruck von etwas sehr gut Bekanntem zu bekommen, ist kein Zufall, sondern ist Indiz dafür, wie einflussreich Robert Weaver in der Illustrationskunst seines Landes war. Er arbeitete ab den fünfziger Jahren in seinem charakteristisch flüssigen malerischen Realismus nicht nur als Illustrator für große amerikanische Publikumszeitschriften wie das *New York Magazine*, *Esquire*, *Town and Country*, *Playboy*, *Sports Illustrated* oder *Reader's Digest*. Früh setzte er sich hier gegen die Apfelbäckchen-Idealisierungen der Norman-Rockwell-Schule ab. Auch als Schallplattencover- und Buchillustrator lieferte er bemerkenswerte Arbeiten ab. Zudem blieb er bis zuletzt als hoch geschätzter und viel imitierter Lehrer an der Syracuse University und der New Yorker School of Visual Arts (dort arbeitete er über dreißig Jahre) eine wichtige Referenzfigur der „American Illustration“ – die es nicht nur im amerikanischen Kontext wieder zu entdecken gilt, da diese so oft gebrauchte nationale Zuschreibung für Weaver keine unproblematische gewesen sein dürfte. Das zeigt sich schon in den im Rahmen dieser Ausstellung erstmals gezeigten Arbeiten aus seinem Nachlass, in denen er, weit über das Nahziel einer unterstützenden Bebilderung hinaus, in reportagehaften, informationshaltigen Sequenzen arbeitete, die ihren kritischen Gegenstand mindestens so ernst nahmen wie der Text, dem sie beigegeben werden sollten – zum Beispiel bei einer Serie über die Musterung von Rekruten zum Einsatz im Vietnamkrieg, präsentiert im Kontext dokumentarischer Zeichnungen von Protesten gegen Polizeigewalt. Weaver verstand seine zeichnerische Tätigkeit durchaus als eine Form der am „neorealismo“ orientierten, engagierten Sozialreportage, die er immer wieder gegen die anderen Medien, allen voran das Fernsehen, in Stellung brachte. Man braucht das oft wiederholte Auftreten von Insignien der Polizei nicht als „Machtkritik“ aufzubauchen, denn thematisch fand dieses Engagement auf großer Bandbreite statt, von der „live“ gezeichneten Umschreibung eines vom Abriss bedrohten Bahnhofsgebäudes in seiner Umgebung über die nationale Repräsentation im Präsidentschaftswahlkampf bis zu Darstellungen von Unterschieden, die sich des zwangsläufig Ideologischen ihrer Vorgehensweise bewusst scheinen, weil sie von vornherein eine gewisse Distanz zu ihren Gegenständen aufrecht halten, die aufklärerisch, aber nie belehrend wirkt – und die sich bei der Darstellung von Menschen bei aller Treffsicherheit der diffamierenden Möglichkeiten der Karikatur stets enthielt.

Schon nach Betrachtung weniger Weaver-Zeichnungen wird – jenseits einer Linienführung, die sich wie bei vielen seiner Zeitgenossen in einer rein professionellen Routine erschöpfen würde – überdeutlich, wie sehr sich sein Credo noch beim alltäglichsten Thema durchsetzte: Für ihn basierte alles auf einer ins Extrem kultivierten Beobachtungsgabe, die bei ihm in der Umsetzung glücklich mit einer an fil-

It's no accident that the encounter with his work leaves the beholder with the sense of a fresh impression of something very familiar: this is merely an indication for how influential Robert Weaver was in his country's art of illustration. Beginning in the 1950s, he worked as an illustrator for large-circulation American magazines like *New York Magazine*, *Esquire*, *Town and Country*, *Playboy*, *Sports Illustrated* or *Reader's Digest*, using a characteristically fluid style of painterly realism. Already early on, he took a stand against the apple pie idealizations of the Norman Rockwell school, also providing notable works as a record cover and book illustrator. In addition, he remained until the end a highly esteemed (and much imitated) teacher at Syracuse University and the New York School of Visual Arts (where he worked for over thirty years). This important figure of "American illustration" is in need of rediscovery, and not only in the American context, since this oft-used national attribution for Weaver cannot be considered unproblematic.

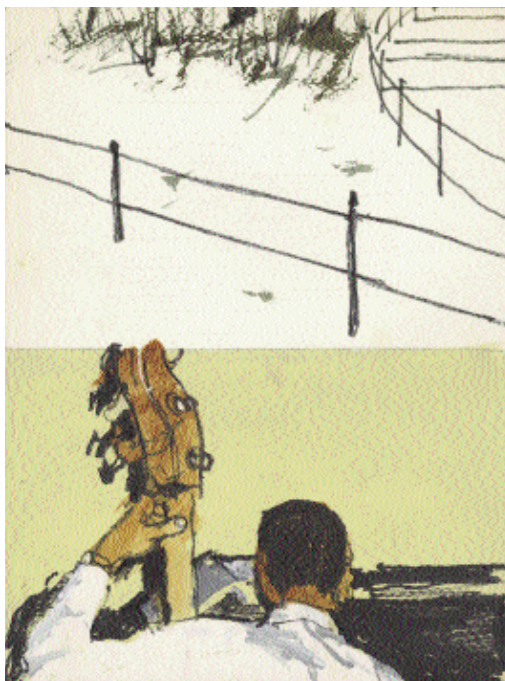
This is shown in the works left after his death, shown for the first time in this exhibition. In these works, far surpassing the immediate goal of providing a supporting illustration, he worked in reportage-like, informative sequences that take their critical subject matter as seriously as the text that they were intended to accompany: for example, in a series on the physical inspection of recruits for the Vietnam War, presented in the context of documentary drawings of protests against police violence. Weaver indeed understood his activity as an illustrator as a form of politically engaged social reportage, oriented on the basis of "neorealismo," and repeatedly used his work to take a position against other media, above all television. One need not over-interpret the oft-repeated appearance of the police badges as a "power critique," for in thematic terms this engagement took place across a broad spectrum, from the "live" drawing of his own ambulations around a train station threatened with demolition, to drawings that treat the political insignia of presidential elections, to representations of differences that seem conscious of the necessarily ideological nature of their method, since from the very start they seem to maintain a certain distance to their objects that seems to entail a gesture of enlightenment, but with no tone of condescension, and that despite the accuracy of his portraits always refrains from the defaming possibilities of caricature.

mischen Verfahren orientierten visuellen Kombinatorik zusammentraf. Ganz besonders strahlend scheint sein Reportagetalent in seinen visuellen Sequenz-/Collage-Büchern auf, von denen er einige fertig für den Druck vorbereitet hatte – doch es waren Vorhaben, die vor seinem Tod leider nicht mehr umgesetzt werden konnten. In unserer Ausstellung machen wir den Versuch, einen Eindruck von der ausgeklügelten Sequenzialität dieser Werke – etwa bei den Serien „Juvenile Delinquency“, „The Inexhaustible Tube“, „Churchill Downs on Derby Day“, „Woolworth/CBS“ oder „Pedestrian Views“ – durch Videoaufzeichnungen zu vermitteln, in denen klar wird, dass sich seine Kunst vor allem beim Umblättern der Seiten zeigt. Ein zumindest für sein ganzes Spätwerk charakteristisches Prinzip ist das der „Juxtaposition“, der Oben-Unten-Gegenüberstellung zweier Bilder auf einer Seite, das sich über die Länge eines Buches durch formale Assoziationen immer weiter dynamisiert und mit Bedeutung auflädt. Robert Weaver konzentrierte sich in seinen letzten Lebensjahren – vielleicht auch als Konsequenz aus seiner rasch schwindenden Sehkraft – auf die malerische Arbeit an der Staffelei, aus der etwa auch seine Serie „New York Unbound“, eine vierzehnteilige Sequenz über das Leben auf den Straßen seiner Stadt, hervorgegangen ist. Die historische Bedeutung der künstlerischen Hinterlassenschaft Weavers wartet auch zehn Jahre nach seinem Verschwinden auf eine angemessene Form der Aufarbeitung.

