

Layout-Typen

Lesebuch

handlich
kleinformatig
eher introvertiert
eher einspaltig



wie wohl sich dieser Blick erwärmt hatte, während er die Batterie des Kastens, einen orangen, steinähnlichen Klotz, neugierig näher zoomend, in Augenschein nahm.

Plötzlich begriff Nickmüller, wovor er sich am meisten fürchtete. Es war gar nicht die Enttarnung durch einen misstrauisch gewordenen Juri und deren gewiss brachiale Folgen. Er hatte unmäßige Angst, weil er die anstehende Sprengung nun in schlimmer Vereinzelung allein verantworten musste. Vorhin, an der Fahrzeugschleuse, hatte sein Dialogischer Bruder durch die getönte Scheibe eines langsam rollenden Don-Cars mit unbewegter, mit anrührend beherrschter Miene zu ihm herübergeschaut. Ein kleiner Konvoi, gleich fünf vollbesetzte Fahrzeuge, rückte aus. Nicht nur Juri, sondern auch Frau Doktor Hu und dann sogar den Don höchstpersönlich hatte er in einem der Wagen ausmachen können. Offenbar brach man zu einem außerordentlich wichtigen Einsatz auf. Irgendetwas Dringliches, an dem die besten Kräfte der Dreifaltigkeitskirche mitwirken mussten, war kurzfristig anberaumt worden und hatte seinen Bruder, als einfachen Hilfstechner in Juris Team, so jäh überrascht, dass sich keine Gelegenheit mehr ergab, ihn davon zu unterrichten. Aber zumindest hatte er den Moment des Vorüberfahrens genutzt: Beide Hände hielt sich sein Dialogischer Bruder kurz unter das Kinn: Daumen, Daumenmulde und Zeigefinger jeweils zu einem halben Kreis gekrümmt. Den Daumenfingernagel der Linken so auf die Zeigefingerspitze der Rechten gelegt, dass sich ein schlangenförmiges Zeichen ergab, eine Acht, der zwei Halbbögen fehlten, oder der Buchstabe S.

S wie Sprengung hatte das selbstverständlich geheißen. Nickmüller stand auf, um die Bauteile des Zünders zusammenzuholen. Sie lagen verteilt auf den Tischen seiner Arbeitsräume, offen zwischen Werkzeugen und Geräten, bei anderem Elektrokrum, der ihnen in Bauweise und Funktion

gleich. Es war leicht gewesen, sie in die Kirche zu bringen. Das Hereinschaffen des Sprengstoffs hingegen hatte Erfindungsreichtum und Geduld verlangt. Die Fahrzeugdurchleuchtungsanlage lieferte, seit sich der alte Spirthoffer um ihre Einstellung gekümmert hatte, unheimlich scharfe Bilder. Und die beiden Hunde, struppige, kurzbeinige Promenademischungen, die der Weiße Khan dem Don zum zehnjährigen Jubiläum seiner Regentschaft geschenkt hatte, waren vortrefflich abgerichtet. Zweimal, einmal im blutigen Bauch eines frisch geschlachteten Puters und bald darauf in einem Sack voll duftender Kräuter für Frau Doktor Hus Hausapotheke, hatten ihre Nasen die kostbaren grauen Kügelchen aufgespürt. Zum Glück waren in beiden Fällen funktionsfähige Zünder beigegeben gewesen und hatten das Ganze wie eine autarke Bombe aussehen lassen.

Die Tüte mit dem Sprengstoff in der einen, den zusammengesetzten Zünder in der anderen Hand, humpelte Nickmüller zum Aufzug und blockierte die Tür, damit die Kabine nicht nach oben gerufen werden konnte. Die naheliegende Idee, den Sprengsatz im Boden des Lifts zu verbergen und ihn so ein Stockwerk höher, an seinen Bestimmungsort auffahren zu lassen, war ihm seltsam spät gekommen. Oben, im Schalt- und Rechenzentrum der Kirche, war die Aufzugtür aus Sicherheitsgründen dauerhaft verriegelt, aber die Druckwelle würde sie wie ein Stück Pappkarton hinwegpusten. Die beiden Techniker gingen nacheinander zum Essen in die Kantine hinunter. Sie arbeiteten schon seit Jahren zusammen, waren Freunde geworden, und es widersprach dem ersten Prinzip der Dialogischen Brüderlichkeit, ein derart natürlich gewordenes Paar durch gewaltsamen Tod zu zerreißen. Also würde Nickmüller den vor den Bildschirmen Verbliebenen an den hinteren Eingang locken, der maximal weit vom Aufzug entfernt war. Und erst wenn er ihn dazu gebracht hatte, ums Eck und einige Schritte auf

Binder sitzt an einem erstaunlich kleinen, wie improvisiert wirkenden Tisch in einem viel zu grossen Raum. An der Wand hinter ihm sieht man die Schatten entfernter Mobiliars, darunter eine lange Reihe von Steckdosen.

Ich will Sie nicht langweilen, erklärt Binder, Sie wissen: Wer komponiert, greift auf eine grosse Menge von Daten zurück, auch wenn er sich dessen nicht bewusst ist. Was immer er in seinem Leben an Musik gehört hat, kommt in Betracht und wird neu formalisiert. Was nun aber die «Grossen» vom Rest unterscheidet, ist die Fähigkeit, aus diesem Formenschatz Überraschendes zu bilden – Muster, die zwar neuartig sind, aber doch an Bekanntes anschliessen. Das hat Luhmann noch im letzten Jahrtausend beschrieben,

als er von «Autopoiesis» sprach, von der Kunst als einem System, das sich selbst programmiert und dafür die Energien und Potentiale menschlicher Wesen nutzt.

Auf der Basis solcher Theorien, erklärt Binder, hat Emilys Schöpfer zunächst eine Datenbank zu Musik aus der Epoche der Hochklassik angelegt. Jeder Note wurden fünf Werte zugewiesen: Tonhöhe, Dauer, Volumen, Instrumentierung. Auch die übergreifenden Muster der Komposition wurden erfasst. Die Software hat diese Daten dann zu neuen Werken umgeformt. Dabei reproduzierte sie bestimmte Klangmuster. Beispielsweise sollten sich ein paar markante Themen und Motive wiederholen. Alles noch ziemlich primitiv, verglichen mit heutigen Algorithmen.

[...] Down, down, down. Would the fall NEVER come to an end! "I wonder how many miles I've fallen by this time!" she said aloud. "I must be getting somewhere near the centre of the earth. Let me see: that would be four thousand miles down, I think—" (for, you see, Alice had learnt several things of this sort in her lessons in the schoolroom, and though this was not a VERY good opportunity for showing off her knowledge, as there was no one to listen to her, still it was good practice to say it over)—"—yes, that's about the right distance—but then I wonder what Latitude or Longitude I've got to!" (Alice had no idea what Latitude was, or Longitude either, but thought they were nice grand words to say.)

Presently she began again. "I wonder if I shall fall right THROUGH the earth! How funny it'll seem to come out among the people that walk with their heads downward! The Antipathies, I think—" (she was rather glad there WAS no one listening, this time, as it didn't sound at all the right word) —" but I shall have to ask them what the name of the country is, you know. Please, Ma'am, is this New Zealand or Australia?" (and she tried to curtsy as she spoke—fancy CURTSEYING as you're falling through the air! Do you think you could manage it?) "And what an ignorant little girl she'll think me for asking! No, it'll never do to ask; perhaps I shall see it written up somewhere."

Down, down, down. There was nothing else to do, so Alice soon began talking again. "Dinah'll miss me very much tonight, I should think!" (Dinah was the cat.) "I hope they'll remember her saucer of milk at tea-time. Dinah my dear! I wish you were down here with me! There are no mice in the air, I'm afraid, but you might catch a bat, and that's very like a mouse, you know. But do cats eat bats, I wonder?" And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, "Do cats eat bats? Do cats eat bats?" and sometimes, "Do bats eat cats?" for, you see, as she couldn't answer either question, it didn't much matter which way she put it. She felt that she was dozing off, and had just begun to dream that she was walking hand in hand with Dinah, and saying to her very earnestly, "Now, Dinah, tell me the truth: did you ever eat a bat?" when suddenly, thump! thump! down she came upon a heap of sticks and dry leaves, and the fall was over.

Alice was not a bit hurt, and she jumped up on to her feet in a moment: she looked up, but it was all dark overhead; before her was another long passage, and the White Rabbit was still in sight, hurrying down it. There was not a moment to be lost; away went Alice like the wind, and was just in time to hear it say, as it turned a corner, "Oh my ears and whiskers, how late it's getting!" She was close behind it when she turned the corner, but the Rabbit was no longer to be seen: she found herself in a long, low hall, which was lit up by a row of lamps hanging from the roof.

There were doors all round the hall, but they were all locked; and when Alice had been all the way down one side and up the other, trying every door, she walked sadly down the middle, wondering how she was ever to get out again.

