

D i e t e r H u b e r

KLONES

KLONES

Dieter Huber



INTERVENTION I Marcel schachmatt / checkmate

KLONES

Computergenerierte Fotoarbeiten von
computer generated photographs by
Dieter Huber

Herausgegeben von
edited by
Bernd Schulz

Stadtgalerie Saarbrücken
Städtische Galerie Erlangen



Verlag für moderne Kunst Nürnberg

Körper, in andre Gestalten verändert, will ich besingen;
 Götter, fördert mein Werk (ihr habt ja auch jene verwandelt),
 Schirmend geleitet das Lied, das vom Anbeginne der Welten –
 Verse an Verse gereiht – bis zu unseren Zeiten herabführt!

Ovid: Verwandlungen

My mind is bent to tell of bodies changed into new forms.
 Ye gods, for you yourselves have wrought the changes,
 breathe on these my undertakings, and bring down my song in unbroken strains
 from the world's very beginning even unto the present time.

Ovid: Metamorphoses

INHALT / CONTENTS

Vorwort Bernd Schulz, Karl Manfred Fischer 6
Preface Bernd Schulz, Karl Manfred Fischer 7
Verwandlungen. Die Schöpfung Ovid 9
Metamorphoses. The Creation of the World Ovid 13
Alles nur Berechnung. Zu den Arbeiten von Dieter Huber Bernd Schulz 17
All a Matter of Calculation. Notes on Dieter Huber's Works Bernd Schulz 29
Genmanipulation: Intentionalität und Wahrnehmungsveränderung Daniel Ammann 44
Genetic Manipulation: Intentionality and Changes of Perception Daniel Ammann 48
Apparat und Hand in freier Konkurrenz Beat Wyss 65
Machine and Hand in Free Competition Beat Wyss 68
Über Zeichen S. D. Sauerbier 113
On Signs S. D. Sauerbier 121
Biographien Autoren 128
Biographies Authors 128
Biographie Dieter Huber 130
Biography Dieter Huber 132
Bibliographie / Bibliography Dieter Huber 134
Verwandlungen. Die vier Weltalter Ovid 136
Metamorphoses. The Four Ages of the World Ovid 140
Impressum 144

VORWORT

Die Digitalisierung fotografischer Bilder hat völlig neue Möglichkeiten der Bildmanipulation eröffnet, die weit über das hinausgehen, was bisher – etwa durch die Collage – möglich war. Eigenartigerweise führt das Bewußtsein der Täuschung jedoch nicht im Sinne Walter Benjamins zum weiteren Verlust der Aura, sondern schafft eine neue Magie, indem die Wirklichkeit im manipulierten Bild als Möglichkeit erscheint. Vordergründig betrachtet sind Dieter Hubers computergenerierte Bildmanipulationen ironische Kommentare zu den fast täglich eintreffenden Nachrichten aus der Welt der Wissenschaft. Die Gentechnik ist zu einer Schlüsseltechnologie avanciert. „Natur“ ist nicht mehr das letztlich unverfügbare Andere, sondern Ausgangsmaterial zur Gestaltung einer neuen Natur. Auf den zweiten Blick zeigt sich, daß Dieter Huber keineswegs nur eine ironische Kommentierung der zu erwartenden zweiten Natur im Sinn hat, sondern auch die Frage stellt, wo die anthropologisch fundierte Grenze zwischen Faszination und

Schrecken liegt. Indem er elektronisch „geklonte“ Pflanzen in faszinierend schönen Portraits manipulierten Körperbildern gegenüberstellt, wird deutlich, daß verfügbare Natur und verfügendes Subjekt unentrinnbar miteinander verbunden sind. Hubers Bildmanipulationen haben zwei Vorbilder in der Malerei – sie stehen in der Tradition von Portrait und Stilleben, sie reizen jedoch auch voll den Wirklichkeitsanspruch des fotografischen Bildes aus. Diese Bilder sind nicht nur Projektionsflächen für die allseits herrschenden Allmachtsphantasien und verdrängten Ängste, sondern auch ein ebenso polemisches wie erfrischend ironisches Gegengewicht gegen eine Wahrnehmung, die blind der instrumentellen Vernunft vertraut.

Bernd Schulz
Stadtgalerie Saarbrücken

Karl Manfred Fischer
Städtische Galerie Erlangen

PREFACE

The digitalisation of photographic images has opened up completely new possibilities of pictorial manipulation, going far beyond anything and everything that has been feasible so far, for example in collages. Strangely enough, however, the awareness of being deceived does not lead to a further loss of aura – in Walter Benjamin's sense – but creates a new magic, because reality appears as a possibility in the manipulated picture. At first glance, Dieter Huber's computer-generated manipulation of pictures are ironic comments on the news from the world of science, which now come in nearly daily. Genetic engineering has attained the role of a key technology. "Nature" is no longer something inaccessibly Other, but the base material for creating another nature. A second glance shows that Dieter Huber has more in mind than an ironic comment on the formation of the second nature which is to be expected soon, but that he also poses the question of where the anthropologically based borderline between fascination and horror is

situated. By putting electronically "cloned" plants in fascinatingly beautiful portraits opposite pictures of bodies, he makes it clear that the available nature and the "availing" subject are inescapably connected with each other. Huber's manipulation of pictures has two models in the world of painting – they are in line with the tradition of portraits and still lives, at the same time driving to a limit the photographic pictures' claim to reality. These pictures are not only areas of projection for the phantasy of omnipotence and repressed fears, which are present everywhere, but also represent a polemic as well as refreshingly ironic counter-balance to perception that blindly trusts instrumental reasoning.

Bernd Schulz
Stadtgalerie Saarbrücken

Karl Manfred Fischer
Städtische Galerie Erlangen



PREGNANT Galerie 5020. Salzburg 1996

VERWANDLUNGEN

Die Schöpfung

Ovid

Ehe die Erde entstand und das Meer, der umhüllende Himmel,
Trug der unendliche Raum dieser Welt ein gestaltloses Antlitz,
Chaos genannt: ohne Form ein Klumpen, noch bar jeder Ordnung,
Durchwegs träge Masse, an einer Stelle gehäufter,
Ungleichartiger Urstoff von lose verbundenen Körpern.
Strahlen spendete damals der Welt noch nicht ein Titane,
Noch erneute Phöbe im Wachsen die Sichel des Mondes.
Schwebend hing nicht die Erde in rings umfließenden Lüften,
Ausgewogen im eignen Gewicht, es hatte die Arme
Nicht noch geschlungen weit um den Rand des Alls Amphitrite;
Wie zwar die Erde sich dort schon befand und die Luft und das Wasser,
War doch das Land nicht betretbar, nicht schwimmbar die Fluten -
Lichtlos war noch die Luft: nichts hatte schon eigne Gestalten,
Eins mit dem anderen stritt, denn im gleichen Körper noch kämpften
Kaltes mit Warmem, Feuchtes mit Trocknem und Weiches mit Hartem,
Das, was keine Schwere besitzt, mit dem, was Gewicht hat.

Diesen Streit hat ein Gott und die beßre Naturkraft geschlichtet.
Denn er trennte vom Himmel die Erde, vom Lande die Meere,
Schied vom Dunstkreis der Luft den reinen himmlischen Äther,
Als er diese entwirrt, aus dem wüsten Haufen entbunden,
Da verband in friedlicher Ruh' er die räumlich geschiednen:
Rasch erhob sich die leuchtende Kraft des sich wölbenden Himmels,
Ohn' alle Wucht, und schuf sich Raum auf den höchsten der Höhen;
Jenem zunächst an Lage und leichtem Gewicht sind die Lüfte;
Dichter als sie ist die Erd', in die Tiefe gedrückt durch die Schwere
Ward sie und grobem Stoff nur verbunden; aber zuunterm
Wählte den Platz das Meer, den Erdball gänzlich umflutend.
Wer von den Göttern es war, nachdem er das Chaos getrennt, und

Also getrennt und geordnet, in Schichten es hatte gegliedert,
Der hat zunächst die Erde, damit sie nach sämtlichen Seiten
Gleich und gemäß sei, zusammengeballt zu gewaltiger Kugel,
Ließ dann das Meer sich ergießen, von wilden Stürmen es mächtig
Schwellen, die Küsten umspülen der rings umbrandeten Erde;
Dann aber rief er die Quellen hervor und die riesigen Teiche,
Seen dazu, umschloß mit schlängelnden Ufern die Flüsse,
Talwärts strömend, je nach dem Laufe, zum Teile versickernd,
Manche gelangen ins Meer, geborgen in grenzlosen Fluten,
Peitschen nun statt der eigenen Ufer des Meeres Gestade.
Felder auch ließ er weithin sich breiten und Täler sich senken,
Wälder mit Laub sich bedecken und steinige Berge entstehen,
So wie den Himmel rechts zwei Zonen und auch zur Linken
Ebenso viele durchziehen - die fünfte dazwischen ist heißer -
Ebenso teilte sorglich der Gott in ähnliche Striche
Unsre umschlossene Erde, sie gürten nicht weniger Zonen.
Die in der Mitte sich dehnt, ist unbewohnbar vor Hitze;
Zwei deckt tiefer Schnee; zwischen beide legt' er zwei Gürtel,
Schenkt' ihnen, Kälte mit Wärme vermischend, gemäßigtes Klima.
Drüber schweben die Lüfte, um so viel schwerer als Feuer,
Als des Wassers Gewicht ist leichter als wuchtige Erde.

Dort nun ließ er die Nebel wie auch die Wolken sich lagern,
Ferner den Donner, um einst der Menschen Herz zu erschüttern,
Schließlich die Winde, die mit den Blitzen die Kälte uns bringen.
Ihnen jedoch überließ nicht der Schöpfer der Welt allerorten
Herrschaft über die Lüfte; doch werden sie kaum mehr behindert,
Da ein jeder sein Werk in verschiedener Richtung betreibt und
So die Welt nicht vernichtet: so groß ist die Zwietracht der Brüder.

Eurus wich zu Aurora, zum nabatäischen Reiche
Und nach Persien hin zu den Höhen im Lichte des Morgens.
Aber der West und die Küsten, gewärmt von der sinkenden Sonne,
Sind dem Zephyrus am nächsten; es nahm sich der kalte Boreas
Skythien samt dem eisigen Norden; die andere Seite
Trieft beständig aus Wolken vom Regen, den Auster ihr sendet.
Über dies setzt' er den flüssigen Äther, der ohne Gewicht ist,
Ihn, der keinerlei Spur mehr an sich hat von irdischem Schmutze.
Kaum hatt' der Gott so alles umzäumt mit sicheren Grenzen,
Als die Sterne, die lange verdeckt von düsterem Nebel,
Nunmehr am ganzen Himmel in Strahlen zu leuchten begannen;
Daß aber nirgends ein Raum lebendiger Wesen entbehre,
Setzen am Himmelsgewölbe sich fest die Gestirne und Götter,
Glänzende Fische erhielten die Flut zur Behausung, die Erde
Nahm nun die wilden Tiere, beschwingte Vögel die Luft auf.

Bisher fehlte jedoch ein Geschöpf noch, das edler als diese,
Fähiger hoher Vernunft, das die andern zu lenken verstünde.
So ward geschaffen der Mensch, es schuf ihn entweder der Welten
Schöpfer, der Zeuger des besseren Alls, aus göttlichem Samen,
Oder die neue, vom hohen Äther erst kürzlich getrennte
Erde enthielt noch Keime in sich vom verschwisterten Himmel.
Diesen mischte des Japetus Sohn mit dem Wasser und schuf sie
Nach den Ebenbildern der Götter, die alles regieren;
Während die andern Geschöpfe gebeugt die Erde betrachten,
Gab er den Menschen erhobenen Blick, um den Himmel zu schauen
Und emporgerichtet das Aug' zu den Sternen zu heben:
Eben noch ohne Form und Gestalt, ward also die Erde
Völlig verwandelt und trug die Wunderbilder der Menschen.



Kunstraum Trier 1995

METAMORPHOSES

The Creation of the world

Ovid

Before the sea was, and the lands, and the sky that hangs over all,
the face of Nature showed alike in her whole round,
which state have men called chaos: a rough, unordered mass of things,
nothing at all save lifeless bulk and
warring seeds of ill-matched elements heaped in one.
No sun as yet shone forth upon the world,
nor did the waxing moon renew her slender horns;
not yet did the earth hang poised by her own weight in the circumambient air,
nor had the ocean stretched her arms along the far reaches of the lands.
And, though there was both land and sea and air,
no one could tread that land, or swim that sea;
and the air was dark. No form of things remained the same;
all objects were at odds, for within one body
cold things strove with hot, and moist with dry, soft things with hard,
things having weight with weightless things.

God - or kindlier Nature - composed this strife;
for he rent asunder land from sky, and sea from land,
and separated the ethereal heavens from the dense atmosphere.
When thus he had released these elements and freed them from the blind heap of things,
he set them each in its own place and bound them fast in harmony.
The fiery weightless element that forms heaven's vault leaped up
and made place for itself upon the topmost height.
Next came the air in lightness and in place.
The earth was heavier than these, and, drawing with it the grosser elements,
sank to the bottom by its own weight.
The streaming water took the last place of all, and held the solid land confined in its embrace.
When he, whoever of the gods it was, had thus arranged in order and resolved that chaotic mass,
and reduced it, thus resolved, to cosmic parts,

he first moulded the earth into the form of a mighty ball
so that it might be of like form on every side.
Then he bade the waters to spread abroad, to rise in waves beneath the rushing winds,
and fling themselves around the shores of the encircled earth.
Springs, too, and huge, stagnant pools and
lakes he made, and hemmed down-flowing rivers within their shelving banks,
whose waters, each far remote from each, are partly swallowed by the earth itself,
and partly flow down to the sea; and being thus received into the expanse of a freer flood,
beat now on shores instead of banks.
Then did he bid plains to stretch out, valleys to sink down,
woods to be clothed in leafage, and the rock-ribbed mountains to arise.
And as the celestial vault is cut by two zones on the right and two on the left,
and there is a fifth zone between, hotter than these,
so did the providence of God mark off the enclosed mass
with the same number of zones, and the same tracts were stamped upon the earth.
The central zone of these may not be dwelt in by reason of the heat;
deep snow covers two, two he placed between
and gave them temperate climate, mingling heat with cold.
The air hung over all, which is as much heavier than fire
as the weight of water is lighter than the weight of earth.

There did the creator bid the mists and clouds to take their place,
and thunder, that should shake the hearts of men,
and winds which with the thunderbolts make chilling cold.
To these also the world's creator did not allot
the air that they might hold it everywhere.
Even as it is, they can scarce be prevented,
though they control their blasts, each in his separate tract,
from tearing the world to pieces. So fiercely do these brothers strive together.

But Eurus drew off to the land of the dawn and the realms of Araby,
and where the Persian hills flush beneath the morning light.
The western shores which glow with the setting sun
are the place of Zephyrus: while bristling Boreas betook himself to
Scythia and the farthest north. The land far opposite
is wet with constant fog and rain, the home of Auster, the South-wind.
Above these all he placed the liquid, weightless ether,
which has naught of earthy dregs.
Scarce had he thus parted off all things within their determined bounds,
when the stars, which had long been lying hid crushed down beneath the darkness, began to
gleam throughout the sky.
And, that no region might be without its own forms of animate life,
the stars and divine forms occupied the floor of heaven,
the sea fell to the shining fishes for their home, earth
received the beasts, and the mobile air the birds.

A living creature of finer stuff than these,
more capable of lofty thought, one who could have dominion over all the rest, was lacking yet.
Then man was born: whether the god who made all else,
designing a more perfect world, made man of his own divine substance,
or whether the new earth, but lately drawn away from heavenly ether,
retained still some elements of its kindred sky -
that earth which the son of Iapetus mixed with fresh, running water, and moulded
into the form of the all-controlling gods.
And, though all other animals are prone, and fix their gaze upon the earth,
he gave to man an uplifted face and bade him stand erect
and turn his eyes to heaven.
So, then, the earth, which had but lately been a rough and formless thing,
was changed and clothed itself with forms of men before unknown.



ALLES NUR BERECHNUNG

Zu den Arbeiten von Dieter Huber

Bernd Schulz

Das neueste Stimulans für unsere Zukunftsphantasien hat ein harmloses Schafgesicht und mit „Dolly“ einen kindgerechten Kosenamen, der darüber hinwegtäuscht, daß die identische Reduplikation von Individuen eigentlich das Ende der Individualität bedeutet. Wie Joachim Kalka¹ treffend dargelegt hat, sind hinter den neuesten Erfolgsmeldungen der Wissenschaft alte Mythen und kollektive Phantasien sichtbar, die einerseits aus der Angst vor dem Tode, andererseits aus der existentiellen Unsicherheit des Ichs gespeist werden, das seine Individualität nicht aus eigener Kraft, sondern nur in einem dialektischen Prozeß zwischen Abstoßung und Austausch mit anderen bilden und behaupten kann. Liegen beim narzißtischen Betrachten des Spiegelbildes Angst und Faszination noch dicht beieinander, so ist die Gestalt des Doppelgängers immer mit Schrecken und Entsetzen verbunden gewesen: Die Todesangst, die unauf löslich mit dem Konzept des Ichs verbunden ist, kehrt hinter dem Rücken der vermeintlich unendlichen Fortsetzung des eigenen Spiegelbildes wieder.

Das Wort „klonen“ ist aus dem Griechischen abgeleitet und bedeutet „Pfropfreis“ oder „-zweig“ und verweist also auf die asexuelle

Reproduktion, wie man sie aus dem Pflanzenreich kennt und wie sie jeder Gärtner als Technik beherrscht. Steckt nicht auch - so muß man sich heute fragen - in dem harmlos-sachlichen Begriff der „Fortpflanzung“ ein alter Traum, der Traum nämlich, den Körper mit seinem vom Verstand nicht beherrschbaren Begehren auszuschalten? (Haben nicht feministische Visionen schon in diese Richtung gewiesen?)

Wenn es wahr ist, daß die sogenannte Wirklichkeit dem Bild entspricht, das wir uns von ihr machen, und daß das Bild das Ergebnis eines Kommunikationsprozesses ist, haben sowohl die neuen medialen Techniken wie auch die Techniken der Genmedizin die gleiche doppelte Funktion: Sie spiegeln einerseits unseren Wunsch nach Herstellung und Manipulation von Wirklichkeit, andererseits geben sie unseren Phantasien in einem reflexiven Prozeß Gestalt. Digitalisierung ist dabei nicht nur das universelle Verfahren zur Errechenbarkeit wirklicher oder möglicher Bildwelten, sie droht auch, mit dem Genomprojekt zur Aufschlüsselung der menschlichen DNS zur Grundlage unserer weiteren biologischen und kulturellen Evolution zu werden. Der vollständig erforschte Chromosomenbau macht näm-



KLONE # 10, 50x40 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95

rechts / right: KLONE # 2, 125x100 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95



lich die menschliche Zelle zum molekularen Chip. Vorbei sind längst die Zeiten, in denen sich die Vordenker Mendel und Darwin an den sichtbaren Erscheinungen orientierten. Für das Verständnis der technologischen Möglichkeiten geben die Phänomene der Wirklichkeit nur noch wenig her. (Der molekulare Bereich ist „unsichtbar“ und nur in Form von technischen Bildern zu betrachten.) In gewissem Sinne sind wir dadurch blind geworden, und es scheint so, daß damit auch unsere moralische Phantasie mit den Möglichkeiten der medizinischen Technik nicht mehr Schritt halten kann.

Ein Künstler, der sich der neuen Techniken zur Bildmanipulation bedient und gleichzeitig die Möglichkeiten von Körperphantasien im Zeitalter der biologischen Reproduzierbarkeit auslotet, arbeitet auf einem Feld, das von einer Paradoxie geprägt ist. Hat er es einerseits mit einem Test auf die sensible Grenze zwischen Faszination und Schrecken zu tun, so hat er andererseits die Abstumpfung (die mögliche Verschiebung jener Grenze in den Bereich erworbener Blindheit durch Bilder der Massenmedien) in Rechnung zu stellen. Dieter Huber vertraut offensichtlich darauf, daß biologische Konstanten, die unserer Wahrnehmung zugrunde liegen, noch nicht – weder durch die

Flut der Bilder noch durch die Schaffung neuer Möglichkeiten biologischer Evolution – außer Kraft gesetzt werden können. Der menschliche Körper ist uns durch die Kultur zwar fern gerückt bzw. durch Biologie und Medizin bis zur Unkenntlichkeit fragmentiert und das Gesicht als Spiegel der Seele des anderen verdeckt von Klischees und Idolen, doch läßt sich in Dieter Hubers Bildern zeigen, daß wir immer noch empfänglich sind für körperliche Empfindungen, daß die Brücke zwischen dem, was wir sehen und was wir empfinden, noch nicht zerstört ist. Dabei arbeitet Dieter Huber mit der Strategie des zweiten Blicks. Seine Manipulationen setzen vor allem dort an, wo unsere kulturell antrainierte Sehweise nur oberflächlich registriert. Die aufmerksame und geduldige Erkundung eines Gesichtes ist unter der Bilderflut der Medien einem schnellen Erkennen bestimmter Klischees gewichen. Gegen emotionale Erschütterungen durch den anderen sind wir immun geworden, die direkte Konfrontation von „face to face“ ist durch Vermittlung „via interface“ ersetzt worden. Ein eingefahrener Reiz- und Reaktionsmechanismus läßt die Aufmerksamkeit zuerst Gesten oder – beim nackten Körper – das Geschlecht identifizieren, dann erst Besonderheiten des Gesichtsausdrucks. Erst der zweite Blick offen-

bart uns einen Bruch, eine Irritation, wobei die Entdeckung des zweiten Blicks jedoch keine sinnvolle Ergänzung des ersten Eindrucks ist. Die Folge ist ein mehrfaches Erkunden und Scheitern des Betrachtens. Erschrecken vor der Deformation, Faszination des Grotesken, Peinlichkeit sexueller Indifferenz sind emotionale Reaktionen, die dabei die Aufmerksamkeit – fast gegen den Willen des Betrachters – steigern. Der Voyeur im Betrachter, auf dessen mimetisches Vermögen die Bilder zielen, betrachtet, verunsichert, am Ende sich selbst. Und das unterscheidet Dieter Hubers technisch produzierte Bilder von den manipulierten Bildern der Massenmedien: Sie zwingen das oberflächliche Schauen in ein langsames, wiederholendes Betrachten.