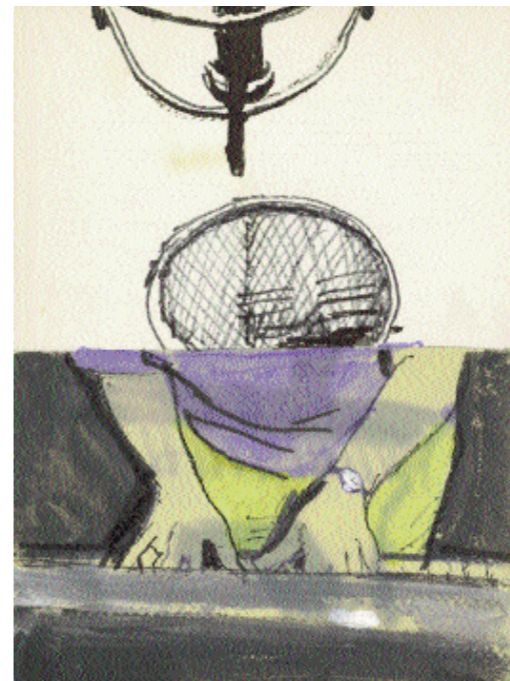
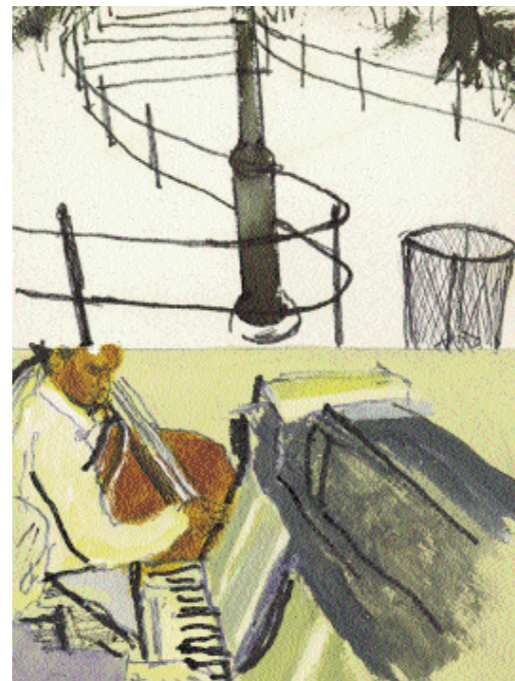
(CK)

Beyond the use of line, which, as in the work of many of his contemporaries, exhausts itself in purely professional routine, after seeing just a few Weaver drawings it becomes quite clear that how much his creed won out even with the most everyday subject. For him, everything was rooted in an extremely cultivated gift of observation, which in his execution was happily combined with a visual combinatorics oriented on the basis of cinematic technique. His reportage talent seems particularly to shine out in his visual sequence/collage books; a few he had finished, ready to print, but other projects unfortunately could not be carried out before his death. In this exhibition, we attempt to provide an impression of the complex sequentiality of these works, as in the series "Juvenile Delinquency," "The Inexhaustible Tube," "Churchill Downs on Derby Day," "Woolworth/CBS," or "Pedestrian Views," by using videos that show how his artistry is especially revealed by leafing through the pages. A principle that was characteristic at least for his entire late work is that of "juxtaposition" of two pages on a page, that over the course of a book is dynamized over and over through formal associations and loaded with significance. In the last years of his life, perhaps also due to his quickly diminishing power of vision, Robert Weaver concentrated on painterly work at the easel, resulting for example in the series "New York Unbound," a 14-part sequence on the streets of his city. Ten years after his departure, the historical importance of the work that Weaver left behind still awaits an appropriate form of treatment.

(CK)



Aus dem Collagebuch „Washington Square“, o. J.





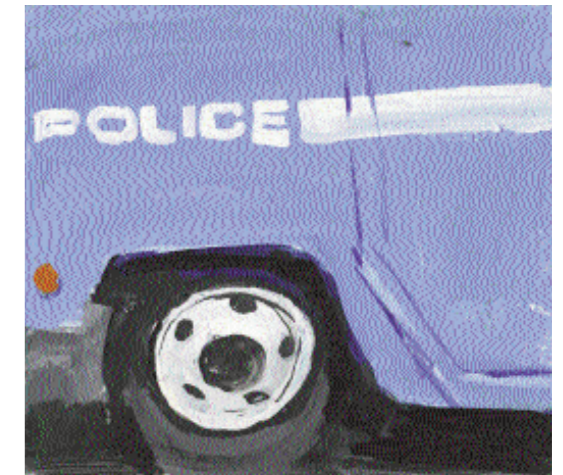
FLYING IN DREAMS IS A SUBJECT  
CLEARED IN DARKNESS



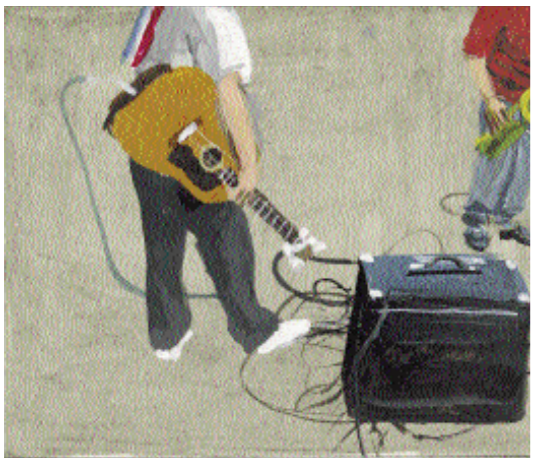
TO THE BEGINNER IT MUST  
BE POINTED OUT THAT FLYING  
HAS NOTHING TO DO WITH AERO-  
DYNAMICS



NOR IS ATHLETIC SKILL INVOLVED -  
ONLY MINIMAL EXERTION OF  
THE HANDS



ARTISTS DREW AERIAL VIEWS OF  
CITIES AND TOWNS LONG BE-  
FORE THE INVENTION OF BALLOONS.



THAT IS - DISCONTINUOUS, VERBAL  
MORE EFFICIENT AND REQUIR-  
ING LESS HAND EXERTION



THE SCROLL (DREAMING) DIFFERS  
FROM A NOVEL, HOWEVER, IN THAT  
IT IS PRIVATE AND VIEWER-CONTROLLED

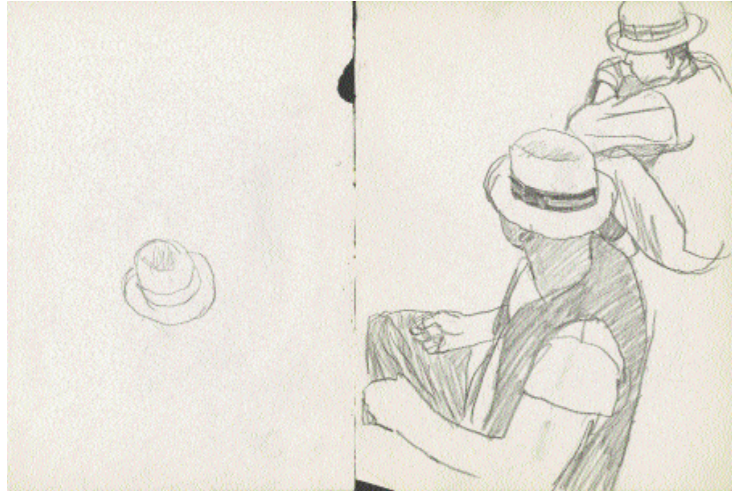


FLYING IN DREAMS IS A META-  
PHOR FOR THE ACT OF  
DREAMING ITSELF

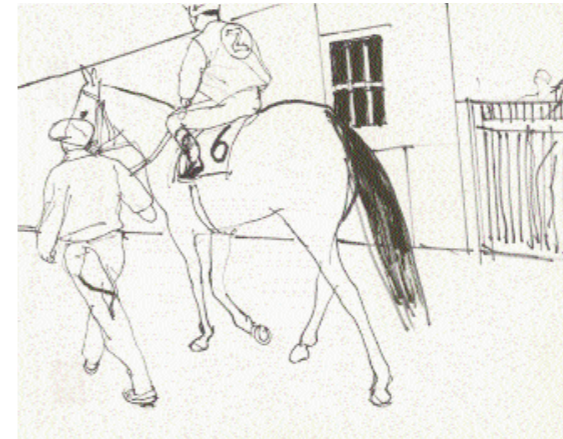
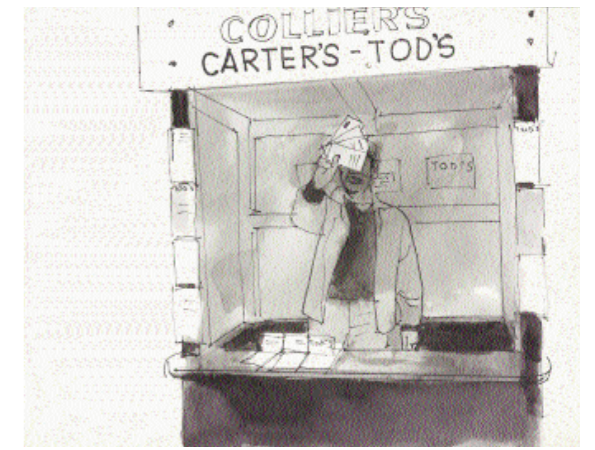
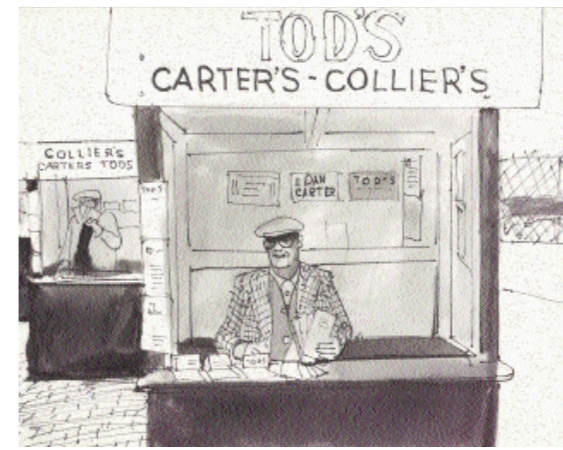