Suddenly she came upon a little three-legged table, all made of solid glass; there was nothing on it except a tiny golden key, and Alice's first thought was that it might belong to one of the doors of the hall; but, alas! either the locks were too large, or the key was too small, but at any rate it would not open any of them. However, on the second time round, she came upon a low curtain she had not noticed before, and behind it was a little door about fifteen inches high: she tried the little golden key in the lock, and to her great delight it fitted!

Alice opened the door

and found that it led into a small passage, not much larger than a rat-hole: she knelt down and looked along the passage into the loveliest garden you ever saw. How she longed to get out of that dark hall, and wander about among those beds of bright flowers and those cool fountains, but she could not even get her head through the doorway: "and even if my head would go through," thought poor Alice, "it would be of very little use without my shoulders. Oh, how I wish I could shut up like a telescope! I think I could, if I only knew how to begin." For, you see, so many out-of-the-way things had happened lately, that Alice had begun to think that very few things indeed were really impossible.

There seemed to be no use in waiting by the little door, so she went back to the table, half hoping she might find another key on it, or at any rate a book of rules for shut-

My desire is to connect. I'm often a long distance apart from my closest people or the people I want to connect with. Simply meeting up in a park is not an option. Instead we're meeting on platforms online. Even though I have a PGP key since last summer, I've only got two people who I email who use it; and even though I have a secure messaging app on my phone, I've only got two people in my contact list who use it. For the rest of my friends, I'll download any app just to connect with them. It's not just up to me to protect my data—I need to be protected as a group. If the safest way is not to connect at all, I choose to not to be safe.

"This is an intersubjectivity, a thing which exists only between people, but because it exists inside of a platform that I have very little control of, it feels like a piece of my identity which is held hostage and at risk."

(Vinay Gupta)

I do not know if WhatsApp or Signal will still exist in a year or two. I don't know if my relationships will survive and migrate to another app. I don't know what will happen to the data we've created between us. What if there was a database—164 that holds an agreement between me, my group and the platform?

I used to think of my identity →12, 78, 134 as something I create on my own, and my personal data as something that belongs to me. I used to think that when I agree to give up my heartbeat to Apple Watch or my

151

Monika Grützke—Collective being (...)

blood sample to Google or my temperature to a smart tattoo, it affects only me. Personal data is not just loose pieces of information; it creates my identity—→12, 78, 134. It affects how I am perceived, my reputation, my trustworthiness, the privileges I get and the services that I can access.

But if my personal data is bound to others, can I call it mine?

I begin to wonder how separate and distinct I am from others and if being an individual is the same as being a human.

I. Identity shared with people chosen by us

We create our personal data in social environments and in connection to other people. Your identity is an experience that is created within a certain group. It has as many variations as the groups and connections you are part of.

"Identity" is not your name. Where people go wrong is that they do not see it to be the set of shared experiences with other individuals.

(Craig Steven Wright, the alleged inventor of Bitcoin)

We are three jovial and apparently drunk strangers that once passed each other on the street at 5 o'clock in the morning on our way home from a party. We are six currently active users of the same channel in the Freenode IRC network exchanging lines of a heated discussion. We are two silent bodies on their

154

Monika Grützke—Collective being (...)

and share and download information, whether or not transparency of network is also a freedom of speech.

A new framework

With the backing of a 'movement', what is the hidden system? Staying inside the system to fight is a smart position, as I can observe the surroundings. The continuous structures are based on the ideas of water, like a invisible bridge connecting various cultures, religions and regions. This requires the acumen of artists, I have to rearrange among irregular and scattered system and make a new framework instead. By exploring the hidden discipline, designers and artists need to become water and guide our audiences into our stories quietly and give them some spaces to imagine. I need to give the spectator more room to enter into the work itself and become their own performers. Works that allow this are called 'open': it is a new form that adapts itself to the artistic sense of the beholders. The real and the virtual together and transform into other images and bring to mind a whole realm of nature. At this stage, it is important to build up the hidden design system by ourselves.

Hidden system: the power of transparency

Further keywords:

Emotion → 10

Generation → 12, 44, 78, 148

Globalisation → 12

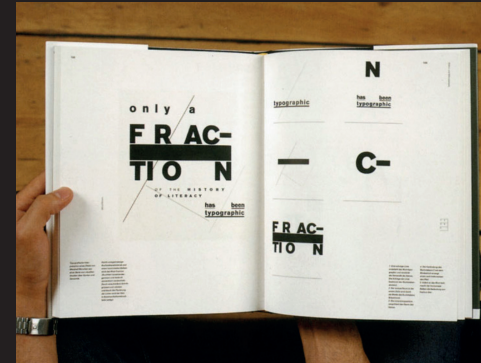
147

Minshong Yu—Hidden system

Collective
being:
on how to
regain agency
over the
collective
resource that
is our
personal data

Monika Grützke

Sachbuch



informativ

mittelgrosses Format

mehrspaltig

Fusszeilen

Out of Dresden

"In my art there is a form of knowledge that can only be experienced through participation and allows freedom for further contemplation." Karl-Heinz Adler

Karl-Heinz Adler is today one of the outstanding representatives of concrete art in Germany. He was already fifty-five years old when some of his minimalist-concrete collages and serial line works, whose design principles he had been developing since 1957 in a productive interplay between his building-related work and free artistic practice, were exhibited for the first time in a small gallery in Dresden in the fall of 1982. They would later amaze the art world. The Kupferstich-Kabinett (Cabinet of Prints, Drawings, and Photographs) in Dresden had already been able to acquire four early works from the group of collages and layerings as well as one drawing the year before. Under the committed directorship of Werner Schmidt, in those years, many artistic positions whose "formalism" did not meet with approval in the program of the state-sanctioned view of art of East Germany and were not shown in exhibitions found their way into the holdings of the Kupferstich-Kabinett. The small inventory of works by Karl-Heinz Adler also continued to grow in the years that followed. In the shadow of the official cultural policy and isolated behind the Iron Curtain from comparable developments in Western art (from zero to minimal art and op art to concrete art), the "virus form" also flourished in East Germany, especially in Dresden, as Susanne Altmann illustrated in *Geometrisches aus Dresden von 1920 bis 2016* (Geometrical Forms from Dresden 1920 to 2016) in 2016. In this climate, Adler unwaveringly forged ahead with his "experimental concrete" over three decades, largely free from outside influences, relying first and foremost on his own artistic innovativeness. Through contact with his classmate and friend Gotthard Graubner in Düsseldorf, a small window to the West opened up for Adler, a window through which something of the "world language of abstraction" already reached him prior to 1989 and, conversely, through which some of his art found its way outside. Graubner's efforts in connection with his friend's work already led to an exhibition in Malmö in 1984, and later to Adler's guest lectureship at the Düsseldorf Art Academy (1988–95). Following the social upheaval of 1989–90, the long overdue art-historical examination and international contextualization of Adler's oeuvre finally began, and was expressed in numerous exhibitions and public honors. As part of this recognition, works by Karl-Heinz Adler now also found their way into other collections in Dresden. The Gemäldegalerie Neue Meister (New Masters Gallery) acquired two color layerings from 1987 in 1990 and received a large, three-part relief image of 1988–89 as a gift of the artist in 2014. The Kunstgewerbemuseum (Museum of Applied Arts) in Pillnitz acquired one of the rare, early glass layerings of 1960, in 1993. The Kunstfonds (Art Fund) of the Free State of Saxony, for whose predecessor institution Adler had already realized three building-related objects in the nineteen-eighties, honored the meanwhile sixty-two-year-old Adler by acquiring a work to promote him in 1992. And the Kupferstich-Kabinett in Dresden, in whose cabinets Adler's collages and drawings had once been able

to "hibernate," continued to supplement its holdings with further works. A small relief image of 1982 with six layered and unfolded rectangles of colored particle board, which found its way to the Galerie Neue Meister in the Albertinum in 2002 as a permanent loan by the sponsor association, today occupies a fixed place in the presentation of the collection and currently shares a room with works by Hermann Glöckner, Josef Albers, Wilhelm Müller, as well as Olaf Holzapfel and Frank Nitsche, two younger artists with roots in Dresden. Adler appears here as a connective link between prewar modernism and contemporary art. A new generation (not only from Dresden and Saxony) that is working on comparable artistic questions has discovered Adler's work as a visual and intellectual reference in recent years. In the grandchildren's generation, Adler has therefore achieved the status of a highly respected "artists' artist." The reasons for this popularity, which, after the fall of the Berlin Wall, first brought Hermann Glöckner to the awareness of the art world posthumously as a doyen of constructivism in East Germany, and has now been bestowed on Karl-Heinz Adler, surely lie, on the one hand, in the impressive biography of the artist, whose arc of experience extends from the early twentieth up to the twenty-first century and testifies to the integrity of an individual who, trusting in his own ideas and capabilities, has (apparently always equipped with an ample portion of optimism) consistently looked resolutely to the future—regardless of any professional or cultural-political repressions—and also knew how to take advantage of the new freedoms after German reunification. On the other hand, and above all, in his life's work, which is an expression of a way of thinking that is practical-experimental and epistemological to an equal extent, Adler has always examined the complex relationships between nature and culture, and in doing so linked elemental questions of space, time, and perception with fundamental reflections on the modus of the image. The clarity of this artistic concept, the precision of the pictorial stringency, and not least the perfection in the (literal) handling of the materials used, of collage, drawing, painting, and print, are extraordinary. In light of the exponential growth of world knowledge, the digital penetration of all areas of life, and the rapid acceleration of the information society, visual art, particularly today, is again seeking to engage in dialogue with scientific and intellectual questions and methods, so as to open up new perspectives and possibilities for images and society. Considered before this backdrop, the "philosophical contemplation of the world with pictorial means"—as he once summarized the guiding principles of his artistic practice—that Karl-Heinz Adler first undertook at the end of the nineteen-fifties, with an ongoing interest in the influence of science on art, seems almost timeless and visionary.

