



– Pressemappe

MICHAELA MELIÁN

Speicher

6. März – 2. Juni 2009

–

DVR-Nummer 0002852

Inhaltsverzeichnis

Ausstellungsdaten	3
Presstext zur Ausstellung	4
Zur Künstlerin	5
Zu den Exponaten	7
Katalogbeitrag von Jan Verwoert	11
Pressebilder und Bildlegenden	23

Ausstellungsdaten

Ausstellungstitel: **MICHAELA MELIÁN. Speicher**

Ausstellungsdauer 6. März bis 2. Juni 2009

Pressekonferenz 4. März 2009, 10 Uhr

Ausstellungsort Lentos Kunstmuseum Linz, Ausstellungsräume UG
Die Ausstellung war von 19.4. - 22.6.2008 im Ulmer Museum, Ulm und von 22.11.2008 - 4.1.2009 in der Cubitt Gallery, London zu sehen.

Exponate Mehrteilige Installation SPEICHER inkl. Wandbild, Videoinstallation
RÜCKSPIEGEL sowie mehrere Arbeiten auf Papier

Publikation „Michaela Melián. Speicher“, hrsg. von Ulmer Museum, Ulm, Lentos
Kunstmuseum Linz und Cubitt Gallery, London im Verlag *Koenig Books*,
London, 2008. Mit Textbeiträgen von Jan Verwoert, Brigitte Reinhardt, Stella
Rollig und Bart van der Heide. Zahlreiche Farbabbildungen, 160 Seiten.
Zweisprachig. Preis: € 22,-.

Kontakt Ernst-Koref-Promenade 1, 4020 Linz, Tel. +43(0)732/7070-3600;
info@lentos.at, www.lentos.at

Öffnungszeiten tägl. 10-18 Uhr; Do 10-21 Uhr

Eintritt € 6,50, ermäßigt € 4,50

Führungen So, 29. März, 16 Uhr; Do, 23. April, 19 Uhr; Do, 28. Mai, 19 Uhr

Ausstellungsgespräch mit Direktorin Stella Rollig: Do, 12. März, 19 Uhr

Presse Mag.^a Nina Kirsch, Tel. +43(0)732/7070-3603; nina.kirsch@lentos.at

GesprächspartnerInnen bei der Pressekonferenz:

Stella Rollig, Direktorin des Lentos Kunstmuseum Linz

Michaela Melián, Künstlerin

MICHAELA MELIÁN. Speicher

6. März bis 2. Juni 2009

Eröffnung: Donnerstag, 5. März 2009, 19 Uhr

Michaela Melián ist bildende Künstlerin und Musikerin. Sie drückt sich in unterschiedlichen Medien aus, in Installationen, Objekten, Zeichnungen und Musik. Meliáns Interesse gilt der Politik von Erinnerung und dem Weiterwirken zeitgeschichtlicher Phänomene. Die installativen Arbeiten inszenieren ein komplexes Verweissystem vielschichtiger Erinnerungsfelder.

Im Zentrum der Ausstellung im Lentos steht die neue Arbeit SPEICHER.

Thematischer und formaler Ausgangspunkt für SPEICHER ist *VariaVision – Unendliche Fahrt*, eine 1965 realisierte, heute verschollene intermediale Arbeit von Alexander Kluge (Texte), Edgar Reitz (Filme) und Josef Anton Riedl (Musik) zum Thema des Reisens. *VariaVision* bot als Rauminstallation mit gleichzeitigem Vorführen und Wiedergeben von Filmen, mehrkanaliger Musik und Sprache eine neue und andere Wahrnehmung von Musik, Film und Text. Reitz und Kluge unterrichteten an der Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG), die in der kurzen Zeit ihres Bestehens zwischen 1953 und 1968 maßgeblich die deutsche und internationale Design-, Kunst- und Mediengeschichte geprägt hat.

In der Hochschule stand ab 1963 eines der ersten elektronischen Studios in Westdeutschland, das 1959 in München gegründete Siemens-Studio für elektronische Musik. Das Studio mit seinen neuen, rein elektronisch erzeugten Klängen wurde sehr erfolgreich von internationalen Komponisten und Musikproduzenten genutzt. Heute ist es im Deutschen Museum München ausgestellt.

Für SPEICHER bringt Michaela Melián das Studio im Deutschen Museum München noch einmal zum Klingen. Diese Klänge, Töne, Geräusche werden aufgezeichnet und bilden die Basis für eine neue Komposition. In sie eingebettet ertönt eine vielstimmige Collage, ein Textkonvolut zum Thema Reisen und Bewegung. In SPEICHER wird nicht linear erzählt, sondern Themen, Geschichten und Zeitebenen verschränken sich in tönenden Schleifen und Spiralen mit dem Heute.

Mit SPEICHER realisiert Melián eine Raumsituation, die die Konzeption von *VariaVision* mittels Projektionen und Wandzeichnungen, Stimme und Musik aufgreift. Die BesucherInnen erleben sich dynamisch als Teil dieser Installation.

Die Installation SPEICHER wird ergänzt durch die Arbeit RÜCKSPIEGEL, eine fünfteilige Videoinstallation, für die Melián die seinerzeitigen Protagonisten aus dem Produktionsumfeld von *VariaVision* interviewt hat. In den, von Schauspielern wiedergegebenen, Interviewpassagen wird die historische, mittlerweile obsoletere Verbindung zwischen künstlerischer Moderne, Techniqueuphorie und gesellschaftsverändernden Motivationen reflektiert.

Ein spezifisch für den Ausstellungsraum angefertigtes großformatiges WANDBILD sowie einige – in Meliáns Werk typische – mit der Nähmaschine hergestellte Zeichnungen und andere Arbeiten auf Papier ergänzen die Präsentation.

In Kooperation mit dem Ulmer Museum und der Cubitt Gallery, London.

Zu den Ausstellungen ist im Koenig Books Verlag, London ein zweisprachiger Katalog mit zahlreichen Farbabbildungen und Textbeiträgen von Jan Verwoert, Brigitte Reinhardt, Stella Rollig und Bart van der Heide erschienen.

Zur Künstlerin

Michaela Melián, 1956 geboren, lebt in Oberbayern. Künstlerin und Musikerin.

Sie studierte Musik und Kunst in München und London. Musikerin der Band F.S.K. 1980-1986
Mitherausgeberin des Magazins Mode und Verzweiflung in München. Vorträge und
Lehrveranstaltungen an den Kunstakademien Berlin-Weissensee, Nürnberg, Wien, Stuttgart,
Bratislava, an der Bauhausuniversität Weimar, Universität Lüneburg, Städelschule Frankfurt,
am Goldsmiths College London und Office for Contemporary Art Norway in Oslo. 1998 und 1999
Interimsprofessur an der Akademie der Bildenden Künste, München. 2006-2008
Gastprofessorin für zeitbezogene Medien an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.
2009 Gastprofessorin an der ETH Zürich.

Auszeichnungen

- 1995 Kunstpreis des Landes Baden-Württemberg
- 1996 Bayerischer Staatsförderpreis für Kunst
- 2005 ARD-Online Award
- 2006 Hörspielpreis der Kriegsblinden / Preis für Audiokunst

Zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen u.a. Ludlow 38, New York, Ulmer Museum,
Ulm, Cubitt Gallery, London, Museum Weserburg, Bremen, MAK, Wien, ZKM, Karlsruhe,
Tranzit Bratislava, Kunstwerke Berlin, Museum Ludwig Köln, Kunstverein Graz, Kunstraum
München, Kunsthalle Baden-Baden, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Goethe Institut, Madrid,
Villa Arson, Nizza und Kunstverein Salzburg, ebenso wie zahlreiche Buch- und Tonträger-
Veröffentlichungen.