IMPLICIT IN THE GREEK WORD  
'METAPHOR' IS THE IDEA OF

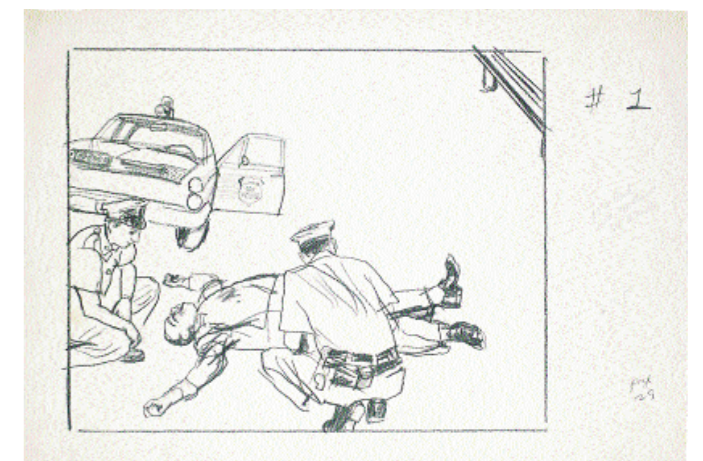
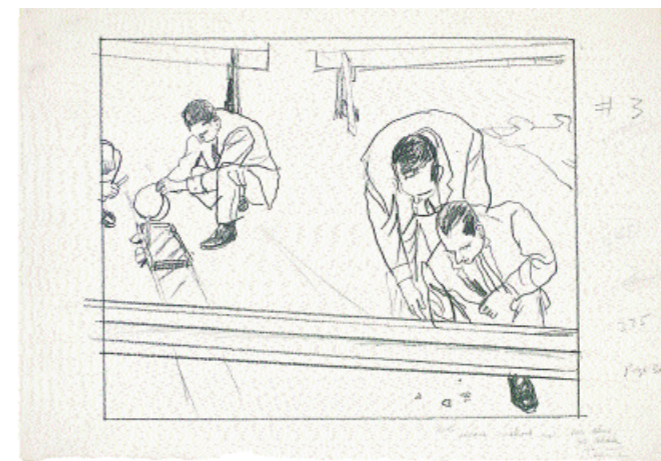




Originalzeichnungen aus der Serie „Juvenile Delinquency“, o. J.



Originalzeichnungen aus der Serie „Churchill Downs on Derby Day“, o. J.



Originalzeichnungen aus einer Reportage über Polizeiarbeit in New York City, o. J.

Schon eine mögliche Bemerkung, die Ausstellung von Arbeiten wie denen Stephen Wiltshires ließen den auf Neuheit und Sensation geeichten „Schaubetrieb“ einer Kunstinstitution an seine Grenzen stoßen, ist nicht unbedingt eine unproblematische – auch hierin läge bereits etwas Bevormundendes. Weil Wiltshire nach den Maßstäben der Psychiatrie auf nicht zu leugnende Weise – in der Presse oder in dem Buch „Eine Anthropologin auf dem Mars“ aus der Feder des populären Wissenschaftsschriftstellers Oliver Sacks<sup>1</sup> – als „Autist“ bezeichnet wird, und weil das auch die Rahmenbedingungen seines Bekanntwerdens bildete, ist es vielleicht schwerer als bei anderen Künstler/innen, sich seinen Zeichnungen unvoreingenommen zu nähern. Die Entscheidung, die nicht immer so „sensationell“ hochkomplexen, „maschinenhaften“ Zeichnungen von Wiltshire hier auszustellen, muss sich also Kritik gefallen lassen.

Zumindest können Bedingungen, unter denen sie hier zu sehen sind, benannt werden: Die Vermittlung der Werke geschah über eine kommerziell arbeitende Instanz in London, die als Alleinvertretung Wiltshires fungiert. Über Wiltshire und seine Stadtporträts wurden bereits verschiedene Katalogbücher veröffentlicht, und bei aller guter Absicht und bei aller Vorsicht im Umgang mit Etikettierungen hat es etwas Furchtbares, wenn Wiltshire auf einem von ihnen etwa im Kostüm eines Kunstreisenden des 19. Jahrhunderts inszeniert wird. Nur weil das zum Teil patronisierende und viktimisierende Muster der Darstellung des Zeichners Wiltshire als „Genie“ oder „idiot savant“ deutliche Züge einer gesamtgesellschaftlichen Problematik trägt, ist das Muster noch nicht wegeklärt, ebenso wenig wie sich seine besondere Gedächtnisleistung mit einigen dünnen wissenschaftlichen Sätzen verstehen lässt, die im bedenkenlos legendarisierenden Artikel eines *Spiegel*-Sonderhefts „Die Entschlüsselung des Gehirns“<sup>2</sup> so zu lesen waren:

„An einem warmen, sonnigen August-Tag 2001 steigen zwei BBC-Reporter und ein junger Schwarzer mit einer Basecap in einen Hubschrauber. Sie planen ein Experiment: Eine Sightseeing-Tour über London. – Die Versuchsperson ist der junge Mann mit der Basecap, Stephen Wiltshire, 29 Jahre alt, geistig zurückgeblieben. Sein Job: aus dem Fenster gucken. Der Hubschrauber steigt auf, knattert über die Innenstadt. Wiltshire sitzt links am Fenster, noch nie hat er London von oben gesehen, aber er kennt die Sehenswürdigkeiten: Da hinten, zählt er mit leiernder Stimme auf, ist die St. Paul’s Cathedral, die Themse, die Tower Bridge und so weiter. Sekündlich etwas Neues, ständig wechselt die Perspektive. – Anschließend verfrachtet man Wiltshire auf eine Wiese. Dort steht unter Obstbäumen ein kleiner Klappstisch. Wiltshire kriegt ein großes Blatt Papier, einen Bleistift, einen Filzstift. – Und in den folgenden drei Stunden zeichnet er – ohne ersichtliche Mühe – ein exaktes Luftbild von London. Er beginnt rechts oben und arbeitet sich von der hinteren Horizontlinie nach vorn, schon das ist ungewöhnlich, mit hypnotischem Gleichmut kritzelt die Filzstiftspitze übers Papier, quietschend fügt sich Detail an Detail, Fenster, Türme, Simse, Streben. Er zeichnet nicht, er druckt das Bild aus. – Der Ausschnitt umfasst eine Fläche von etwa zehn Quadratkilometern mit 12 Sehenswürdigkeiten, etwa 200 weiteren Gebäuden, alles am richtigen Platz, in der richtigen Perspektive. – Wie bei jedem Menschen waren auch bei Stephen Wiltshire die wahrgenommenen Bilder im Hinterkopf gespeichert, und zwar im visuellen Kortex, einem Rindenareal von etwa drei Quadratzentimetern, mit drei bis vier Milliarden Zellen. Während des Hubschrauberflugs sind von der Netzhaut zahllose Einzelbilder dorthin gesendet worden, Stephen Wiltshires Gehirn hat diese Eindrücke mit seinen Gedächtnisaufzeichnungen von London verglichen und mit Hilfe des Hippocampus-Areals zu einem räumlichen Gesamtbild zusammengesetzt. Was Stephen Wiltshire von Normalsterblichen unterscheidet, ist der frappierende Zugriff auf sein Gedächtnis. Er *sieht* dauerhaft, was er gespeichert hat.“

Was angesichts anderer als dieser hier beschriebenen, unter prononciert „experimenthaften“ Bedingungen entstandenen Zeichnungen, die seither auf seinen Reisen vor Ort entstehen, eventuell deskriptiv zu sagen wäre, ist, dass sie sich von allen überkommenen Beschreibungsmustern vielleicht am meisten einem mnemotechnischen Diskurs anzubieten scheinen. Die große Mehrzahl zeigt Spuren von Erinnerungsbildern, die sich auf Architekturen beziehen – mit ihren registerartigen Geschossordnungen und räumlichen Hierarchien gut geeignete „Gedächtnistheater“, über die sich eine „ganze“ (subjektive) Welt zu ordnen vermag.

(CK)

1. Oliver Sacks, „Prodigies“, in: *An Anthropologist on Mars, Seven Paradoxical Tales*, New York 1995, 179-232. Sacks muss deutlich zugute gehalten werden, dass er seine lange Beschäftigung mit dem „Fall“ Stephen Wiltshire mit einiger Gründlichkeit historisch und wissenschaftskritisch kontextualisiert.