Hilke Wagner
Director of the Albertinum

Mathias Wagner
Curator of the Albertinum

Staatliche Kunstsammlungen Dresden

67

Karl-Heinz Adler und die Frage der Abstraktion. Ein Blick aus Ungarn

Es ist uns ein Anliegen, in den Budapester Schauen einen breiten Kontext der Werke Karl-Heinz Adlers aufzuzeigen. Adlers Œuvre ist von verschiedenen Strängen bestimmt, die interessante Verbindungen zur ungarischen bildenden Kunst und Architektur erlauben – dabei lassen sich sowohl Parallelen wie markante Unterschiede aufzeigen. Ein Aspekt bezieht sich auf Adlers baubezogene Arbeiten, die auch in Ungarn viele Analogien haben; ein anderer betrifft seine abstrakten Kunstwerke, die der Künstler seit den 1950er Jahren konstant fertigt.

Seit den späten 1940er Jahren bis Ende der 1970er wurden in Ungarn beständig politische und künstlerische Debatten über die Frage der Abstraktion geführt. Vor diesem Hintergrund entstand die Idee, Adlers Arbeiten im Kassák-Museum zu zeigen, das dem Werk von Lajos Kassák, einem der bedeutendsten Vertreter der ungarischen abstrakten Kunst, gewidmet ist. Die Ausstellung zeichnet den Entwicklungsbogen der abstrakten Werke nach, die Adler seit den 1950er bis in die 1980er Jahre geschaffen hat. Zeitgenössische Dokumente, Fotos und eine kurze Darstellung der ostdeutschen Diskussionen zur Abstraktion beleuchten das ideologische Umfeld, in dem die Arbeiten des Künstlers aus der ehemaligen DDR entstanden. Diese Konzeption erlaubt es den Besuchern, bestimmte Aspekte in der ostdeutschen und ungarischen Geschichte der abstrakten Kunst miteinander zu vergleichen.

Im parallelen Ausstellungsort, dem Kiscelli-Museum in einer eindrucksvollen ehemaligen Barockkirche, steht die Frage im Zentrum, auf welche Weise Adler frühe abstrakte Experimente seine baubezogenen und künstlerischen Arbeiten beeinflusst haben. Seine bedeutende Leistung – die frühe konkrete Kunst in der Bauplastik – wird anhand von Entwürfen, Fotos, Formsteinen und noch erhaltenen Originalwerken präsentiert. Dabei thematisieren wir auch Parallelen mit der ungarischen Bauornamentik in den 1960er und 1970er Jahren. Beim Ausloten der Beziehungen zwischen konkreter Kunst und Bauplastik geht es uns nicht nur darum, frühe Abstraktionen aufzuspüren, sondern auch um die gesellschaftlichen und kulturpolitischen Aspekte, die konkrete Werke im öffentlichen Raum (als äußere oder innere Bauornamentik) in einer Zeit ermöglichten, in der die offizielle Kulturpolitik abstrakte Kunst noch sehr viel strikter einschränkte. Bereits in den 1970er und 1980er Jahren stand Karl-Heinz Adler mit einigen ungarischen Künstlern in Kontakt; die beiden Budapester Ausstellungen bieten die Möglichkeit, die damaligen Auffassungen von abstrakter Kunst anhand des Werkes von Karl-Heinz Adler vergleichend zu betrachten – und zwar aus einer Perspektive, die sowohl die ungarische als auch die internationale Kunstgeschichte neu zu entdecken beginnt.

Márta Branczik, Zsóka Leposa, Edit Sasvári
Kuratorinnen

Kiscelli-Museum, Budapest
Kassák-Museum, Budapest

délicatesse de l'atmosphère énigmatique⁷⁹⁰. Comme c'était le cas dans *La Tempête* [fig. 82] (1505)⁷⁹¹, il ne s'agit bien évidemment pas de représenter une histoire déterminée ou une phase de son déroulement⁷⁹². Loin d'être mis en rapport par l'action ou le dialogue, les personnages ne se parlent pas dans la quiétude sereine. On a l'impression par ailleurs que les trois philosophes ne sont pas entraînés dans le phénomène naturel par des réactions visibles.

L'être humain et les éléments du paysage sont ici englobés de la même façon dans un espace «aérien»: au lieu d'être uniquement protagoniste central, l'espace est plus concrètement l'air⁷⁹³. Dans lequel, ce qui devient, en compagnie de la caverne, le motif central de la composition aériée, c'est effectivement les trois hommes d'âges différents qui se placent tout au premier plan, à l'orée d'un bois, espace dégagé et terreux. Le plus âgé des personnages, à droite, enveloppé dans un ample manteau jaune, est tourné vers le centre du rocher à gauche. Il porte de ses deux mains un parchemin sur lequel figurent des signes astrologiques et des inscriptions difficilement interprétables. Le personnage intermédiaire, ayant un aspect nettement oriental, tant par son vêtement que par son turban, est tourné vers l'homme âgé. Assis par terre, le plus jeune des trois personnages se livre à des observations minutieuses à l'aide d'instruments scientifiques tels qu'un compas et une équerre. Il lève les yeux sur la cavité peu profonde creusé au centre du rocher⁷⁹⁴, plus exactement vers la lumière magique⁷⁹⁵.

Bien que l'identification de ces trois sages d'origines diverses ait suscité beaucoup d'hypothèses et reste aujourd'hui en suspens⁷⁹⁶, peu importe la désignation exacte de ces «trois philosophes», puisqu'elle pouvait s'appliquer, selon l'usage de la Renaissance, aussi bien à des sages qu'à des savants ou des magiciens. Aucune représentation de la «philosophie» au sens ancien du mot n'est plus poétique et convaincante⁷⁹⁷. C'est ainsi qu'ils sont des philosophes non pas au sens traditionnel du mot, mais dans le sens profond du terme. Selon cette «extrapolation» conceptuelle, il semble que la thématique proposée par l'artiste fait écho aux aptitudes universelles des «alchimistes» qui comptent toujours les philosophes du passé parmi les Maîtres de la Doctrine⁷⁹⁸. Elle synthétise, d'une certaine façon, le monde humaniste et le monde religieux — le platonisme, l'aristotélisme «arabes», le christianisme et l'hermétisme — qui trouvent leur place dans la structure synchrétique de la pensée conceptuelle de la Renaissance⁷⁹⁹.

Dans cette atmosphère secrète et mystérieuse, la nature, qui fait l'objet de la recherche de ces trois philosophes «classiques», est éclairée et même sublimée par «la double clarté du soleil et de l'étoile mystérieuse»⁸⁰⁰. Et pourtant, cette recherche humaine devant la nature hautement énigmatique ne peut prétendre à être

790 Cela est d'autant plus vraisemblable que selon Vasari, «Giorgione avait vu certaines œuvres de Léonard, très entonnées et, comme on l'a déjà dit, remarquablement nombreuses. Ce style lui plut tant que, tant en vie, il s'y conforma et l'emphigla largement dans la peinture à l'huile».

791 «Mais l'auteur veut peindre la relation entre les deux peintres, qu'il avait déjà explorée dans le *Proverbe* de l'Église galiléenne où, en son sommet, il trouvait que Giorgione était le continuateur de Léonard et situait les deux artistes à l'origine de la modernité en peinture.»

792 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

793 CE 202/202/02, *La Tempête*, 1505. Huile sur toile, 82 x 73 cm. Venise, Gallerie dell'Accademia.

794 Ludwig H. Heydenreich et Ginter Panzner, *Le temps des Génesis. 1490-1540*, Paris, Gallimard, coll. «L'Univers des Sciences», 1974, p. 267.