Zu den Exponaten

Speicher, 2008

Ton-Videoinstallation, 16:9, 53 Min.

Stimmen: Peter Brombacher, Christos Davidopoulos, Chris Dercon, Hans Kremer, Stefan Merki, Laura Maire

Musik: Michaela Melián und Carl Oestenhelt

Tontechnik: Susanne Herzig, Wilfried Hauer

Kamera: Michaela Melián und Surface

Schnitt: Margarete Hentze

Realisation: Michaela Melián

Produktion: Michaela Melián, BR Hörspiel und Medienkunst, Ulmer Museum, Kulturstiftung des Bundes

Inhaltlicher und formaler Ausgangspunkt für *Speicher* ist *VariaVision – Unendliche Fahrt*, eine 1965 realisierte, heute verschollene Arbeit von Alexander Kluge (Texte), Edgar Reitz (Film) und Josef Anton Riedl (Musik) zum Gegenstand des Reisens. Die Besucher der riesigen intermedialen Rauminstallationen konnten sich in der Messehalle zwischen Filmen, mehrkanaliger Musik und Sprache bewegen. Diese Idee des Raumkinos bot eine neuartige Möglichkeit der Darbietung und Wahrnehmung eines Themas. Reitz und Kluge unterrichteten damals an der Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG), die in der kurzen Zeit ihres Bestehens zwischen 1953 und 1968 internationale Design- und Mediengeschichte schrieb. Die in der Tradition des Bauhauses wirkende Schule stellte die Begriffe Moderne / Utopie / Gestaltung / Alltagskultur / Erziehung / Wissenschaft und frühe digitale Kultur in den Zusammenhang des demokratischen und ästhetischen Neubeginns in Deutschland nach 1945.

In der HfG stand ab 1963 eines der ersten elektronischen Studios in Westdeutschland: das 1959 in München entwickelte Siemens-Studio für elektronische Musik

Viele internationale Komponisten und Musikproduzenten nutzten es für ihre Arbeit.

Für *Speicher* bringt Michaela Melián das Studio, das heute im deutschen Museum in München steht, noch einmal zum Klingen. Diese Klänge bilden die Bausteine für eine neue Komposition. In sie eingebettet ertönt eine vielstimmige Collage zum Thema Reisen und Bewegung. In *Speicher* wird nicht linear erzählt, sondern Themen, Geschichten und Zeitebenen verschränken sich in Schleifen und Spiralen mit dem Haus. Die Kamera fährt langsam durch die Winternacht und überfliegt die Vorder- und Rückseite einer mit der Nähmaschine hergestellten Zeichnung. *Speicher* realisiert eine Raumsituation, die die Konzeption von *VariaVision* mittels Projektion, Wandzeichnungen, Stimme und Musik aufgreift.

Rückspiegel, 2008

5 Kanal-Videoinstallation , 77 Min.

Mit René Dumont, Peter Brombacher, Hans Kremer, Stefan Merki, Steven Scharf

Michaela Melián sprach mit Alexander Kluge, Edgar Reitz, Josef Anton Riedl, Hans-Jörg Wicha und Kurd Alsleben über die Multimedia-Arbeit VariaVision – Unendliche Fahrt, das Studio für elektronische Musik und die HfG Ulm.

Die transkribierten Interviews werden von Schauspielern der Münchner Kammerspiele gelesen.

Fernseher von links nach rechts:

Hansjörg Wicha, gesprochen von René Dumont

Josef Anton Riedl, gesprochen von Peter Brombacher

Edgar Reitz, gesprochen von Hans Kremer

Alexander Kluge, gesprochen von Stefan Merki

Kurd Alsleben, gesprochen von Steven Scharf

Hansjörg Wicha, Elektronik-Ingenieur und Tonmeister

Geboren 1933, lebt in München. Tonmeister im Berliner Rundfunk und bei der DEFA. Ab 1960 in München bei Siemens als Toningenieur zuständig für die Entwicklung und den Ausbau des Studios für elektronische Musik. 1964 bis 1968 Dozent am Institut für Filmgestaltung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Einrichtung und Betreuung des Studios für elektronische Musik an der HfG Ulm. Danach selbstständiger Ingenieur auf dem Gebiet der Entwicklung und Herstellung von elektronischen Geräten für die unterschiedlichsten Bereiche, so auch Geräten zur elektronischen Klangerzeugung wie Thowiphon, das heute neben dem Studio für elektronische Musik im Deutschen Museum, München ausgestellt ist.

Kurd Alsleben, Künstler und Theoretiker

Geboren 1928, lebt in Hamburg. Nach dem Malerestudium an der Kunstakademie Karlsruhe und Studium an der Technischen Hochschule bei Max Bense, ab 1956 Zusammenarbeit mit Eberhard Schnelle, Entwicklung der Arbeitsumwelt Bürolandschaft. 1960 erste freie Computerzeichnungen. 1965 bis 1968 unter Tomás Maldonado Dozent für Strukturtheorie, Logik und Schaltalgebra an der Hochschule für Gestaltung Ulm. Ab 1970 Professur für Praxeologie im Fachbereich Visuelle Kommunikation an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Als Künstler verbindet er die ersten Computerzeichnungen (1960) mit Hypertextverhalten (1988) und mutuellem Netzkunst (1995).

Alexander Kluge, Autor und Filmemacher, Rechtsanwalt

Geboren 1932, lebt in München. 1962 mit Edgar Reitz Leitung des Instituts für Filmgestaltung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Mitinitiator des als Abkehr vom alten deutschen Film formulierten Oberhausener Manifestes. Vordenker des Autorenkinos der Bewegung des Neuen Deutschen Films. 1963 eigene Produktionsfirma Kairos-Film. 1965 zusammen mit Reitz und Riedl Realisierung des multimedialen Großprojekts VariaVision – Unendliche Fahrt auf der Internationalen Verkehrsausstellung München, er schreibt und spricht dafür die Texte. Seine Idee des „Herausgeber-Fernsehens“ wird mit der Gründung der Produktionsfirma DCTP umgesetzt. Literarische Produktion, Romane und Essays, gemeinsame Publikationen mit dem Soziologen Oskar Negt, Autor zahlreicher medientheoretischer Texte.

Edgar Reitz, Filmregisseur und Autor

Geboren 1932, lebt in München. Professor für Film an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Gemeinsam mit Alexander Kluge gründet er 1962 das mit der Hochschule für Gestaltung Ulm verbundene Institut für Filmgestaltung, dort lehrt er Regie und Kameratheorie bis zur Schließung der HfG 1968. Neben Kluge und anderen, Mitverfasser des Oberhausener Manifests. 1965 zusammen mit Kluge und Riedl Realisierung des multimedialen Großprojekts VariaVision – Unendliche Fahrt auf der Internationalen Verkehrsausstellung München. Gemeinsame Filmprojekte mit Kluge, darunter 1974 die fiktive Dokumentation In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Prägt wesentlich das Konzept des Autorenfilms. Mit seiner Filmtrilogie Heimat, ein Langzeitprojekt zur deutschen Geschichte in der Provinz, erreicht er ein Millionenpublikum.