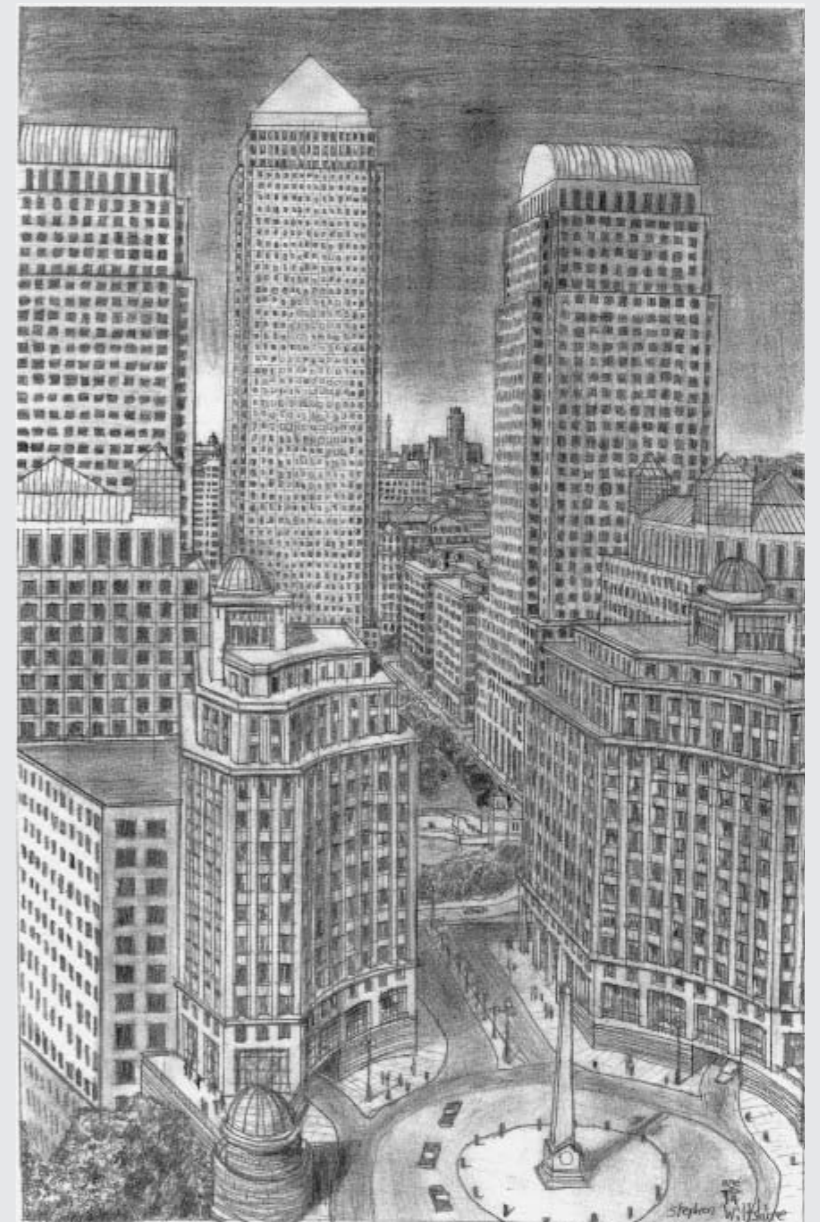
2. Ralf Hoppe, „Das gierige Gehirn“, in: *Spiegel Special*, Nr. 4, 2003, S. 106-111.

Even the possible comment that the exhibition of works like those of Stephen Wiltshire pushes the “show business” aspect of an art institution, which relies on newness and sensation, to its limits, is not necessarily unproblematic: there’s something patronizing about this. Because as far as the standards of psychiatry are concerned—in the press or in the book “An Anthropologist on Mars” by the popular psychology writer Oliver Sacks—he is labeled “autistic,” and because this also provides the framework for his fame, it is perhaps more difficult to approach his drawings in an unprejudiced way than in the case of other artists. The decision to show the Wiltshire’s drawings, which are not always so “sensationally” complex, “machine-like,” will thus have to live with criticism.

At least the conditions under which these works can be seen here could be mentioned: the works were provided by an agent in London that serves as Wiltshire’s sole representative. Various catalogues books have been published about Wiltshire and his city portraits, and despite all good intentions and all caution about using labels, there’s something horrible about it when Wiltshire is depicted in one of them in the costume of a nineteenth century art tourist. It might well be that the partially patronizing and victimizing pattern of Wiltshire’s depiction as “genius” or “idiot savant” clearly bears traces of a problematic that is typical of society as a whole; but this does not explain it away, just as little as his special power of memory can be understood with a few dry scientific sentences, like those in the legendary article of a *Spiegel*-special edition “The Decoding of the Brain”:

“On a warm, sunny August day in 2001, two BBC reporters and young black man with a baseball cap step into a helicopter. They plan an experiment. A sightseeing tour over London. The test person is the young man with the baseball cap, Stephen Wiltshire, 29 years old, mentally handicapped. His job: to look out the window. The helicopter takes off, roaring across central London. Wiltshire sits at the left window, he’s never seen London from above, but he knows the sights: back there, he lists with a grinding voice, is St. Paul’s, the Thames, Tower Bridge, and so on. Every second there’s something new, the perspective changes constantly. Wiltshire is then transported to a meadow, where, beneath fruit trees, there’s a small folding table. Wiltshire is given a large sheet of paper, a pencil, a felt pen. And in the following three hours he draws, without any visible difficulty, a precise aerial view of London. He begins at the upper right, and works from the lower horizon upward, already that is unusual, with hypnotic equanimity, the felt tips speed across the paper, detail combines with detail, windows, towers, cornices, struts. He’s doesn’t draw the picture, he prints it out. The section comprises a surface of approximately 10 square kilometers with 12 tourist attractions, around 200 further buildings, all in the right place, in the right perspective. As in every person, the perceived pictures were stored for Wiltshire in the back of the head, in the visual cortex, a round area of around three-square centimeters with three to four billion cells. During the helicopter flight, countless individual images were transmitted there from the retina. Stephen Wiltshire’s brain compared these impressions with his remembered drawings of London and with the help of his hippocampus combined them to form a spatial overall image. What distinguishes Wiltshire from normal mortals is the shocking access to his memory. He #Ksees#K constantly what he has stored.” What could be said in light of other drawings that emerged on his travels, in contrast to these, which emerged in pronouncedly “experimental” conditions drawings, is that in terms of all familiar patterns of description they seem most apt for a discourse of mnemontechniques. The great majority show traces of memory images that refer to architectures, with register-like orderings of floors and spatial hierarchies of a “theater of memory” that allow a “whole” (subjective) world to be ordered.

(CK)



„Canary Wharf“, August 1988



„Panorama of Liverpool across the Mersey“ (Detail), 27. 6. 1993



„Mayor of London's Office“, 2002



Arundel Gardens, London, 1999



„Canary Wharf underground station“, 2002



Rom, Colosseum, 1998



Zusätzlich zu ihren meist großformatigen, zwischen Fotocollage, Malerei und Rauminstallation intervenierenden Arbeiten hat Amelie von Wulffen ihrem Werkpektrum in den letzten Jahren weitere künstlerische Verfahren hinzugefügt. Waren es zunächst Fotos institutioneller und öffentlicher Institutionen, die solchen aus dem Zusammenhang der eigenen Familiengeschichte gegenübergestellt und mit die eigene Unmöglichkeit ausstellenden malerischen Gesten der Vermittlung einander in einem gemeinsamen Format angefügt wurden, so stand ihre zeichnerische Arbeit zuletzt auf einer ganzen anderen Ebene der (auto)biografischen Arbeit. Auch hier ging sie zunächst von Zeichnung als einer Aneignungsgeste aus, die sich antithetisch zum faktischen Bestand des familiären fotografischen Bildgedächtnisses zeigte. Sie zeichnete in einer extrem spröden und brüchigen Technik Porträtbilder von Verwandten vorangegangener Generationen ab, was mitunter an den Bußübungscharakter des Zeichnens und Schreibens in mittelalterlichen Skriptorien erinnerte, in anderen Fällen Übergänge zum Ornamentalen aufwies. Diese Zeichentechnik schloss die wichtige Entscheidung ein, mit sehr harten Bleistiften auf Papier zu arbeiten, wodurch es größerer Anstrengung bedarf, um auf dem Grund sichtbare Spuren zu hinterlassen. Diese Anstrengung manifestiert sich auf dem einzelnen Blatt, auf dem von Wulffen etwa das Umrissbild einer Verwandten vor einer rudimentären Hintergrundlandschaft zeichnet, als physischer Eindruck. Dies lässt sich, nochmals anders als beim in die Sequenz verlängernden, additiven Verfahren der Collage, als komplementäre Geste der Einschreibung verstehen – in den Vergangenheitsraum der Familie, in den Möglichkeitsraum des Symbolisch-Zeichnerischen. Eine im engeren Sinne psychologisierende Interpretation dieser Vorgehensweise, die diesem Bildverfahren etwa eine objektivierende, distanzierende Funktion zuschrieb, stößt schnell an ihre Grenzen. Vor allem, wenn man die hier gezeigten Zeichnungen mit in Betracht zieht, bei denen Amelie von Wulffen sich für eine gezeichnete Wiedergabe von Eindrücken aus einem sehr viel konkreteren Erleben – ihrem gegenwärtigen sozialen Raum mit Partys und Konzerten – entschieden hat. Die krisenhafte Raumerfahrung von Enge und Weite in ihrem künstlerischen Ansatz zeigt sich hier als fast wertfrei betriebene Wiederholungszeichnung von Körperkonstellationen im Räumen, die bei aller summarischen Wiedergabe geradezu physische Erinnerungen wachzurufen vermögen. Der nachgezeichnete Blick vor allem auf die Hinterköpfe der Konzertbesucher vor sich hat hier eine anonymisierende Wirkung der Reflexivität, die den Gesichtscharakter psychologischer Schilderungen in der Zeichnung deutlich verweigert.