795 CE 202/202/02, *La Tempête*, 1505. Huile sur toile, 82 x 73 cm. Venise, Gallerie dell'Accademia.

796 CE 202/202/02, *La Tempête*, 1505. Huile sur toile, 82 x 73 cm. Venise, Gallerie dell'Accademia.

797 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

798 CE 202/202/02, *La Tempête*, 1505. Huile sur toile, 82 x 73 cm. Venise, Gallerie dell'Accademia.

799 CE 202/202/02, *La Tempête*, 1505. Huile sur toile, 82 x 73 cm. Venise, Gallerie dell'Accademia.

800 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

796 «Il s'agit de la représentation de la rencontre de cultures différentes. L'été idéaliste, qui ne sera jamais reprise, et qui a provoqué une analyse d'interprétation depuis les *Hours* de Magritte, *Arctique*, *Présence et Absence*, de Rembrandt à *Al-Battani* et jusqu'à *Copernicus*, *Laureo*, *Martin*, *Giorgione* tout de suite. Milan, Paris, Gallimard, 1997 (Milan, 1996), p. 28.

797 A. Charlot, et R. Klein, *L'Hermetisme*, op. cit., p. 102.

798 Les alchimistes «chargés de nombreuses philosophes, inquiries et rebelles, des chercheurs errants du savoir d'un univers entre songes et magie, entre l'usage et les illusions d'une pais universelle et perpétuelle, entre une réflexion critique soumise toute l'indivisible, entre les vagabondages mystiques dans les zones des études, dans les formules mathématiques qui devaient traduire les mouvements (Gardi). Cité par A. Aronowitz, *Alchimie*, op. cit., p. 23.

799 En réalité, Giorgione, peintre originaire de Castelfranco (Vénétie), travailla presque exclusivement pour des commanditaires privés. En contact avec les cercles humanistes vénitien et avec les philosophes de l'école padovane, Giorgione a une sensibilité culturelle très large qui jouent autour de lui le rôle d'interprètes inventifs et créatifs, ainsi que de commanditaires à part. CE 202/202/02, *La Tempête*, 1505. Huile sur toile, 82 x 73 cm. Venise, Gallerie dell'Accademia.

800 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

801 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

802 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

803 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

804 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

805 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

806 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

807 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

808 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

809 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

810 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

811 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

812 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

813 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

814 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

815 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

816 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

817 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

818 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

819 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

820 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

821 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

822 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

823 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

824 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

825 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

826 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

827 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

828 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

829 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

830 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

831 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

832 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

833 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

834 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

835 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

836 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

837 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

838 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

839 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

840 Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 213.

une véritable science, non sans que leur regard — celui du philosophe le plus jeune par excellence — s'affirme fidèle à la nature en avançant dans l'obscurité. C'est ainsi que Giorgione souligne avec une émotion quasi-religieuse la signification poétique et intemporelle des ténérès et leur puissance insondable. À ce titre, il est à noter que les grandes découvertes astronomiques de la Renaissance — comme par exemple, la formulation systématique de l'héliocentrisme avec Copernic qui présuppose la perte par l'homme de sa centralité dans le monde — se font le plus souvent contre l'esprit humaniste, car celui-ci renvoie très souvent à la tradition issue des sources antiques. Si l'impact de cette vision «anthropologique» de l'univers apparaît évident chez les grands artistes de la Renaissance italienne tels qu'Uccello, Léonard et Giorgione, c'est parce qu'ils gardent du passé le sens du sacré, une spiritualité profonde et inaugurent du futur la volonté scientifique de découvrir les lois qui gouvernent l'univers.

B CONQUÉRIR L'ESPACE

Lorsque Pierre Francastel prétend que l'espace est «l'expérience de l'homme»⁸⁴⁰, il entend probablement que l'homme de la Renaissance s'interroge de plus en plus sur sa relation au monde extérieur — considéré comme une réalité positive distincte de l'homme et de Dieu, et appelée la Nature⁸⁴¹ — à partir du savoir scientifique et de la croyance spéculative, plus précisément d'une conscience religieuse de l'univers, fondée sur la connaissance intérieure. Francastel met l'accent, à certains égards, sur l'aspect intellectuel de la pratique artistique. En effet, les répercussions des théories humanistes sur l'espace pictural et architectural sont considérables à l'époque renaissante. De ce point de vue «évolutionniste», la «conquête de l'espace» dans le domaine de l'histoire de l'art s'accomplit effectivement par l'entremise d'une symbiose entre l'art et la philosophie et entre l'art et la science. «Le nouvel espace plastique n'a pu être découvert, puisqu'il ne consiste pas dans un système de représentation réaliste du monde et qu'il matérialise une attitude de l'esprit humain vis-à-vis de l'univers au lieu de refléter des phénomènes positifs⁸⁴²»; durant les cinquante premières années du Quattrocento, il se développe non pas au contact de la connaissance nouvelle de l'univers, mais selon un système des idéologies philosophiques et sociales; cinquante ans plus tard avec les artistes toscans, la figure d'un cube se généralise à l'intérieur du tableau, où un point unique correspond à un point de vue unique de l'œil humain.

Or dans le cadre de la pensée théologique, rappelés que Dieu a créé l'espace comme une donnée nécessaire. À cette condition, l'homme ne peut le juger qu'humainement (ou d'une manière imaginaire⁸⁴³), car la création (l'humanité au sens large du mot) est avant tout une image réduite et imparfaite de Dieu. L'espace n'est rien d'autre qu'un premier univers de l'homme «sans formes fixes et *a fortiori* sans mesure, c'est-à-dire sans objets et, naturellement, sans perspective, sans classes logiques de formes géométriques⁸⁴⁴». Inversement, si la dignité démiurgique de l'homme s'égalait à celle de Dieu le Père — comme on l'a vu plus haut dans la culture humaniste —, on pourrait admettre que l'espace est

840 P. Francastel, *Peinture et Société*, op. cit., p. 28.

841 *Ibid.*, p. 111.

842 *Ibid.*, p. 68.

843 Il est nécessaire de distinguer le sens des termes comme l'«imaginaire» et l'«imaginable» tandis que la première désigne la faculté psychique de fabriquer des images.

844 P. Francastel, *Peinture et Société*, op. cit., p. 30.

Zug

Crypto Valley after
Vitalik Buterin

Monika Dommann

Everyone has heard of Silicon Valley. It's not really a valley. Rather, it's a high-tech industry location whose roots extend back to vacuum tube production in the 1930s.¹ After 1970, "Silicon Valley" established itself as the name for the computer industry on the West Coast of the United States. It now stands for the garage economy, Teslas, and Internet giants.

But who's heard of Crypto Valley? It's not a valley either. It's one of the most economically powerful cantons in Switzerland. Measured by GDP per capita, the Canton of Zug is second only to the city of Basel in 2017—and ninety-two percent above the Swiss average.² The canton has grown considerably since the turn of the millennium. According to the federal census, 126,837 people lived in the Canton of Zug in 2018.³ By comparison, in the same year, 33,038 companies had entries in its commercial register.⁴

The Commercial Register

The Commercial Registry Office of the Canton of Zug is located at Aabachstrasse 5, behind the Zug railway station. Since 1883, when the young Swiss federal state adopted the Code of Obligations, all cantons have been obliged to maintain a commercial register.⁵ The commercial register was created as a minimal means of transparency in a liberal constitutional state. Since then, it has collected information on commercial enterprises which it has made available to the public: their purpose, share capital, the persons involved, any changes or bankruptcies. And since World War I, as a countermeasure against the so-called foreign economic "infiltration" of Switzerland, the nationality of those on their boards of directors as well.⁶

The notary's offices or law firms that have completed the formalities for their clients still send the documents in hard copy by postal mail to Aabachstrasse 5. An electronic delivery platform does exist in Zug, but it is hardly used because it would require a corresponding digital signature (a SuisseID), which very few people have.⁷ In the Canton of Zug, the entries in the commercial register are then printed in the canton's official journal and published on the website of the Cantonal Commercial Registry Office.

On August 22, 2013, the Commercial Registry Office in Zug published a new entry concerning Bitcoin Suisse AG, headquartered at

1

Christophe Lécuycy, *Making Silicon Valley: Innovation and the Growth of High Tech, 1930–1970*, Cambridge, MA, 2006.

2

GDP of the Canton of Zug: <https://www.zg.ch/behoerden/gesundheitsdirektion/statistikstelle/themen/volkswirtschaft-1> (retrieved February 1, 2020). See also the statistics from the Federal Statistical Office for the Canton of Zug: <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/regionalestatistik/regionale-portraets-kennzahlen/kantone/zug.html> (retrieved February 1, 2020).

3

Population of the Canton of Zug: <https://www.zg.ch/behoerden/gesundheitsdirektion/statistikstelle/themen/0/bevoelkerungszahlen/bevoelkerungsstand> (retrieved February 1, 2020).

4

Corporate entities in the Canton of Zug: <https://www.zg.ch/behoerden/gesundheitsdirektion/statistikstelle/themen/volkswirtschaft-1> (retrieved February 1, 2020).