Josef Anton Riedl, Komponist, Klangkünstler, Elektronikpionier, Lautpoet

Geboren 1929, lebt in Murnau. 1950 Gründung der deutschen Sektion der Jeunesses Musicales. 1959 bis 1966 künstlerischer Leiter des Siemens-Studios für elektronische Musik in München. 1959 Filmmusik zu Otto Martinis Dokumentarfilm Impuls unserer Zeit, 1961 Filmmusik zu Edgar Reitz' experimentellem Film Kommunikation, 1963 Filmmusik zu Edgar Reitz' Geschwindigkeit. Initiierte zahlreiche Veranstaltungsreihen zu Neuer Musik: seit 1960 Leiter der Klang-Aktionen München, 1967 Gründung der Musik-, Film-, Dia-, Licht-Galerie – Realisation von Multimedia-Events, seit 1988 Organisator und künstlerischer Leiter von musica viva in München. Komposition visueller Musik, Multimedia-Ereignisse, zum Beispiel zur

Wandbild, 2009

Kreide, Wandfarbe auf Wand, 380 x 1160 cm

Wandbild, 2009

Kohle auf Wand, 380 x 860 cm

Arbeiten auf Papier

Up above my Head there is Music in the Air (1), 2008

Faden, Maschinennaht, Xerographie, Vlies, 29,7 x 42 cm

[Katalog, S. 9]

Up above my Head there is Music in the Air (2), 2008

Faden, Maschinennaht, Xerographie, 29,7 x 42 cm

[Katalog, S. 27]

Speicher, 2008

Buntstift, Faden, Maschinennaht, Papier, 40,1 x 29,7 cm

[Katalog, S. 18–19]

Studio, 2007

Zeitungscollage, Faden, Maschinennaht, Vlies, 48 x 67 cm

[Katalog, S. 16–17]

Studio, 2009

Faden, Maschinennaht, Xerographie, Vlies, 4 Blätter, je 28,2 x 37,7 cm

Blaue Fäden, 2004

Faden, Maschinennaht, Papier, 59,4 x 42,2 cm

[Katalog, S. 134–135]

Remake, 2007

Faden, Zeitungsollage, Vlies, 93,5 x 93 cm

[Katalog, S. 30–31]

Zurück zur Zukunft

Katalogbeitrag von Jan Verwoert

1. Löcher in der Zeit

Jede Vergangenheit hatte ihre eigene Zukunft. Viele dieser Zukunftsentwürfe haben sich in unserer Gegenwart nicht verwirklicht. Nichtsdestotrotz umgibt uns das, was von diesen Entwürfen übrig geblieben ist. Das ist zum Beispiel die monumentale Architektur der Moderne in den Städten. Obwohl an die zukunftsweisende Kraft der Weltanschauung, die sie beweisen sollte, kaum einer mehr glaubt, steht diese Architektur noch und bestimmt den Charakter der Städte. Das sind aber auch kleinere, alltägliche Dinge wie Kleidungsstücke oder Designobjekte, die entworfen wurden, um einen Vorgeschmack von der Schönheit des zukünftigen Lebens moderner Menschen zu geben. Wenn sie wieder in Mode kommen, öffnen sie Zeitfenster zu den Wunschwelten anderer Generationen. Ob die materielle Präsenz dieser Überbleibsel im öffentlichen Leben die Stärke ihres Einflusses auf die Gegenwart bestimmt, ist dabei fraglich. Meist verliert sich die ehemalige Bedeutung von Gebäuden umso eher, wenn sie weiterhin öffentlich genutzt werden, ohne dass ihre Nutzer ein Verhältnis zur Vergangenheit der Architektur hätten. Selbst monströs große Bauten können durch die Alltäglichkeit ihrer neuen Nutzung im Stadtbild praktisch unsichtbar werden. Im Gegensatz dazu ist die Anziehungskraft von **immateriellen** Zeitzeugnissen oft eben deshalb unvermindert stark, weil sie sich im Gebrauch weniger schnell verschleifen. Musik zum Beispiel kann so manchmal beinahe augenblicklich die Hoffnungen und Zukunftsversprechen vergangener Jahrzehnte (wenn nicht Jahrhunderte) vergegenwärtigen.

Aus diesem Grund ist die Gegenwart nie eins mit sich selbst. Sie ist durchsetzt von den Zeitlöchern, die die unerfüllten Zukunftsversprechen der Vergangenheit in ihr aufreißen. Jedes offene Versprechen ist ein Riss in der Gegenwart. Es verweist zurück auf ein unausgeschöpftes Potential, auf eine Zukunft, die es hätten geben können und die es deshalb im Prinzip auch weiterhin geben kann, wenn sich jemand findet, der sich zu ihrem Anwalt macht. Das heißt, es geht hier um mehr als nur Geschichtswissenschaft. Wie wir mit den offenen Versprechen der Vergangenheit umgehen wollen, ist eine existentiell politische Frage. Es geht dabei darum, eine Haltung zu finden gegenüber den Kräften in der Geschichte, deren Wiedererstarken es zu verhindern gilt, aber auch gegenüber denen, die Anerkennung verdienen und diese vielleicht nie in angemessener Form erfahren haben.

Was die Auseinandersetzung mit reaktionären Bewegungen angeht: Gerade sie erhalten ihre Kraft aus der Wiederbelebung uneingelöster historischer Versprechen. Das ist das Geheimnis des Neofaschismus. Das „tausendjährige Reich“, das, Gott sei Dank, keine Zukunft hatte, lebt nichtsdestotrotz als Idee einer Möglichkeit weiter, zu deren Anwalt und Prophet sich aufschwingen kann, wer sich davon Macht verspricht. Faschismus war in diesem Sinne immer **Neo**. Er speist sich aus der Hoffnung auf die Neugeburt eines alten Mythos von einer besseren Zukunft. Die Macht solcher Mythen zu bekämpfen bedeutet also, sich der Kraft ihrer Versprechen zu stellen und zu begreifen, dass diese Kraft durch offene Zeitlöcher hindurch aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinwirkt.

Walter Benjamin schrieb in diesem Sinne über den Faschismus: „Dessen Chance besteht nicht zuletzt darin, dass die Gegner ihm im Namen des Fortschritts als einer historischen Norm begegnen. Das Staunen darüber, dass die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert ‚noch‘ möglich sind, ist kein philosophisches. Es steht nicht am Anfang einer Erkenntnis, es sei denn der, dass die Vorstellung von Geschichte, aus der es stammt, nicht zu halten ist.“¹ Die Vorstellung, die Benjamin hier als unhaltbar zurückweist, beruht auf dem Glauben, dass der Fortgang der Geschichte durch das Prinzip des ständigen **Fortschritts** bestimmt sei. Dieser Fortschrittsglauben versperrt die Einsicht in die Existenz und Bedeutung von Kräften, die sich den Gesetzen linearer Zeit nicht beugen, sondern, wie Gespenster, aus der Vergangenheit wiederkehren, um die Gegenwart von einer (verlorenen) versprochenen Zukunft träumen zu lassen. Da sich linkes, aufklärerisches Denken aber seit jeher eben diesem Fortschrittsglauben verpflichtet fühlt, begegnet es bis heute der Rückkehr von faschistischen, rassistischen oder neonationalistischen Kräften immer wieder mit demselben überraschten Entsetzen, über das

Benjamin bereits in den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts schrieb. Politisch gesehen ist es deshalb von existentieller Bedeutung, das Denken einer anderen Wahrnehmung von Geschichte zu öffnen.