Im Grunde haben Gesichts- und Körpermanipulationen eine lange Tradition. Schon in der Renaissance – man denke nur an die Fratzen von Leonardo da Vinci – und erst recht in der Barockzeit war das grotesk-deformierte Gesicht von Interesse (z. B. Franz-Xaver Messerschmidts Charakterköpfe). Man kann auch an Goyas Mensch-Tier-Metamorphosen erinnern, doch dienten jene Studien des menschlichen Gesichts vor allem der Erforschung menschlicher Mimik und des in ihr zum Ausdruck



Leonardo da Vinci: Studien grotesker Figuren / Studies of Grotesque Figures. Feder und Tinte, mit Rötel getönt / Pen and ink, tinted with red chalk; 21,7 x 15,4 cm. 1490. Royal Collection, Windsor Castle.

kommenden Charakters, auch der Beantwortung der Frage nach Lüge und Wahrheit im körperlichen Ausdruck. Dieter Hubers „Modelle“ sind Zeitgenossen ohne besondere Individualität. (Es fehlen z.B. die heute so bedeutsamen Zeichen der Mode. Die Körper sind nackt.) Auch die grotesken, durch die Bildmanipulation geschaffenen Körpermerkmale erschaffen keine Individualität, sondern verweisen nur ironisch auf deren Fehlen. Fragt man nach der Haltung des Künstlers, so gibt



KLONE # 31, 125x120 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95

rechts / right: KLONE # 57, 125x100 cm, C-Print/Alucopond, 1996





Francisco Goya: **Seht, wie ernst sie sind!**
(*Miren que graves!*) / **Behold how serious they are!**
Aus den *Caprichos* / *From the Caprichos*, 1798.

vielleicht das Selbstportrait Aufschluß, das er als „Klone # 31“ geschaffen hat. Es erinnert an ein Selbstbildnis Albrecht Dürers, bei dem dieser sich an der Ikonographie der Christusbilder orientiert hat, was keine blasphemische Gleichsetzung war, sondern ein Ausdruck selbstbewußter Individualität und gleichzeitig ein Verweis auf die Ebenbildlichkeit des Menschen gegenüber Gott. (Das Bewußtsein von der eigenen Individualität war also bezo-

gen auf das ganz Andere, Unverfügbare.) Bei Huber wird das Selbstbildnis zur polemischen Verweigerung des Blickes gegenüber dem Voyeur und zu einem Bild - allerdings künstlich hergestellter Innerlichkeit. Die Augen gehören zum auffälligsten Merkmal eines Gesichtes, das zuerst - und meist unbewußt - wahrgenommen wird. So zwingen die geschlossenen Augenlider (sind sie manipuliert oder nicht?) den Betrachter, sich dieser Tatsache bewußt zu werden und über die Funktion des Blickes nachzudenken (geschlossene Augen werden nicht nur mit Schlaf oder Kontemplation, sondern auch mit Tod assoziiert).

Isoliert im dunklen Bildraum, der nichts enthält, was einen Hinweis geben könnte, sind die Klone glatte, entindividualisierte Medienbilder, die ihre Herkunft aus der Bildmanipulationsmaschine nicht verleugnen, im Gegenteil: Sie führen uns die Lüge offen vor, ohne freilich den Glaubwürdigkeitsanspruch des fotografischen Bildes aufzugeben. Die einzige Wahrheit, sagen diese Bilder, ist die Wahrheit der Simulation. Doch gleichzeitig zwingen sie uns zur Wahrnehmung oder - besser gesagt - zur Sinnesarbeit, die wir im Alltag nicht mehr leisten können oder wollen, weil wir mehr Bilder sehen, als wir „verdauen“ können.

Wissen wir noch, was einen Menschen ausmacht? Die Frage scheint uns weniger in Verlegenheit zu bringen als die Frage: „Was für eine Pflanze ist das?“ Das Benennen-Können von Pflanzen war lange Zeit ein wichtiger Teil der Allgemeinbildung und ein integraler Bestandteil des in unserer Kultur herrschenden Naturbegriffs. Das Bild der einzelnen Pflanze entsprach sozusagen der Nahaufnahme im sonst üblichen Panorama der Natur, die dem Menschen gegenüberstand, sei es als Projektionsfläche für die Phantasie oder als zur Nutzung freigegebenes Objekt. Hubers Pflanzenbilder, die den Körperbildern gegenübergestellt sind, machen den meisten Betrachtern schnell klar, daß unser naturwissenschaftliches, an den Phänomenen orientiertes Grundwissen - trotz wachsenden Fortschritts und der damit verbundenen Wissensvermehrung - im Schwinden begriffen ist. Wer kann noch sagen, aus welchen verschiedenen Pflanzen seine „Klone“ zusammengesetzt sind?

Die Art der Darstellung (Isolierung der Pflanzen im dunklen Bildraum) läßt an frühe Blumenstilleben denken, wie z. B. die Lilien- und Irisblüten in den Vasenbildern von Ludger tom Ring, die als die frühesten ihrer Art gelten. Es ging in diesen Stilleben nicht um ein



Albrecht Dürer: **Ideales Selbstporträt /**
Idealized Self-Portrait, 1500.

naturgetreues Abbild der Natur, sondern auch um eine Art Collage, um Sinnbilder im doppelten Sinne zu produzieren. Einmal hatte die Zusammenstellung eine semantische Funktion (die Pflanzen symbolisierten z. B. Unschuld und Keuschheit oder die Vergebung der Sünden), aber auch eine pragmatische als Ergänzung von Portraits. Das heißt, die frühen Blumenstilleben gehörten als Kommentar und „Spiegelbild“ zu einer Darstellung von bestimmten Personen. Vielfach hatten die Pflanzenstilleben auch emblematischen Charakter, d. h. ihr Sinn ergab sich aus der Kombination



KLONE # 7, 90x120 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95

links / left: KLONE # 9, 60x40 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95

von symbolhafter Darstellung und Schrift (bei Ludger tom Ring auf den Vasen). Dieter Hubers Simulationen wirken auch in diesem Sinne emblematisch, jedoch scheint ihr Sinn verlorengegangen zu sein. Da die Schrift fehlt, ist man versucht, das Bild in doppeltem Sinn zu lesen: einmal als Zusammensetzung von Zeichen, zum anderen als Ganzes, in sich geschlossenes Objekt, dessen Zuordnung jedoch rätselhaft bleibt. Auch sind diese „Stilleben“ nicht mehr - wie ihre Vorläufer in der Kunstgeschichte - Spiegel einer vollkommenen, d. h. dem menschlichen Geist angemessenen Ordnung der Natur, sondern sie sind Ausdruck einer offensichtlichen Unordnung, die sich paradoxerweise als vollkommen geordnet zeigt.

Die emblematische Darstellung sowie die realistische Spiegelung natürlicher Ordnung, wie wir sie von Stilleben her kennen, erscheinen bei Dieter Huber nur noch als eine Art Echo, als bloßer Schein, d. h., Sinn und Ordnung werden in der Simulation nur noch als abwesend erfahren.

Von der biologischen Evolution des Lebens sagen wir, sie sei blind, weil sie in ihrer Entwicklung nicht nach Zwecken ausgerichtet ist und weil wir die letzten „Mechanismen“ des Lebens (noch) nicht kennen. In welchen Spiegel werden wir schauen, wenn wir nur das in der Natur erblicken, was sich unser Gehirn

erdacht hat? Die Evolution hat auch das menschliche Gehirn entstehen lassen, aus dem sich das Sehorgan entwickelt hat. Dieses Auge kann offensichtlich das unvorstellbar Andere nicht ertragen; vielleicht liegt unsere selbstverschuldete Blindheit auch daran, daß wir immer noch glauben, das Auge sei nur ein Fenster, durch das die Bilder von außen in uns dringen. Die Erfahrung zwischen Faszination und Schrecken, wie sie z. B. an Dieter Hubers Bildern gemacht werden kann, ist eine Grenzerfahrung, die beweist, daß Sehen auch ein aktiver Akt ist. Nur wenn das Vergessen wird, können uns unsere eigenen selbstzufriedenen Klone den Blick verstellen. „Das ist der Triumph eines Narziß, der nicht länger durch sein Spiegelbild - ein paradox Anderes und immer leicht Unheimliches - zur bangen Liebe verführt wird, sondern der seine ununterscheidbar identischen Spiegelformen als behaglich Ureigenes in die Welt entsendet, wie Truppen, wie ubiquitäre Agenten seiner Selbstzufriedenheit.“²

¹ Joachim Kalka: „Körperphantasien“, in: Kursbuch, Heft 128, Juni 1997

² ders., a. a. O., S. 3

Zur Geschichte des Grotesken in der Kunst des Portraits
siehe auch: Ulrike Lehmann in: Das neue Gesicht,
Katalog Kunstverein Konstanz, Konstanz 1997.

ALL A MATTER OF CALCULATION

Notes on Dieter Huber's Works

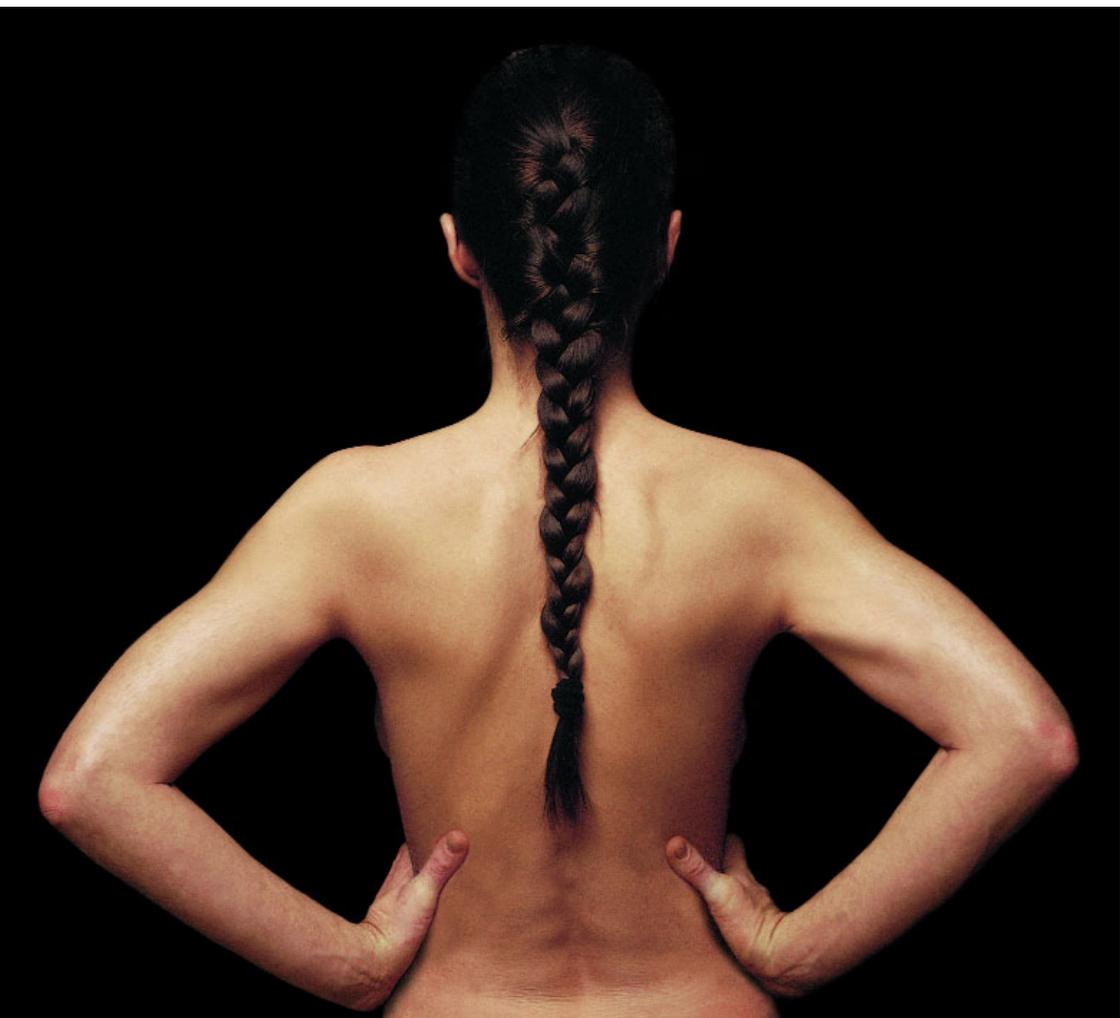
Bernd Schulz

The latest stimulus for our phantasies on future developments has a harmless sheep's face and the childlike nickname "Dolly," which obscures the fact that the identical reduplication of individuals is actually the end of individuality. Behind the new success stories from the world of science - as Joachim Kalka ¹ has aptly explained old myths and collective phantasies are becoming visible, which are fed on the one hand by the fear of death, on the other hand by the existential insecurity of the ego that can form and assert its own individuality not on its own strength but only by a dialectical process between repulsion by and sharing with others. Whereas fear and fascination are very close in the narcissist's glance in the mirror, the figure of the double has always been associated with horror and fright: the fear of death, which is indissolubly connected with the concept of the ego, lurks behind the back of the supposedly never-ending repetition of the mirror image.

The word "cloning" derives from the Greek and means "graft;" thereby pointing to asexual reproduction as found in the vegetable kingdom, a skill known to every gardener. Is there not, we have to ask

ourselves today, an old dream hidden in this harmless and technical term "reproduction," namely the dream of eliminating the body with its desires, which cannot be controlled by the intellect? (Haven't feminist visions already pointed in this direction?)

If it is true that so-called "reality" merely corresponds to the picture that we have made of it, and that the picture is the result of a communication process, both the new media techniques and the methods of genetic medicine serve the same double function; on the one hand, they reflect our desire to produce and manipulate reality and on the other they give shape to our phantasies in a reflective process. Digitalisation is not only the universal method of calculating real or possible pictorial waves, it also threatens to become the basis of our further biological and cultural evolution with the "genome project" of decoding human DNA. For the completely researched chromosome structure turns the human cell into a molecular chip. Long gone are the times when the pioneers in this field, Mendel and Darwin, oriented themselves merely by visible appearances. Nowadays, the phenomena of reality have only little to offer for understanding the



KLONE # 43, 125x130 cm, C-Print/Alucopond, 1996

rechts / right: KLONE # 18, 50x40 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95



technological possibilities. (The molecules are "invisible" and can be viewed only in the form of technically generated pictures.) In a certain sense, this has made us blind, and it seems as if morals cannot keep pace with the possibilities of medical engineering anymore, either.

An artist who uses the new techniques of pictorial manipulation and at the same time probes the possibilities of body-related phantasies in our age of biological reproducibility works in a field characterised by a paradox. Whereas he deals with a testing of the sensitive borderline between fascination and horror; on the one hand, he has to render account of stupefaction on the other (i.e. the possible shifting of this borderline into the field of acquired blindness through mass media images). Dieter Huber obviously trusts that biological constants on which our perception is based cannot yet be stripped of their power - neither by the flood of pictures nor by the creation of new possibilities in biological evolution. Even though our culture has removed the human body from us and thought it has been fragmented beyond recognition by biology and medicine;

and even though the face as the mirror of the souls of the others has become concealed by clichés and idols, Dieter Huber's pictures show that we are still receptive for physical sensations and that the bridge between the things we see and those we feel has not yet been destroyed. Dieter Huber works with the strategy of the second glance. His manipulations apply mainly where our culturally trained way of looking at the world registers only superficially what is happening. The attentive and patient investigation of a face has yielded under the pressure of the flood of media pictures to a fast recognition of certain clichés. We have become immune to emotional shocks caused by our fellow men. Direct "face-to-face" confrontation has been replaced by an exchange via "interface." The mechanism behind our stimuli and reactions keeps to the beaten tracks to such a vast extent that our attention identifies gestures or, on the naked body, the respective sex first and only much later any peculiarities of the facial expression. Only a second glance reveals contradictions and uncertainties, whereby its discoveries are not simply a supplement to the first impression. The result is a repeated investigation and failure on the part of the

observer: dismay at the deformation, fascination vis-à-vis the grotesque, and embarrassment at sexual indifference are all emotional reactions increasing the attention of the viewers, almost against their will. In the end, the voyeur hidden in every viewer, whose mimetic skills the pictures aim at, looks at himself, disconcerted. And this is the difference between Dieter Huber's technically produced pictures and the manipulated pictures from the mass media: he forces the superficial look to turn into a slow, repeated observation.

Basically, face and body manipulations have a long tradition. As early as the Renaissance period - just think of Leonardo da Vinci's distorted faces - and even more so during the Baroque, people were interested in grotesquely deformed faces (e.g. Franz-Xaver Messerschmidt's character heads). Also remember Goya's man-animal metamorphoses; however, these studies of the human face served the function, above all, of examining human facial expression and the character expressed by it, while also trying to answer the question of lie and truth in the expressions of the body. Dieter Huber's "Modelle" are contemporaries without any



**Ludger tom Ring d.J.: Blumen vase
mit weißen Lilien und roten Irisblüten /
Flower Vase with White Lilies and Red Iris Blossoms, 1562.**

special individuality. (What is missing, for example, are the signs of fashion, which are so important today. The bodies are naked.) Neither do the grotesque physical properties created by pictorial manipulation produce any individuality, but rather hint ironically at its absence. The artist's attitude is shown, perhaps, in his self-portrait, which he named "Klone # 31." It recalls a self-portrait by Albrecht Dürer that evokes the iconography of pictures of Christ, which was not a



KLONE # 21, 50x40 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95

rechts / right: KLONE # 6, 135x115 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95



blasphemous equation, but an expression of self-confident individuality and, at the same time, a reference to the fact that Man was created as God's image. (Thus, the awareness of his own individuality referred to the completely other and inaccessible.) In Huber's oeuvre, the self-portrait becomes a polemic denial of being looked at by a voyeur and turns into a picture - albeit artificially produced - of introspection. The eyes are the most conspicuous feature of a face, which is the first feature to be perceived (mostly subconsciously). The closed eyelids (Are they manipulated or not?), for example, force the viewer to become conscious of this fact and to think about the function of the glance. (Closed eyes are associated not only with sleep or contemplation but also with death.)

Isolated in the dark room of the pictures, which contains no further hints, the clones are flat media pictures robbed of their individuality and cannot deny their creation by a picture manipulation machine. On the contrary: they openly show us this lie without, of course, giving up the photographic image's claim of authenticity and trustworthiness. These pictures say that

the only truth that exists is the truth of simulation. At the same time, however, they force us into seeing or rather into working with our senses, something we no longer do - and no longer want to do - in our daily lives, since we see more pictures than we can "digest."

Do we still know what makes a human human? This question seems to embarrass us less than the question: "What plant is this?" For a long time, it was an intrinsic part of general education and an integral element of the concept of nature predominant in our civilisation to be able to name the various plants. The pictures of the individual plants represented, as it were, the close-up in the usual panorama of nature surrounding people - be it as a projection area for imagination or as an object to be utilised freely. Huber's plant pictures - which are juxtaposed with his body pictures - quickly make it clear to most viewers that our basic knowledge of the natural sciences is dwindling away in spite of increasing progress and the multiplication of knowledge connected with it. Who can still say which disparate plants his "Klones" are made up of?

His arrangements - isolated plants in the dark room of the pictures - recall earlier still lives of flowers (such as lily and iris flowers in the vase pictures of Ludger tom Ring, which are considered the earliest of their kind). In these still lives, the painters did not want to depict nature as it was, but as a sort of collage, aiming at producing "sense" pictures in the double meaning of the word. First, the arrangement has a semantic function (for example the plants symbolise innocence and chastity or the forgiving of sins); second, it serves a pragmatic function as a complement to portrait painting. That means the early still lives with flowers were part of a depiction of particular persons, commenting on them, and were a "mirror image" of them. Often, still lives of plants had an emblematic character, i.e. their meaning resulted from the combination of symbolic depiction and script (in Ludger tom Ring's writings on the vases). Dieter Huber's simulations also work emblematically in this sense, even if their sense seems to have become lost. Since there is nothing in writing, the viewer is tempted to read the pictures in their double meaning: first as a composition of signs and second as one whole single object closed within itself, whose sense,



Ludger tom Ring d.J.: Blumenvase mit rotbraunen und gelben Irisblüten / Flower Vase with Red-brown and Yellow Iris Blossoms, 1562.

however, remains a mystery. Furthermore, these "still lives" unlike their forerunners in art history are no longer mirrors of a perfect order of nature - i.e. an order commensurate with the human mind, but are now the expression of an obvious disorder that, paradoxically, displays itself as if it was perfectly in order. The emblematic depiction as well as the realistic mirroring of the natural order as we know it in still lives appears only as a



KLONE # 62, 125x100 cm, C-Print/Alucopond, 1996

rechts / right: KLONE # 47, 125x110 cm, C-Print/Alucopond, 1996



kind of echo, as a mere appearance in Dieter Huber's work, i.e. meaning and order are experienced as being absent in his simulations.