5

Aug, Rothpletz, "Handelsregister," in *Handörterbuch der schweizerischen Volkswirtschaft, Sozialpolitik und Verwaltung*, vol. 2, edited by N. Raichesberg, Bern, 1903–1911, pp. 545–47.

6

Martin L. Spöck, *Der Ausbau der "Festung Schweiz": Aktienrecht und Corporate Governance in der Schweiz, 1881–1887*, PhD diss., University of Zurich, 2008.

7

Telephone conversation between Sascha Doboni and Birgit Urzons, October 4, 2019. Kanton Zug, "Handelsregisteramt: Elektronische Anmeldung," <https://www.zg.ch/behoerden/volkswirtschafts-direktion/handelsregisteramt/>

elektronische-anmeldung-andas-handelsregisteramt (retrieved February 1, 2020).

"Tarajal Beach, where crowds of Moroccan women rest in the shade waiting to continue back into Morocco with 70kg of goods on their backs. Jabal Musa is the African twin mountain of Jabal Tariq (or Gibraltar). Ceutifs call it the *Mujer Muerte*, and see a dead woman lying on her back, pointing out the shape of her nose in the mountain, her hair line, her legs. [...] Across the street, on the lines going into Morocco, a woman fainted from the load she was taking across the border. The law stipulates that one can import what one can carry and Oh boy, how much can one carry."

tribution across the country.⁵ This overflowing traffic is the marking of the border's success. More people waiting means more commodities waiting to be moved. The border as a factory is operating at peak efficiency, and has the capability of producing even more profit if only the technical infrastructure could keep up with the supply chain. However, the increasingly large migrant groups attempt to climb the fence from Morocco into Ceuta just next to Tarajal, at the Biutz Bridge, have thrown a cog into the workings of this machinery. The images are infamous—Spanish police descending on a double-layered fence as scores of unnamed black and brown men descend from a fence and rush into European territory. Though this practice dates back nearly two decades, dozens—and more recently hundreds—of migrants from across West African nations such as Cameroon, Gambia, Guinea-Bissau, Mali, Nigeria, and Senegal are increasingly disrupting the long-standing operations of this border.⁶

These migrants force Moroccan and Spanish police to scramble from their official stations in attempts to repel, and then detain, migrants who become official asylum-seekers from the moment they land on Spanish territory. It is because of this that Spanish police have started performing "hot returns" (*devoluciones calificadas*), taking advantage of a physical and legal in-between space whereby migrants can be returned to Morocco while they are in the several metres wide "neutral zone" between Morocco and Spain. These techniques of policing and border control have been honed by Spanish police over the years, having begun at first in response to young Moroccans attempting to cross the fence into Spain, and now applied to the groups of West Africans, South Asians, and North Africans who attempt to make their way into Spain irregularly.

Summer on the sunny North African coast now means larger bottlenecks, and longer lines, on all sides of this border. Just as migrants such as these do not suddenly appear in boats in the Mediterranean, they do not suddenly appear atop Spanish fences.

Today, Ceuta prides itself as the inheritor of the tradition *al-Andalus*, the modern-day example of tolerance and diversity between cultures—which is really just a gloss for people of multiple religious

6 Gold, P. (2000) *Europe or Africa? A Contemporary Study of the Spanish North African Enclaves of Ceuta and Melilla*; Bilefsky, D. (2017) "More Migrants Storm Fence to Enter Ceuta, Spanish Enclave in Africa" *The New York Times* [nytimes.com/2017/02/20/world/europe/ceutamorocco-border-migrants.html]

7 Moffette, D. (2010) "Convivencia and Securitization: Ordering and Managing Migration in Ceuta (Spain)" [academia.edu/1003127/2010... Convivencia_and_Securitization_Ordering_and_Managing_Migration_in_Ceuta_Spain]

8 Tesla, G. (2018) "Policías Nacionales y Guardias Seguirán Cobrando Menos Que La Local Pese Al Preacuerdo Con Interior" *Ceuta Al Día* [ceutaldia.com/articulo/administracion/policias-nacionales-guardias-civiles/20180228165606175159.html]

backgrounds who share the same space.⁷ In 2017, the annual *Premio Convivencia* conference makes this rather explicit, compounding symbolic gestures toward the historic convivencia of Islamic Andalusia with tokenised rituals of present-day co-existence in a grand ceremony full of speeches, multi-lingual songs, and a historical narrative that is empty of any reference to continuous Muslim presence in Ceuta. In this narrative, Ceuta's real history begins with the Christian Portuguese occupation of the rocky territory, continuous with Spanish supremacy of the Iberian peninsula, and ploughs forward with Francisco Franco's launching of his coup from Ceuta and Tetouan. The contemporary presence of Muslims in Ceuta is thus always and already subject to the benevolent tolerance of the city's Christian population, regardless of the centuries of contiguous rule of Ceuta with the rest of the Sultanate of Morocco. Residents of Ceuta today can continue to ignore the enclave's land border with Morocco, if they so choose, and book flights out of Malaga and take a helicopter directly to the peninsular airport from the African continent. In the end, it is probably quicker than waiting in line to cross into Morocco and taking a flight from there.

While the Gendarme are responsible for nearly all aspects of Moroccan border control, on the Spanish side the UIP handle the commercial depot, the Guardia Civil coordinate regular passage in and out of Ceuta while the local police are left managing traffic. Recently, the municipal police have begun demonstrating outside of the seat of the regional government delegate in Ceuta, demanding pay increases to match the salaries of the UIP, who are paid double while in Ceuta.⁸ In fact, the management of Ceuta's political and economic activities is split between the Regional Government and the Municipal Government. As it is an autonomous city, it has the political power of a region such as Andalusia, including national senators devoted just to the enclave. And so, while the municipal police are hired by and report to City Hall, their demonstration outside of the Regional Delegation points to the political gridlock Ceuta is facing between these two forces of urban governance. At each turn, it emerges that the division of labour between these dimensions of state surveillance, control, planning, and border management has begun to collapse recently, leading to the kilometres-long lines of borders.

DIARY, THREE

The fences are painted police blue. The uniforms are also blue. In a dilapidated room, a uniformed man behind a counter, the sound of the stamp on someone's documents, the sound of the crowds in the distance.

With our burgundy passports, we have crossed the physical infrastructure that separates Africa from Europe and Morocco from Ceuta. Elsewhere, it is an 8-kilometre-long fence that goes around the enclave, built in 1993 by the Spanish Authorities, following at times the Biutz river. It has been regularly upgraded and heightened since, to become the 6-metre-high triple fence it is today, dotted with watch towers. Three layers form a visible palimpsest of control: the first a loose and overgrown wall, the second a 4-metre-high metallic mesh barrier with a visible extension of 2 metres, and separated by an asphalted path for patrolling cars, the third, a 6-metre-high barbed-wired fence.

for the Swiss. And I shiver, thinking that in 1956 it was the immediate postwar period, just ten years since World War II. Nobody spoke about the war; we spoke only about the future. It was not the [economic] boom yet. Just the beginning of the boom.

Fritz Gottschalk

Conversation with Chiara Barbieri, Zurich, Mar. 22, 2018.

FG [Walter Ballmer] most likely had one of the best jobs worldwide as a graphic designer at that time.* I could only mention one or two others in New York at the same level.

Cornel Windlin

Conversation with Lionel Bovier, Zurich, ca. 1998, on the occasion of the exhibition *Freie Sicht aufs Mittelmeer: Junge Schweizer Kunst mit Gästen* at Kunsthaus Zurich (Bovier et al. 1998).

LB [...] Ich habe Kunst nie nur als blosses Schaffen von Objekten verstanden, sondern als ein Schaffen von Werten. [...] Manche Gestalter sind durchaus in der Lage, beidem gerecht zu werden, den Bedürfnissen eines Kunden und ihrer ganz persönlichen Reflexion, d.h. der Produktion eines alternativen Wertesystems gegenüber dem herrschenden Gesellschaftssystem.

CW Ich persönlich stimme dir zu – allein, die Verhältnisse, sie sind nicht so. Was ist der springende Punkt, wann wird etwas als Kunst bzw. als Gestaltung rezipiert? Es geht nicht zuletzt auch

* Ballmer worked at Olivetti as art director from the mid 1950s to the early 1970s. See also “Corporate Printed Matter,” in the volume *Visual Arguments*.

um den Rahmen, in dem etwas stattfindet. Da sind nach meiner Ansicht die Grenzen nicht so offen. Es geht mir aber nicht um Territorialkämpfe, nicht um die Diskussion, ist das jetzt Kunst oder nicht, auch nicht um die Frage, ob ich jetzt ein Künstler bin oder nicht. Es geht mir darum, ein Selbstverständnis zu etablieren – als Arbeitsgrundlage; damit ich eben nicht als Künstler definiert sein muss und trotzdem aus einer gewissen Haltung heraus arbeiten kann. Darin liegt das Problem für mich: dass ich per definitionem auf eine Handlungsweise festgelegt werde, die mit mir eigentlich nichts zu tun hat [...]