Bei der Öffnung für eine andere Geschichtswahrnehmung geht es aber nicht allein um ein besseres Verständnis der mythischen Versprechen im Kern reaktionärer Bewegungen. Es geht auch darum, Wege zu finden, um den Menschen Respekt zu zollen, die durch ihr Leben, Handeln und Denken Möglichkeiten eines anderen, besseren Lebens, Handelns und Denkens eröffnet haben, aber von der Geschichte um das Recht betrogen wurden, diese Möglichkeiten so zu leben, wie sie es verdient hätten. Das sind die, deren Lebensentwürfe keine Zukunft hatten, weil die zu ihrer Zeit herrschenden Verhältnisse diese Entwürfe unmöglich gemacht oder gewaltsam unterdrückt haben. Ihr Leben, Handeln und Denken bleiben daher ein uneingelöstes Versprechen und unausgeschöpftes Potential einer anderen, besseren Existenz. Dieses utopische Potential anzuerkennen, ist nicht allein im Interesse von uns heute Lebenden. Es ist zugleich auch eine Art, denen, die vom realen Verlauf der Geschichte um die Zukunft einer glücklicheren Existenz gebracht wurden, dadurch rückwirkend Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, dass wir etwas von ihrer verlorenen Zukunft in unserer Gegenwart Wirklichkeit werden lassen. Benjamin spricht in diesem Sinne von einem Gerechtigkeits-Anspruch der Vergangenheit gegenüber der Gegenwart. Als gegenwärtig Lebende, schreibt er, sind wir „auf der Erde erwartet worden“ vom Vermächtnis der Ansprüche der nicht mehr Lebenden.²

Von Lebensentwürfen zu sprechen, die in der Geschichte das Potential einer besseren Existenz haben aufscheinen lassen, heißt, einen Begriff der exemplarischen Existenz ins Spiel zu bringen. Und dieser Begriff hat eine große Nähe zu dem des Helden. Jenen wiederum könnte man auf der Stelle mit der guten Begründung zurückweisen, dass der Begriff des Helden nie zu trennen ist vom Gewaltpotential des Mythischen. Einen Helden zu verehren, bedeutet in diesem Sinne immer, Gewalt zu rechtfertigen, und zwar die (Staats-)Gewalt des Regimes, das den Helden zum Mythos erklärt. Dies mag in mancher Hinsicht so stimmen. Andererseits könnte man einwenden, dass

diese Beschreibung auf den im eigentlichen Sinne **modernen** Helden gerade nicht zutrifft. Der Prototyp dieser Art von Held ist Cervantes' Don Quixote. Er ist modern, weil seine Art zu leben im Widerspruch zu den Verhältnissen steht, in denen er lebt, das heißt – genauer gesagt – weil er diesen Widerspruch verkörpert. Dieser Widerspruch ist, wie bei Quixote, einer zwischen Welten, aber auch zwischen Zeiten beziehungsweise Epochen. Quixote lebt in einer eingebildeten Vergangenheit, andere moderne Helden leben in einer erträumten Zukunft. So oder so tut sich in ihrer Existenz ein Zeitloch auf. Ihr Leben ist ein Plädoyer für eine andere, bessere Vergangenheit oder Zukunft. In diesem (und nur in diesem) Sinne führen Gedanken über einen erweiterten Geschichtsbegriff und über den Anspruch der um ihre Zukunft betrogenen Existenzen auf Gerechtigkeit notwendig zu einem Begriff des modernen Helden als Verkörperung eines Risses in der Zeit und Bruches mit der Welt. Um den Unterschied zum Helden des Regimes zu verdeutlichen, ist es sinnvoll, diese moderne Gestalt anders zu nennen. **Anti-Held** trifft den Punkt. Der Anti-Held ist eine ikonische Existenz, in der sich ein Widerspruch zu den (zum historischen Zeitpunkt) herrschenden Verhältnissen ebenso deutlich zeigt wie der Anspruch auf eine andere, gerechtere Zukunft oder Vergangenheit.

2. Hermetik statt Hermeneutik

Auf eine Art könnte man sagen, dass Michaela Melián künstlerisch an eben dieser Erweiterung des Geschichtsbegriffs arbeitet und dabei nach Wegen sucht, um dem unausgeschöpften Potential verlorener Zukunft in der Darstellung von exemplarischen Existenzen gerecht zu werden. Es geht bei dieser Arbeit darum, auf Geschichten hinzuweisen, die eben deshalb in Vergessenheit geraten sind, weil das Leben der Personen, von denen sie handeln, im Widerspruch zu den herrschenden Verhältnissen stand und infolgedessen nicht in der offiziellen Geschichtsschreibung Erwähnung fand. Den Weg, den Melián wählt, um auf diese Geschichten hinzuweisen, ist jedoch nicht vordringlich, sie zu erzählen. Ihre Arbeiten sind eher wie Gesten. Sie lenken den Blick auf eine geschichtliche Bewandnis, die, wenn man sie in Worte fassen wollte, sicher eine gute Story abgeben würde. Genau dieses Potential schöpft Melián aber gerade nicht aus, denn die historische Erfahrung, die es zu vermitteln gilt, ist ja eben die der unerfüllten Potentialität (einer vergessenen Vergangenheit oder verlorenen Zukunft). Um dieser

Erfahrung gerecht zu werden, muss eine andere Form gefunden werden, als die der geschlossenen Erzählung. Eine eindeutig bessere Lösung gibt es nicht. Von Arbeit zu Arbeit stellt sich deshalb die Frage der dem Inhalt angemessenen Form stets neu und Melián wählt dementsprechend immer wieder andere Wege der Annäherung an die Geschichte.

Eine Eigenschaft, die ihre Arbeit dabei jedoch beinahe durchgängig kennzeichnet, hat mit der Zurückweisung der geschlossenen Erzählform zugunsten der andeutenden Geste zu tun: Es ist eine gewisse **Hermetik**. Aufgrund ihrer offenen, skizzenhaften und fragmentarischen Form wirken Meliáns Arbeiten hermetisch. Das heißt, sie geben ihre Bedeutung nicht einfach so preis. Sie formulieren ihren Inhalt nie aus. Um sie zu verstehen, muss man Zeit mit den Arbeiten verbringen, zwischen den Zeilen lesen, die Zeichen deuten lernen und sich so langsam in den Prozess des Denkens initiieren, der in den Arbeiten zum Tragen kommt. Hermetik ist in Meliáns Arbeit so nicht bloß irgendein Stilmittel, sondern eine Methodik: ein grundsätzlicher Ansatz des Umgangs mit der Bedeutung von Erfahrungen. Wenn man nun aber davon ausgeht, dass die Art und Weise, **wie** Geschichte dargestellt wird, letztlich bestimmt, **welche** Momente und Aspekte der Geschichte überhaupt dargestellt werden und welche nicht, dann ist diese Frage der Darstellungsform und -methode von entscheidender Bedeutung: Wie kann man historisch über das sprechen, was sich in der Geschichte nur als Möglichkeit angekündigt hat, wenn die landläufige Form der Geschichtsschreibung nur ein Abbild des Wirklichen, ein Protokoll der Fakten liefert? Die Antwort, die Melián in ihrer Arbeit vorschlägt, ist: hermetisch.

Was bedeutet hier hermetisch? Weil sie den Zugang zur Bedeutung komplizierter gestaltet als üblich, steht Hermetik in dem Ruf, eine Strategie der gezielten Verrätselung zu sein. Das hat nicht zuletzt damit zu tun, dass der Gegenentwurf zur Hermetik, die **Hermeneutik**, traditionell als das Verfahren gilt, das dem Projekt der Aufklärung näher steht. Der Unterschied zwischen beiden Ansätzen – um eine grobe Unterscheidung vorzunehmen – liegt darin, dass der Hermeneutik der Glaube zugrunde liegt, die Geheimnisse der Welt könnten fortschreitend durch die Vernunft erschlossen und jede Erfahrung so in transparentes Wissen umgewandelt werden. Dieser Philosophie der fortschreitenden Aneignung von Wissen setzt die Hermetik ein Moment des Zweifels entgegen: Ist es möglich oder überhaupt im Sinn der Sache, bedeutungsvolle Erfahrungen in greifbares Wissen umzumünzen? Oder bedeutet dieses Ummünzen nicht sogar einen Verrat an und Verlust von dem, was diesen Erfahrungen ihre existentielle Bedeutung gibt? Die Hermeneutik drängt auf das Ausschöpfen aller Potentiale der Erkenntnis zur Produktion von Wissen(schaft). Die Hermetik dagegen stellt ein anderes Verhältnis zu diesen Potentialen her, genauer gesagt, sie stellt das Verhältnis überhaupt anders her: nicht durch die Preisgabe des Potentials, sondern durch die langsame **Initiation** in dessen Erfahrung. Auf diese Weise macht Hermetik Erfahrungen vielleicht nicht wirklich klarer, aber auf jeden Fall dichter und intensiver.