(CK)

In addition to her usually large format works, interventions situated between photo-collage, painting, and installation, Amelie von Wulffen has added new artistic techniques over the past years to her spectrum of work. If at first she made photographs of public institutions that were opposed to photographs from the context of her own family history, which were then combined in a shared format, using painterly gestures that display their own impossibility, her drawing until recently stood on an entirely different level of (auto)biographical work. Here as well, she began drawing as a gesture of appropriation that proved antithetical to the factual inventory of the family's photographic image memory. Using a fragile, brittle technique, she drew portraits of relatives of previous generations, in part reminiscent of the penitential character of drawing and writing in medieval scriptoria, in other cases showing transitions towards the ornamental. This technique of drawing included the important decision to work with very hard pencils on paper, requiring greater effort to leave visible traces on the support. This effort manifests itself on the individual page, where Wulffen for example draws the outlines of a relation before a rudimentary background landscape, in that it leaves a physical impression. This can be understood, in a different sense than the additive technique of collage that stretches out into sequentiality, as a complementary gesture of inscription: in the past space of the family, in the space of the possible generated by the symbolic, by the nature of drawing. A narrowly psychologizing interpretation of this method that might attribute an objectivizing, distancing function to this image technique, quickly reaches its limits. Especially considering the drawings shown here, where Amelie von Wulffen decided to draw of impressions of her quite concrete world of experience: her current social space with parties and concerts. The crisis-ridden spatial experience of narrowness and breadth in her artistic approach is shown here as an almost neutral repeated drawing of body constellations in spaces that despite all summary depiction seem able to awaken almost physical reminiscences. The drawn gaze, in particular that on the backs of the heads of concertgoers, here has an anonymizing effect of reflexivity that clearly refuses the physiognomic character of psychological depictions.

(CK)





Hanne und Karl-Heinz  
(ein selbstporträt)  
von Eric Wunder  
autobiografische erzählung  
ca. 100 Seiten

zum Autor:  
geb. 1968, wohnhaft  
in Berlin.

zum Buch:  
Ich habe mich lange für  
Hanne geärgert. Als  
sie noch gelebt hat sowieso  
aber auch Jahre nach dem sie gestor-  
ben war.

Erst im Erwachsenenalter habe ich angefangen sie ernsthaft  
zu vermissen. Je älter desto stärker.

Es ist nicht viel an was ich mich  
erinnern kann und nicht viel,  
was mir erzählt worden ist.  
Dennoch weiß ich, daß Hanne nicht  
einfach an der Welt zerbrochen ist  
oder weil sie schwach war.

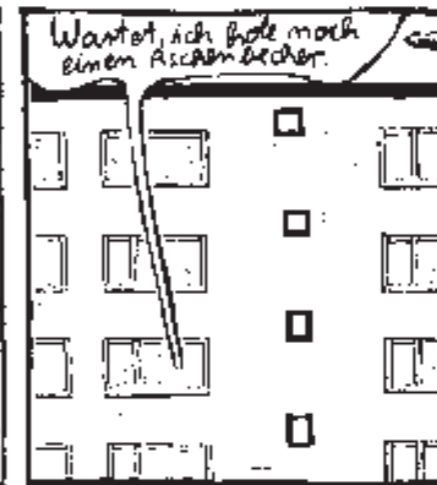
Sie war nur einfach nicht stark genug für das was sie  
wollte. Wie in einem Film von Fassbinder: wer liebt  
hat alle Trümmer aus der Hand gegeben.

Noch einmal geändert  
hat sich das  
Gefühl, seit ich  
älter bin, als Hanne geworden ist:  
ich fühle mich verantwortlich  
für sie, die jüngere, meine Mutter.



# Hanne und Karl-Heinz

(ein selbstporträt)





Der Zeichenstil von Florian Zeyfang ist stark verkürzend und skizzenhaft, vor allem die Umrisslinien der Figuren, Gegenstände und Gebäude bleiben stehen. Es entsteht etwas Neues, das in seiner Reduzierung zeichenhaft wirkt, Zitate werden so zu Topoi. Zeyfang nutzt für seine Zeichnungen viele Bereiche kultureller Bildproduktion, „Autorenfilme“ ebenso wie Werbefilme. Bei den Filmen zeichnet er zum Teil einzelne Einstellungen direkt vom Videobildschirm ab, die er über das „Outline“ hinaus leicht verändert. So entsteht eine Art Storyboard „nach dem Film“, das er erneut zu Filmen animiert. Die Bearbeitung der Zeichnungen in Filmen gibt Zeyfang die Möglichkeit zur Restituierung einer Sinnstruktur unter neuen Voraussetzungen. Entlehnungen aus unterschiedlichen Quellen werden miteinander vernetzt.

In dieses Geflecht werden zusätzliche kommentierende Bilder eingeflochten, die sich als Störungen in die Zwischenräume der Zitate mischen oder die Zitate selbst verändern. In „Transmission Attempts/Übertragungsversuche“ sind das Zeichnungen von Dia- und Videoprojektoren, deren Projektionsflächen sich durch die Animation der Zeichnung verselbstständigen und im Raum bewegen. Diese zeichnerischen Sequenzen stehen in direktem Bezug zu den raumbildenden Elementen, aus denen Zeyfang seine Installationen aufbaut. Sie bestehen aus Papierbahnen mit Zeichnungen oder Texten, die auf die Fläche gezeichnet oder aus ihr herausgeschnitten sind. Eine Projektion, die auf eine solche perforierte Fläche trifft, wird segmentiert, wenn Teile des projizierten Bildes auf die dahinter liegende Papierbahn oder die Wand treffen. So wie die Umrisszeichnungen ihrer realistischen, dreidimensionalen Fül-



lung beraubt sind, nimmt die aus dem Papier geschnittene Zeichnung ganz wörtlich das Material weg, um neue Bezüge zu eröffnen.

Nicht nur im Ausstellungsraum entstehen so Schichten, sondern auch im Video. In „Transmission Attempts“ ist immer wieder ein stark abstrahiertes Störbild zu sehen, das auf verschiedenen „Realitätsebenen“ erscheint. Mal ist es auf der ersten Ebene als Bild identisch mit der Projektion des Videobeams im Ausstellungsraum, dann erscheint dasselbe Bild als Zeichnung in der Zeichnung, als Störbild eines im Video gezeichneten Monitors, und auf einer dritten Ebene wird das Bild zum Kommentar einer Szene, die sich vor diesem Störbild abspielt. Das Störbild geht auf eine Sequenz in Harun Farockis und Andrei Ujicas Film „Videogramme einer Revolution“ zurück. Die anderen bearbeiteten Sequenzen stammen aus den Filmen „Tout va bien“ von Jean-Luc Godard und Jean Pierre Gorin und „Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet.

In der zeichnerischen Adaption kommentiert Zeyfang die Positionen dieser linken, mit ihren Filmen politisch aktiven Filmemacher/innen und tritt mit ihnen in einen Dialog. Der kritischen Auseinandersetzung mit der Funktion von Medien im Zusammenhang politischer Ereignisse, wie etwa der Revolution in Rumänien, werden in Zeyfangs „Re-Animation“ Positionen des Zweifels an die Seite gestellt, die zum einen die Möglichkeiten von Kritik und Aufklärung generell in Frage stellen und zum anderen umschlagen in ein affirmatives Verhalten. Solche Momente der Ohnmacht sind typisch für postrevolutionäre Gesellschaften. Die Vorstellung, mit einer revolutionären Handlung einen gesellschaftlichen Wandel erzielt zu haben, schlägt um in die Frustration darüber, an der Neustrukturierung eines staatlichen Systems nicht wirklich beteiligt zu werden. In der zeichnerischen Adaption kommentiert Zeyfang die Positionen dieser linken, mit ihren Filmen politisch aktiven Filmemacher/innen und tritt mit ihnen in einen Dialog.

(Holger Birkholz)