LB [...] I never understood art merely as creating objects, but as creating values. [...] Some designers are quite capable of satisfying both the needs of a customer and their very personal reflections, i.e. the production of an alternative value system to the dominant social system.

CW While I personally agree with you, the circumstances are not like that. What is the main point, whether something is received as art or as design? It is not least about the framework in which something takes place. In my opinion, the boundaries are not so open. But it's not about territorial disputes, it's not about this boring debate if something is “art” or not, it's not about the question of whether I'm an “artist” or not. It's about establishing a sense of self—as a working basis. I don't want to be forced to assume the role of an artist in order to create a coherent body of work, borne out of a certain position and imbued with a defined attitude. That's where the danger of being a “designer” lies, from my point of view: to be confined to an approach and

184 184. Die Toten sind aber nicht die Toten, die man...
185 185. Die Toten sind aber nicht die Toten, die man...
186 186. Die Toten sind aber nicht die Toten, die man...

Viele Stämme gebrauchen Tierbilder als Wappen und verehren mit ihnen ihre Waffen. Männer machen sich Tierbilder auf dem Leib oder lassen sich solche durch Tätowierung eintüten.
Wenn der Tote zu den gefürchteten und gefährlichen Tieren gehört, so wird ausgenommen, dass die Mitglieder des nach ihm benannten Stammes verehren.
Das Totemtier begehrt und warnt die Angehörigen des Stammes.
Das Totemtier kündigt seinen Getreuen die Zukunft an und dient ihnen als Führer.
Die Mitglieder eines Totemstammes glauben an daran, dass sie mit dem Totemtier durch das Band gemeinsamer Abstammung verknüpft sind.
Man kann diesen Katechismus der Totemreligion erst würdigen, wenn man in Betracht zieht, dass Felnach hier auch alle Anzeichen und Forderungen eingetragen hat, aus denen man den einstigen Bestand des totemistischen Systems erschliessen kann. Eine besondere Stellung dieses Antarktis Problem liegt darin, dass es dafür die wesentlichen Züge des Totemismus eingermassen veranschlagt. Wir werden uns überzeugen, dass es von den zwei Hauptstützen des totemistischen Katechismus aus einem in den Hintergrund gedrängten anderen völlig übergangen hat.

Un von den Charakteren des Totemismus ein richtiges Bild zu gewinnen, wenden wir uns an einen Autor, welcher dem Thema ein vierbändiges Werk gewidmet hat, das die vollständige Sammlung der bisher gehörigen Beobachtungen mit der sorgfältigsten Diskussion der durch sie angeregten Probleme verbindet. Wir werden J. G. Frazer den Verfasser von 'Totemismus und Exogamie', für Genues und Belohnung verpflichtet haben, auch wenn die psychoanalytische Untersuchung zu Ergebnissen führen sollte, welche weit von den seitigen abweichen.¹⁴
Ein Totem, schrieb Frazer in seinem ersten Aufsatz,¹⁵ ist ein materielles Objekt, welches der Wilde einen abergläubischen Respekt bezeugt, weil er glaubt, dass zwischen seiner eigenen Person und jedem Ding dieser Gattung eine ganz besondere Beziehung besteht. Die Verbindung zwischen einem Menschen und seinem Totem ist eine wechselseitige; der Totem beschützt den Menschen und der Mensch beweist seine Achtung vor dem Totem auf verschiedene Arten, so z. B. dass er nicht isst, was es ein Tier, und nicht abstößt, wenn es eine Pflanze ist. Der Totem untersteht sich vom Felsch darin, dass er nie ein Einzeltier ist wie dieser, sondern immer eine Gattung, in der Regel eine Tier- oder Pflanzenart, seltener eine Klasse von unlebenden Dingen und noch seltener von künstlich hergestellten Gegenständen.
MAN KANN MINDESTENS DREI ARTEN VON TOTEM UNTERSCHIEDEN:
1. das Stammestotem, an dem ein ganzer Stamm teil hat, und der sich erblich von einer Generation auf die nächste überträgt;
2. das Geschlechtstotem, der allen männlichen oder allen weiblichen Mitgliedern eines Stammes mit Ausschluss des anderen Geschlechtes angeblich;
3. den individuellen Totem, der einer einzelnen Person eignet und nicht auf deren Nachkommenschaft übergeht. Die beiden letzten Arten von Totem kommen zu Bedeutung gegen den Stammestotem nicht in Betracht. Es sind, wenn nicht alles künstlich, später und für das Wesen des Totem wenig bedeutsame Bildungen.
Der Stammestotem (Clantotem) ist Gegenstand der Verehrung einer Gruppe von Männern und Frauen, die sich nach sich selbst als Brüder für blutverwandte Abstammung eines gemeinsamen Ahnen halten und durch gemeinsame Pflichten gegeneinander wie durch den Glauben an ihren Totem miteinander fest verbunden sind.

187 187. Die Toten sind aber nicht die Toten, die man...
188 188. Die Toten sind aber nicht die Toten, die man...
189 189. Die Toten sind aber nicht die Toten, die man...

Der Totemismus ist sowohl ein religiöses wie ein soziales System. Nach seiner religiösen Seite besteht er in den Beziehungen gegenseitiger Achtung und Schonung zwischen einem Menschen und seinem Totem, nach seiner sozialen Seite in den Verpflichtungen der Clanglieder gegeneinander und gegen andere Stämme. In der späteren Geschichte des Totemismus zeigen dieses beiden Seiten eine Neigung auseinander zu gehen, das soziale System überlebt häufig das religiöse und umgekehrt verlobten Reste von Totemismus in der Religion solcher Länder, in denen das auf den Totemismus gegründete soziale System verschunden ist. Wie diese beiden Seiten des Totemismus ursprünglich miteinander zusammenhängen, können wir bei unserer Gläubigkeit über dessen Ursprung nicht mit Sicherheit sagen. Doch ergibt sich in ganzen eine starke Wahrscheinlichkeit dafür, dass die beiden Seiten des Totemismus zu Anfang unauflöslich verbunden waren. Mit anderen Worten, je weiter wir zurückgehen, desto deutlicher zeigt es sich, dass der Stammesangehörige sich zur selben Art zählt wie seinen Totem und sein Verhalten gegen den Totem von dem gegen einen Stammesgenossen nicht unterscheidet.
In der apostrophischen Beschreibung des Totemismus als eines religiösen Systems stellt Frazer voraus, dass die Mitglieder eines Stammes sich nach ihrem Totem nennen und in der Regel auch glauben, dass sie von ihm abstammen, in einer Anzahl von Fällen darf der Totem nicht bei seinem Namen genannt werden. Die Übertretung dieser des Totem schützenden Tabugebote strafte sich automatisch durch schwere Erkrankungen oder Tod.¹⁶
Exemplare des Totemismus werden gelegentlich von dem Clan aufgezogen und in der Gefangenschaft gehalten.¹⁷ Ein tot aufgefundenes Totem wird betrauert und bestattet wie ein Clangeosse. Man kann ein Totem töten, so geschah es unter einem vorgeschriebenen Rituale von Entschuldigungen und Sühneleistungen.
Von seinem Totem erwartete der Stamm Schutz und Schonung. Wenn er ein gefährliches Tier war (Raubtier, Giftschlange), so setzte man voraus, dass er seinen Genossen nichts an Leib und Tod, und was sich diese Voraussetzung nicht bestätigte, wurde der Beschädigte aus dem Stamm ausgeschlossen. Eide, meist Frazer, waren ursprünglich Orakel; viele Abstammungs- und Rechtsstreitigkeiten wurden so dem Totem zur Entscheidung überlassen. Der Totem hilft in Krankheiten, gibt dem Stamm Verweilung und Warnungen. Die Erhaltung des Totemismus in der Natur eines Hauses wurde häufig als Ankündigung eines Todesfalles angesehen. Der Totem war gekommen, seinen Verwandten zu holen.¹⁸
Unter verschiedenen bedeutsamen Verhältnissen sucht der Clangeosse seine Verwandtschaft mit dem Totem zu betonen, indem er sich ihm äusserlich ähnlich macht, sich in die Haut des Totemiers hüllt, sich das Bild desselben einträgt i. d. r. Bei den feierlichen Gelegenheiten der Geburt, der Männererweib, des Begräbnisses wird diese Identifizierung mit dem Totem in Taten und Worten durchgeführt. Tüze, bei denen alle mit dem Totem in ihrer Totem verbunden, und wie er gebildet, dienen mannigfaltigen magischen und religiösen Absichten. Endlich gibt es Zeremonien, bei denen das Totem in feierlicher Weise getötet wird.¹⁹
Die soziale Seite des Totemismus prägt sich vor allem in einem streng gehaltenen Gebot und in einer grossartigen Einschränkung aus. Die Mitglieder eines Totemclans sind Brüder und Schwestern, verpflichtet einander zu helfen und zu beschützen; im Falle der Tötung eines Clangeossen durch einen Fremden hat der ganze Stamm des Täters für die Bluttat, und der Clan des Gemordeten fühlt sich solidarisch in der Forderung nach Sühne für das vergossene Blut. Die Totembande sind stärker