Politisch gesehen, ist die Hermeneutik damit in gewisser Weise eine Komplizin des Fortschrittsglaubens, den Benjamin als Ursache eines problematischen Verständnisses der Geschichte benennt. Sie bestärkt uns in dem Glauben, dass durch die fortschreitende Aufklärung aller Geheimnisse die Menschen ständig klüger, reifer und stärker gefeit gegen die Verlockungen des Mythischen sein würden. Die Hermetik sorgt dagegen für einen – auch in der Gegnerschaft – vertrauteren Umgang mit den Zeichen und Gesten, durch die die unausgeschöpften Potentiale, aber auch fatalen Versprechen der Vergangenheit durch Löcher in der Zeit in die Gegenwart hineinwirken. Die Initiation in die Hermetik ist gewissermaßen eine Schulung darin, zwischen den Zeilen zu lesen, die Zeichen zu verstehen und so intuitiv zu begreifen, wessen Geistes Kind jemand ist. Anstelle eines Glaubens an die abschließende Aufklärung aller Geheimnisse vermittelt die Hermetik die Kunst des Lebens mit dem letztlich nie ganz zu Klärenden. Sie lehrt den intimen Umgang mit den Gespenstern der einen wie der anderen politischen Tradition durch die Einführung in die Zeichen, die das Erscheinen der Geister ankündigen.

In dieser Hinsicht ist die Kunst der Hermetik der Geschichtswissenschaft (in ihrem konventionellen Selbstverständnis) einen Schritt voraus. Sie gibt sich nicht der Illusion hin, mit dem Erwerb von gesichertem Wissen ließe sich ein letzter Stand der Erkenntnis erreichen. Für sie ist klar, dass die Sicherheit des Wissens trügerisch ist, weil die Geister der Vergangenheit nicht ruhen, sondern wiederkehren, wenn es ihnen passt. Die einzig realistische Form des Umgangs mit ihnen ist damit die andauernde Praxis des Verhandeln ihrer Ansprüche, eine Kunst der Diplomatie, die darin besteht, mit bestimmten unauflösbaren Widersprüchen, verfahrenen Situationen und anderen historisch bedingten Unmöglichkeiten umzugehen, statt

gewaltsam vorschnelle Lösungen zu erzwingen. Eine hermetische Kunst, wie sie Melián betreibt, besteht somit in der Praxis, mit den Geistern unerfüllter Versprechen im Gespräch zu bleiben, ihren Fall nicht zu den Akten zu legen, sondern immer wieder neu aufzurollen – und dieses Aufrollen der Geschichte in der Kunst als einen Vorgang zum Tragen zu bringen, der deren BetrachterInnen in das Gespräch hineinzieht, um es auf lange Sicht hin zu intensivieren.

Über diese Kunst zu schreiben, ist nicht einfach. Allzu leicht führt die Beschreibung ihres Prinzips zum Versuch, es auch zu erklären und die Einfühlung in die Hermetik schlägt in Hermeneutik um. Es wird eine Wissenschaft daraus. Ein Weg, dies zu verhindern, ist vielleicht, in der Beschreibung Abstand zum gesicherten Wissen zu halten, den Gegenstand stattdessen eher zu umkreisen und in diesen Umkreisungen einen Raum zu eröffnen, in dem die Potentiale des Hermetischen ihren Nachhall finden können.

3. Das Prinzip Lamarr

Aber es geht in Meliáns Arbeit nicht allein um die Methode, sondern immer zugleich um konkrete Personen und Schicksale. Eine Arbeit, die diese Verbindung zwischen der Methode und der Geschichte einer Person auf modellhafte Weise herstellt, ist *Hedy Lamarr – Life as a Woman*. In gewisser Weise handelt diese Arbeit von einer Heldin der Hermetik, einer Ikone des Codes. Formal beschränkt sich die Arbeit auf zwei Gesten: In der Mitte des Ausstellungsraums ist ein Objekt aufgestellt, das in seiner Form an ein Militär-UBoot erinnert, aber aus leichtem Seidenstoff besteht, der auf ein einfaches Holzgerüst aufgezogen ist. Auf der Wand des Raums ist mit einer einfachen Stempeldruck-Schablone ein rundlaufender Fries angebracht. Ein Motiv zeigt eine Frau im schwarzen Abendkleid. Sie blickt mit weit geöffneten Armen direkt in die Kamera. Das zweite Motiv ist ins Negativ gespiegelt und zeigt dieselbe Frau, die sich unbekleidet aus einem See erhebt.

Das sind die Zeichen. Jetzt geht es darum, wie sie zu lesen sind. Zunächst sicherlich als Verweis auf oder Hommage an die im Titel genannte Person. Ihre Biografie lässt sich, kurz zusammengefasst, wie folgt rekonstruieren: Hedy Lamarr wird 1914 als Hedwig Kiesler in Wien geboren. Sie macht als Schauspielerin Karriere. Als ikonisch gilt die Rolle, die sie 1933 in dem Film *Ekstase* spielt. Eine Szene, die sie nackt badend zeigt, und eine weitere, eine Nahaufnahme ihres Gesichts, dessen Ausdruck einen sexuellen Höhepunkt suggeriert, machen den Film zum Skandalserfolg. Nach fünf Jahren Ehe trennt sich Kiesler 1937 von dem österreichischen Munitionsfabrikanten Fritz Mandel und wandert nach Kalifornien aus, wo sie ihren Künstlernamen Lamarr erhält und von den MGM Studios als „schönste Frau der Welt“ gehandelt wird. Ihre Präsenz auf der Leinwand ist in der Tat umwerfend. Ihre tiefschwarzen Haare, ihr undurchdringlicher Blick und der Hauch eines österreichisch-deutschen Akzents lassen sie geheimnisvoll erscheinen. Ihre klaren Züge dagegen wirken auf anziehende Weise offen und ihre vollen Lippen sehr sinnlich. Ihre Mimik ist so unlesbar und lesbar zugleich. Ihr Gesicht zieht die Kamera förmlich an, weil es sich, wie mit Grafit gezeichnet, weich und übergangslos in die Schattierungen des Schwarzweißfilms einfügt. In dieser Hinsicht macht sie ihre Fähigkeit, mit den Bildern zu verschmelzen und selbst Bild zu werden, zur Ikone. Nach dem Ende ihrer Karriere verarmt sie und wird mehrfach beim Ladendiebstahl – von Schminke – gestellt.

Diese Form der Ikonizität, das Bildschöne der Lamarr, hat in der Geschichte ein anderes Potential ihrer Kreativität weitgehend unsichtbar gemacht. Kaum jemand weiß, dass Lamarr die Erfinderin der Technik zur Verschlüsselung von Funksignalen war, auf deren Grundlage heute Mobiltelefone funktionieren. 1940 entwickelte sie zusammen mit dem Komponisten George Antheil am Modell von Lochstreifen-gesteuerten Pianolas ein Verfahren zum fortlaufenden automatischen Frequenzwechsel während der (Funk-)Signalübertragung. Dieses so genannte **Frequency Hopping** sollte die störungsfreie Steuerung von Torpedos im Kampf gegen die deutsche U-Boot-Flotte erleichtern. Zu diesem Zweck schenken Lamarr und Antheil dem US-Militär ihr Patent. Zum Einsatz kam es 23 Jahre später in der Kubakrise. Erst 1997, drei Jahre vor ihrem Tod, würdigte die amerikanische Electronic Frontier Foundation Lamarrs Erfindung mit ihrem Pioneer Award. Ihr zu Ehren wird der europäische Tag der Erfinder heute an ihrem Geburtstag, dem 9. November gefeiert. So ist Lamarr nicht allein eine Ikone des Films, sondern auch eine Heldin des Codes.