We say of the biological evolution of life that it is blind, because it is not oriented towards fulfilling any purposes in its development and we do not (yet) know the final "mechanisms" of life. What mirror are we gazing at if we perceive in nature just what our brain has conceived? Evolution has also developed our brain, from which our organ of vision has developed. These very eyes obviously can not cope with the inaccessible Other, or maybe our self-inflicted blindness is due to our belief that the eyes are merely a window through which pictures from the outside press their way into us. The experiences between fascination and horror, provided by Dieter Huber's pictures, for example, are experiences of the limits that prove that seeing is also an active act. Only if this is forgotten can our own self-satisfied clones stand in the way of our view.

"It is the triumph of a narcissist when he is no longer seduced into anxious love by his mirror image - this paradoxically different and always slightly uncanny reflection -, but becomes capable of sending out into the world his indistinguishably identical mirror forms as something comforting and typical, like troops or ubiquitous agents of his self-satisfaction."²

1 Joachim Kalka, "Körperphantasien", in: Kursbuch, Heft 128, June 1997

2 loc. cit., p. 3

For more on the history of the grotesque in the art of portraits: see also Ulrike Lehmann in: Das neue Gesicht, Katalog Kunstverein Konstanz, Konstanz 1997.



INTERVENTION XIII Centre de Carme Valencia

nächste Seite / next page: KLONE # 69, 90x125 cm, C-Print/Alucopond, 1997



GENMANIPULATION: INTENTIONALITÄT UND WAHRNEHMUNGSVERÄNDERUNG

Daniel Ammann

Gentechnik ist Schlüsseltechnologie an Leben. Mit ihr greift der Mensch wie nie zuvor in Leben ein. Sie ist das erste Werkzeug zur geplanten Umgestaltung der materiellen Basis von Leben. Mit der Gentechnik läuft die Neukonstruktion von Lebensformen nach menschlichem Ermessen an. Die in vitro Rekombination von Erbinformation ist der Schlüssel zur Erschaffung einer zweiten Natur.

Der Mensch beginnt technisch-synthetisch in Proteine, Mikroorganismen, Pflanzen, Tiere und Menschen einzugreifen. Die schier unbeschränkte technische Machbarkeit erzeugt Intentionalität. Der Motor aller erdachten gentechnologischen Programme ist der wirtschaftliche Profit. Der Umgang mit Leben wird dadurch wie nie zuvor nutzenorientiert.

Der Weg in eine radikale Künstlichkeit hat bereits begonnen. Das Verhältnis von Mensch und Natur steht dadurch ganz neuartig zur Disposition. Eine künstliche Natürlichkeit soll in Form eines anthropogenen De-novo-Entwurfs angestrebt werden. Traditionelles Leben wird einer gentechnischen Metamorphose unterworfen und in normierte Konstrukte umfunktioniert. Es beginnt ein menschengeschaffenes Evolutionsmanagement auf der

Basis einer technischen Expertenrationalität.

Gene werden zur neuen Ressource einer erfolgreichen Wissenschaft und Industrie. Es herrscht auf der Suche nach Genen eine Goldgräberstimmung, die sichtbar zu einem genetischen Imperialismus drängt. Patentierte Gene und Lebewesen sind die neuen Kapitalressourcen. Sie führen zum größten je geforderten Besitzanspruch der industriellen Privatwirtschaft. Der Kampf um Eigentumsrechte macht selbst vor der menschlichen Erbinformation nicht halt. Der Mensch wird zum Objekt seiner eigenen Technik.

Bereits werden die ersten Bilder dieses Prozesses in aller Deutlichkeit wahrnehmbar. Denn die Eingriffstiefe der Gentechnik in Leben ist radikal: Artgrenzen und Zeitgrenzen werden ungesehen durchbrochen, und die genomischen Kontexte sind aufgelöst. Die natürliche Natur wird fundamental umgestaltet und entzaubert:

„Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand und ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstlichste Geruch erfüllte die

Luft. Er sah nichts als die blaue Blume und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfang; die Blätter wurden glänzender und schmiegt sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte.“ (Novalis 1799)

Die blaue Blume ist ein Symbol der Romantik. In ihrem Bild, gekrönt in der blauen Rose, findet die absolute Poetisierung der Welt statt. Nur der Dichter kennt die blaue Rose, und er wird erst durch sie fähig, das Universum in Kenntnis des Unerreichbaren zu durchdringen und umfassend zu verstehen. In Ahnung einer übersinnlichen Welt gelangt er zur ganzheitlichen Erfahrung der Natur. Im poetischen Schaffensakt mit der Phantasie der blauen Rose wird der Dichter zum Seher.

Jetzt ermöglicht die Gentechnik die industrielle Herstellung der blauen Rose. Die Übertragung artfremder Gene in die Rose gibt ihr die Anleitung, blaue Blütenfarbe zu produzieren. Wer die gentechnisch fabrizierte blaue Rose einmal gesehen hat, wird nie wieder zur Wahrnehmung der romantischen Symbolik zurückkehren können. Eine Allegorie wird durch technische Machbarkeit verdrängt. Nicht nur Eingriff in die Ästhetik, sondern auch Behebung von Unvollkommenheit in der

Natur ist das Ziel der Gentechnik. Nach einer langen, an Naturgesetze gebundenen Evolution nimmt nun der Mensch mittels der Gentechnik die natürliche Evolution in die eigene Hand und verbessert Natur auf Grund seiner Intention. Die vorherrschende Natur, die nach der Vorstellung der Gentechniker fehlerhaft ist, soll substituiert und optimiert werden. Die Gentechnik prophezeit eine Effizienzsteigerung und Qualitätsverbesserung der belebten Natur. Dieses Redesign bringt eine radikal veränderte Naturvorstellung, und es wird in der Umgestaltung der Natur ganz neue Wahrnehmungsfelder eröffnen.

Das postmoderne Industriezeitalter umarmt diese ihre Künstlichkeit. Plastikindustrie, Hirnprothesen, bodenlose Landwirtschaft oder virtuelles Erleben haben die Gesellschaft auf einen Künstlichkeitsgrad vorkonditioniert. Die Gentechnik trägt den Ursprung der künstlichen Natur in den Kern des Lebens. Die „Schöne neue Welt“ scheint machbar geworden zu sein. Homo Faber zieht sich mit der Gentechnik in eine techno-evolutionäre Phase hinein.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Museums für Gestaltung Zürich aus:

Versuchskaninchen, Bilder und andere Manipulationen. Zürich 1997. S. 37 ff.

Herausgegeben von Erika Keil und Werner Oeder.



KLONE # 39, 90x95 cm, C-Print/Alucopond, 1995

rechts / right: KLONE # 94, 125x110 cm, C-Print/Alucopond, 1997



GENETIC MANIPULATION: INTENTIONALITY AND CHANGES OF PERCEPTION

Daniel Ammann

Genetic engineering is a key technology of life. With it, humankind interferes with life as never before. It is our first tool for re-designing the material basis of life in a planned way. Genetic engineering has enabled us to start the reconstruction of life forms according to our own judgement. The in vitro recombination of genetic information is the key to creating a second nature.

Man has begun to exercise a technosynthetic influence on proteins, microorganisms, plants, animals, as well as on his fellow men. The sheer unlimited technical feasibility produces an intentionality. The motor of all these devised programmes of genetic engineering is economic profit. Our way of dealing with life thus is now becoming utility-oriented in an unprecedented manner.

Our path towards a radical artificiality has already begun. The future relation between man and nature is, therefore, completely open. An artificial naturalness in the form of an anthropogenic de novo draft is the aim. Traditional life is subjected to a gene-technological metamorphosis and turned into standardised constructions. A man-created

evolution management on the basis of a technological experts' rationality is starting.

Genes are becoming the new resource of a successful branch of science and industry. In this search for genes, a gold-digger's mentality predominates, pushing conspicuously towards a genetic imperialism. Patented genes and beings are the new capital resources and lead to private industrial business's greatest ownership claim ever. The fight for proprietary rights does not exclude even the genetic code of humans. Thus humans are turned into the objects of their own technical skills.

The first pictures of this process are already showing themselves clearly, because the depth of genetic engineering's interference with life is dramatic: limits between species and time are being broken through without a second thought and genomic contexts are being dissolved. Natural nature is undergoing a fundamental restructuring and is being stripped of its magic.

"But he was attracted with full might by a tall light-blue flower, which at first stood at the spring and touched him with its broad, glossy

leaves. Around it there were countless flowers in all colours, and the air was filled with the sweetest of fragrances. He saw nothing but the blue flower and looked at it with an unnameable tenderness for a long time. Eventually he wanted to come nearer to it, when suddenly it started to move and to transform; its leaves were becoming glossier and it nestled them against the growing stem, the flower bent towards him and its petals showed a blue extended collar, in which floated a tender face." (Novalis, 1799). The blue flower is a symbol of romanticism. In this picture, which culminates in the blue rose, the world is poeticised through and through. The poet is the only person who knows the blue rose, and aware of the unreachable, is capable of penetrating the universe and understanding it comprehensively. With the notion of a metaphysical, transcendent reality he has a holistic experience of nature; in the poetic act of creation, with the imagination of a blue rose, the poet becomes the seer.

Nowadays genetic engineering allows the industrial production of such a blue rose. The transfer of genes into the rose that are alien to the species gives the flower the instruction to produce blue colour in the petals. Whoever has once seen the genetically manufactured blue rose will never again be capable of returning to the perception of romantic symbolism. An allegory is replaced by technical feasibility.

It is the aim of genetic engineering not only to interfere with aesthetics but also to ameliorate imperfections in nature. After a long era in which evolution was tied to natural laws, humankind is taking natural evolution into its own hands by means of genetic engineering and improves nature on the basis of its own intentions. Existing nature, which according to the views of the genetic engineers is not perfect, is to be replaced and optimized. The genetic engineers forecast an efficient increase and quality improvement of living nature. This redesign of nature brings in its wake a radically changed notion of nature and opens up new fields of perception.

The postmodern industrial era embraces this - its own - artificiality. The plastics industry, brain prostheses, soil-free agriculture and virtual living have pre-conditioned our society for a certain level of artificiality. Genetic engineering transfers the origins of artificial nature into the core of life. 'Brave New World' seems capable of realization. With genetic engineering, homo faber is drawing himself into a techno-evolutionary world.

Printed courtesy of the author

and the Museum für Gestaltung Zürich, taken from:

Versuchskaninchen, Bilder und andere Manipulationen / Guinea pigs, Pictures, and other Manipulations.

Zürich 1997. p. 37 ff.

Edited by Erika Keil and Werner Oeder.



KLONE # 24, 50x40 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95



KLONE # 23, 50x40 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95

rechts / right: KLONE # 39, 125x85 cm, C-Print/Alucopond, 1995





KLONE # 45, 125x100 cm, C-Print/Alucopond, 1996



KLONE # 40, 125x100 cm, C-Print/Alucopond, 1996

rechts / right: KLONE # 11, 50x40 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95





KLONE # 78, 90x115 cm, C-Print/Alucopond, 1996

rechts / right: KLONE # 38, 125x100 cm, C-Print/Alucopond, 1996

KLONEN

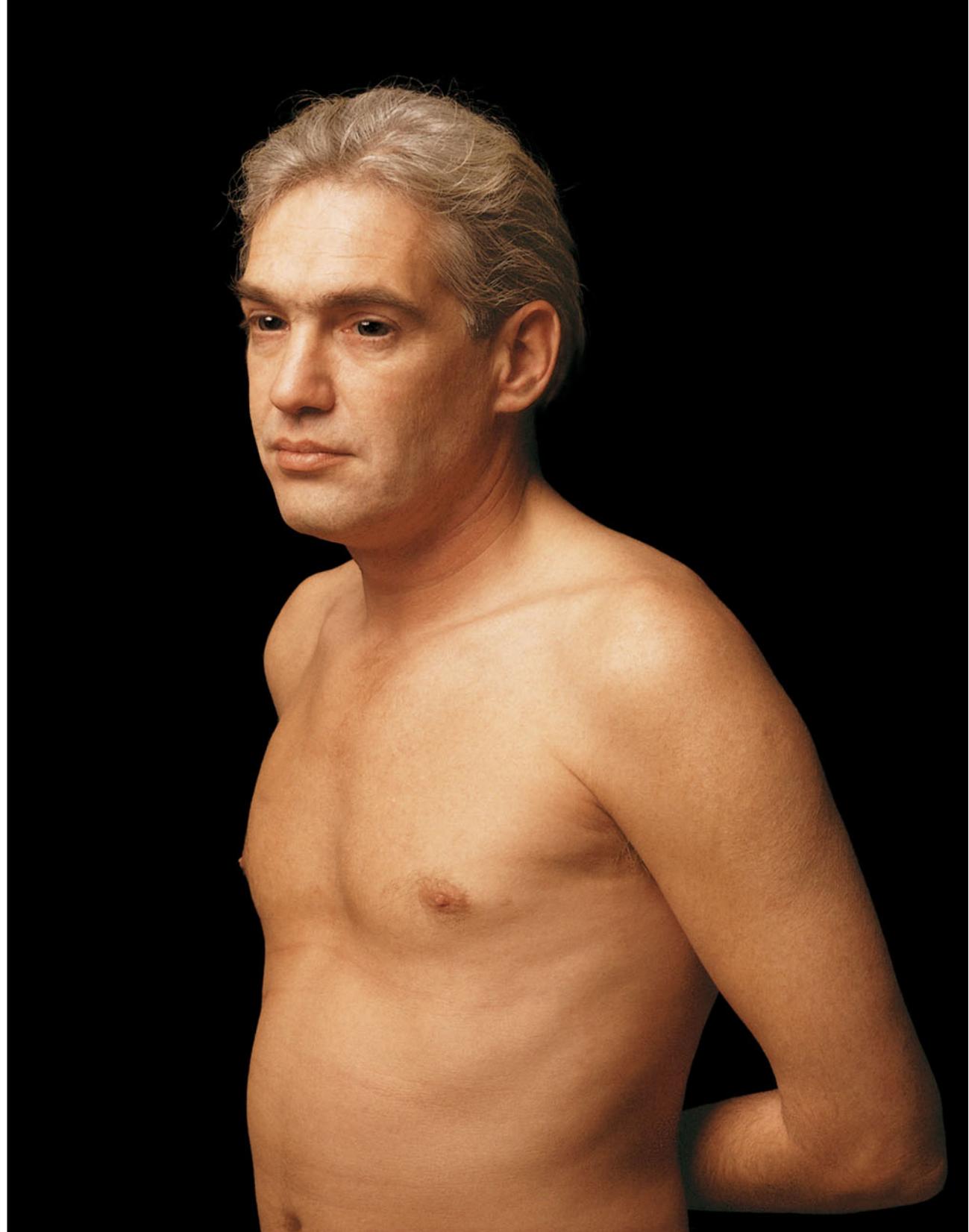
Herstellung mehrerer gleichartiger Tiere (!) durch Manipulation am frühen Embryo. Die Zellen, die durch die ersten Teilungen aus der befruchteten Eizelle hervorgehen, sind totipotent: Jede von ihnen kann sich zu einem vollständigen Tier entwickeln. Trennt man diese Zellen künstlich, so erhält man einen Klon von gleichartigen Nachkommen. Beim Menschen geschieht eine solche Trennung der ersten beiden Zellen manchmal von selbst; dann entstehen eineiige Zwillinge. Einen solchen Vorgang beim Menschen künstlich herbeizuführen, gilt als unethisch und wird bisher, soweit bekannt, von allen Wissenschaftlern abgelehnt.

CLONING

Production of several identical animals (!) by means of manipulating the early embryo. The cells produced from the fertilized egg in the first divisions are totipotent: Each of them can develop into a complete animal. If these cells are separated artificially, a clone of identical descendants is obtained. In humans, such a division of the first two cells sometimes occurs by itself; the result are identical twins. It is considered unethical practice to bring about such a process artificially and has so far, as far as it is known, been rejected by all scientists.

Vogel, Sebastian: Lexikon Gentechnik / Lexicon of Genetic Engineering,

Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1992, S. / p. 95





links / left:
KLONE # 51, 125x75 cm,
C-Print/Alucopond, 1996

rechts / right:
KLONE # 66, 125x90 cm,
C-Print/Alucopond, 1997





KLONE # 22
125x100 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95

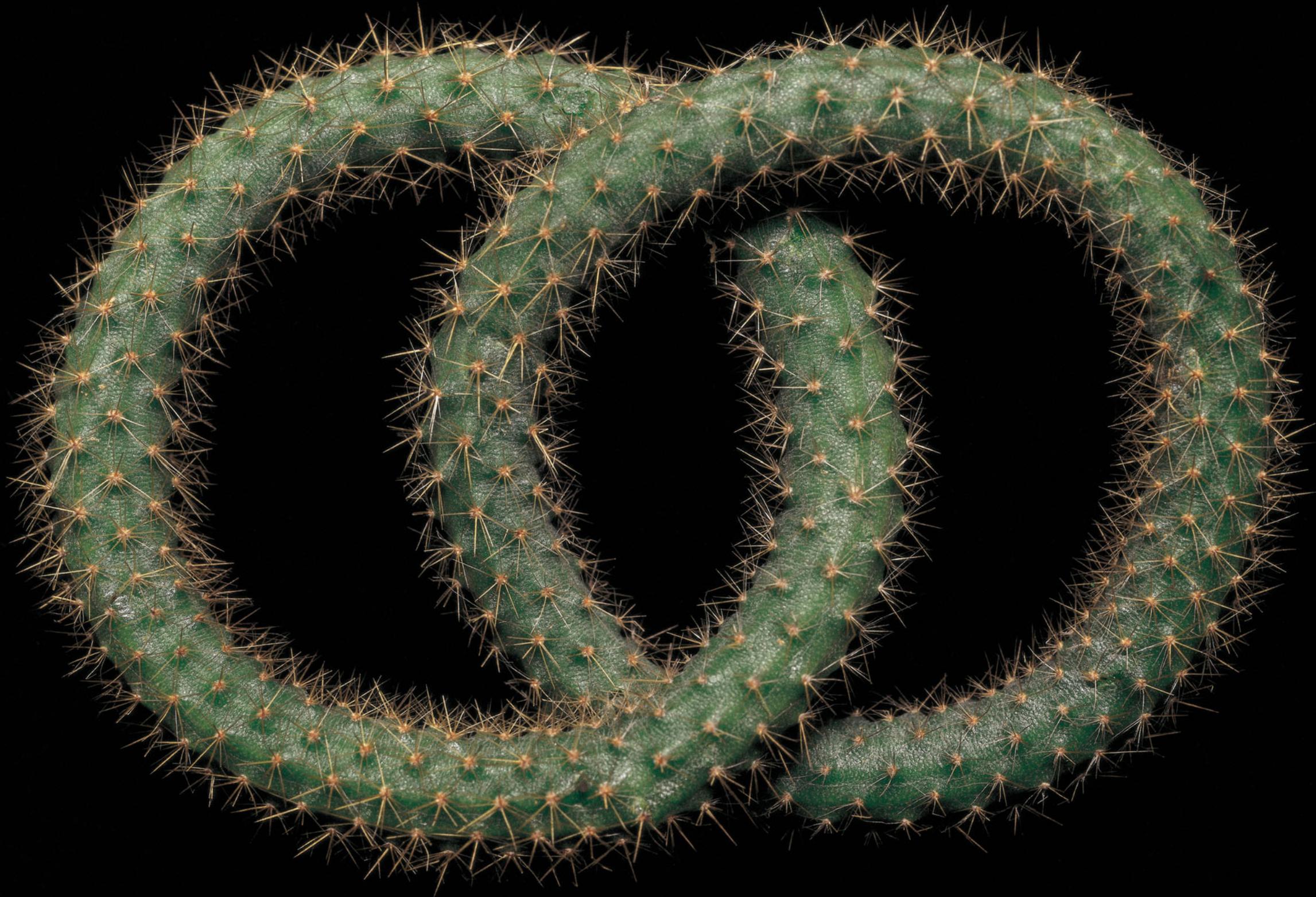


KLONE # 15
125x90 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95

rechts / right: KLONE # 3, 130x115 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95

nächste Seite / next page: KLONE # 76, 125x165 cm, C-Print/Alucopond, 1997





rechts / right: KLONE # 79, 125x100 cm, C-Print/Alucopond, 1997



KLONE # 63, 50x40 cm, C-Print/Alucopond, 1997



KLONE # 54, 90x70 cm, C-Print/Alucopond, 1996

RAPPELKOPF:

Zwei Menschen und nur ein Leben! Jetzt fangt sogar die Natur zum ökonomisiern an.

Da hats der Tod kommod, der nimmt's gleich Paar und Paar. Nun gut, so laß denn sehen, was deine Taschenspielerei vermag. Der Prozeß ist eingeleitet. Ein unendlich verwickelter Fall, der wird in hundert Jahren nicht aus.

Also was geschieht denn jetzt? Hab ich noch meinen Geist, oder hat ihn schon ein anderer?

RAPPELKOPF:

Two persons and only one life! Now already nature is starting to economise.

Death has an easy life, he takes pair after pair. Well, let me see what your conjury can do. The process has started.

An infinitely complicated case, it will not be over in a hundred years. So what's happening here?

Do I still have my soul or has another one taken it?