177
178
179

REINIGUNGS- UND WASCHZWÄNGE
Die Betroffenen verspüren panische Angst oder Ekel vor Schmutz, Bakterien. Ihre sowie Körperflüssigkeiten oder -ausscheidungen. Das Benutzen öffentlicher Toiletten, der Kontakt mit kranken Personen oder Abfall lösen bei ihnen massive Verurteilungsangste aus. Sogar dann, wenn der Zwangskranke die Angestrichenen Gegenständen gar nicht direkt berührt. Sofort drängen sich Gedanken auf wie 'jetzt habe ich mich bestimmt infiziert' oder 'Obwohl ich meine Hände mehrmals gewaschen habe, sind sie immer noch nicht sauber'. Das damit einhergehende Unbehagen führt zu unangenehmen Wasch- und Reinigungsritualen. Dabei werden die Hände, der gesamte Körper, die Wohnung oder auch der vermisstete Gegenstand stundenlang gereinigt und desinfiziert. Paradoxerweise erreicht der Zwangskranke dadurch jedoch genau das Gegenteil seines eigentlichen Zieles. Das exzessive Reinigen der Haut reizt die natürliche Säureschuttschicht und erleichtert den Krankheitserregern so das Eindringen in den Körper. Der Ablauf der Rituale ist genau festgelegt. Wird er unterbrochen, so muss der Betroffene noch einmal von vorn beginnen. Vereinzelt wird der Waschzwang auch dann besessen, um Schicksalsschläge und drohendes Unheil abzuwenden.
Und ein aufwändiges Reinigungs- und Waschverfahren zu empfinden, verursacht der Reinigungs- und Waschzwangler den Kontakt mit den als bedrohlich empfundenen Situationen und versucht so, sich seine unmittelbare Umgebung sauber zu halten. Dadurch zieht er sich jedoch immer stärker zurück und hat schliesslich kaum noch soziale Kontakte.

KONTROLLZWÄNGE
Die zweitgrösste Gruppe der Zwangserkrankungen sind die so genannten Kontrollzwänge. In diesem Fall fürchten die Betroffenen, durch Unachtsamkeit und Vernachlässigung eine Katastrophe auszulösen. Sie haben eine überknapp grosse Angst davor, dass die Wohnung durch einen nicht ausgeschalteten Herd oder ein vergrässertes Bißgetränk abzubrennen oder durch ein offenes Feuer auszurastet werden könnte. Andere angeben immer wieder, dass sie mit dem Auto - ohne es zu merken - einen Passagier oder Radfahrer mitgenommen haben und dieser jetzt schwer verletzt auf der Strasse liegt. Aus diesem Grund werden technische Haushaltsgeräte, Türen und Fenster sowie gerade gefüllte Stücken immer wieder kontrolliert. Aber auch nach dem wiederholten Überprüfen stellt sich bei dem Zwangskranken nicht das Gefühl ein, dass jetzt wirklich alles in Ordnung ist. Sie sehen die verschlossene Tür und die ausgeschaltete Kaffeemaschine - aber sie trauen ihrer eigenen Wahrnehmung nicht. Sobald sie vor der Haustür stehen, melden sich die nagenden Zweifel erneut. Oft bitten die Betroffenen dann Familienangehörige oder Nachbarn, ihnen bei der Kontrolle zu helfen. Auf diese Weise können sie die Verantwortung abgeben und ihre Kontrollzwänge schneller besessen.
Durch die zustauschenden Kontrollen ist das Verhalten der eigenen vier Wände für die Kontrollzwängelei eine sehr unangenehme und problematische Angelegenheit. Die meisten fühlen sich ausserstande, pingtlich zu Verabredungen oder bei der Arbeit zu erscheinen.

WIEDERHOL- UND ZÄHLZWÄNGE
Die so genannten Wiederholzwänge bringen den Betroffenen dazu, ganz alltägliche Handlungen - wie beispielsweise Zähne putzen oder das Bettzeug aufschüttern - immer eine bestimmte Anzahl lang zu wiederholen. Solange die entsprechende Zahl nicht erreicht wurde, fühlt sich der Wiederholzwangswähler unwohl und unangenehm. Bei einem Nichterhalten seiner Reine gerechtfertigte er, ihm selbst oder einer nahe stehenden Personem könnte etwas Schlimmes zustoessen.
SAMMELZWÄNGE
Betroffene haben Angst davor, aus Versehen etwas für sie Wertvolles wegzuzuerfen. Dabei fällt es ihnen schwer, zwischen den für jeden Menschen wichtigen Erinnerungsgutten und wertlosen Müll zu unterscheiden. In ihrer Wohnung stapeln sich deshalb Schmutz, alte Zeitungen, leere Flaschen und kaputte Möbel. Im Extraktall horten sie in den eigenen Wänden sogar den Haas Müll. Viele sammeln darüber hinaus noch weggeorfene Gegenstände wie z. B. alte Autoteile um sie irgendwann mal zu reparieren.
ORDNUNGSZWÄNGE
Die Betroffenen haben sich sehr strengen Ordnungskriterien und -massstäben unterworfen. Jegliche Art von Unordnung macht sie nervös und unzufrieden. Entsprechend viel Zeit verbringen sie täglich damit, ihre Ordnung penibel wieder herzustellen. So stellen sie beispielsweise die Konservendosen immer auf eine bestimmte Art und Weise im Regal oder sie achten darauf, dass die Wäsche in Schrank exakt aufeinander liegt.
ZWANGSHANDLUNGEN
Aufdringliche Gedanken spielen bei den meisten Zwangserkrankungen eine zentrale Rolle. Bei einer Untergruppe der Betroffenen besteht der Zwang jedoch ausschliesslich aus aufdringlichen Gedanken. Diese haben meist aggressive («Ich könnte meine Frau schlagen»), sexuelle («Ich könnte das Nachbarkind sexuell misshandeln» oder «Ich bin homosexuell») oder religiöse («Ich könnte mich während des Gottesdienstes blasphemisch äussern») Inhalte. Trotz fehlender Rituale können diese Gedanken für den Zwangskranken dort quälend werden, dass er sich kaum noch auf andere Aktivitäten konzentrieren kann.
Die grösste Angst der Betroffenen aber auch der Angehörigen besteht darin, dass sie ihre Gedanken irgendwohin in die Tat umsetzen könnten und tatsächlich sich oder jemandem aus ihrem Umfeld schädigen könnten. Diese Ängste scheitern aber weitgehend an den klaren Tatsachen. Tatsächlich ist bislang kein Fall bekannt geworden, wo ein Zwangskranker seine belagerten Zwangsgedanken auch ausgelebt hat.

178
179
180

Zeitschrift
Zeitung
Prospekt
Flyer
Faltplakat

extrovertiert
plakativ
subjektiv
Schlagzeilen
experimentell
grosses Format
mehrere Spalten



118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200

Sissy Fox
1980-1985
1986-1987
1988-1989
1990-1991
1992-1993
1994-1995
1996-1997
1998-1999
2000-2001
2002-2003
2004-2005
2006-2007
2008-2009
2010-2011
2012-2013
2014-2015
2016-2017
2018-2019
2020-2021
2022-2023
2024-2025

The access to your brain is denied

118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200

Schubot / Gradinger
1980-1985
1986-1987
1988-1989
1990-1991
1992-1993
1994-1995
1996-1997
1998-1999
2000-2001
2002-2003
2004-2005
2006-2007
2008-2009
2010-2011
2012-2013
2014-2015
2016-2017
2018-2019
2020-2021
2022-2023
2024-2025

Mais tu es deja loin

Los Orloves
1980-1985
1986-1987
1988-1989
1990-1991
1992-1993
1994-1995
1996-1997
1998-1999
2000-2001
2002-2003
2004-2005
2006-2007
2008-2009
2010-2011
2012-2013
2014-2015
2016-2017
2018-2019
2020-2021
2022-2023
2024-2025

Cause we don't belong here

Warm Graves
1980-1985
1986-1987
1988-1989
1990-1991
1992-1993
1994-1995
1996-1997
1998-1999
2000-2001
2002-2003
2004-2005
2006-2007
2008-2009
2010-2011
2012-2013
2014-2015
2016-2017
2018-2019
2020-2021
2022-2023
2024-2025

Iran Byu

Beverend Beat-Man & the New Wave
1980-1985
1986-1987
1988-1989
1990-1991
1992-1993
1994-1995
1996-1997
1998-1999
2000-2001
2002-2003
2004-2005
2006-2007
2008-2009
2010-2011
2012-2013
2014-2015
2016-2017
2018-2019
2020-2021
2022-2023
2024-2025