In dieser Doppelrolle erscheint sie in Meliáns Arbeit als Bild auf der Wand und verschlüsselter Verweis im Raum. Was sich auf diese Weise vermittelt,

ist zunächst nicht so sehr eine Geschichte, sondern vielmehr eine Haltung. Es ist, wie die Bildmotive der geöffneten Arme und des Erhebens aus dem See zeigen, eine Haltung der Freigebigkeit und Freizügigkeit. Es ist aber auch die Haltung der Gegnerschaft, an die das U-Boot-Modell erinnert. In absoluter Kurzform umreißt Melián so eine Lebenshaltung. Es ist die der Lamarr, aber eben nicht allein ihre. Als Ikone wird Lamarr – wie die Titelzeile *Life as a Woman* unterstreicht – zum Modell für eine bestimmte Weise, als Frau durchs Leben zu gehen und zu handeln. Entscheidend ist dabei die Spannung zwischen der gesteigerten **Sichtbarkeit** des Filmbildes sowie der **Unsichtbarkeit** des Codes und der Geschichte seiner übergangenen Autorenschaft. Diese Begriffe lassen sich direkt auf die Frauenrolle(n) beziehen, die Lamarr verkörpert. Auf der einen Seite ist das die Rolle der Frau, die die Kunst beherrscht, ein Bild von sich anderen vor Augen zu führen. Als Filmdiva besitzt sie die Macht des Visuellen. Auf der anderen Seite tritt sie jedoch aus der Welt der Bilder heraus und bewegt sich ebenso souverän auf einem Schauplatz, wo nicht das Visuelle, sondern Formeln und Systeme im Mittelpunkt stehen. Als Heldin der Leinwand und des Codes verkörpert sie so eine bestimmte Art des Widerstands dagegen, als Frau auf die eigene Erscheinung festgelegt zu werden. Ihr Widerstand beinhaltet dabei nicht eigentlich eine Absage an die Macht der Erscheinung, denn Ikone bleibt sie bis zuletzt. Er äußert sich vielmehr im Eröffnen eines parallelen Schauplatzes neben dem Visuellen: dem Schauplatz des Codes und der Formel. Die Befreiung von der Identifikation mit einer bestimmten Frauenrolle, die Lamarr modellhaft (i.e. heldenhaft) versinnbildlicht, zeigt sich in der Freiheit, die Rolle wechseln zu können. Wenn man **Frequency Hopping** somit als Metapher für die Strategie versteht, sich durch nicht fassbare Wechsel der Identifizierung und gesellschaftlichen Festschreibung zu entziehen, ist das sicher nicht verkehrt.

Begreift man Meliáns Installation in diesem Sinne als Hommage an Lamarr, dann ehrt die Arbeit das Leben einer Frau, die sich nicht auf ihre Erscheinung festlegen ließ und sich als Kino-Ikone ebenso behauptete wie als Heldin des Codes. Meliáns Arbeit ist jedoch zugleich ein Verweis auf die Tragik der Lamarr. Das Gefühl, das die Installation im Raum vermittelt, ist so erst einmal eines der Absenz. Es fehlt etwas. Die Stempeldrucke auf der Wand und das Modell im Raum sind in ihrer Hermetik nur Chiffren für Lamarrs Geschichte. Sie beanspruchen nicht, diese Geschichte vergegenwärtigen zu können. Sie vermitteln allein das Gefühl, dass es notwendig wäre, diese Geschichte zu erzählen, sich in diese Geschichte einzuweihen, eben weil sie bis jetzt noch nicht wirklich erzählt wurde. Es ist die Geschichte einer Frau, die eine Heldin im eigentlich modernen Sinne ist, denn sie steht im Widerspruch zu den Verhältnissen, weil sie sich nicht den vorherrschenden Rollenvorstellungen entsprechend verhält. In ihrem Leben tut sich ein Zeitloch von sechs Jahrzehnten auf. Das ist die Zeit, in der sie tragisch verarmt, weil die Anerkennung ihres Beitrags zur Geschichte ausbleibt; und sie bleibt genau deshalb aus, weil ihre Erfindertätigkeit nicht zu vereinbaren war mit der Frauenrolle, auf die sie ihre Zeit festlegt.

Formal ist also entscheidend, dass Melián in ihrer Hommage der Lamarr kein Monument setzt. Obwohl sie Lamarr ehrt, hat Meliáns Arbeit nichts Triumphales in ihrer Form. Genau dieses Triumphale wäre der Lebenshaltung einer modernen Heldin wie Lamarr unangemessen, denn die Verweigerung des letzten Triumphs besiegelt ihren Widerspruch zu ihrer Zeit, der sie zur Heldin macht. In diesem Widerspruch liegt das Potential der Ikone Lamarr. Die Erfahrung dieses Potentials ermöglicht wiederum allein die hermetische Form. Sie lässt die Potentialität in Erscheinung treten, weil sie es in der Darstellung beim Verweis, bei der Anspielung, bei der Chiffre belässt. Die Absage an die triumphale Form des Monuments hat aber nicht etwa zur Folge, dass die Arbeit in irgendeiner Weise zaghaft wäre. Die Bezugnahme auf und Ehrung von Lamarr ist schließlich so entschieden und passioniert wie sie nur sein könnte. Sie findet schlicht in einem anderen Register, einem anderen Code, in einer angemessenen Sprache statt.

Die Wahl dieser Sprache lässt sich zugleich als Ausdruck der Überzeugung begreifen, dass eine feministische Geschichtsschreibung nicht nur eine andere Geschichte, sondern **Geschichte anders** erzählen will, als der patriarchale Kanon dies tut. Es ist nicht die Geschichte der Triumphe, sondern eine Geschichte der unterbrochenen Biografien von Frauen, denen die Gesellschaft eine angemessene Anerkennung, die Fortsetzung ihrer Tätigkeit und somit die Realisierung ihrer Zukunft verwehrt hat. Es sind zahlreiche unsichtbare Geschichten. Sie mit dem Schlaglicht einer monumentalistischen Geschichtsschreibung zu beleuchten, würde genau dem nicht gerecht, was es herauszustellen gilt: den Bruch und Widerspruch, der in der Erfahrung des Unsichtbarwerdens liegt. Der Vorschlag, den Melián in ihrer Installation macht, ist, bei der

Annäherung an diese Geschichte die Form und Methode einer passionierten Hermetik zu wählen. Sie trägt der leidvollen Erfahrung unausgeschöpfter Potentiale in den historischen Biografien vieler Frauen Rechnung. Sie feiert diese Biografien jedoch zugleich und schreibt sie ein in eine Geschichte, die ihre Widerständigkeit eben deshalb nicht verliert, weil sie sich als hermetisch gegen einen vorbehaltlosen Zugriff sperrt. Die hermetische Geschichtsschreibung verlangt denen ab, die sie sich erschließen wollen, dass sie die Chiffre lesen lernen. Um das zu tun, müssen sie sich in die Erfahrung initiieren, die die Chiffre zugleich verschlüsselt und erschließt. Die Sprache einer passioniert hermetischen, feministischen Geschichtsschreibung lesen lernen, heißt sich in die Erfahrungen zu initiieren, die diese Geschichtsschreibung antreibt: Ein Unrechtsbewusstsein angesichts der Zukünfte, die es historisch nicht geben konnte ebenso wie eine Begeisterung und einen Respekt für Frauen wie Lamarr, deren Biografien diese Zukunftspotentiale eröffnet haben.