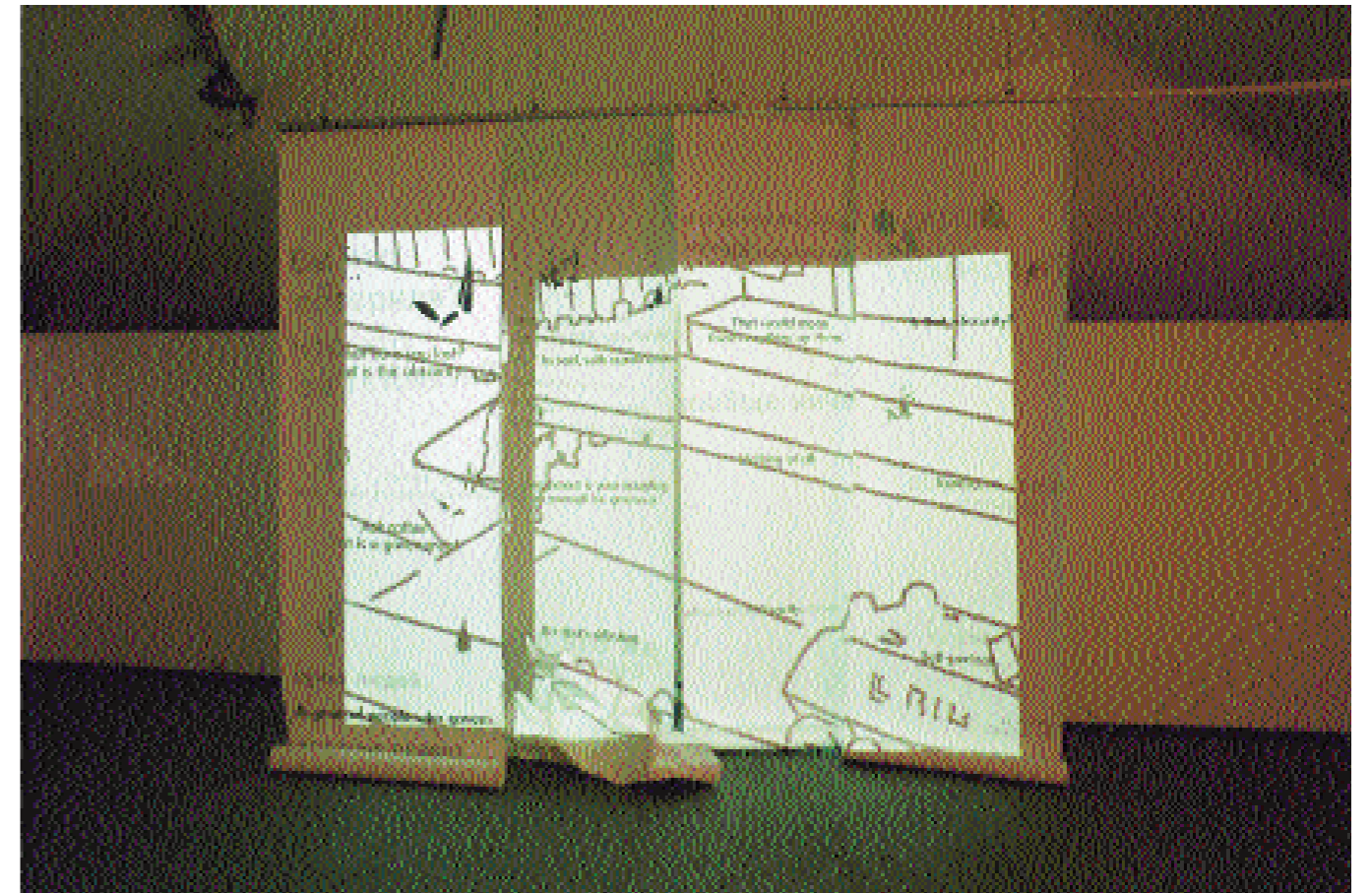
Florian Zeyfang's drawing is highly abbreviatory and sketch-like in style, leaving behind primarily the outlines of figures, objects, and buildings. Something new emerges, something that seems symbolic in its reduced quality, and, in so doing, quotations become topoi. Zeyfang uses for his drawing many areas of cultural image production, from "auteur films" to TV ads. In case of film, he sometimes draws individual shots directly from the video screen, then slightly changing them beyond the outlines. This results in a kind of a post-film storyboard that he in turn encourages the beholder to film. The further filmic treatment of these drawings gives Zeyfang the possibility of relocating a structure of meaning under new conditions. Borrowings from various sources are interlinked with one another.

Additional images are introduced into this web, images that comment on what is already seen, intervening as disturbances in the intermediate spaces between the quotations, or changing the quotations themselves. In "Transmission Attempts" ("Übertragungsversuche"), these images are drawings from slide and video projectors where the projection surfaces take on a life of their own during the animation of the drawing and move in space. These drawn sequences are directly linked to the spatial elements from which Zeyfang constructs his installations. They are made up of paper strips with drawings or texts that are drawn on the surface or cut out of it. A projection that lands on such a perforated surface is segmented when parts of the projected image reach the paper strip or the wall lying behind it. Just as the outline drawings are robbed of their realistic, three-dimensional filling, in a real, literal sense the drawing cut out of the paper deprives us of the material needed to open up new references.

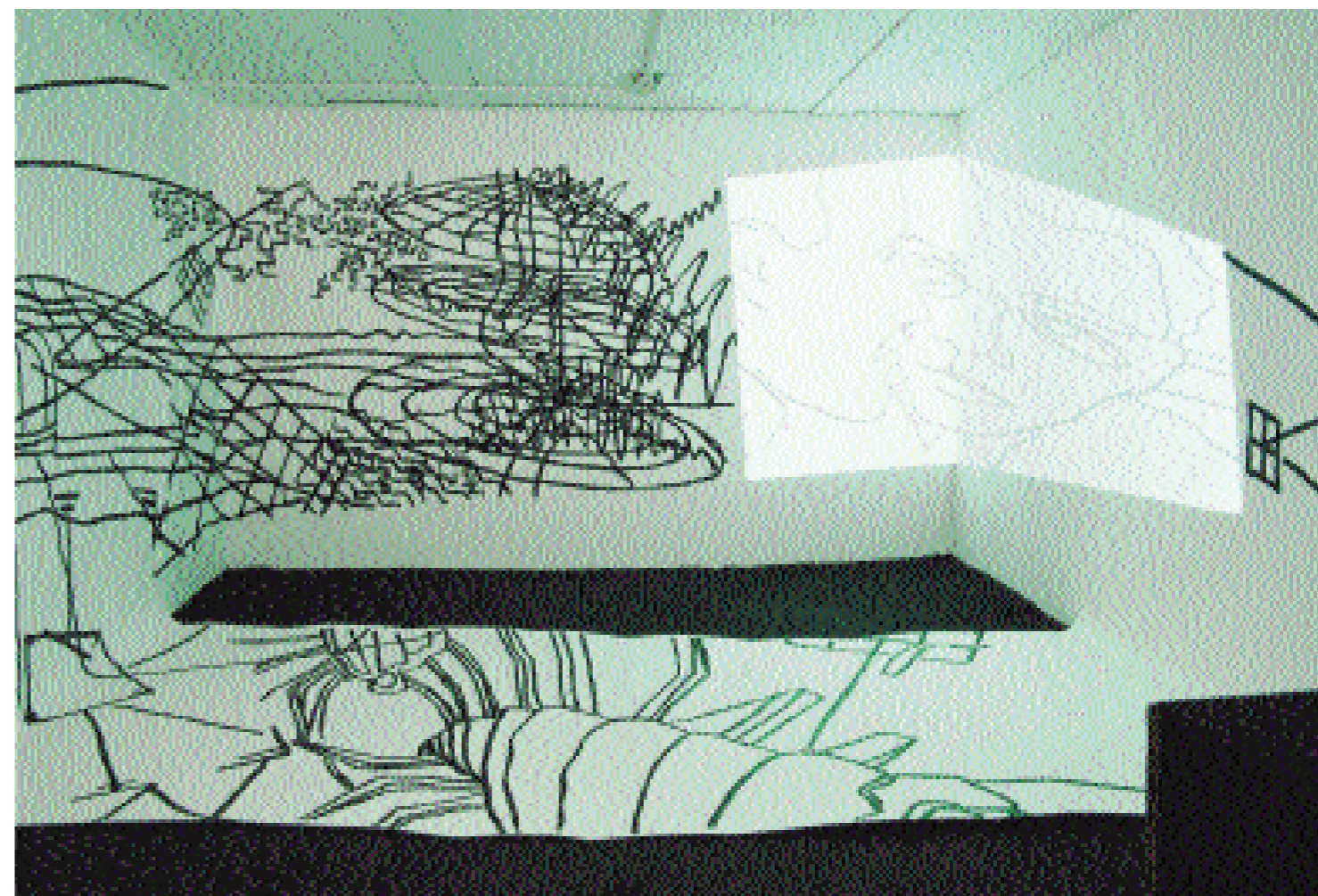
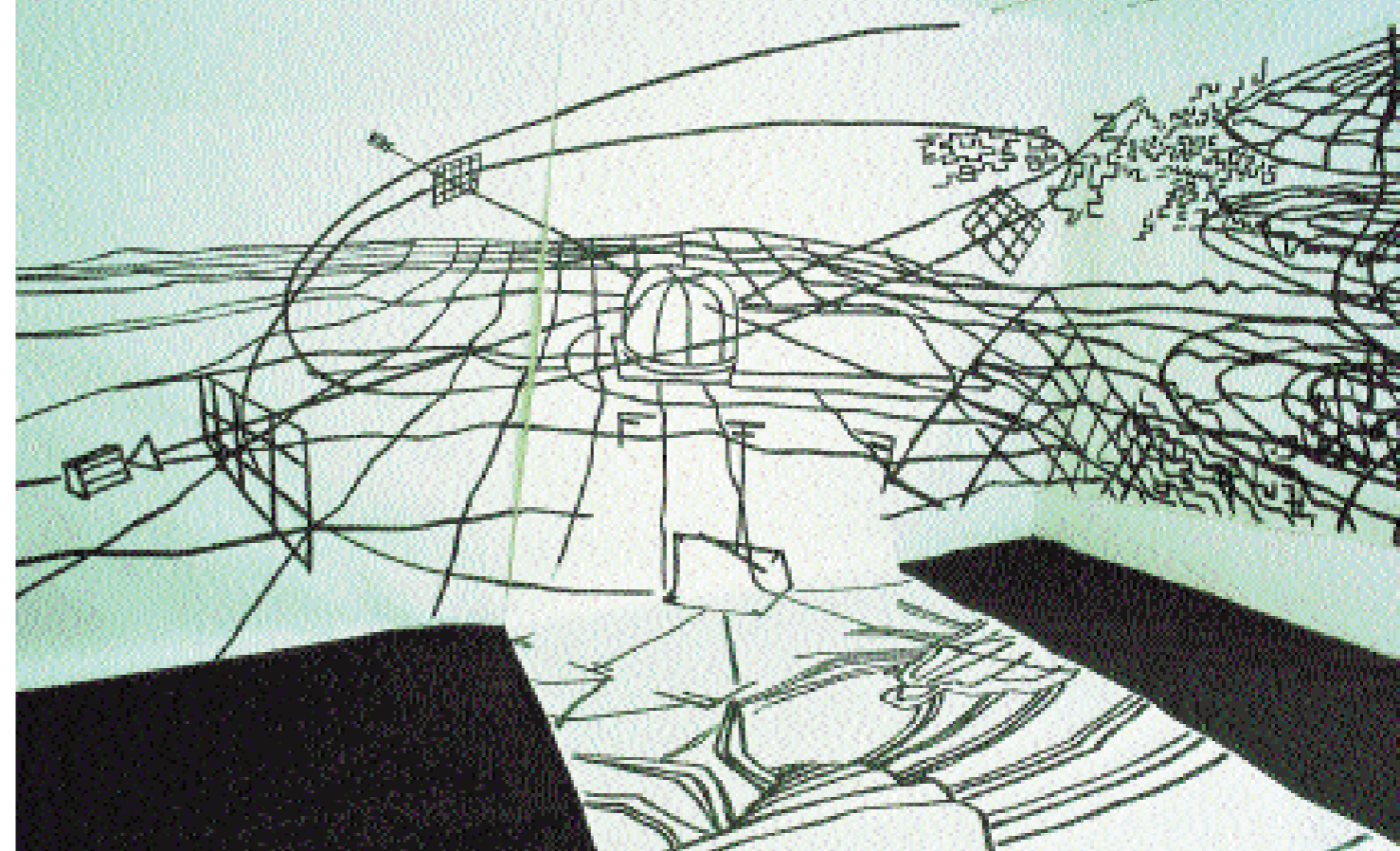
In this way, layers emerge not only in the exhibition space, but also in the video. In "Transmission Attempts", we can repeatedly see a highly abstracted residual image that appears on different "layers of reality." Sometimes it is on the first layer as an image identical to the projection of the video beamer in the exhibition space, then the same image appears as a drawing in the drawing, as the residual image of a monitor drawn in the video, and on a third level the image becomes a commentary of a scene, that plays before this residual image. The residual image is based on a sequence from Harun Farocki and Andrei Ujicas' film "Videogramme einer Revolution" ("Videograms of a Revolution"). The two sequences used, from Jean-Luc Godard and Jean Pierre Gorin's "Tout va bien" ("All's Well") and Jean Marie Staub and Danièle Huillet's „Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ ("Introduction to Arnold Schoenberg's Accompaniment to a Cinematic Scene").