Tomaga

Labels

are

excuses

r-p-
o-p
-h
-e-s-
s-
a-g
-r

Labels
are
excuses

Labels
are
excuses

Labels
are
excuses

Labels
are
excuses

Labels
are
excuses

Labels
are
excuses

Labels
are
excuses

La préoccupation principale de Reginald Rose a été de s'interroger sur le bon fonctionnement de la justice américaine. Notons que les jurés sont désignés par des numéros. Le caractère anonyme des personnages renforce la portée universelle de leurs rôles puisqu'ils deviennent les symboles des groupes sociaux, ethniques, raciaux qu'ils représentent. Les hommes sont égaux devant la loi et les jurés doivent respecter ce principe fondateur de la nation américaine, comme le rappelle le juré n° 3: **"Tout le monde a droit à un procès équitable. C'est la loi²."**

1. Or tous les jurés semblent convaincus de la culpabilité de l'accusé et le jury semble avoir pris sa décision avant même d'entrer dans la salle de délibération. Mais le juré n° 8 constate que les jurés, comme les témoins, sont des hommes et que les hommes peuvent faire des erreurs, et ce notamment à cause de leurs préjugés: **"Ce sont des êtres humains comme les autres. L'erreur est humaine"**, ce qui met tout de suite le jury en porte-à-faux. Il va donc falloir prendre le temps d'évaluer la situation et de remettre en cause les idées préconçues. Or, parce qu'il est jeune, l'accusé, que les jurés désignent comme **"le gosse"** (the boy), peut paraître irréfléchi et impulsif, alors que les jurés sont des adultes, donc des êtres responsables. Ils semblent détenir la vérité, celle-là même dont doute le juré n° 8.

2. Cette présentation de la situation, dès le début du film, dévoile une critique du système: le juré n° 8, qui se présente comme la conscience du jury, ne vote pas en faveur de la culpabilité de l'accusé lors du premier tour de table. Son vote est motivé non pas parce qu'il croit l'accusé innocent mais parce qu'il considère qu'il peut y avoir un doute raisonnable concernant sa culpabilité: **"Peut-être que nous nous trompons, peut-être que nous allons rendre la liberté à un criminel. Qui peut vraiment savoir? Mais il se trouve qu'en notre âme et conscience, nous gardons un doute sur sa culpabilité. Et un jury qui ne parvient pas à l'unanimité sur la culpabilité d'un accusé ne peut pas le condamner. C'est un point capital de notre système judiciaire."** Il s'agit de rendre une justice impartiale et équitable telle

1. Twelve Angry Men de Sidney Lumet, Orion-Nova, 1957, Twelve Angry Men de William Friedkin, MGM Worldwide Television, 1997.

2. Toutes les citations sont issues de Reginald Rose, Twelve Angry Men, London, Methuen Drama, 1996.

3. Cette édition nous sert de référence car c'est cette version qui se rapproche le plus des textes reproduits dans les deux adaptations filmiques. Traductions en français issues de L. Avart-scène, adaptation de Guedj Attica et Stephan Meidegg, 1er octobre 1997, n° 1015, p. 5.

4. Guedj Attica et Stephan Meidegg, idem, p. 11.

4. que la Constitution américaine la définit. Or, comme le regrette le juré n° 8, les opinions des hommes, et des jurés donc, sont souvent conduites par les préjugés religieux, sociaux et raciaux. Ainsi, il est du devoir des jurés de les dépasser pour pouvoir rendre la justice: **"C'est dur de faire abstraction des préjugés personnels. Ils ont des causes diverses et secrètes. D'où qu'ils viennent, les préjugés masquent la vérité"**.⁴ D'ailleurs, dans l'adaptation de 1957³, le juré n° 8 ajoute même un adjectif: **"les préjugés masquent toujours la vérité"**, qui renforce la valeur universelle de sa déclaration.

5. L'œuvre de Reginald Rose est donc bien un plaidoyer en faveur de l'égalité devant la justice et une étude de l'attitude des citoyens face à cette justice. Cependant, comme les deux adaptations filmiques sont plus ou moins fidèles au texte original, l'intérêt de les comparer porte plutôt sur la façon dont la société américaine est représentée par les personnages membres du jury. Celui-ci, enfermé à clé pendant tout le débat, n'est-il pas censé représenter un microcosme de la société américaine?

6. Guedj Attica et Stephan Meidegg, idem, p. 9.

7. Twelve Angry Men de Sidney Lumet, Orion-Nova, 1957; Twelve Angry Men de William Friedkin, MGM Worldwide Television, 1997.

mise en scène des positions sociales des jurés

Dans le film de Sidney Lumet, le jury est un groupe d'hommes uniformisés. La plupart sont en costume. Tous portent une cravate et une chemise blanche, sauf le juré n° 1, entraîneur de football, qui porte une chemise, ce qui reflète son intérêt pour le sport, et le juré n° 7, qui a une chemise de couleur foncée. Dans le script, aucune indication vestimentaire précise n'est donnée par l'auteur. Dans le film de Friedkin, le choix des vêtements des personnages est toujours aussi révélateur de l'identité sociopolitique des hommes. Certains ont des costumes, par exemple le juré n° 4, qui est courtier en Bourse et le juré n° 8, un architecte, ce qui tendrait à refléter leur position sociale. D'autres, qui appartiennent à la classe moyenne, sont en chemise ou chemisette. Le juré n° 2, qui semble venir d'un milieu rural, est en chemise et porte un bob; le juré n° 5, qui vient des bas-quartiers, est en tee-shirt; le juré n° 7 a un pull-over. De façon très intéressante, le juré n° 10, sectaire et méprisant, a un noeud papillon, porte une veste et une calotte, à la mode des Black Muslims, tandis que dans la version de 1957, le juré est un homme d'une soixantaine d'années, en cravate, a priori de la classe moyenne. On peut d'ailleurs se demander s'il n'est pas un tant

**Ich meine,
dass wir im
Schauspiel
der Welt
angeschaute
Wesen
sind.** *b*

1

ST330 *Steve Stone*, 1964
Digitalisierter 16 mm-Film
Schwarz/Weiß, stumm, 4,4 Minuten bei 16 Bildern pro Sekunde
Collection of The Andy Warhol Museum, Pittsburgh
Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

1964 brachte der Kunsthändler Leon Kraushar seinen Sohn Howard und mehrere von seinen Freunden aus Long Island, u. a. Steve Stone und Richie Markowitz, mit zur Warhol Factory, wo ihre *Screen Tests* und Aufnahmen für den Film Couch gedreht wurden.

2

ST6 *Eric Andersen*, 1965
Digitalisierter 16 mm-Film
Schwarz/Weiß, stumm, 3,9 Minuten bei 16 Bildern pro Sekunde
Collection of The Andy Warhol Museum, Pittsburgh
Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

Der Volksänger und Songwriter Eric Andersen war Teil der Greenwich Village Volksmusikszene der 1960er Jahre. Er trat u. a. mit Bob Dylan in Clubs und Cafés auf. Laut Warhol kam Andersen 1965 zur Factory, nachdem ihn Danny Fields und Donald Lyons auf der Straße ansprachen — Andersen sei so attraktiv gewesen, dass ihn beide unabhängig voneinander fragten, ob er in einem Warhol Film mitspielen wolle.

LAND!

**PIONEERS
OF CHANGE**

**GOVERNORS ISLAND
NEW YORK
SEPTEMBER 11-13/18-20**

**11 OFFICERS'
HOUSES**

The 11 Officers' Houses of Governors Island are the last remaining vestiges of the island's military past. They were built between 1809 and 1824, and are now being restored to their original grandeur. The restoration is being led by the National Trust for Historic Preservation, in partnership with the City of New York and the State of New York.

Visit the website at www.pioneersofchange.org for more information on the project, including a complete list of participating artists and a full schedule of events. Tickets are available at www.pioneersofchange.org and at the box office on Governors Island.

**AT NOLAN
PARK**

Pioneers of Change, an art in public exhibition during the festival, will be held at Nolan Park, a public park on Governors Island. The park is a beautiful and historic site, and is a great place to enjoy the festival. The festival will be held from September 11-13 and 18-20, and will feature a variety of events, including performances, talks, and workshops. Tickets are available at www.pioneersofchange.org and at the box office on Governors Island.

**GOVERNORS
ISLAND**

**NYC
WEEK**

Pioneers of Change is a project of the National Trust for Historic Preservation, in partnership with the City of New York and the State of New York. The festival is a celebration of the island's rich history and culture, and is a great opportunity to experience the island's unique character. Tickets are available at www.pioneersofchange.org and at the box office on Governors Island.

Die abgebildeten Beispiele sind als mögliche Layouts für die vorgestellten Anwendungen zu verstehen.
Es kann aber sein, dass die Originalgrösse nicht der zugeordneten Grösse entspricht.