Künstlerisch wichtig ist darüber hinaus die Tatsache, dass sich mit den verschiedenen Schauplätzen von Lamarrs Handeln nicht nur unterschiedliche Handlungs-, sondern eben auch Darstellungsformen und Medien verbinden. Im Medium Film erzeugt und beglaubigt das Bild der Lamarr ihre Ikonizität. Ihre Bedeutung als Erfinderin dagegen lässt sich beim besten Willen nicht bebildern. Der Akt des Erfindens, wenn man ihn denn überhaupt als Handlung begreifen will, entzieht sich der visuellen Darstellbarkeit (es sei denn durch Chiffren wie das in Comics gebräuchliche Symbolzeichen der aufleuchtenden Glühbirne). Eben diesem Moment der Nichtdarstellbarkeit trägt Melián durch die Form ihrer Installation Rechnung. Visuell erscheint die Ikone Lamarr zwar noch, aber bereits in einer Form, die der Schrift beinahe näher ist als dem Bild, dem Stempeldruck. Lamarrs Schritt aus der Welt des Bildes in die des Codes erschließt sich dann eigentlich nur aus der Leerstelle, die sich zwischen den gedruckten Motiven an der Wand und dem U-Boot-Modell im Raum ergibt. Indem ich als Betrachter die Verbindung gedanklich herstelle, vollziehe ich den Schritt aus dem Bild in die Abstraktion der Gedanken, Formeln und Modelle nach.

Auf eine Art ist diese Bewegung aus dem Bild heraus hin zu Chiffre, Code und Modell – eine Bewegung, die die Macht des Bildes zwar relativiert, aber dennoch anerkennt und durchscheinen lässt – also zugleich auch die Dynamik im Herzen von Meliáns Arbeit. Ihre Kunst, könnte man vielleicht sagen, erzeugt fortlaufend diese Spannung zwischen dem Bild und der Chiffre. Die Absage der historischen Konzeptkunst an die Verführungskraft des Bildes wirkt in ihren Arbeiten nach. Denn wenn Bilder erscheinen, dann sind sie meist (nicht immer) wie bei *Life as a Woman* gedruckt oder in anderen Fällen gezeichnet oder mit schwarzem Faden mit der Nähmaschine auf Papier genäht und insofern also immer schon näher an der Schrift und dem maschinell prozessierten Code als eigentlich am Bild. Trotzdem bleiben sie Bilder. Das Ikonische erhält sein Recht in Meliáns Arbeit. Aber es ist immer schon auf dem Sprung in den Code. Die Hermeneutik des anziehenden Bildes wird stets hineingezogen in die Chiffrierung des Sichtbaren durch Unsichtbares, nur schwer Lesbares oder überhaupt nur Denkbare.

Die Figur Lamarr ließe sich in diesem Sinne als Modell für Meliáns Methode verstehen: als Chiffre für eine Bewegung zwischen Bild und Konzept, Zugänglichkeit und Hermetik, geschichtlichen Bezügen und deren Codierung. Oder eben auch als Chiffre für den Wechsel – das **Frequency Hopping** – zwischen den Medien überhaupt, der Meliáns künstlerischen Handlungsraum dadurch erweitert, dass ihre Praxis nicht ausschließlich mit einem Medium identifiziert werden kann. Sie besteht vielmehr in einem fortlaufenden Springen zwischen den Medien Installation, Text, Video, Sound, Zeichnung, Objektskulptur und anderen. Und es ist eben nicht nur das. Zu Meliáns Praxis gehört ebenso ihre Musik. Sie ist Gründungsmitglied, Bassistin und Sängerin der Band F.S.K. Weitere Mitglieder sind Thomas Meinecke, Wilfried Petzi, Justin Hoffmann und Carl Oesterhelt, mit dem zusammen Melián zugleich auch ihre eigene Musik produziert. Nachdem ihre ersten Alben Anfang der 1980er Jahre den kühlen rohen Sound und die provokative Behauptungslust des New Wave hatten, eigneten sich F.S.K. über die Jahre hinweg fortlaufend neue Stilformen an. Eine Faszination, der F.S.K. so zum Beispiel in ihrer Musik nachgehen, ist, den wenig bekannten Einflüssen von europäischer Folklore auf die Anfänge des amerikanischen Rock 'n' Roll nachzuspüren, eine andere liegt darin, elektronische Musik in analoge Tanzmusik zu übersetzen. Auf eine Art collagieren F.S.K. musikalische Stilelemente. Dadurch, dass die Musiker diese Elemente aber nicht als Sample, also als Fund- und Versatzstück zitieren, sondern sich diese Stile im eigenen Spielen aneignen, hat dieses

Collagieren eher den Charakter eines emotionalen Durcharbeitens. In ihrer eigenen Musik arbeitet Melián mit gewissen Spannungen, die minimalistischer elektronischer Musik grundsätzlich innewohnen: Je mehr sie sich von der Form des Liedes und der Strukturierung durch die Melodik wegbewegt, verräumlicht sich elektronische Musik. Sie wird zur rhythmischen Textur und zum Soundscape, das heißt zum Klangraum. In diese Richtung entwickelt Melián auch zunächst ihre Musik, wenn sie diese in Installationen (wie *Convention* [1999], *Ignaz Guenther House* [2002] und vielen anderen) als Raumklang-Element einsetzt. Diese Verräumlichung ist jedoch nicht Selbstzweck. Sie steht in einem andauernden Spannungsverhältnis zu rhythmischen Strukturen, die die Zeit im Raum in Bewegung versetzen, meist aber wiederum in kreisende Bewegung, die, insofern sie um einen bestimmten Punkt (ein Motiv) kreisen, diese rhythmische Bewegung wieder räumlich auf einen Punkt zurückführen und konzentrieren. Ein weiterer Gegenpol zu den Dynamiken der Verräumlichung und Rhythmisierung ist die Melodik in Meliáns Musik. Sie tritt nie ganz in den Hintergrund. Im Gegenteil, sie entwickelt sich oft aus dem Hintergrund, aus dem Raum, aus dem Rhythmus heraus, um in der Wiederholung bestimmter Motive (die strukturell gesehen genauso rhythmisch und räumlich wie melodisch funktionieren) mit der Zeit zunehmend an Raum und Wirkung zu erhalten.

Einerseits existieren Musik und Kunst in Meliáns Arbeit unabhängig voneinander. Andererseits durchdringen sie sich laufend gegenseitig. Das Prinzip der Installation: die Verräumlichung bestimmt ebenso die Musik. Themen und Figuren werden ebenfalls in beiden Feldern bearbeitet. Ein grafisch vereinfachtes Bild der badenden Lamarr ist so zum Beispiel auf dem Cover von Meliáns erster Soloplatte *Baden-Baden* zu sehen. Trotz dieser Nähe von Kunst und Musik kann man die Bedeutung der Wechsel zwischen den Medien nicht wirklich ermessen, wenn man ihn nicht zugleich auch als einen Sprung versteht, der Distanzen überbrückt. Das sind Distanzen zwischen verschiedenen Öffentlichkeiten, zwischen Bühnen und Ausstellungsräumen, Studios und Ateliers, zwischen Zeiträumen, die mit anderen im Zusammenspiel und Zeiträumen, die allein im Denken verbracht werden. Wenn das **Frequency Hopping** das Modell für diese Praxis ist, dann integriert diese Methode die Praxis einerseits, macht sie andererseits aber auch zu einer Praxis, die eben nicht einfach auf einen Nenner zu bringen ist, weil sie mit sich selbst nicht identisch ist, sondern aus einer Vielheit von Handlungsmöglichkeiten hervorgeht.