The critical confrontation with the function of media in the context of political events, like the revolution in Romania, is complemented with skeptical positions that on the one hand question the possibilities of critique and enlightenment in general, and on the other turn into affirmative behavior. Such moments of powerlessness are typical of post-revolutionary societies. The idea that with a revolutionary act a social transformation has actually been achieved shifts to frustration at not truly being part of the re-structuring of a state system. In the drawn adaptation, Zeyfang comments on the positions of these left wing directors, who were politically active with their filmmaking, and enters into dialogue with them.

(Holger Birkholz)



„Obscurity“, 2004  
Folgende Seiten:  
„The Cave“, 2003



### Michael Glasmeier

Professor für Kunstwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig; veröffentlicht seit 1984 zahlreiche literarische, essayistische und bibliografische Texte, u. a. zu Karl Valentin, Samuel Beckett, Yves Klein, Rodney Graham, zur Kunst des Barock, zur Theorie des Museums, über das „tableau vivant“, Künstlerbücher, Künstlerschallplatten, über visuelle Poesie und das Erzählen.

Professor of Art History at the College of the Visual Arts, Braunschweig; since 1984 numerous literary, essayistic, and bibliographical publications, f. e. on Karl Valentin, Samuel Beckett, Yves Klein, Rodney Graham, Baroque Art, Museum theory, „tableaux vivants“, artists' books and records, visual poetry and the narrative.

### Karin Gludovatz

Kunsthistorikerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Seminar der Freien Universität Berlin, lebt und arbeitet in Berlin und Wien.

Art historian; collaborator at the Department of Art History, Freie Universität Berlin. Lives and works in Berlin and Vienna.

### Clemens Krümmel

Kunsthistoriker, freier Kurator und Übersetzer; Ausbildung an der Universität Bonn und am Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen. Mitherausgeber der vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift Texte zur Kunst. Lebt und arbeitet in Berlin.

Art historian, freelance curator, translator; studied at the University of Bonn and Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen. Co-editor of Texte zur Kunst, a quarterly magazine on contemporary art and art theory.

### Joachim Rees

Kunsthistoriker, lebt und arbeitet in Berlin, Leiter des DFG-Projekts „Kulturanthropologie des Zeichnens“ (Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin), das Formen und Funktionen des Zeichnens im Kontext europäischer Forschungsreisen (1770-1830) untersucht. Arbeitsschwerpunkte: Historische Reiseforschung, Kunstethnologie, „Laien“-Zeichnung. Ausgewählte Veröffentlichungen hierzu: Die Kunst der Beobachtung. Anmerkung zum Wandel der Künstlerreise 1770-1780. In: Ausst. Kat. Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung. München 1999, S. 419-434 (mit Winfried Siebers); Itinerar-Interieur-Imagination. Zum Verhältnis von Reisebeschreibung und Architekturbild im 18. Jahrhundert. In: Harald Tausch (Hg.), Die Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung, Göttingen 2003, S. 311-333.

Art historian, lives and works in Berlin. Organiser the DFG research project “Kulturanthropologie des Zeichnens“ (“Cultural anthropology of drawing”) on forms and functions of drawing in the context of European Travels (1770–1830) at the Institute for Art History, Freie Universität Berlin. Works mainly in the fields of historical travel studies, art ethnology, “lay“ drawing and amateur drawing. Select publications: “Die Kunst der Beobachtung. Anmerkung zum Wandel der Künstlerreise 1770-1780“, in: Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung (exhibition catalogue), Munich 1999, p. 419-434 (with Winfried Siebers); “Itinerar-Interieur-Imagination. Zum Verhältnis von Reisebeschreibung und Architekturbild im 18. Jahrhundert“, in: Harald Tausch (ed.), Die Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung, Göttingen 2003, p. 311-333.

### Alexander Roob

Künstler und Autor; war zwischen 1977 und 1985 als Bühnen- und Kirchenmaler tätig und arbeitete als Comiczeichner für verschiedene Zeitschriften. Im Zuge seine Zeichnungsprojekts „CS“, an dem er seit 1985 arbeitet, setzt er sich auch mit den theoretischen Grundlagen sequenzieller Zeichnung auseinander. Von 2000 bis 2002 Professur an der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg; seit 2002 unterrichtet er an der Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart.

Artist and author; worked as stage set painter and made paintings for churches between 1977 and 1985, and also worked as a cartoonist for several magazines. He has turned his attention to the theoretical principles of sequential drawing in the course of his long-term drawing project “CS” which he has pursued from 1985 onwards. 2000–2002 Professor at the Academy of Fine Arts, Hamburg; teaches at the Academy of Fine Arts, Stuttgart, since 2002.

### Impressum / colophon

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / This catalogue is published on the occasion of the exhibition

### „Tauchfahrten – Zeichnung als Reportage“ / “Diving trips – Drawing as reportage”

**Kunstverein Hannover:**  
27. November 2004 – 30. Januar 2005

**Kunsthalle Düsseldorf:**  
19. Februar – 24. April 2005

**Herausgeber / Editors:**  
Stephan Berg für den Kunstverein Hannover  
Ulrike Groos für die Kunsthalle Düsseldorf

**Ausstellungskonzeption / Exhibition concept:**  
Clemens Krümmel,  
Alexander Roob

**Wissenschaftliche Mitarbeit / Academic Assistant:**  
Thomas W. Rieger

**Gestaltung / Design:**  
Anna Wesek, Düsseldorf

**Redaktion / Editing:**  
Clemens Krümmel,  
Martin Engler

**Lektorat / Proof reading:**  
Angela Lautenbach,  
Britta Eckardt

**Übersetzungen / Translations:**  
Brian Currid,  
Daniel Hendrickson,  
Clemens Krümmel

**Druck / Printing:**  
Richter Verlag, Köln

**Fotonachweis / Photo Credits:**  
Alfred Schmidt-Haus, Gelsenkirchen (184-189); L'Association (83-85); The Blaney Family Archives, London (178); Dr. Hubert Burda, München (100); Charlotte Salomon Foundation, Amsterdam (13); Dark Horse Comics (153-155); Deutsches Museum, München (3, 142); Drawn & Quarterly, Montréal, Québec (3, 19, 170, 172-175); Fantagraphics, Seattle (79-81); Firmenarchiv Springer-Verlag, Berlin / Sammlung Ullstein (50, 62, 64, 71); Galerie Maurice Garnier, Paris (101); Galerie Ascan Crone, Andreas Osarek, Berlin (219-221); The Imperial War Museum, London (128, 179-182); Institut für Zeitungsfor-

schung, Dortmund (47-49, 54, 58, 59-61, 63, 65, 67-70); Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen (177); King Hell Publishers, West Townshend, VT (U1, 5, 203-205); Jürg