Raimund, Ferdinand: Der Alpenkönig und der Menschenfeind. 2. Aufzug, 1. Auftritt /

The Alpine King and the Misanthrope. Act 2, Scene 1, Ditzingen: Reclam, 1995, S. / p. 58



APPARAT UND HAND IN FREIER KONKURRENZ

Beat Wyss



KLONE # 54, 90x80 cm, C-Print/Aluopond, 1996

Die aktuelle Kunst befindet sich im Zustand der Deregulierung. Nachdem die alten Grenzab-sprachen zwischen Apparat und Hand aufge-hoben sind, kommt es zum freien Wettbewerb der künstlerischen Mittel. Der Künstler ist nicht länger das Genie, das aus der Nacht romanti-scher Innerlichkeit schöpft, sondern ein Opera-teur, der eine visuelle Lösung findet - sei sie manuell, technisch oder in Mischformen. Daß nach dem Fall der akademischen Vorherrschaft freier, manueller Kunst die Tendenz besteht, das technische Bild überzubewerten, ist im Sinne einer Kurskorrektur verständlich, aber einseitig. Es gibt viele Gründe, handwerkliche Verfahren zu wählen. So kann es schlicht zu aufwendig sein, für die Lösung eines Formpro-blems ein teures Rechenprogramm anzuwen-den. Auch wäre es ein wenig öde, unsere Wohn-zimmer nur mit Computergrafik und flimmern-den Bildröhren zu dekorieren. Sowenig wie die Lektüre am Bildschirm das Buch ablösen wird, werden die manuellen Verfahren der Kunst ver-schwinden. Buch und Gemälde haben den Vor-teil, bei Tageslicht vom Stromnetz unabhängig zu sein. Während Galerie- und Museumskunst sich konzeptuell weiter ausbreiten mögen, wird die private Aneignung von Kunst immer eine Tendenz zum handgemachten, kleineren, de-korativen Werk bewahren.

Der gegenwärtigen Technik- und Medieneu-phorie gilt es entgegenzuhalten, daß das Handwerk schon mehrmals totgesagt worden war. So erfuhr es einen Boom ausgerechnet auf dem Höhepunkt der Industrialisierung - im Jugendstil um 1900. Das Färben, Weben und Töpfeln von Hand, wie es einst in den Manu-fakturen betrieben worden war, war monoton, ungesund und langsam; es wurde durch ma-schinelle Verfahren ersetzt. Doch als Kunst-handwerk haben diese Tätigkeiten ihren Sinn bewahrt, sofern sie sich mit industriellen Pro-duktionsweisen verbanden. Das moderne Design entwickelte denn auch einen Pluralis-mus von Technik und Handarbeit, deren freie Konkurrenz einen wechselseitigen Ansporn darstellte.

Mit Verspätung beginnt sich die Synergie von Technik und Handarbeit seit den sechziger Jahren auch in der Kunst auszubreiten. Dabei versachlicht sich der Kunstbegriff. Gefordert ist ein Ende jenes „wilden Denkens“, womit - nach Claude Lévi-Strauss - die Künstler ihren Widerspruch zur modernen Zivilisation austragen. Die Idealisierung des Künstlers zu einem „edlen Wilden“ wertet dessen Tätigkeit ab zu schamanistischer Folklore. Die Kunst fährt da-mit in die musische Sackgasse mit Dilettanten-



KLONE # 77, 125x110 cm, C-Print/Alucopond, 1997

rechts / right:

KLONE # 83, 220x165 cm, Diasec/Aluminium, 1997

tum und Bricolage. Das Hochhalten der - angeblich - schöpferischen „Individualität“ und „Primitivität“ ist entweder naive Überschätzung künstlerischer Inkompetenz oder zynisches Kalkül mit der Inkompetenz des Kunstbetrachters; es erlaubt die Plünderung des avantgardistischen Formenguts ohne die Kenntnis von dessen ideellen Einzugsgebieten. Ohne den geistigen Hintergrund der Klassischen Moderne jedoch verkommt Kunst zu Maltherapie und musischer Pädagogik. Das Basteln auf eigene Kosten mit den visuellen Abfällen der Zivilisation bringt keinen Erkenntnisgewinn mehr. Nicht jeder Mensch ist ein Künstler! Die Konkurrenz der Massenmedien ist zu erdrückend, als daß die Kunst der Dilettantenmagie kreativen Handauflegens überlassen werden kann. Dem Kunstberuf und dessen Ausbildung sollte heute wieder das hohe technische und intellektuelle Profil der Renaissance zurückgegeben werden.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors

und des DuMont Verlages Köln aus:

Wyss, Beat: Die Welt als T-Shirt:

Zur Ästhetik und Geschichte der Medien.

Köln: DuMont, 1997, S. 63 ff.



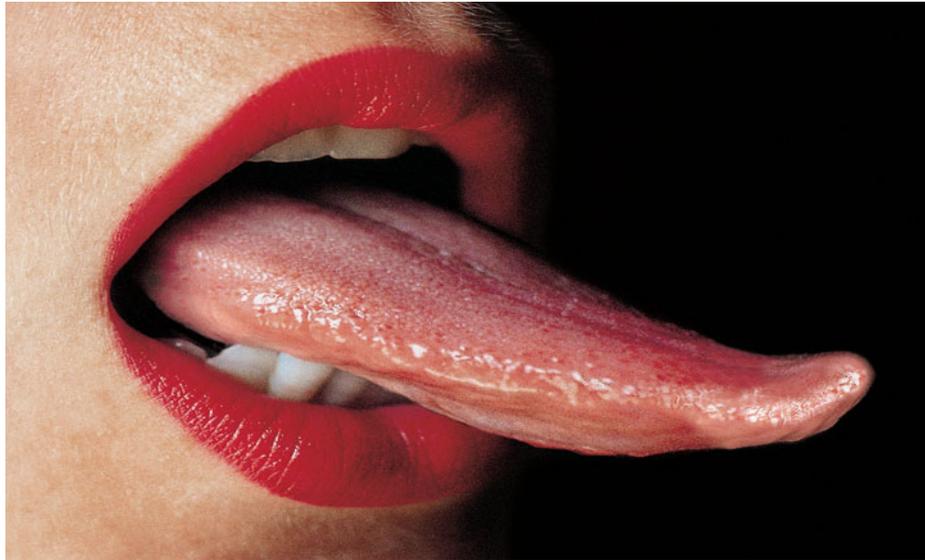
MACHINE AND HAND IN FREE COMPETITION

Beat Wyss

Modern art is in a state of deregulation. Now that the former border agreements between the machine and the hand are nullified, free competition of artistic means has been initiated. The artist is no longer the genius creating out of the night of romantic inwardness but an operator who finds a visual solution - be it manual, technical or in a mixed form. It is understandable, in the sense of a course-correction, that after the fall of the academic pre-dominance of the free manual arts, there is the tendency to overrate the technically produced picture, but this is a one-sided view. There are many reasons why manual procedures are chosen. For example, it may simply be too costly to use an expensive computer programme to solve a problem of form. Also, it would be a little dull to decorate our living rooms solely with computer graphics and flickering picture tubes. Just as reading something on the screen will never replace the book, the manual procedures in art will never disappear. Books and paintings have the advantage of being independent from the power supply system in daylight. Whereas gallery and museum art may spread further conceptually, the private purchasing of art will always maintain the tendency towards a

handmade, smaller, decorative oeuvre. It has to be said in rebuttal to the current technological and media-related euphoria that handicraft has already been pronounced dead many times. But it experienced its boom precisely at the time when industrialisation also reached its peak - at the time of the Jugendstil (or Art Nouveau) around 1900. Manual dyeing, weaving and pottery, as it was done in the manufactories in former times, was monotonous, unhealthy and slow; it was replaced with machine processes. But as commercial arts, these activities retained their raison d'être as long as they were connected to industrial ways of production. Then Modern design also developed a pluralism of technology and manual work, whose free competition provided a mutual stimulus. With a certain delay, since the 1960s, the synergism of technology and manual work has been expanding also into the arts. It has led to an objectification of the concept of art. What is required is an end of the "wild thinking" with which - according to Claude Lévi-Strauss - artists resolve their contradiction to modern civilisation. The idealisation of artists as the "noble savages" depreciates their activity to shamanistic folklore. With it, art drives into the artistic





KLONE # 5, 70x115 cm, C-Print/Alucopond, 1994/95

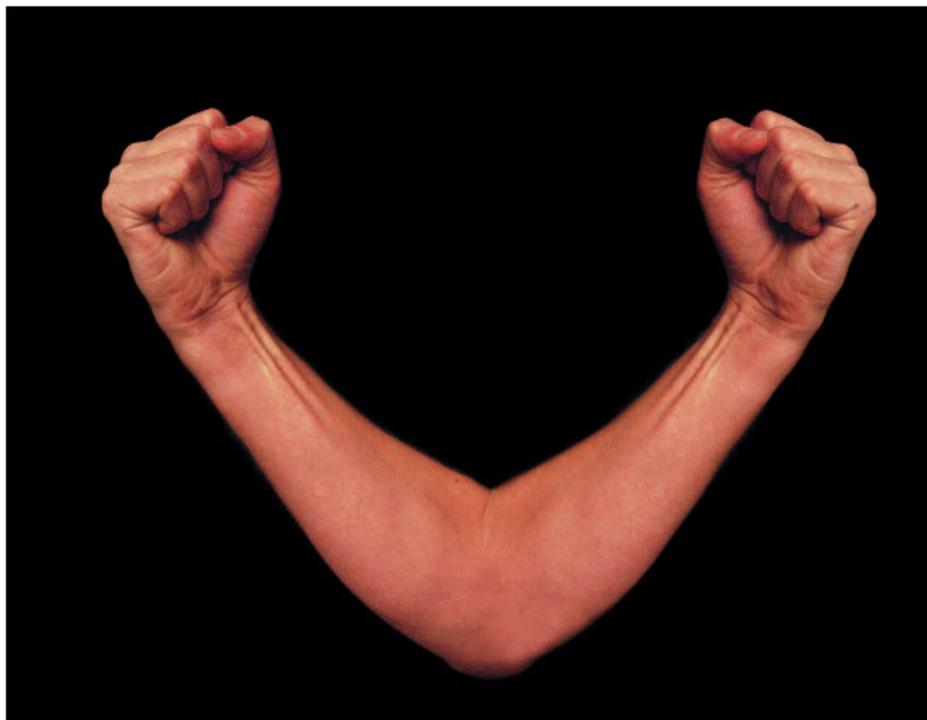
dead-end street of dilettantism and bricolage. Holding high the values of - supposedly - creative "individuality" and "primitivity" is either a naive overrating of artistic incompetence or a cynical calculation with the incompetence of the art viewer; it allows the plundering avant-garde forms without knowing anything about the background of their ideas. Without the mental background of Classical Modern Art, however, art degenerates into painting therapy and art instruction. Tinkering about at your own expense with the visual wastes of civilisation no longer provides any additional recognitions. Not every person is an artist!

Competition with the mass media is too overwhelming to leave art to the dilettantes' magic of creative hands-on healing. Today the artistic professions as well as their respective trainings should be given back the high technical and intellectual profile they had during the Renaissance.

Printed courtesy of the author
and the DuMont Verlag Cologne, taken from:
Wyss, Beat: Die Welt als T-Shirt:
Zur Aesthetik und Geschichte der Medien. /
The World as a T-Shirt:
On the Aesthetics and History of the Media.
Koeln: DuMont, 1997. p. 63 ff.

rechts / right: KLONE # 89, 150x120 cm, Diasec/Aluminium, 1997





KLONE # 50, 90x115 cm, C-Print/Alucopond, 1996

rechts / right: KLONE # 90, 180x150 cm, Diasec/Aluminium, 1997





KLONE # 85

150x180 cm, Diasec/Aluminium, 1997

rechts / right: KLONE # 75, 220x165 cm, Diasec/Aluminium, 1997

BIOTRANSFORMATION

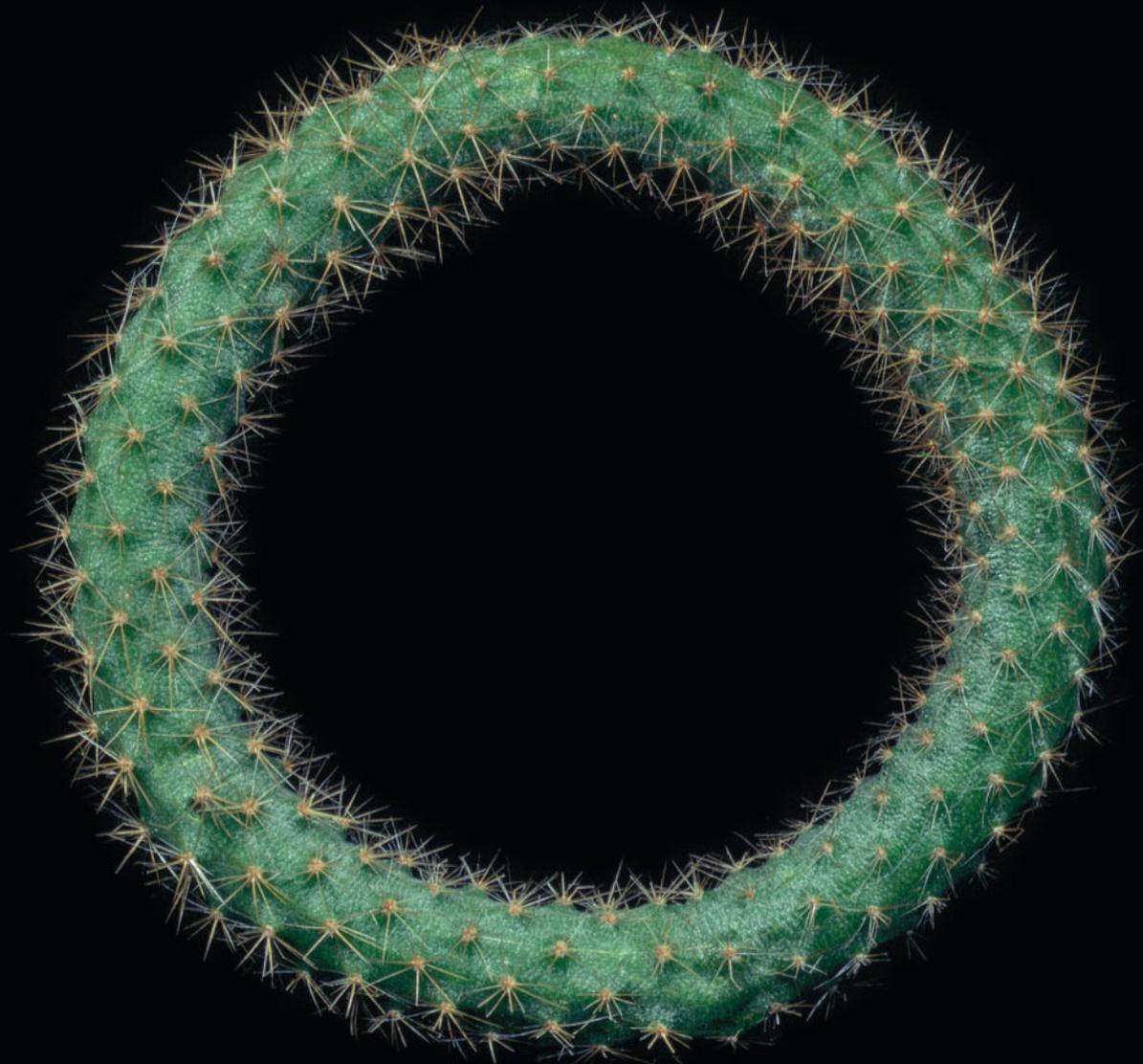
Chemische Umsetzung mit Hilfe lebender Organismen oder durch Enzyme. Gegenüber einer mit rein chemischen Methoden durchgeführten Reaktion hat die Biotransformation den Vorteil, daß kaum „Nebenreaktionen“ ablaufen, d.h., das Ausgangsmaterial wird praktisch ohne Verluste zu den Endprodukten umgesetzt. Die Gentechnik bietet die Möglichkeit, Mikroorganismen für ganz bestimmte Biotransformationen optimal geeignet zu machen. Biotechnologie.

BIO-TRANSFORMATION

Chemical transformation with the help of living organisms or enzymes. Compared to a reaction carried out with purely chemical methods, bio-transformation has the advantage that there are nearly no "side-reactions", i.e. the starting material is transformed into the final products practically without any losses. Genetic engineering offers the opportunity of making optimally suitable micro-organisms for very particular bio-transformations. Bio-technology."

Vogel, Sebastian: Lexikon Gentechnik / Lexicon of Genetic Engineering,

Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1992, S. / p. 27

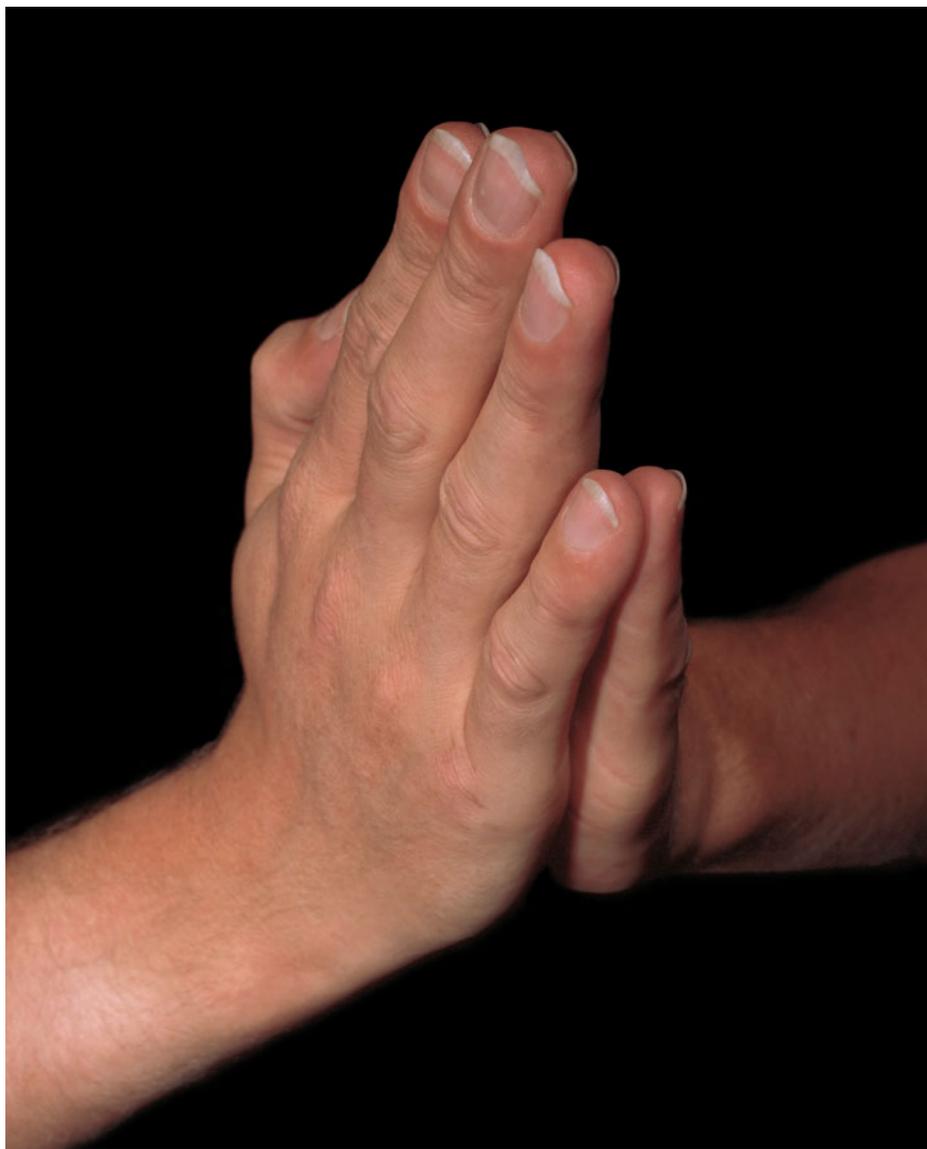




KLONE # 80, 125x110 cm, C-Print/Alucopond, 1997

rechts / right: KLONE # 64, 125x80 cm, C-Print/Alucopond, 1997





KLONE # 74, 150x120 cm, Diasec/Aluminium, 1997

rechts / right: KLONE # 72, 150x120 cm, Diasec/Aluminium, 1997



rechts / right: KLONE # 91, 180x150 cm, Diasec/Aluminium, 1997

EUGENIK

Historischer Begriff für die Begünstigung „genetisch vorteilhafter“ Personen in der Gesellschaft.

Der Eugenik lag die Annahme zugrunde, daß die Eigenschaften von Menschen fast ausschließlich von den Genen bestimmt werden, so daß man durch „Kreuzung“ besonders „gesunder“ Personen eine positive Weiterentwicklung der Bevölkerung erreichen könnte. Wie wir dagegen heute wissen, trägt wahrscheinlich jeder Mensch auch einige „schädliche“ Gene und außerdem hängt seine Entwicklung auch von vielen äußeren Einflüssen und von seiner Eigenverantwortlichkeit ab. Die Eugenik diente in der Zeit des Nationalsozialismus als Vorwand für die millionenfache Vernichtung „lebensunwerten“ Lebens.

EUGENICS

Historical concept for the preference of "genetically advantageous" persons in society. Eugenics is based on the assumption that the human traits are nearly exclusively determined by the genes, so that a positive future development of the population can be achieved by "crossbreeding" particularly "healthy" persons.

As we know today, however, probably every human being carries in themselves some "bad" genes; furthermore, their development depends also on many external influences and his self-responsibility. In the time of National Socialism eugenics served the purpose of a pretence for the annihilation of millions of "unworthy" lives.

Vogel, Sebastian: Lexikon Gentechnik / Lexicon of Genetic Engineering,

Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1992, S. / p. 53 f.





links / left:
KLONE # 113
125x890 cm, C-Print/Alucopond, 1997

rechts / right:
KLONE # 103
180x150 cm, Diasec/Aluminium, 1997





KLONE # 88, 125x90 cm, C-Print/Alucopond, 1997



KLONE # 87, 125x90 cm, C-Print/Alucopond, 1997

rechts / right: KLONE # 104, 180x150 cm, Diasec/Aluminium, 1997





links / left:
KlONE # 65
125x80 cm, C-Print/Aluco pond, 1997

rechts / right:
KlONE # 105
180x150 cm, Diasec/Aluminium, 1997

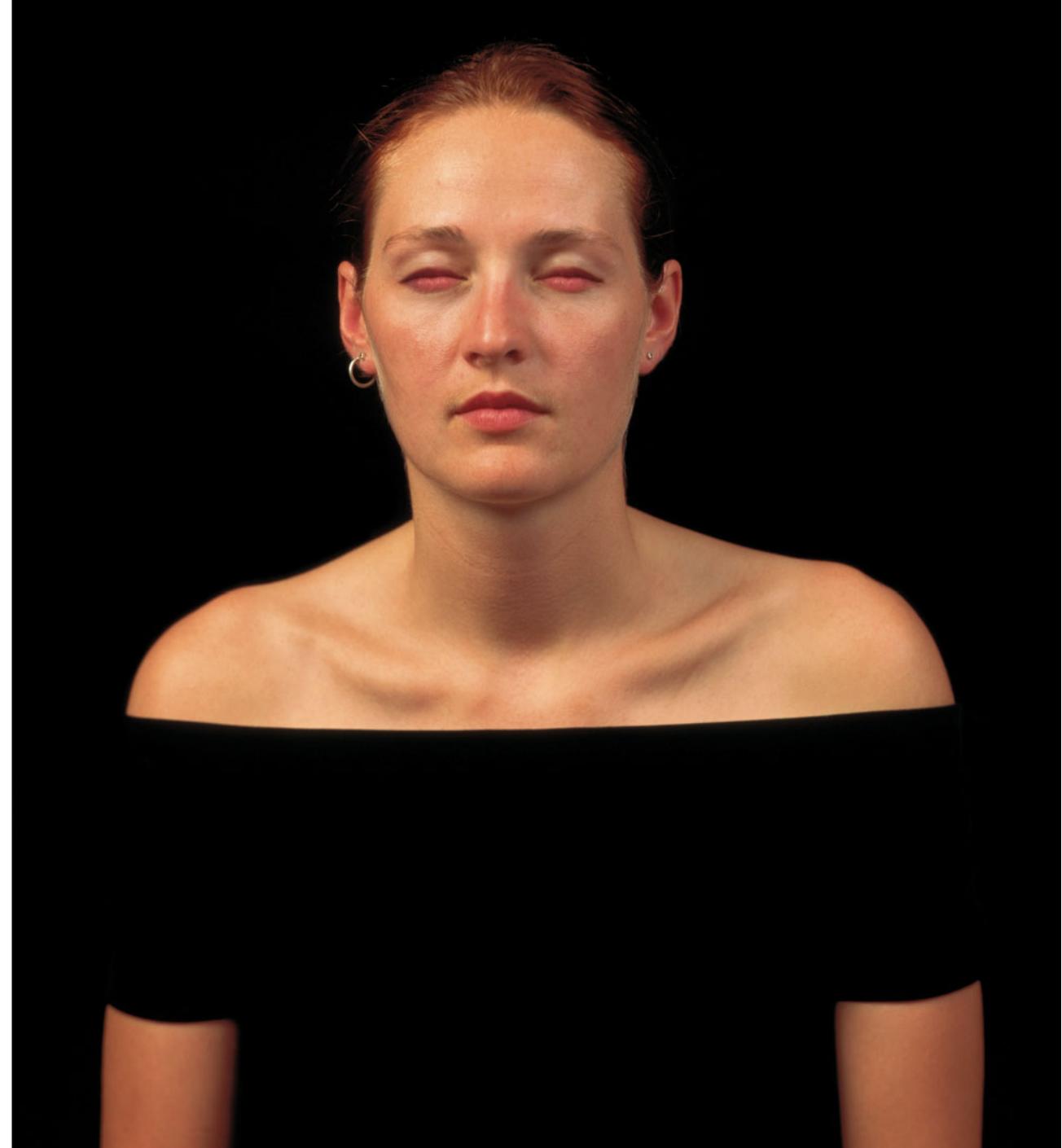




KLONE # 95, 120x150 cm, Diasec/Aluminium, 1997

Der Mensch ist nicht nur ein arbeitendes oder arbeitsscheues, ein soziales oder symbolisches, ein rationales oder neurotisches Wesen, er bewegt sich in der Welt auch als ein semiotisches Wesen. Ein Wesen, das Zeichen gibt und Zeichen liest und das selbst ein Zeichen ist, das angeschaut und interpretiert wird. Manchmal ist es ein Schock zu sehen, daß Zeichen nur vorgeben, etwas zu bedeuten, daß ihnen weder eine Wahrheit noch eine Wirklichkeit zugrunde liegt. The human beings are not only a working or work-shy, social or symbolic, rational or neurotic beings, but also they move around in the world as semiotic beings. As beings giving signs and reading signs, beings that are signs themselves, that are looked at and interpreted. Sometimes it is shocking to see that signs only pretend to have a meaning, but that they are based neither on a truth nor on a reality.

Versuchskaninchen, Bilder und andere Manipulationen / Guinea-pigs, Pictures, and other Manipulations,
Schelbert, Tarcisus: Codewechsel - Wildwechsel. Zürich: Museum für Gestaltung, 1997, S. / p. 20





links / left:

KLONE # 99

125x90 cm, C-Print/Alucopond, 1997

rechts / right:

KLONE # 102

180x150 cm, Diasec/Aluminium, 1997



rechts / right: KLONE # 65, 125x110 cm, C-Print/Alucopond, 1997

IMMORTALISIERUNG

„Unsterblich werden“: der Übergang pflanzlicher, tierischer oder menschlicher Zellen zu unbegrenztem Wachstum. Normalerweise sterben Zellen, die man einem lebenden Organismus entnimmt und in die Gewebekultur bringt, nach einer gewissen Zahl von Zellteilungen ab. Einige Zellen überleben aber dieses Stadium und teilen sich dann unbegrenzt oft weiter; sie zeigen dann häufig ähnliche Merkmale wie Krebszellen, die ja ebenfalls unbegrenzt wuchern können. Auch durch Infektion mit bestimmten Viren läßt sich eine Immortalisierung erreichen. Ursache sind in allen Fällen genetische Veränderungen der Zellen.

IMMORTALISATION

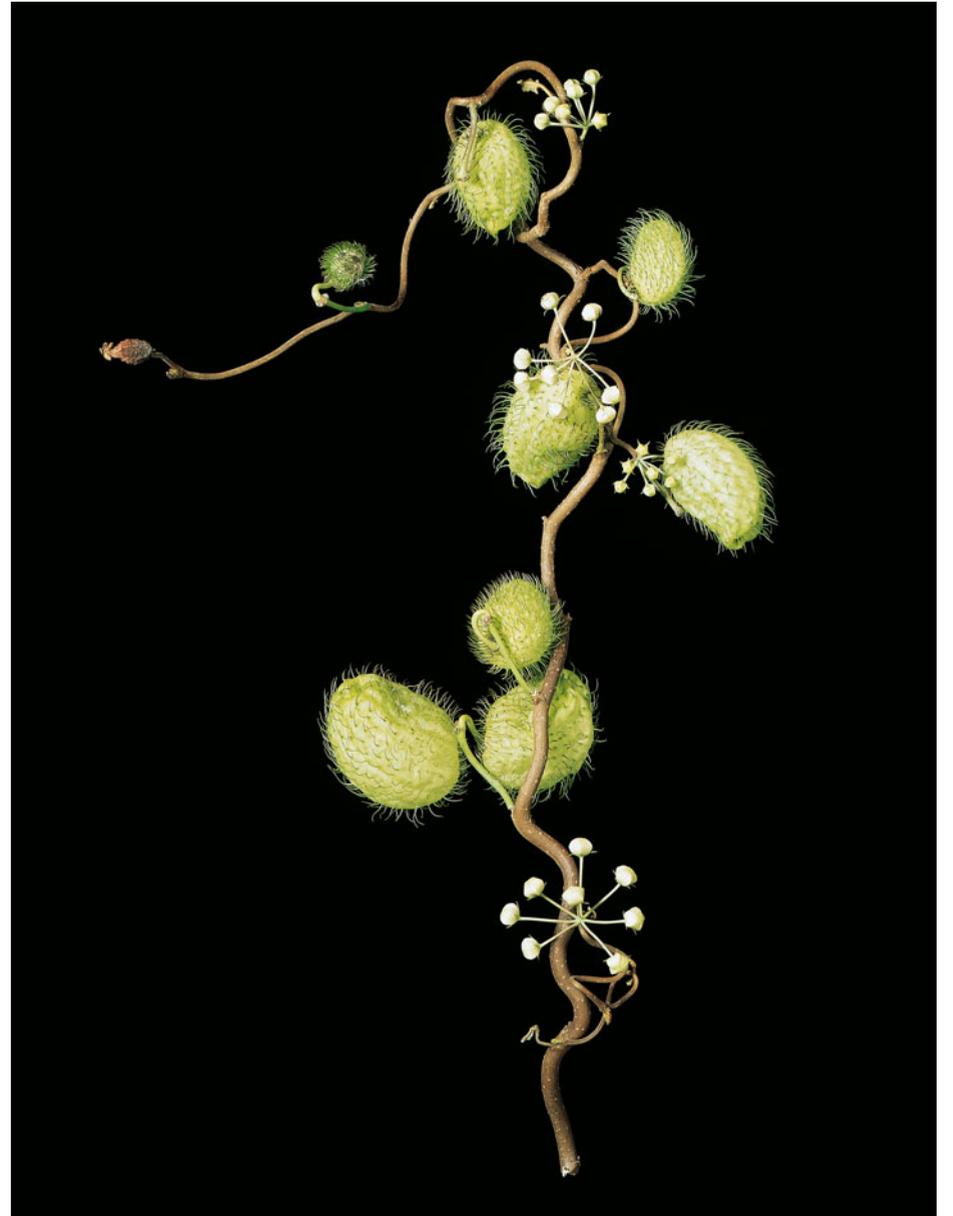
“Becoming deathless”: the transition of plant, animal, or human cells to unlimited growth. Under normal circumstances cells that are taken from a living organism and transferred into a tissue culture die after a certain number of cell divisions. Some cells, however, survive this stage and then divide for an unlimited number of times; then they often show traits similar to cancer cells, which can also multiply for an unlimited number of times. Also through infection with certain viruses, immortalisation can be obtained. In all cases, the reason genetic modification of the cells.

Vogel, Sebastian: Lexikon Gentechnik / Lexicon of Genetic Engineering,
Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1992, S. / p. 80





KLONE # 97, 125x90 cm, C-Print/Alucopond, 1997



KLONE # 98, 125x90 cm, C-Print/Alucopond, 1997

KLONE # 92

180x150 cm, Diasec/Aluminium, 1997

98 KLONES



rechts / right: KLONE # 96, 150x120 cm, Diasec/Aluminium, 1997

Die Monstren sind monströs im doppelten Sinne des Wortes, d.h., sie erzeugen durch ihre Abnormität und Mißgestaltigkeit einen Schrecken, der die nötige psychische Intensität des Schocks mobilisiert, um Aufmerksamkeit und Gedächtnisspuren zu erregen; und sie sind in dieser Unheimlichkeit, die eben nicht verheimlicht bzw. versteckt, auch demonstrativ oder bezeichnend: Sie helfen dem Menschen, sich ein Bild vom Grauen zu machen, das ihn heimsucht.

Nicht von ungefähr teilt das lateinische Wort die gemeinsame Wurzel mit dem ganz anderen Begriff Monstranz. Gemeinsam ist ihnen das im monstrare (= zeigen) zugrunde liegende monere (= ermahnen). Das Monstrum, auf deutsch das Ungeheuer, erfüllt in seiner Maßlosigkeit und Mißverhältnismäßigkeit wie alles Kolossalische und Erhabene die Aufgabe, an etwas anderes als es selbst zu gemahnen: nämlich die Stimme der Vernunft, die über den Ausnahmezustand souverän gebieten soll. Insofern haben die Ungeheuer der antiken Fabeln - die Drachen, Harpyen, Sphinxen, Schlangen, Hydren, Gorgonen etc. - auch eine moralische Funktion, frei nach dem über dem Tempel in Delphi geschriebenen Motto „gnothi seauton“, erkenne dich selbst, mache dich frei vom skalvischen Einfluß der blinden Außen- und Naturmächte, und suche in dir als denkendem Wesen das Maß der Dinge.

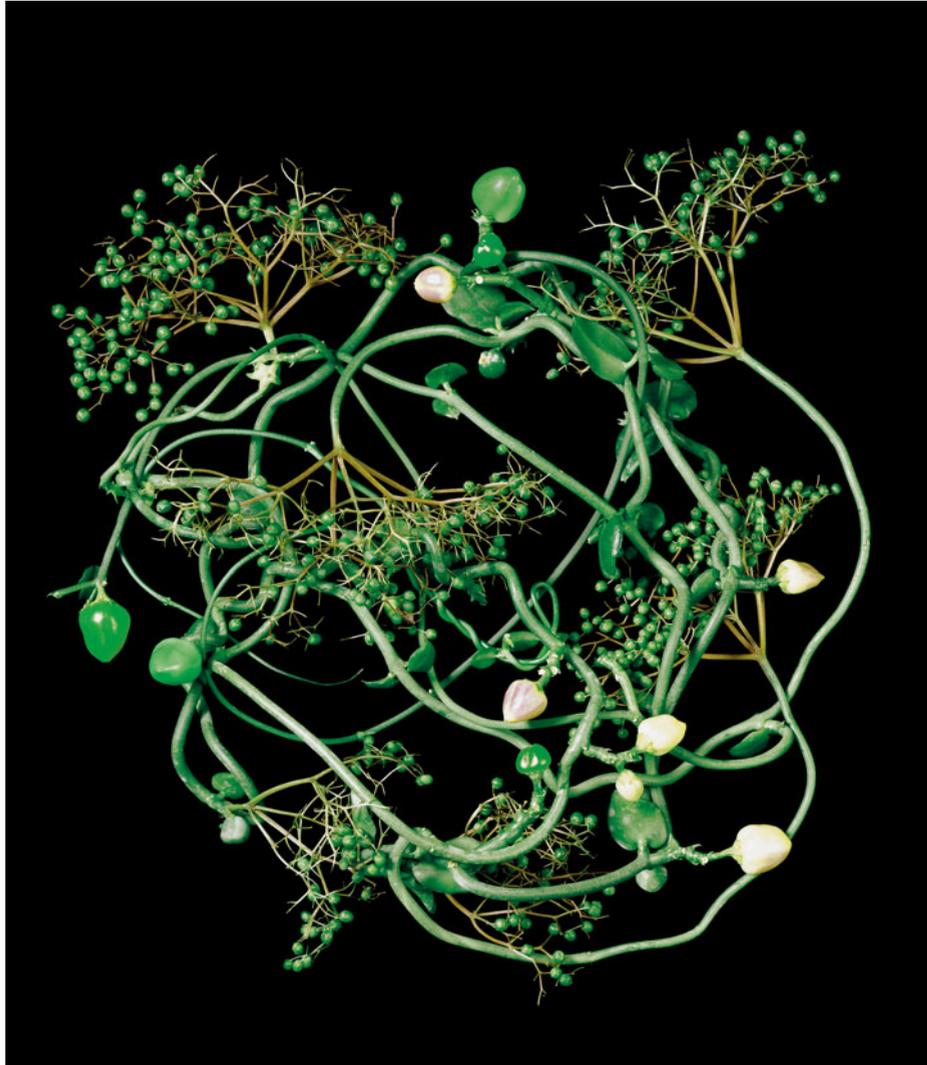
Monsters are monstrous in the double meaning of the word, i.e. due to their abnormality and deformity, they produce a fright that mobilises the psychic intensity of the shock necessary to excite attention and memory tracks; and in this eeriness that conceals nothing and hides nothing, they are demonstrative or indicative. They help humans to make themselves a picture of the horror that afflicts them.

It is not by chance that the Latin word has the same root as quite a different word: the monstrance. They share "monstrare" (= to show) based on "monere" (= to admonish). The "monstrum", in English called also monster or beast, in its immoderateness and disproportionateness, like all things colossal and sublime, fulfills the task of reminding of something other than itself, namely the voice of reasoning, which is supposed to rule as a sovereign over the state of emergency. To that extent, the monsters in the fables of classical antiquity - the dragons, harpies, sphinxes, snakes, hydres, gorgons, etc. - also have a moralistic function, according to a motto inscribed above the temple in Delphi "gnothi seauton", "know thyself", make yourself free from the slavish influence of the blind exterior and natural powers and look for the measure of all things in yourself, who is a thinking being.

Versuchskaninchen, Bilder und andere Manipulationen / Guinea pigs, Pictures, and other Manipulations.

Wetzlar, Michael: La vache qui rit. Von der Abgründigkeit der Bilder. Zürich: Museum für Gestaltung, 1997, S. / p. 48





KLONE # 101, 125x110 cm, C-Print/Alucopond, 1997



KLONE # 106, 90x112 cm, Diasac/Aluminium, 1997

rechts / right: KLONE # 112, 125x90 cm, C-Print/Alucopond, 1997



KLONE # 107, 90x112 cm, Diasec/Aluminium, 1997



KREUZUNG

Klassische Methode der Tier- und Pflanzenzüchtung sowie der Genetik vor Entwicklung der Gentechnik.

Individuen mit bekannten Eigenschaften (und oft auch bekannter Zusammensetzung des Erbmaterials) werden gepaart, um Tiere oder Pflanzen mit neuen Eigenschaften zu erzeugen. Fast alle heute in der Landwirtschaft gebräuchlichen Nutztierassen und Nutzpflanzensorten wurden durch jahrzehntelange, immer wiederholte Kreuzung entwickelt, wobei man jedesmal versuchte, die erwünschtesten Eigenschaften zu kombinieren.

CROSSBREEDING

Classic method of animal and plant breeding as well as of genetics before the development of genetic engineering.

Individuals with known characteristics (and often also a known composition of genetic material) are paired to produce animals or plants with new traits. Nearly all of the useful animal breeds and useful plant species common in agriculture today were developed through crossbreeding which was repeated for decades, trying every time again to combine the most desired features.

Vogel, Sebastian: Lexikon Gentechnik / Lexicon of Genetic Engineering,

Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1992, S. / p. 100



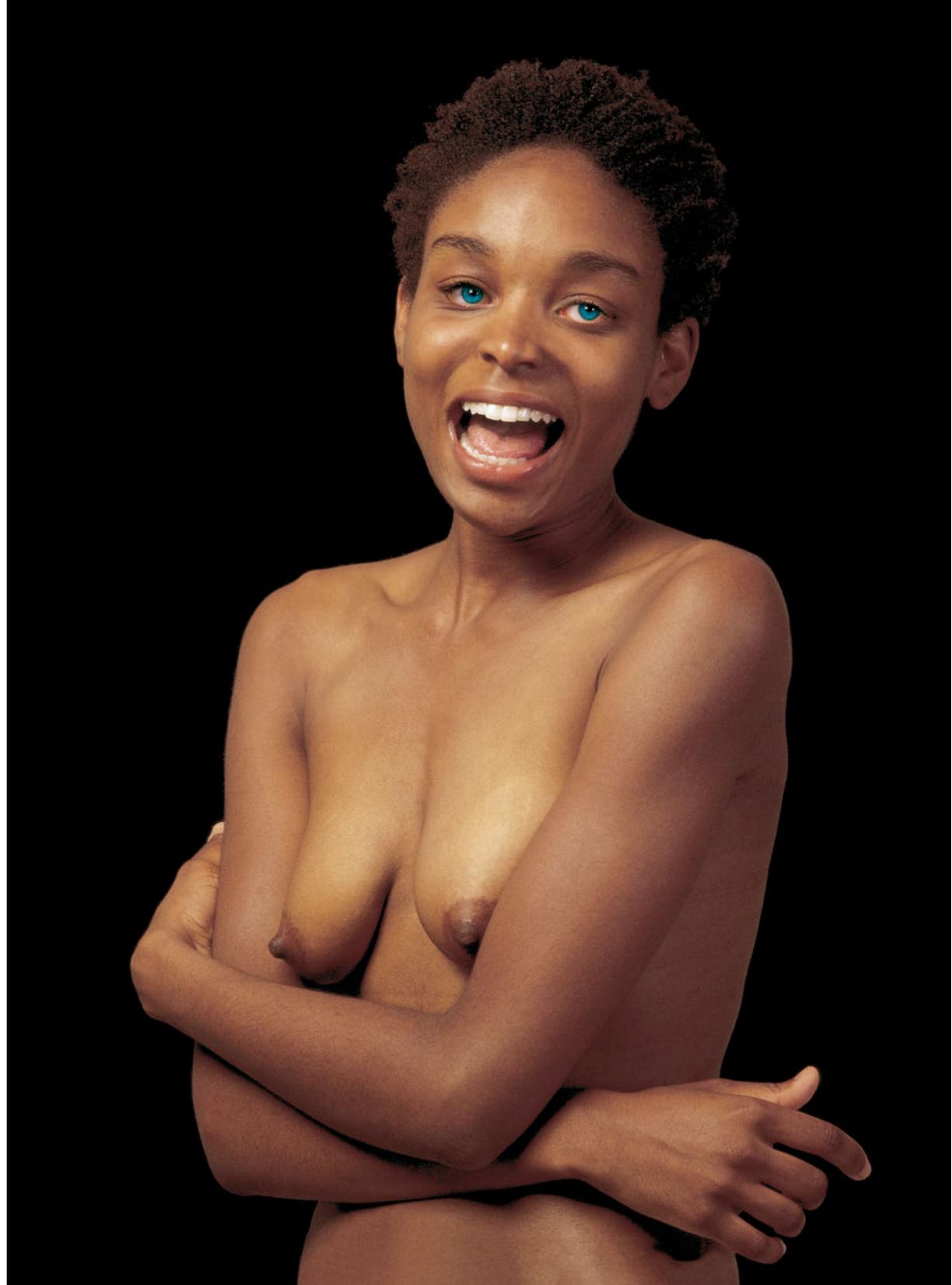
rechts / right: KLONE # 93, 125x165 cm, C-Print/Alucopond, 1997



KLONE # 111, 90x150 cm, Diasec/Aluminium, 1997

rechts / right: KLONE # 114, 125x90 cm, C-Print/Alucopond, 1997

nächste Seite / next page: KLONE # 109, 90x150 cm, Diasec/Aluminium, 1997







KLONE # 115, 90x135 cm, Diasec/Aluminium, 1997

ÜBER ZEICHEN

S. D. Sauerbier

Die allgemeine Theorie der Zeichen, Semiotik genannt, will ein Instrumentarium zum Auffinden, Ordnen, Deuten und Verstehen der Zeichen »vom Bergwerk bis zur Raumstation« zur Verfügung stellen. Die Semiotik bietet Modelle der Beschreibung und Deutung, und sie bietet Modelle der Analyse und der Kritik an.