Creizenbühl, Basel (14); Kunstmuseum Düsseldorf, Graphische Sammlung (32, 33); Media Asia, HK (U1, 11); Metropictures, New York (193); MGM (76, 77, U2); Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden (109-111); Kupferstichkabinett Slg. Preußischer Kulturbesitz, Berlin (32, 33, U4); Last Gasp Press (17); Nikkatsu Corporation, Tokyo (10); Viola Rusche (UB); The Estate of Robert Weaver, Antonia Pelaez, Sparta, NJ (3, 206-213); Sammlung Prof. Werner Dittmann (103, 104); Sammlung Roob, Düsseldorf (100, 101); Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (53, 145, 151); Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (105-107); Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M. (8); Temporary Services (12).

**Kreienbühl, Basel (14); Kunstmuseum Düsseldorf, Graphische Sammlung (32, 33); Media Asia, HK (U1, 11); Metropictures, New York (193); MGM (76, 77, U2); Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden (109-111); Kupferstichkabinett Slg. Preußischer Kulturbesitz, Berlin (32, 33, U4); Last Gasp Press (17); Nikkatsu Corporation, Tokyo (10); Viola Rusche (UB); The Estate of Robert Weaver, Antonia Pelaez, Sparta, NJ (3, 206-213); Sammlung Prof. Werner Dittmann (103, 104); Sammlung Roob, Düsseldorf (100, 101); Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (53, 145, 151); Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (105-107); Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M. (8); Temporary Services (12).**

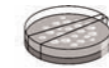
**Auflage / Print run:**  
1200

**Organisation im / Organisation at Kunstverein Hannover:**  
Clemens Krümmel,  
Alexander Roob,  
Stephan Berg

**Organisation in der / Organisation at Kunsthalle Düsseldorf:**  
Clemens Krümmel,  
Alexander Roob,  
Ulrike Groos

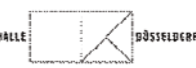
**Cover photo:**  
Rena Donsbach,  
Stephan Mörsch

**Kunstverein Hannover**  
Sophienstr. 2  
30159 Hannover  
0049/511/324594  
0049/511/3632247  
mail@kunstverein-hannover.de  
www.kunstverein-hannover.de



**Direktor / Director:**  
Prof. Dr. Stephan Berg  
**Kurator / Curator:**  
Dr. Martin Engler  
**Sekretariat / Secretary's office:** Britta Eckardt,  
Dietlind Hoffmann,  
Marina Neufang  
**Presse und Öffentlichkeit / Public relations:**  
Katrin Lessing  
**Technik / Technical department:** Rolf Risse  
**Aufbauteam / Technical crew:** Rolf Risse,  
Christian Nolting,  
Andreas Schüssler,  
Raymund Wosnitza  
**Praktikantinnen / Interns:**  
Marianna Koutelida,  
Lilian Schäfer  
**Vorstand:** Ellen Lorenz, Jörg Maaß, Dr. Jürgen Peters,  
Renate Hilterhaus-Haak  
**Beirat:** Degenhard Androlat, Ronald Clark,  
Heidi Dunkel, Christoph Girardet, Gerlinde Harig,  
Prof. Dr. Helen Koriath,  
Bernd F. Künne, Prof. Hilde Léon, Susanne Maaß,  
Wolfgang-Michael Pax,  
Simona Pries, Rüdiger Stanko, Alexander Steig,  
Matthias Wolff, Dr. Hanno Ziehlm

**Kunsthalle Düsseldorf**  
Grabbeplatz 4  
D-40213 Düsseldorf  
Tel.: +49 (0)211 8996243  
Fax +49 (0)211 8929168  
mail@kunsthalle-duesseldorf.de  
www.kunsthalle-duesseldorf.de



**Künstlerische Leitung / Director:**  
Dr. Ulrike Groos  
**Wissenschaftliche Mitarbeit / Assistant Directors:** Peter Gorschlüter, Thomas W. Rieger  
**Sekretariat / Office:**  
Claudia Paulus  
**Verwaltung / Administration:**  
Ariane Friedrich  
**Technik / Technical Team:**  
Siegfried Verheyden,  
Klaus Wenner

**Mit großzügiger Unterstützung von / with the generous support of:**

Land Niedersachsen  
Niedersächsische Lottostiftung  
Bundeskulturstiftung

GRIEGER  
Professionelle Bildtechniken,  
Düsseldorf



Der Kunstverein Hannover wird vom Kulturbüro der Landeshauptstadt Hannover institutionell gefördert / The Kunstverein Hannover is sponsored by the cultural department of the Landeshauptstadt Hannover.

**Bibliografische Informationen der Deutschen Bibliothek**  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN #####

© 2004 Kunstverein Hannover, Kunsthalle Düsseldorf, Richter Verlag GmbH Düsseldorf und die Autoren / and the authors

Ein spezielles Wort des Dankes gilt den Künstlern und Autoren sowie all denen, die uns auf vielfältige Weise bei der Vorbereitung der Ausstellung und der Herstellung des Katalogs geholfen haben. / We should also like to extend a special word of thanks to the artists and authors who assisted us in so many ways in the preparation of the exhibition and the production of the catalogue.

**Darüber hinaus möchten wir den Leihgebern danken / We would also like to thank the lenders:**

Dr. Hubert Burda, München; Deutsches Museum, München; Prof. Werner Dittmann, Offenbach; Firmenarchiv Springer Verlag, Slg. Ullstein, Berlin; Galerie Ascan Crone, Andreas Osarek, Berlin; Galerie Maurice Garnier, Paris; Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart; Dr. Wolfgang Grunwald, Institut für Hirnforschung, Universität Bremen; Andrew Hewson, London; Imperial War Museum, London; Institut für Zeitungsfor-

schung, Dortmund; Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen; Kunstmuseum Düsseldorf, Graphische Sammlung; Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Kupferstichkabinett, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Metropictures, New York; Slg. Horst Moser, München; The Estate of Robert Weaver (Antonia Pelaez, Sparta, NJ) / Francesca Weaver, Bern); Privatsammlung, Köln; Slg. Roob, Düsseldorf; Monika Schmidt, Alfred-Schmidt-Haus, Gelsenkirchen; Dr. Wolfgang Schulz, Berlin; Snowflake Office, Berlin; Stiftung Haus der Geschichte, Bonn; Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha; Otto Weber, Ober-Ramstadt.

**Textbeiträge:**  
Jens Asthoff, Holger Birkholz, Peter Blegvad, Michael Glasmeier, Karin Gludovatz, Tom Holert, Clemens Krümmel (CK), Franziska Lesák, Ulli Lust, Kate Macfarlane, Kai Pfeiffer, Joachim Rees, Alexander Roob (AR), Dierk Schmidt, Andreas Siekmann, Elke Werry.

**Dank an:** Sam Ball, Anita Beckers, Barbara Buchmaier, Sabeth Buchmann, Esther Buss, Simon Callery, Luis Camnitzer, Dierich Diederichsen, Wolfgang Dopp, Helmut Draxler, Michael Fehr, Maurice Garnier, Uta Gerlach, Isabelle Graw, Carol Greene, Bettina Heil, Johannes Hewel, Cornelia Hopf, Hans Dieter Huber, Andreas Krüger, Rainer Laabs, Susanne Leeb, Volker Lehnert, Jin Lie, Annelie Lütgens, Markus Müller, Monika Müller-schön, Stephanie Plunkett, Dietmar Preißler, Thomas Roeske, Viola Rusche, Stephanie Tasch, Susan Taube Katchor, Gabriele Toeps-Ziegert, Chris Oliveros, Lena Roob, Barbara Unterbeck, Simon Wachsmuth, Ursula Walbröl, Otto Weber, Angela Weight, Barbara Weiss, Elke Werry.

„Zeichnung als Reportage“ – Eine Sammlung von Techniken, die etwas „zurückbringen“ aus ansonsten kaum erreichbaren politischen, physikalischen, ökonomischen oder psychischen Räumen, von Techniken, die eine Form von Engagement ermöglichen. Keine Wesensbestimmung also, sondern das, was Zeichnung auch ist: ein Passepartout der visuellen Zeugenschaft, ein leicht verfügbares und gültiges Verfahren der Berichterstattung.

“Drawing as reportage” – A collection of techniques which “draw something back” from otherwise almost inaccessible political, physical, economic, psychic spaces; techniques which allow for a specific form of engagement. No attempt to determine an “essence” of drawing, rather a specification of one of its possible uses: as a passepartout of visual evidence, a method that is as easily accessible as it produces valid results.