Die Semiotik stellt keine Allmachtsansprüche oder Ansprüche auf »Allgültigkeit«. Semiotik ist — wie Modelle überhaupt — in begrenzten Bereichen gültig, eben mit Blick auf »Zeichenhaftigkeit«:

Ein Berg ist noch kein Zeichen, einen Berg »für sich« kann man nicht interpretieren — hingegen ein Gipfelkreuz, einen Grabstein, der als Zeichen des Gedenkens gesetzt wird, oder eine Linie von aufgehäuften Steinen, die etwa die Begrenzung eines Grundstücks markieren.

Eine Hand ist noch kein Zeichen — hingegen eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger, der eine Richtung anzeigt.

Als ein Zeichen verstehen wir

- | eine erhobene Hand, die eine Begrüßung anzeigt, aber auch »Anhalten!« bedeuten kann;
- | gleichfalls eine erhobene Hand, zur Faust

geballt, die eine Begrüßung (»Freundschaft!«) anzeigt oder auch Zusammengehörigkeit und Ermahnung unter Sozialisten,

- | eine erhobene Hand, bei der Daumen, Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt sind und die damit »Ich schwöre« anzeigt (eine währenddessen hinter dem Rücken versteckte Hand — Mittelfinger über den Zeigefinger gebogen —, die »ungültiger Schwur« bedeuten mag),
- | eine Hand mit ausgestrecktem Mittelfinger, der die Abwertung und Beleidigung einer Person anzeigt,
- | eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger, der auf und ab bewegt wird und eine Ermahnung bedeuten kann,
- | eine Hand mit ausgestrecktem Daumen — weist der Daumen nach unten, mag dies ein »vernichtendes Urteil« anzeigen; weist der Daumen horizontal zur Seite und wird der Arm in Richtung des ausgestreckten Daumens hin und her bewegt, so mag dies anzeigen: »Tramper möchte mitgenommen werden«,
- | eine Hand, bei der Zeigefinger und Daumen einen Kreis formieren als Zeichen für die Bewertung »Gut!« — jedenfalls in unserer Zeichensprache; in anderen Zeichen-

sprachen meint dies: »Mistkerl!« oder, mit Verlaub, »Arschloch!«

Beispiele für Zeichen sind Verkehrszeichen, Handzeichen, Abzeichen, Zeitzeichen ... Entsprechend unserem gewohnten, alltäglichen Sprachgebrauch sind bestimmte Dinge, Sachen, Handlungen, Ereignisse ... schon Zeichen.

Anders als nach dieser Alltagsauffassung sollen als Zeichen nach dem Verständnis der Semiotik aber Strukturen, Beziehungen oder Relationen verstanden werden, die aus drei Elementen bzw. fundamentalen Komponenten bestehen:

1. einer Bedeutung des Zeichens: einem Interpretanten, nämlich einem Bewußtsein — dies seien Gedanken, Gefühle, Empfindungen oder Erfahrungen, Assoziationen oder Vermutungen, Ahnungen, Eingebungen, Ideen oder Einfälle, Emotionen oder Intuitionen, aber auch Schlüsse oder Urteile mit nachfolgenden Handlungen und Verhaltensweisen ...,
2. einem Gegenstand der Bezeichnung: dem Objekt des Zeichens: z.B. eine porträtierte Person; eine notierte Melodie in einer Partitur; der Befehl »Anhalten!« bei Rot-Signal an der Ampel; »Veilchen« oder »Moschusochse«, an die ein Parfüm erinnert; Arbeit oder Sport, die bei Schweißgeruch in den Sinn kommen ...,
3. einem Mittel der Bezeichnung: z.B. Tinte,

Graphit auf dem Schreib- oder Zeichenpapier; die Kelle des Polizisten; der Schall eines Musikinstruments; Emaille und Blech des Verkehrszeichens; insgesamt der Körper des Schauspielers als Zeichenträger; ein Stempel oder eine Letter; der Ton der Trillerpfeife des Schaffners ...

Jedes Zeichen enthält drei unterschiedliche Bezüge, die selbst wiederum dreifach differenziert werden können in

- l Objektbezug: Bezug des Zeichens zum Gegenstand der Bezeichnung,
- l Mittelbezug: Bezug des Zeichens zum Mittel, Träger, Vehikel oder Medium der Bezeichnung,
- l Interpretantenbezug: Bezug des Zeichens zur Bedeutung des Zeichens.

1. Zum Objektbezug der Zeichen

1.1 Ikonischer Objektbezug

Dieser Bezug beruht auf Gleichheit, Ähnlichkeit oder Analogie: Das Zeichen und sein bezeichnetes Objekt haben (mindestens) ein Merkmal als Schnittmenge gemeinsam.

Beispiele:

- l Apfelsine — die Farbe Orange;
- l Modelle: Puppe und Puppenstube, Modell-Eisenbahn, Architektur-Modell;
- l Fotografien und Gemälde (Stilleben, Naturstudie, Portrait ...); Fahndungs- oder Phantombilder;
- l Ideogramme für Sportarten auf

- Verkehrsschildern, auf Flughäfen, überhaupt an Orten der Öffentlichkeit;
 - l Imitate, Surrogate, Kopien, Fälschungen;
 - l Prothesen;
 - l das Plastikobst in der Gaststätte, die Gips-torte im Konditorei-Schaufenster, die Kroko-Imitat-Tasche;
 - l Kunstseide, Kunsthonig, Kunstblumen;
 - l das Toupet, das Glasauge;
 - l auch die Fata Morgana;
 - l der Doppelgänger, der Tierstimmenimitator, die Casio-Orgel;
 - l van Beethovens »Schlacht bei Victoria«, Tschaikowskis »Peter und der Wolf« — insgesamt die Programmmusik;
 - l »naturidentische Aromastoffe«;
 - l Mimese und Sematolyse in der Natur: das Chamäleon; die Stabheuschrecke, das wandelnde Blatt; die Flunder, deren Oberseite die Farbe und das Muster von Sand auf dem Meeresboden trägt; die Schildkröte, die wie ein Stein aussieht; die Fliege, die wie eine Wespe aussieht;
 - l Lautmalerei in der Sprache: onomatopoetische Äußerungen wie »zwitschern«, »plätschern«, »Wau-Wau«, »Miau« ...
- Das genannte gemeinsame Merkmal von Zeichen und bezeichnetem Gegenstand beim ikonischen Objektbezug wird im Bewußtsein des Zeichenbenutzers realisiert; es »ergibt sich nicht von selbst«.
- Ein Pferd mag alle möglichen Merkmale mit

einer Pferde-Zeichnung gemeinsam haben — nur eines mit Gewißheit nicht: Ein Pferd besitzt keine Umrißlinie.



INTERVENTION XI Bophuthatswana

1.2 Indexikalischer Objektbezug

Zeichen und ihre »Inhalte« oder Objekte der Bezeichnung stehen beim indexikalischen Objektbezug in Nachbarschaftsbeziehungen, sie haben eine gemeinsame Grenze oder stehen in kausal-mechanischem Zusammenhang. Beispiele:

- l Wetterfahne für Windrichtung;
- l Symptome von Krankheiten;
- l Anzeichen von Freude, Ärger, Rührung, Wut, Schrecken ... Erröten, Erbleichen oder Schwitzen ...;
- l Indizien von Verbrechen;

- | Signale wie Anpfeiff, Klingelzeichen, Hupen ...,
- | Grußzeichen, die soziale Beziehungen anzeigen, wie Händeschütteln, »Hallo!«, »Hey!«, »Tachchen!«, »Mahlzeit!«,
- | das Überreichen eines Blumenstraußes, eines Ordens, einer Medaille ...,
- | Orientierungsanzeigen wie »oben«, »dort«, »heute«, »hier«, »jetzt«, »das da«, »der dort« oder Pfeile wie ' oder Δ;
- | Finger- und Handzeichen;
- | Rauch für Feuer, Pfütze für Regen;
- | der Schatten der Sonnenuhr.

1.3 Symbolischer Objektbezug

Symbolische Zeichen und bezeichneter »Inhalt« haben kein gemeinsames Merkmal und stehen nicht in ursächlichem, kausalem Zusammenhang; Zeichen in symbolischem Objektbezug fassen zusammen, verallgemeinern und bezeichnen Klassen oder Mengen, Begriffe oder Kategorien von Dingen, Sachen, Handlungen, Ereignissen, Relationen bzw. für Dinge usw. ...

Beispiele:

- | »die Menschheit«,
- | »die Güte«,
- | »die Türken«,
- | »die Wörter«,
- | »die Zahl«,
- | »das Symbol«,
- | »das Zeichen«.

Zeichen in symbolischem Objektbezug sind gesellschaftlich vereinbart (kodiert) und geschichtlich überliefert (tradiert) wie »Schwarz« als Farbe für Trauer in unserem Kulturkreis — »Weiß« aber in Ostasien; »Rot« für Kommunismus, »Schwarz« aber auch für Anarchismus ...

Symbolische Zeichen bezeichnen als Begriffszeichen zum Beispiel auch den ins Bild übersetzten »Inhalt« von Allegorien und anderen rhetorischen Figuren.

Zeichen haben oft gleichzeitig mehrere Objektbezüge: »Hammer und Sichel«, zum Beispiel im österreichischen Staatswappen seit 1919, ist zugleich

- a) ein ikonisches Zeichen: es zeigt als Abbildung Arbeitsgeräte und Werkzeuge (bestimmter Arbeiter und Bauern — oder aber als Modelle: die Abbildungen einer Vielzahl von Arbeitsgeräten und Werkzeugen),
- b) ein indexikalisches Zeichen, bei dem Teile fürs Ganze stehen (lateinisch: pars pro toto) — hier sind es die Arbeitsgeräte und Werkzeuge von Arbeitern und Bauern,
- c) ein symbolisches Zeichen innerhalb des österreichischen Staatswappens, in Emblemen anderer Staaten oder Organisationen, ein Zeichen für die Arbeiterschaft und die Bauernschaft insgesamt, für die Arbeiterbewegung oder den Kommunismus.

2. Zum Mittelbezug der Zeichen

2.1 »Sin-Zeichen«

Singuläre Mittel bzw. die Besonderheit oder Einmaligkeit von Mitteln bestimmen diesen Zeichenbezug.

Beispiele:

Bestimmte Kunstwerke als »Originale«;

- | »Das große Glas« von Marcel Duchamp mit seinen »besonderen« Sprüngen in diesem Material;
- | die einzelnen Farbflecken in den »Dripping paintings« von Jackson Pollock;
- | Rembrandt hinterläßt mit dem Pinselstiel gewisse »Kringel-Spuren«, wenn er Haar malen will ...;
- | die Hand- und Fingerlinien; die im Personalausweis vermerkten »besonderen Kennzeichen« einer Person;
- | der besondere Schriftduktus einer Person;
- | das »einmalige« Konzert (sinnfällig z.B. im Free-Jazz);
- | die biologische Gen-Struktur, die ein bestimmtes Individuum kennzeichnet.

2.2 »Legi-Zeichen«

Sie beruhen auf der Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit von Mitteln der Bezeichnung (lex im Lateinischen: das Gesetz).

Beispiele:

- | Tonleitern — darin einzelne Töne;
- | Farbskalen — darin einzelne Farbsorten;
- | Mittel für Zeichen nach Normen (wie DIN);
- | Anzeigen auf Meßgeräten

(Gas, Strom, Wasser ...);

- | Gewichte für Waagen; insgesamt Zeichen für Größen, Mengen ...



DRIVE THRU Museum Passage Salzburg 1997

2.3 »Quali-Zeichen«

Auf der Qualität, der Beschaffenheit oder Eigenschaft von Mitteln beruhende Zeichenfunktionen bestimmen diesen Zeichenbezug.

Beispiele:

- | Lebens- und Genußmittel als Zeichen für Erlebnisse (Chianti oder Grappa — Urlaub in Italien)
- | oder von Erfahrungen (speziell etwa die Bezugnahme bei Geruch oder Geschmack auf Erinnerungen aus der Kindheit, wie sie eindringlich Marcel Proust in seinem Werk schildert);
- | teure Kleidungsstoffe, die zugleich Qualität

und Kennerschaft einer Person anzeigen sollen, die diese Kleider trägt.

Materialien als Zeichenträger und in Zeichenfunktion stehen oftmals in mehrfachem Mittelbezug: Jedes Zeichen ist in einem besonderen Zeichenexemplar manifestiert; die Materialien haben bestimmte Beschaffenheiten oder Eigenschaften und sind in dieser Hinsicht von (physikalischer oder chemischer) Gesetzmäßigkeit bestimmt.

3. Zum Interpretantenbezug der Zeichen

3.1 Rhematischer Interpretantenbezug / Rhema:

Rhematische Zeichen sind für Interpretation offen. Mehrfach interpretierbar sind im allgemeinen Kunstwerke, nämlich an unterschiedliche Kontexte anschließbar — insbesondere chaotisch erscheinende, unbestimmte, formlose, unzusammenhängende, leere oder unbegrenzte Kunstwerke (exemplarisch im Werk von John Cage oder Yves Klein, von Henri Michaux und in anderen Kunstwerken des Informel).

Der rhematische Interpretantenbezug ist durch die Kategorie »Möglichkeit« bestimmt.

3.2 Dicotischer Interpretantenbezug / Dicot

(von dicere, lateinisch: sagen, aussagen)
Dicotische Zeichen dienen als Sachmitteilun-

gen, es sind (speziell in der Sprache) Aussagesätze — insgesamt sind Zeichen im dicotischen Interpretantenbezug »vollständige Zeichen«.

Beispiele:

- | das Paßfoto, der Steckbrief;
- | der Wetterbericht, die Nachrichten;
- | Maß- / Mengen- / Längen- / Größen ... -Angaben;
- | »Heute ist der 6. Mai« / »Es ist warm« / »Es ist Samstag nachmittag« / »Wir befinden uns in Weißensee. Ich lese ...«

Kategorial ist der dicotische Interpretantenbezug als Wirklichkeit bestimmt.

3.3 Argumentischer Interpretantenbezug / Argument

Notwendig wahre Zeichen sind Zeichen im argumentischen Interpretantenbezug; insbesondere sind es Zeichen, die Aussagen über andere Zeichen machen.

Beispiele sind

- logische Schlüsse / Deduktionen / Syllogismen.

(»Unter bestimmten Voraussetzungen der Definition gilt: $1 + 1 = 2$. Und es ist wahr, daß $1 + 1 = 2$ ist.«)

Kategorial ist der argumentische Interpretantenbezug durch Notwendigkeit bestimmt.

Zeichen haben unter Umständen mehrere Interpretantenbezüge: ein satz ist kein satz

ist ein satz. »ein satz« ist ein rhematisches, für Interpretation offenes Zeichen;
»ein satz ist kein satz« ist ein dicotisches Zeichen, das über ein rhematisches Zeichen eine Aussage macht;

»ein satz ist kein satz ist ein satz« ist ein argumentisches Zeichen, mit dem ein logisches Urteil über ein dicotisches Zeichen abgegeben wird.

Man schreibt dementsprechend statt ein satz ist kein satz ist ein satz besser:

»ein satz« ist kein satz« ist ein satz.

Daran zeigen sich unterschiedliche semantische Stufen:

- | Dinge, Personen, Handlungen, Ereignisse ... (semantische Null-Stufe)
- | Zeichen für Dinge, Personen, Handlungen, Ereignisse ... (erste semantische Stufe)
- | und Zeichen von Dingen, Personen, Handlungen, Ereignissen ...
- | Zeichen von / für Zeichen (zweite semantische Stufe).

Zeichen der 1. semantischen Stufe werden Objektzeichen genannt — Zeichen der 2. semantischen Stufe nennt man Metazeichen.

Werden zwei unterschiedliche semantische Stufen verschränkt, verbunden oder verwechselt, so sind die Folgen zu bedenken: Wir haben es oftmals mit Täuschung, Irrtum oder Betrug zu tun: Zeichen werden als Sachen

ausgegeben; dies betrifft die 0. und 1. semantische Stufe. Auch Magie und Ritualismus setzen hier an. (Die Eucharistie, die



BARRIKADE II Ink Jet Print, 80x120 cm, 1997

Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi nach katholischer Auffassung ist exemplarisch.)

Werden 1. und 2. semantische Stufe verschränkt, so treten Probleme von logischen Widersprüchen auf, etwa von Paradoxa und »Bildbrüchen«. (Bei René Magritte finden sich viele Beispiele, andere Exempel trifft man in der Wort- und Bild-Rhetorik, besonders der Werbung, auch in Scherzen und Witzen.)

Zeichen dienen der Vermittlung — Dinge, Ereignisse, Sachen kommen nie »unmittelbar in den Kopf«.

Zeichen »für sich« gibt es nicht — Zeichen existieren in bestimmten Situationen, Zusammenhängen, Kontexten, Prozessen der Kommunikation.

Zeichen müssen interpretierbar sein: sie werden als Zeichen gesetzt und als Zeichen aufgenommen, ausgedeutet und verstanden. Zeichen existieren nicht überzeitlich, jedes Zeichen hat einen Vorgänger und einen Nachfolger. Zeichen existieren innerhalb eines je bestimmten Prozesses von Interpretation. Der Prozeß der Zeicheninterpretation ist (im Prinzip) unendlich und unabschließbar. Unsere Gedanken oder Gefühle, Empfindungen ... verlaufen in Zeichenprozessen. Auch der Vorgang oder das Ereignis der Kreation ist ein Zeichenprozeß.

Zu Problemen der Zeichendimensionen

Wir gehen vom tatsächlichen Zeichengebrauch aus, wie er im Alltag erwartbar ist. Die umfanglichste Dimension ist die Pragmatik: es ist die Dimension von Zielen, Zwecken, Absichten, Wirkungen, Funktionen oder Folgen ..., die mit Zeichengebrauch verbunden sind. Die Zeichen-Dimensionen werden nun zunehmend abstrakter gegliedert und differenziert. In der Dimension der Pragmatik ist die Semantik enthalten: die Dimension der Bedeutung von Zeichen, nämlich der gedanklichen, gefühlhaften oder empfindungsmäßigen Entsprechungen von Zeichen und

Bezeichnetem »im Kopfe« des Zeichenbenutzers.

Von der Semantik abstrahiert die (darin wiederum enthaltene) Dimension der Sigmantik: die Bezeichnung oder Bezugnahme auf die referierten Objekte (auf Dinge, Ereignisse, Handlungen usw., aber auch auf Strukturen, Relationen ...). In dieser Dimension der Sigmantik wird zunächst Bezug genommen auf die Objekte außerhalb des Bewußtseins und unabhängig vom Bewußtsein — sodann auch auf Objekte innerhalb des Bewußtseins selbst, das sich schließlich zum eigenen Objekt machen kann.

Wir tun dies hier schon die ganze Zeit.

Auf der höchsten Abstraktionsstufe befindet sich die Dimension der Syntaktik (ebenfalls in den übrigen Dimensionen enthalten): zum Beispiel die Syntax und die Grammatik der Sprache (im weiteren Sinne), auch Fragen der Komposition, der Farbverteilung auf Bildern; tonale, rhythmische ... Probleme der Musik betreffen die Dimension der Syntaktik.

In dieser Reihenfolge von Pragmatik ' Semantik ' Sigmantik ' Syntaktik geht die Analyse von Zeichen vor sich. Sind erst einmal die Elemente einer »Sprache« oder eines Zeichensystems ermittelt, so geht man synthetisierend vor: von den »abstrakten« Bausteinen bis zur Zeichenverwendung in der Praxis, zum Beispiel in der Kunst und in der Gestaltung.

ON SIGNS

S. D. Sauerbier

The general theory of signs, called semiotics, aims to provide a set of instruments to be able to find, put into order, interpret and understand signs ranging »from the coal mine to the space station«. Semiotics offers models of description and interpretation and offers models of analysis and criticism. Semiotics does not claim to be all-powerful or »all-valid«. Semiotics — like any other model — is valid in limited fields, and as said before, with regard to »signfulness«: a mountain is not yet a sign, a mountain »in itself« cannot be interpreted — but a cross on the summit, a tombstone set up as a sign of commemoration, or a line of piled-up stones, marking the delimitation of a piece of land, can. A hand is not yet a sign — but a hand with an extended index finger that gives a direction, is.

As a sign we understand

- | a raised hand indicating a greeting, which however can also mean »Stop!«;
- | another raised hand, fist clenched, which indicates a greeting (»friendship«) or also solidarity and remembrance among Socialists,
- | a raised hand on which thumb, index and

middle finger are extended, thereby indicating »I swear« (whereas with one hand hidden behind the back — middle finger bent over the index finger — may signify »invalid oath«),

- | a hand with extended middle finger, signifying the devaluation and insult of a person,
- | a hand with extended index finger, which is moved up and down, signifying a reproach,
- | a hand with extended thumb — if the thumb points down, this may indicate a »scathing statement«; if the thumb points horizontally to one side and one arm is moved to and fro in the direction of the extended thumb, this may signify: »Hitch-hiker wants a lift.«,
- | a hand where index finger and thumb form a circle as a sign for the appraisal »Well done!« — at least in our sign language; in other sign languages this signifies, »Disgusting fellow!« or, with respect, »Asshole!«.

Examples of signs are traffic signs, hand signs, badges, time signals, ...

According to our common everyday language usage, certain things, objects, activities, events are already signs.

In contrast to this everyday conception, according to the understanding of semiotics signs are structures, connections or relations that consist of three elements or fundamental components:

1. a meaning of the sign: an interpretant, namely a consciousness — be it thoughts, feelings, perceptions or experiences, associations or assumptions, premonitions, inspirations, ideas or fancies, emotions or intuitions, but also conclusions or judgements with activities and behaviours following ...,
2. an object of denotation: the object of the sign: e.g. a portrayed person, a melody jotted down in a musical score, the command »Stop!« when the traffic light is red, »violet« or »musk-ox«, which a perfume evokes, work or sport which come to one's mind when one smells sweat ...,
3. a means of denotation: e.g. ink, graphite on writing or drawing paper, the signal disk of the traffic police, the sound of a musical instrument, enamel and brass used for traffic signs, the complete body of the actor as a sign carrier, a stamp or a letter, the sound of the whistle of the train conductor, ...

Every sign comprises three different references, which themselves can in turn be differentiated in three ways

- | object reference: reference of the sign to the denoted object,
- | means reference: reference of the sign to the denoted means, carrier, vehicle or medium,
- | interpretant reference: reference of the sign to the meaning of the sign.

1. On the object reference of signs

1.1 Iconic object reference

This reference is based on equality, similarity or analogy: the sign and its denoted object have (at least) one characteristic in common as intersection.

Examples:

- | orange — the colour orange, models, doll and doll's house, model railway, architecture model;
- | photographs and paintings (still lifes, nature studies, portraits ...), wanted persons' or phantom pictures;
- | ideograms for different sports activities, on traffic signs, at airports, at public places in general;
- | imitations, surrogates, copies, forgeries;
- | prostheses;
- | plastic fruits at the inn, the cake made of plaster in the pastry shop window, the handbag made of crocodile imitation;
- | artificial silk, artificial honey, artificial flowers;
- | the toupet, the glass eye;
- | also the fata morgana;

- | the double, the animal voice imitator, the Casio organ;
- | Beethoven's »Battle of Victoria«, Tchaikovsky's »Peter and the Wolf« — programme music in general;
- | »nature-identical aroma substances«;
- | mimicry and sematolysis in nature: the chameleon; the stick insect, the walking leaf; the flounder, whose upper surface carries the colour and the pattern of sand on the ocean floor; the tortoise that looks like a stone; the fly that looks like a wasp;
- | imitation of sound in the language: onomatopoeic expressions such as »to chirp«, »to murmur«, »bowwow«, »miaow« ...

In the iconic object reference, the mentioned trait shared by the signs and the denoted objects are realised in the consciousness of the sign user; it »does not come by itself«.

A horse may have all possible traits in common with a drawing of a horse — just one thing certainly not: a horse does not possess an outline.

1.2 Indexical object reference

In the indexical object reference, signs and their »contents« or denoted objects have neighbourly relations, they have a common border or stand in a causal-mechanical context.

Examples:

- | weather vane for giving the direction of the

wind; symptoms of diseases; signs of joy, anger, emotion, wrath, horror ... blushing, turning pale, or sweating ...;



WELL SPOTTED Spot 17, Bürgermeisterbüro / The Mayor's Office, Salzburg 1997

- | evidence of crimes;
- | signals such as the starting whistle, bell signals, hooting, ...
- | greeting signs indicating social relations, such as shaking hands, »Hello!«, »Hi!«, »G'day!« »Enjoy your meal!«,
- | handing over a bunch of flowers, a decoration, a medal, ...
- | signs of orientation, such as »up«, »there«, »today«, »here«, »now«, »this«, »that« or arrows such as ' or Δ;
- | finger and hand signs;
- | smoke for fire, a puddle for rain, and the shadow of the sundial.

1.3 Symbolic object reference

Symbolic signs and denoted »contents« do not have any characteristic in common and do not stand in any causative, causal context; signs in symbolic object reference combine, generalise and denote classes or quantities, concepts or categories of things, objects, activities, events, relations and/or for things, etc. ...

Examples:

- | »mankind«,
- | »kindness«,
- | »the Turks«,
- | »the words«,
- | »the number«,
- | »the symbol«,
- | »the sign«.

Signs in symbolical object reference are socially agreed upon (coded) and handed down historically, such as »black« as the colour of mourning in our culture — »white«, however, in East Asia; »red« stands for communism, »black«, however, also for anarchism ...

As concept signs, symbolic signs also denote, for example, the »contents« of allegories and other rhetorical figures that have been translated into pictures.

Signs often have several object references at the same time: »hammer and sickle«, for example, in the Austrian state coat-of-arms since 1919, is simultaneously

- a) an iconic sign: as illustration it shows working equipment and tools (certain workers and farmers — or as models: the illustrations of a great number of working equipment and tools),
- b) an indexical sign, in which parts stand for the whole (Latin: pars pro toto) — here, they are the working equipment and tools of workers and farmers,
- c) a symbolic sign within the Austrian state coat-of-arms, in emblems of other states or organisations, a sign for the workers and the farmers as a whole, for the workers' movement or for communism.

2. On the means reference of signs

2.1 »Sin-signs«

Singular means the particularity or uniqueness of means determine this sign reference.

Examples:

- particular works of art as »originals«;
- | »The Big Glass« by Marcel Duchamp with its »particular« cracks in this material;
 - | the individual dashes of colour in the »dripping paintings« by Jackson Pollock;
 - | Rembrandt leaves particular »curlicue traces« with his brush handle when he wants to paint hair ...
 - | the hand and finger lines; the »special features« of a person that are recorded in their ID cards;
 - | the particular gesture of handwriting of a person;

- | the »unique« concert (evident for example in free jazz);
- | the biological genetic structure characterising a particular individual.

2.2 »Legi-signs«

They are based on the regularity and lawfulness of means of denotation (lex in Latin: the law). Examples:

- | musical scales — in them individual tones;
- | colour scales — in them individual colour types;
- | means for signs according to certain standards (such as ISO 9000);
- | gauges on measuring instruments (gas, electricity, water, ...);
- | weights for scales, signs for sizes, quantities ... in general

2.3 »Quali-signs«

Sign functions based on the quality, nature or character of means determine this sign reference.

Examples:

- | foodstuffs or beverages as signs for occurrences (Chianti or Grappa — holidays in Italy)
- | or of experiences (in particular, for example, the reference of smells or tastes to memories from childhood, as Marcel Proust impressively depicts);
- | expensive textures which are supposed to denote at the same time quality and expert

knowledge / connoisseurship of the person wearing the clothes.

Materials as sign carriers and in sign functions often stand in manifold means reference: every sign is manifested in a particular sign example; the materials have certain qualities or characteristics and are determined in this respect by (physical or chemical) laws.

3. On the interpretant reference of signs

3.1 Rhematic interpretant reference /

Rhema:

Rhematic signs are open to interpretation. Works of art can in general be interpreted in several different ways, i. e. they can be connected to varying contexts — in particular seemingly chaotic, undetermined, formless, unconnected, empty or unlimited works of art (exemplary in the works of John Cage or Yves Klein, of Henri Michaux and other works of the Informal Arts).

The rhematic interpretant reference is determined by the category »possibility«.

3.2 Dicentic interpretant reference /

Dicent (from dicere, Latin: to say, to state)

Dicentic signs serve as factual statements; (especially in language) they are clauses of statement — on the whole, signs in the dicentic interpretant reference are »complete signs«.

Examples:

- | the photo in the passport - the wanted circular;
- | the weather forecast, the news;
- | data on measures / quantity / length / sizes ...;
- | »Today is the 6th of May.« / »It is warm.« / »It is Saturday afternoon.« / »We are now at Lake Weißensee. I'm just reading ...«

In a categoric sense, the dicentric interpretant reference is determined as reality.

3.3 Argumentic interpretant reference / argument

Necessary true signs are signs in the argumentic interpretant reference; in particular, they are signs making statements about other signs. Examples are logical conclusions / deductions / syllogisms. (»Under certain pre-conditions of the definition it can be said: $1 + 1 = 2$. And it is true that $1 + 1 = 2$.«)

In a categorial sense, the argumentic interpretant reference is determined by necessity. Under certain circumstances, signs have several interpretant references: a sentence is not a sentence is a sentence; »a sentence« is a rhematic sign open to interpretation; »a sentence is not a sentence« is a dicentric sign making a statement about a rhematic sign;

»a sentence is not a sentence is a sentence« is an argumentic sign with which a logical judgement is made about a dicentric sign. Correspondingly, instead of writing »a sentence is not a sentence is a sentence« it is better to write: »»a sentence« is not a sentence« « is a sentence.

This shows different semantic steps:

- | things, persons, activities, events ... (semantic zero-step),
- | signs for things, persons, activities, events ... (first semantic step),
- | and signs of things, persons, activities, events ...
- | signs of / for signs (second semantic step).

Signs of the first semantic step are called object signs — signs of the second semantic step are called meta signs.

If two different semantic steps are embraced, connected or confused, the consequences have to be kept in mind: we often find deception, error or fraud: signs are presented as objects; this concerns the zero and first semantic step. Also, magic and ritualism start here. (The Eucharist, the changing of bread and wine into the body and blood of Christ, according to Catholic doctrine is exemplary.) If the first and second semantic step are embraced, problems of logical contradictions occur, such as of paradoxes and »picture breaks«.

(In René Magritte's oeuvre, we find many examples; other examples can be encountered in word and picture rhetoric, especially of advertising, also in jokes and jests.)

Signs serve the purpose of mediation — things, events, objects never come »immediately into one's head«. There are no signs »by themselves« — signs exist in certain situations, connections, contexts, processes of communication. It must be possible to interpret signs: they are set as signs and received, interpreted and understood as signs. Signs do not exist supertemporally, every sign has a predecessor and a successor. Signs exist within a process of interpretation determined at some time. The process of sign interpretation is (in principle) infinite and interminable. Our thoughts or feelings, perceptions ... run in sign processes. Also, the process or the event of creation is a sign process.

On the problems of sign dimensions

We start off from the actual use of signs as it can be expected in everyday life. The biggest dimension is pragmatism: it is the dimension of aims, purposes, intentions, effects, functions or consequences ... that are connected with the use of signs.

The sign dimensions are now structured and differentiated between in an increasingly abstract way. Semantics is contained in the

dimension of pragmatism: the dimension of the meaning of signs, namely of the thought-, feeling- or perception-related correspondences of signs and the denoted objects »in the head« of the sign user. Abstracted from semantics is the subsidiary dimension of sigmatics: of the denotation or reference to the referred objects (to things, events, activities etc.; however, also to structures, relations ...). In this dimension of sigmatics, objects outside the consciousness and independent of consciousness are first referred to — then also objects within the consciousness itself, which can make itself finally its own object. We have already been doing this here the whole time.

On the highest step of abstraction, there is the dimension of syntactics (which is also contained in the other dimensions): for example, the syntax and the grammar of the language (in the wider sense), also questions of composition, of the distribution of colour in pictures; tonal, rhythmical ... problems of music concern the dimension of syntactics. The analysis of signs proceeds in this order of pragmatism ' semantics ' sigmatics ' syntactics. Once the elements of a »language« or of a sign system have been determined, one has to proceed synthesising: from the »abstract« components to the use of signs in practice, for example, in the arts and in design.

BIOGRAPHIEN

Autoren

Daniel Ammann, geboren 1947, Studium der Chemie an der ETH in Zürich, Habilitation in Zellbiologie, Tätigkeiten am Laboratorium für Organische Chemie Zürich und im Ressort Gentechnologie bei Ökoscience, Institut für praxisorientierte Ökologie. Mitarbeit im Büro für Umweltchemie und Geschäftsführer der Schweizerischen Arbeitsgruppe Gentechnologie in Zürich. Lehraufträge an der ETH Zürich und am Institut für Umweltmedizin in Luzern.

Zahlreiche wissenschaftliche Publikation und Bücher zur Gentechnologiedebatte, zuletzt mit Zvezdana Cimerman eine Kunstpublikation zum Thema „Gentechnologie und Kunst“.

Publius Ovidius Naso, geboren 43 v. Chr. in Sulmo, gestorben nach zehnjähriger Verbannung 18 n. Chr. in Tomi (am Schwarzen Meer). Meister der Form, begann mit erotischen Dichtungen, fand in seinen römischen Reifejahren zur Sagendichtung und verfaßte in der Einsamkeit seiner Verbannung Elegien. Er wirkte stark auf seine Zeitgenossen, aber u.a. auch auf die europäische Dichtung des Mittelalters.

Samson Dietrich Sauerbier, geboren 1942 in Imst/Tirol, Studium in Wien, Hamburg, Berlin. Professor für Kunstwissenschaft an der Universität Köln, seit 1993 Professor für Semiotik und Kommunikationswissenschaften an der Kunsthochschule Berlin. Publikationen u.a.: „Seife waschen. Ein Sammelsurium“, „Revue Rendezvous. Eine Kooperation von 18 Aktionskünstlern“ 1965/67, „Kunst und Wissenschaft heute“ (Hrsg.) 1984, „Wörter, Bilder und Sachen. Eine Bildersprachlehre“ 1984, „Gegen Darstellung. Die zur Schau gestellte Wirklichkeit“ 1978. Monographien zu Addi Köpcke, Tomas Schmit, George Brecht, Emmet Williams, Allan Kaprow u.a.. Beiträge zu Semiotik, Sprach-, Kunst-, Theater- und Medienwissenschaft.

Bernd Schulz, geboren 1941, arbeitete nach naturwissenschaftlichem Studium in Freiburg/Br. als Kultur- und Wissenschaftsjournalist (u.a. Leitung des Ressorts Kultur und Wissenschaft beim Saarländischen Rundfunk), seit 1984 Aufbau und Leitung der Stadtgalerie Saarbrücken, Honorarprofessur für Kunst und Wissenschaft an der Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken.

Beat Wyss, geboren 1947 in Basel. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und deutschen Literatur in Zürich, Berlin und Rom. Seit 1990 Professor für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Vielfältige Publikationen zur Geschichte der Kunst, der Architektur und Ästhetik.

BIOGRAPHIES

authors

Daniel Ammann was born in 1947 and studied chemistry at the ETH in Zurich. He wrote his post-doctoral thesis on cell biology, worked at the laboratory for organic chemistry in Zurich and in the department for genetic engineering at "Ökoscience" Institute for Applied Ecology. He also worked in the office for environmental chemistry and was the managing director of the Swiss working group on genetic engineering in Lucerne. He taught at the ETH Zurich and at the Institute for Environmental Medicine in Lucerne. He is the author of numerous scientific publications and books on the debate surrounding genetic engineering, and most recently co-authored an art publication on "Genetic Engineering and Art" with Zvezdana Cimerman.

Publius Ovidius Naso was born in Sulmo in 43 B.C. and died in 18 A.D. following ten years of exile in Tomi on the Black Sea. A master of poetic form, he began by writing erotic poetry but in his maturer Roman years moved on to writing legends and then elegies in the solitude of his exile. He exerted a strong influence not only on his contemporaries but also on medieval European poetry as a whole.

Samson Dietrich Sauerbier was born in Imst/Tirol in 1942 and studied in Vienna, Hamburg, and Berlin. A professor of art history at the University of Cologne, he has been a professor for semiotics and communications at the Academy of Fine Arts in Berlin since 1993. His publications include "Seife Waschen. Ein Sammelsurium" ("Washing Soap. A Conglomeration"), "Revue Rendezvous. Eine Kooperation von 18 Aktionskünstlern" 1965/67 ("Revue Rendezvous. A Cooperation of 18 Action Artists" 1965/67), "Kunst und Wissenschaft heute" ("Art and Science Today", Editor. 1984), "Wörter, Bilder und Sachen. Eine Bildersprachlehre" 1984 ("Words, Pictures, and Objects. A Lesson in Pictorial Language"), "Gegen Darstellung. Die zur Schau gestellte Wirklichkeit" 1978 ("Counter Representation. Reality on Display"), monographies on Addi Köpcke, Tomas Schmit, George Brecht, Emmet Williams, Allan Kaprow, and others, and "Beiträge zu Semiotik, Sprach-, Kunst-, Theater- und Medienwissenschaften" ("Essays on Semiotics, and Speech, Art, Theater and Media Studies")

Bernd Schulz was born in 1941. After studying natural science in Freiburg/Br. he worked as a journalist for culture and science (Manager of the Department for Culture and Science at the broadcasting company of the Saarland). Since 1984 he has built up and headed the Stadtgalerie Saarbrücken. He is an Honorary Professor of Art and Science at the Academy of Fine Arts in Saarbrücken.

Beat Wyss was born in 1947 and studied art history, philosophy, and German literature in Zurich, Berlin, and Rome. Since 1990 he has been a professor of art history at the Ruhr University in Bochum and has published numerous works on the history of art, architecture, and aesthetics.

BIOGRAPHIE

Dieter Huber

1962 geboren in Schladming, Österreich

1980/85 Studium an der Hochschule Mozarteum Salzburg, Bühnenbild, Kostümentwurf, Theatermalerei

Werke in öffentlichen Sammlungen: Caixa de Pensions Madrid-Barcelona; Saatchi Collection London;

DG Bank Frankfurt; Österreichische Fotosammlung Rupertinum Salzburg;

diverse Auslands- und Arbeitsstipendien; Veröffentlichungen in Kunstzeitschriften; Kurator diverser Ausstellungen;

Herausgeber der Reihe OXYD; lebt in Salzburg.

Einzelausstellungen:

1989 „WUNDER“, Photoportfolio mit 7 Triptychen, Galerie Fotohof, Salzburg (E)

„MAD IN AUSTRIA“, Installation für Fleischhauerei, Stahlwollwand, 3 Liegen und Projektor; The Only One, Rohrbach

1990 „CORPUS DELICTI“, Kreuzweginstallation mit 12 Flügelaltären, Minoritengalerien, Graz (K)

„DER ZAHN DER ZEIT“, Bilderzyklus mit 20 Standpunkten, Galerie Eboran, Salzburg (K)

„EXILIO PERMANENTE“, Eine Idee in 10 Bildern, Fundació Caixa de Pensions, Valencia (K) Video

1991 „ATEM“, Spiel mit 4x4 Doppelbildern, Colegio de Arquitectos, Malaga (K)

1992 „ATEM“, Spiel mit 4x4 Doppelbildern, Kunstverein Paradigma, Linz

„DAS ALPHABET“, Intervention in ein Printmedium (Eikon), Lichtbilder im Mönchsberg, Salzburg

„FLUTEN. Eine Betriebsführung“, (mit Johannes Steidl), Hochbehälter Kapuzinerberg, Kultur Ges.m.b.H. Spot, Salzburg

„Viele mussten bluten, bevor sie Bosse wurden“, Fotogalerie Wien (K)

„Caput Mortuum“, (mit Johannes Steidl), Kunst im öffentlichen Raum, St. Jakob am Thurn

1993 „FLAIR“, Portfolio, Galerie Fotohof, Salzburg (E)

„PRIVATE HANDICAPES“, Galerie der Stadt Salzburg (K)

1994 „ESELSBRÜCKEN“, 38 Bänke im öffentlichen Raum, Galerie 5020, Salzburg

1995 „KLONES“, KunstRaum Trier

„MAKE UP“, Computergenerierte Lichtbildinstallation, 80 Tage Wien (E)

„MARX Projekt Trier“, Karl Marx Haus Trier, (K)

1996 „MARX Projekt Trier“, Retzhof, Leibnitz

1997 „WELL SPOTTED“, Projekt im öffentlichen Raum, Salzburg (K)

„KLONES“, Stadtgalerie Saarbrücken (K), Städtische Galerie Erlangen

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl):

1986 „BANDAGE“, (mit Günther Selichar), Petersbrunnhof Salzburg (K)

1988 „PENETRATION“, Installation, „Der pornographische Blick“, Salzburger Kunstverein (K)

1989 „TRAUERARBEIT IM SCHÖNEN“, Installation, „Platz der Kunst“, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz (K)

„WUNDER“, Portfolio mit 7 Triptychen, „Dokument und Konstrukt“, Österr. Gegenwartsphotographie, Moskau (K)

„SECURITY“, Photoobjekt, „Viele schöne Bilder“, Galerie Fotohof, Salzburg

1990 „WUNDER“, „Dokument und Konstrukt“, Österreichische Gegenwartsphotographie, Austrian Institute, New York (K)

1991 „CORRIDA“, „Los toros desde afuera“, Diputación Provincial de Valencia / Galeria Temple, Valencia (K)

„Young Austrian Photographers“, Galerie Fotohof (K)

1995 „TAKES“, „Porträts“, Fotogalerie Wien (K)

„TELE-VISION“, Projekt im öffentlichen Raum, Mainz, (K)

„KLONE #37“, Ehrenstraße, Köln (K)

„REBUS #6“, „Edition 5020“, Galerie 5020, Salzburg (E)

„FLAIR“, „Editionen der Galerie Fotohof“, Kunsthalle Krems

„DRUCKSCHRIFT“, Salzburger Kunstverein

„KLONES“, „Blumenstücke Kunststücke“, Kunsthalle Bielefeld (K)

1996 „KLONES“, „Rupertinum Fotopreis“, Rupertinum Salzburg (K); Fotoforum West Innsbruck;

„KLONES“, „Happy End“, Kunsthalle Düsseldorf (K)

„PREGNANT“, „Bilder aus dem Archiv“, Galerie 5020, Salzburg

1997 „KLONES“, „Una Visión Real“, Centro de la Imagen, Mexico City (K); Künstlerhaus Wien

„PARADIES“, „Urgrund“, Minoritengalerien Graz, St. Virgil Salzburg

„INTERVENTION“, Projekt im öffentlichen Raum, Mainz

„TANK“, Projekt im öffentlichen Raum, Alpine-Gelände Freilassing, mit Kai Kuss und Johannes Steidl

„DRIVE THRU“, Museum Passage, Salzburg

„BARRIKADE“, „Die ganze Stadt“, Salzburg (K)

(K) = Katalog, (E) = Edition

BIOGRAPHY

Dieter Huber

1962 born in Schladming, Austria

1980/85 studied stage-set, costume design and theater art painting at the University Mozarteum in Salzburg, Austria

Works in public collections: Caixa de Pensions Madrid-Barcelona; Saatchi Collection London;

DG Bank Frankfurt; Österreichische Fotosammlung Rupertinum Salzburg;

various grants; participations in art fairs: Art Frankfurt, Edition Basel, Art Cologne; publications in art magazines;

curator of various exhibitions; editor of OXYD; Lives in Salzburg.

one man shows:

1989 "WUNDER" (WONDER), edition with 7 triptycs, Fotohof Gallery, Salzburg (E)

"MAD IN AUSTRIA", installation for butchery, wall made of steelwool, three loungers and projector; The Only One, Rohrbach

1990 "CORPUS DELICTI", installation, 12 stations of the cross, Minoritengalleries, Graz (C)

"DER ZAHN DER ZEIT" (THE TOOTH OF TIME), picture cycle with 20 points of view, Eboran Gallery, Salzburg (C)

"EXILIO PERMANENTE" (PERMANENT EXILE) an idea in 10 pictures, Fundació Caixa de Pensions, Valencia (C) video

1991 "ATEM" (BREATH), game with 4x4 double-pictures, Colegio de Arquitectos, Malaga (C)

1992 "ATEM" (BREATH), game with 4x4 double-pictures, Kunstverein Paradigma, Linz

"DAS ALPHABET" (THE ALPHABET), intervention in a printmedium (Eikon), transparencies in the Monksmountain, Salzburg

"FLUTEN. Eine Betriebsführung" (FLOOD. A TOUR THROUGH A FACTORY), (with Johannes Steidl), Kapuzinerberg, Salzburg

"Viele mussten bluten, bevor sie bosse wurden" (MANY HAD TO BLEED BEFORE THEY BECAME BOSSES), Photogallery Vienna (C)

"Caput Mortuum", (with Johannes Steidl), art in a public space, St. Jakob am Thurn

1993 "FLAIR", edition, Gallery Fotohof, Salzburg (E)

"PRIVATE HANDICAPES", City Gallery of Salzburg, (C)

1994 "ESELBRÜCKEN" (MNEMONICS), 38 benches in a public space, Gallery 5020, Salzburg

1995 "KLONES", KunstRaum Trier

"MAKE UP", installation of computergenerated pictures, 80 days Vienna (E)

"MARX Project Trier", Karl Marx House Trier, (C)

1996 "MARX Project Trier", Retzhof, Leibnitz

1997 „WELL SPOTTED", project in a public space, Salzburg (C)

"KLONES", Stadtgalerie Saarbrücken (C), Städtische Galerie Erlangen

group shows (selection):

1986 "--BANDAGE", (with Günther Selichar), Petersbrunnhof Salzburg (C)

1988 "PENETRATION", installation, "the pornographic view", Salzburger Kunstverein (C)

1989 "WORK OF MOURNING IN THE BEAUTIFUL", installation, "place of art", museum of Upper Austria, Linz (C)

"WUNDER" (WONDER), portfolio with 7 Triptycs, "document and construction", Austrian contemp. photography, Moscow (C)

"SECURITY", photoobject, "many beautiful pictures", Fotohof Gallery, Salzburg

1990 "WUNDER" (WONDER), "document and construction", Austrian contemporary photography, Austrian Institute, New York (C)

1991 "CORRIDA", "Los toros desde afuera", Diputación Provincial de Valencia / Temple Gallery, Valencia (C)

"Young Austrian Photographers", Fotohof Gallery (C)

1995 "TAKES", "Portraits", Photogallery Vienna (C)

"TELE-VISION", project in a public space, Mainz, (C)

"KLONE #37", Ehrenstraße, Cologne (C)

"REBUS #6", "Edition 5020", Gallery 5020, Salzburg (E)

"FLAIR", "Editions of the Fotohof Gallery", Kunsthalle Krems

"DRUCKSCHRIFT", Salzburger Kunstverein

"KLONES", "Blumenstücke Kunststücke", Kunsthalle Bielefeld (C)

1996 "KLONES", "Rupertinum Photo Award", Rupertinum Salzburg (C); Fotoforum West Innsbruck;

"KLONES", "Happy End", Kunsthalle Düsseldorf (C)

"PREGNANT", "Bilder aus dem Archiv", Galerie 5020, Salzburg

1997 "KLONES", "Una Visión Real", Centro de la Imagen, Mexico City (C); Künstlerhaus Wien

"INTERVENTION", project in a public space, Mainz

"PARADISE", "Urgrund", Minoritengalerien Graz, St. Virgil Salzburg

"INTERVENTION", Projekt im öffentlichen Raum, Mainz

"TANK", project in a public space, Alpine-Gelände Freilassing, with Kai Kuss and Johannes Steidl

"DRIVE THRU", Museum Passage, Salzburg

"BARRICADE", "Die ganze Stadt", Salzburg (C)

(C) = catalogue, (E) = edition

BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAPHY

Dieter Huber

- 1989 **CORPUS DELICTI** Ein Kreuzweg in zwölf Stationen / 12 stations of the cross
Minoritengalerien Graz, gebunden / bound, 40 Seiten / pages, zahlreiche Farb- und S/W-Abbildungen /
numerous colour- and black and white pictures, deutsch / german,
Text von / text by Gottfried Coiginger
- 1990 **DER ZAHN DER ZEIT / THE TOOTH OF TIME** Bilderzyklus mit 20 Standpunkten / picture cycle with 20 points of view
Galerie Eboran Salzburg, gebunden / bound, 64 Seiten / pages, 20 S/W-Abbildungen / 20 b/w pictures,
deutsch/englisch/spanisch / german/english/spanish,
Text von / text by Joey Wimplinger
- EXILIO PERMANENTE / PERMANENTES EXIL / PERMANENT EXILE** Eine Idee in 10 Bildern / an idea in 10 pictures
Fundació Caixa de Pensions Valencia, gebunden / bound, 24 Seiten / pages, zahlreiche Farb- und S/W-Abbildungen /
numerous colour- and black and white pictures, deutsch/katalanisch / german/catalan,
Texte von / texts by David Perez, Carl Aigner
- 1991 **ATEM / BREATH** Spiel mit 4x4 Doppelbildern / game with 4x4 double-pictures
Colegio de Arquitectos Málaga, gebunden / bound, 68 Seiten / pages, 16 Farbbildungen / colour pictures,
deutsch/englisch/spanisch / german/english/spanish,
Text von / text by / texto de S.D. Sauerbier
- 1993 **PRIVATE HANDICAPES**
Galerie der Stadt Salzburg, Fotoalbum gebunden / photoalbum bound, handgeschrieben / handwritten,
41 Farbfotos / colour photographs, deutsch / german
- KLIMA / CLIMATE**
Edition Galerie Fotohof, 28 Seiten / pages,
zahlreiche Duplexabbildungen / numerous duotone pictures
- 1994 **RE-CYCLES**
Kanzlei mit Vision, OXYD Nr. 4, broschiert / booklet, 68 Seiten / pages, zahlreiche Farb- und S/W-Abbildungen /
numerous colour- and black and white pictures, deutsch / german,
Texte von / texts by Karl-Markus Gauß
- 1995 **MARX Projekt Trier / project Trier** Ein Bild-Lese-Buch, Band / volume 1
Verlag im / published by Karl-Marx-Haus Trier, gebunden / bound, 96 Seiten / pages,
16 Farb- und zahlreiche S/W-Abbildungen / colour- and numerous black and white pictures,
deutsch / german,
Texte von / texts by Ludwig Hartinger, Dieter Huber, Ivo Kranzfelder, Barbara Sichtermann, Joscha Schmierer
- 1996 **KLONES**
Leporello / folder, 18 Seiten / pages, 14 Farbbildungen / colour pictures,
Zitate in Deutsch und Englisch / quotations in german and english
- 1997 **WELL SPOTTED** Eine Stadtintervention / Intervention in a City
Galerie 5020, broschiert / booklet, 96 Seiten / pages, zahlreiche S/W-Abbildungen /
numerous black and white pictures, deutsch / german,
Text von / text by Peter Rantasa
- KLONES** Computergenerierte Fotoarbeiten / Computer Generated Photographs
Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Stadtgalerie Saarbrücken, Städtische Galerie Erlangen
gebunden / bound, 144 Seiten / pages, ca. 92 Abbildungen / pictures,
deutsch/englisch / german/english,
Texte von / texts by Daniel Ammann, Ovid, S. D. Sauerbier, Bernd Schulz, Beat Wyss



TANK Idea – Subject – Reality, Alpine-Gelände-Freilassing

1997

VERWANDLUNGEN

Die vier Weltalter

Ovid

Erst entstand die goldene Zeit, die ohne Behörde,
Frei und ohne Gesetz, das Recht und die Treue bewahrte.
Furcht und Strafe kannte man nicht, noch wurden gelesen
Drohende Worte auf ehernen Tafeln, nicht bangten die Menschen
Scheu vor dem Blick ihres Richters, sie waren ja ohne ihn sicher.
Nicht war die Fichte, gefällt von den heimischen Bergen, gesunken
Tief in die klare Flut, um fremde Reiche zu schauen;
Außer dem eigenen kannten die Menschen noch keine Gestade;
Nicht umschlossen damals schon jähe Gräben die Städte;
Weder die grade Trompete aus Erz noch gebogene Hörner
Waren bekannt, nicht Schwerter noch Helme; und ohne Soldaten
Lebten die Völker sorglos dahin in behaglicher Ruhe.
Frei von jeglichem Dienst, von dem Karst nicht berührt, von der Pflugschar
Nirgend verwundet, so schenkte von selber alles die Erde.
Was ohne Anbau gediehen, genoß man zufrieden als Speise,
Sammelt' des Erdbeerbaumes Ertrag und Beeren vom Berghang,
Kornelkirschen und rötliche Früchte von stachligen Stauden,
Eicheln, von Jupiters Baum, der breiten Krone gefallen.
Ewig herrschte der Frühling, mit linden Lüften umkosten
Milde Winde die Blumen, aus keinerlei Samen entsprossen;
Früchte des Felds trug bald der unbeackerte Boden,
Weiß erglänzten von vollen Ähren die Fluren, obwohl sie
Niemals gepflügt; bald flossen von Milch oder Nektar die Ströme,
Goldgelb träufelte rings von grünender Eiche der Honig.

Seit Saturn aber tief in des Tartarus Dunkel gestürzt und
Jupiter Herr dieser Welt war, folgten die silbernen Zeiten,
Weniger wert als das Gold, doch besser als rotgelbes Erz noch.
Jupiter kürzte die frühere Dauer des ewigen Lenzes,

Führte durch Winter und Sommer, durch unbeständige Herbste,
Durch einen kühleren Lenz in Vierteln die Jahre zu Ende.
Erstmals glühte die Luft, versengt durch trockene Hitze;
Unter dem Winde erstarrt, hing klirrend der Zapfen des Eises;
Nun erst suchte man Häuser zum Schutz; das Heim war die Höhle
Oder das dichte Gestrüpp oder Zweige mit Rinde verbunden.
Weit in die lange Furche versenkt' man die Samen der Feldfrucht
Nunmehr zuerst, und gespannt in das Joch seufzt stöhnend das Jungvieh.
Diesem folgte hierauf - als drittes - das eiserne Alter,
Wilder an Art und schon eher geneigt zu grimmigen Kämpfen,
Nicht doch vom Frevel befleckt; hart war wie das Eisen das letzte.

Als bald brach in die Zeit der schlechteren Ader der Frevel
Jählings herein, und es flohen die Scham, die Wahrheit und Treue;
Doch ihren Platz übernahmen sofort der Betrug und die Tücke,
Hinterlist und die Gewalt und frevelhafte Gewinnsucht.
Segel setzte man jetzt in den Wind, den der Schiffer nicht kannte,
Und die auf hohen Bergen noch eben gestanden, die Fichten,
Tanzten als Schiffe sich schaukelnd auf unbekanntem Gewässern.
Einst war das Land wie die Luft und die Sonne Gemeingut gewesen,
Nunmehr zog mit Bedacht den genauen Rain der Vermesser.
Nicht nur verlangte man jetzt die Nahrung vom reichen Gefilde -
Wie eine Schuld -, man drang auch hinein in die Tiefen der Erde,
Schätze, die jene versteckt, entrückt in die Reiche der Schatten,
Holte man nunmehr hervor, als Anreiz zu allen Verbrechen.
Schon lag schädliches Eisen und Gold, noch schlechter als dieses,
Offen zu Tag, und zu Tag auch der Krieg, der sich beider bediente
Und mit blutiger Hand die Waffen, die klirrenden, schüttelt.
Nun lebt alles vom Raub: weder Gastfreund schützt mehr den Gastfreund,

Noch auch den Schwager der Eidam, selbst Brüder lieben sich selten;
Tod und Verderb droht der Gatte der Frau und die Frau dem Gemahle,
Mütter brauen den giftigen Trank voll Tücke dem Stiefkind.
Früh schon forschet in den Sternen der Sohn nach den Jahren des Vaters:
Ehrfurcht liegt getroffen darnieder, Asträa, die Jungfrau,
Floh als letzte der Götter die blutigtriefende Erde.
Doch daß des Äthers Höh' nicht sichrer sei als die Erde,
Rang das Gigantengeschlecht nach der Herrschaft - so heißt es - im Himmel,
Schleppte Gebirge zusammen und türmte sie hoch zu den Sternen.
Aber der mächtige Vater zerschmetterte nun mit dem Blitzstrahl
Erst den Olymp und warf den Pelion nieder vom Ossa.
Unter den Bergen begraben, so lagen die gräßlichen Leiber;
Über und über besudelt von Strömen des Bluts ihrer Söhne
Troff da die Erde, so sagt man, und habe dem dampfenden Blute -
Daß von ihrem Geschlecht nicht jede Erinnerung schwinde -
Menschengestalten verliehen; doch waren Verächter der Götter
Diese Geschöpfe wie jene, begierig nach grausigem Mord und
Voller Gewalt; man merkte es wohl: sie stammten vom Blute.

METAMORPHOSES

The four ages of the world

Ovid

Golden was that first age, which, with no one to compel,
without a law, of its own will, kept faith and did the right.
There was no fear of punishment, no threatening words were
to be read on brazen tablets; no suppliant throng gazed
fearfully upon its judge's face; but without judges lived secure.
Not yet had the pine-tree, felled on its native mountains,
descended thence into the watery plain to visit other lands;
men knew no shores except their own.
Not yet were cities begirt with steep moats;
there were no trumpets of straight, no horns of curving brass,
no swords or helmets. There was no need at all of armed men,
for nations, secure from war's alarms, passed the years in gentle ease.
The earth herself, without compulsion, untouched by hoe or plowshare,
of herself gave all things needful.
And men, content with food which came with no one's seeking,
gathered the arbut fruit, strawberries from the mountain-sides,
cornel-cherries, berries hanging thick upon the prickly bramble,
and acorns fallen from the spreading tree of Jove.
Then spring was everlasting, and gentle zephyrs
with warm breath played with the flowers that sprang unplanted.
Anon the earth, untilled, brought forth her stores of grain,
and the fields, though unfallowed, grew white with the heavy,
bearded wheat. Streams of milk and streams of sweet nectar flowded,
and yellow honey was distilled from the verdant oak.

After Saturn had been banished to the dark land of death, and
the world was under the sway of Jove, the silver race came in,
lower in the scale than gold, but of greater worth than yellow brass.
Jove now shortened the bounds of the old-time spring,

and through winter, summer, variable autumn,
and brief spring completed the year in four seasons.
Then first the parched air glared white with burning heat,
and icicles hung down congealed by freezing winds.
In that age men first sought the shelter of houses. Their homes had heretofore been caves, dense
thickets, and branches bound together with bark.
Then first the seeds of grain were planted in long furrows,
and bullocks groaned beneath the heavy yoke.
Next after this and third in order came the brazen race,
of sterner disposition, and more ready to fly to arms savage,
but not yet impious. The age of hard iron came last.

Straightway all evil burst forth into this age
of baser vein: modesty and truth and faith fled the earth,
and in their place came tricks and plots
and snares, violence and cursed love of gain.
Men now spread sails to the winds, though the sailor as yet scarce knew them;
and keels of pine which long had stood upon high mountain-sides,
now leaped insolently over unknown waves.
And the ground, which had hitherto been a common possession like the sunlight and the air,
the careful surveyor now marked out with long-drawn boundary-line.
Not only did men demand of the bounteous fields the crops and sustenance they owed,
but they delved as well into the very bowels of the earth;
and the wealth which the creator had hidden away and buried deep amidst the very Stygian shades,
was brought to light, wealth that pricks men on to crime.
And now baneful iron had come, and gold more
baneful than iron; war came, which fights with both,
and brandished in its bloody hands the clashing arms.
Men lived on plunder. Guest was not safe from host,

nor father-in-law from son-in-law; even among brothers 'twas rare to find affection.
The husband longed for the death of his wife, she of her husband;
murderous stepmothers brewed deadly poisons,
and sons inquired into their fathers' years before the time.
Piety lay vanquished, and the maiden Astraea,
last of the immortals, abandoned the blood-soaked earth.
And, that high heaven might be no safer than the earth,
they say that the Giants essayed the very throne of heaven,
piling huge mountains, one on another, clear up to the stars.
Then the Almighty Father hurled his thunderbolts,
shattered Olympus, and dashed Pelion down from underlying Ossa.
When those dread bodies lay o'erwhelmed by their own bulk,
they say that Mother Earth, drenched with their streaming blood,
informed that warm gore anew with life,
and, that some trace of her former offspring might remain,
she gave it human form. But this new stock, too, proved contemptuous of the gods,
very greedy for slaughter, and passionate.
You might know that they were sons of blood.

**Die Geschichte der Medien ist eine Geschichte von Bildern, die gemacht werden zum Zweck,
einer gewünschten Wirklichkeit nachzuhelfen.**

The history of the media is a history of pictures made for the purpose of boosting a desired reality.

Wyss, Beat: Die Welt als T-Shirt: Zur Ästhetik und Geschichte der Medien /

The World as a T-Shirt: On the Aesthetics and History of the Media, Köln: DuMont, 1997, S. / p. 57



IMPRESSUM

Herausgeber / Editor: **Bernd Schulz**

Konzeption und Redaktion / Conception and copy editing: **Dieter Huber**

Redaktionelle Mitarbeit / Editorial staff: **Mitch Cohen, Susi Fox, Irmgard Heesche, Sakinah Muhammad, Nathalie Phelps,**
Manfred Rothenberger, Bernd Schulz, Renate Untner

Texte / Texts: **Daniel Amman, Ovid, S. D. Sauerbier, Bernd Schulz, Beat Wyss**

Übersetzungen / Translations: **Michael Reiterer, Wien**

Assistent / assistant: **Rob Fish, Salzburg**

Herstellung / Printing: **Colordruck, Salzburg**

Bindung / Binding: **Raimund Bichl, Salzburg**

Gestaltung und Produktion / Design and Production: **Kanzlei mit Vision, Salzburg**

Dank jenen, denen Dank gebührt / Special thanks to those who deserve it.

Besonderen Dank an / With special thanks to: **DuMont Verlag Köln, Museum für Gestaltung Zürich**

Sponsoring: **Bundeskanzleramt Wien, Kulturamt des Landes Salzburg, Colordruck Salzburg, Josef Neuhauser Flora Salzburg,**

Repro Atelier Czerlinka Grödig, Foto Factory Salzburg, Herman Seidl Salzburg, Karl Heinz Antonitz Salzburg

© 1997 Stadtgalerie Saarbrücken

in der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz,

Verlag für moderne Kunst Nürnberg,

Dieter Huber und / and Autoren / authors

Printed in Austria. Alle Rechte vorbehalten / all rights reserved

Ausstellungen / Exhibitions: **Stadtgalerie Saarbrücken: 20. 9. - 26. 10. 1997, in Kooperation mit / in cooperation with: HBK Saar**

Städtische Galerie Erlangen: 18. 4. - 17. 5. 1998

ISBN Ausstellungsausgabe 3-932183-06-1, 700 Exemplare

ISBN Buchhandelsausgabe 3-928342-84-3, 800 Exemplare mit Schutzfolie



Verlag für moderne Kunst Nürnberg