In dieser Vielheit und im Vollzug der Sprünge zwischen den Medien formuliert sich jedoch nichtsdestotrotz eine gewisse Haltung. Am Modell von Lamarr könnte man diese Haltung als eine besondere Verbindung von Freigebigkeit und antagonistischer Chiffrierung beschreiben. Was in Meliáns Kunst das Geltenlassen des Ikonischen ist, ist in ihrer Musik und der von F.S.K. das Ja zum Groove und seiner Wirkung. Der Bewegung vom Bild weg hin zur konzeptuellen Chiffre entspricht musikalisch das Durch- und Einarbeiten von Stiliziten, die Meliáns Musik und der von F.S.K. etwas widerständiges, weil im Ansatz hermetisches geben. Das **Frequency Hopping** ist so auch in der Musik nicht nur Methode, sondern auch Ausdruck einer Haltung. Das Collagieren, De- und Recodieren von Stilelementen eröffnet einen Freiraum, der es möglich macht, befreit von festen Identitätszuschreibungen und Erwartungen (weiter) Musik zu machen und in diese Musik Elemente einfließen zu lassen, die Zeitlöcher hin zu vergessenen oder einseitig verstandenen Stilrichtungen auftun.

4. Zeitloch BRD

Weil es in ihr um Wünsche, Ideen und deren verlorene Zukunft geht, hat die Erfahrung, die im Herzen eines Zeitlochs gespeichert bleibt, nie allein eine persönliche, sondern immer auch eine kollektive Bedeutung. Wünsche und Ideen entspringen kollektiven Gefühlsbewegungen. Es braucht dann einzelne Personen, die sie aussprechen und verkörpern. Aber genau das, was sie besonders macht – ihre Bereitschaft, etwas auszusprechen und zu verkörpern – bindet solche Personen auch wiederum in den Zusammenhang ein, aus dem sie hervortreten (auch und vielleicht gerade wenn sie im Widerspruch zu den herrschenden Verhältnissen leben). Ein solcher kollektiver Horizont, den Melián immer wieder neu mit ihren Arbeiten ausmisst, ist der historische Erfahrungsraum der BRD. Sie arbeitet dabei ein Zeitgefühl heraus, das in der allgemeinen Wahrnehmung der jüngsten Vergangenheit des Landes, wenn überhaupt, dann nur sehr langsam Gestalt annimmt: Das Gefühl, dass die Bundesrepublik Deutschland in ihren Anfängen in den 50er und 60er Jahren ein Loch in der Zeit darstellt. Als Gegenentwurf und

Paralleluniversum zur DDR war die BRD immer nur eine Hälfte des Landes, das sie zu sein versuchte, also nie eigentlich eins mit sich selbst. In ihren Anfängen war die BRD vielleicht mehr Projekt als Realität, eine Improvisation unter Aufsicht der westlichen Alliierten.

Viel von dem, was man sich damals als Zukunft der Republik ausgemalt hat, existiert heute nur noch in Resten. Diese Reste sind zum Teil noch allseits sichtbar, wie zum Beispiel die Architektur und das Design der 50er Jahre. In ihrer nüchternen Funktionalität formulierten sie den Zukunftstraum von einem fortschrittlichen, und das heißt vor allem **vernünftigen** Land, von dem man hoffte, dass es sich nie wieder emotional verführen und zu einem Wahnsinn von der Art des Nationalsozialismus hinreißen lassen würde. Andere Reste sind weniger klar greifbar. Es sind die Ideen und Ideale der Protestkultur von 1968. In vielerlei Hinsicht haben sie die Republik erst wirklich zu einer Demokratie werden lassen. Dennoch bleibt ihre Bedeutung umstritten. Konservative Kreise verneinen weiterhin den Wert dieser Ideen und auch diejenigen, die sie einmal verkörpert haben, sehen sich heute oft dazu genötigt, ihren damaligen Idealen abzuschwören. Es wirkt so, als habe sich mit dem Ende der Teilung Deutschlands ein Zeitfenster geschlossen, in dem – aus dem Gefühl heraus, in einer unfertigen Republik zu leben – utopisches Denken noch eher möglich erschien. Im vereinten Deutschland scheint dagegen der Glaube vorzuherrschen, dass die jetzige Gesellschaft ohne Alternative ist. Das Potential, das die Auseinandersetzung mit dem Zeitloch der unfertigen Republik deshalb erschließen kann, ist so ganz grundsätzlich der Gedanke von der Möglichkeit der Alternative.

Eine ganze Reihe von Meliáns Arbeiten ließen sich in diesem Sinne als Versuch verstehen, eine Vorstellung von den inneren Widersprüchen und Potentialen dieser uneinigen, unfertigen Republik(en) zu entwickeln. In *Wandbild Halle* (2004) stellt sie einen direkten Vergleich zwischen dem Projekt der BRD und DDR her. Bei der Arbeit handelt es sich um ein Wandbild, in dem Melián Zeichnungen von modernistischen Wohnanlagen in Halle-Neustadt und München-Neuperlach zu einer großflächigen Komposition zusammenfügt. Überraschend ist, dass, wenn man um die unterschiedlichen Zusammenhänge ihrer Entstehung nicht wüsste, kein Unterschied zwischen den architektonischen Entwürfen festzustellen wäre. Sie sind Ausdruck desselben Traums der Moderne von einer besseren, vernünftig gestalteten Zukunft. Zwischen den Architekturmotiven erscheinen Skizzen von sozialistischen Monumenten, die, wie zum Beispiel Tatlins Entwurf für die dritte Internationale (1919), nicht sozialrealistisch, sondern abstrakt futuristisch gestaltet waren. Ein weiteres zentrales Motiv ist darüber hinaus ein schemenhaftes Portrait von Tamara Bunke – mit herausfordernd direktem Blick und leger schief sitzendem Barett. Bunke engagierte sich zunächst in der DDR für den Aufbau des Bildungssystems, um sich später in Bolivien der Widerstandsgruppe um Che Guevara anzuschließen, wo sie 1967 in einem Hinterhalt ums Leben kam. In der DDR galt Bunke als Heldin. Nach deren Ende ist Bunkes Geschichte weitgehend in Vergessenheit geraten.

Das Wandbild formuliert so gewissermaßen eine doppelte Provokation: Zum einen macht es klar, dass in der DDR und BRD bestimmte städtebauliche Projekte mittels vergleichbarer Bauformen den Geist einer modernen Republik zu versinnbildlichen suchten. Wo ist hier also der Unterschied der Systeme? Er zeigt sich erst im Verschwinden der Ikonen des einen Systems nach dem Triumph des anderen. Der Verweis auf die Ikone Bunke bezeugt dieses Verschwinden, öffnet zugleich aber auch einen Zugang zur Erfahrung des Potentials, das unvermindert in der Darstellung starker Frauenfiguren liegt. Warum hatte die BRD dem so wenig entgegenzusetzen? Was geschah mit dem vergleichsweise modernen Frauenbild der DDR in der letztlich biedermeierlichen Konsumkultur des heutigen Deutschland?

Melián entwarf das Wandbild für die Werkleitz Biennale in Halle. Im Versammlungs- und Tanzsaal eines ehemaligen kulturellen Veranstaltungszentrums füllte es eine gesamte Wand. Seiner monumentalen Größe widersprach dabei die Machart seiner Gestaltung. Nicht nur, dass es schwarz-weiß statt farbig war. Alle Linien und Flächen im Bild waren zudem aus kleinflächigen Stempelabdrücken wie aus Mosaiksteinchen zusammengesetzt. Das Bild kam so zwar als Bild zur Geltung, hatte durch das Druckverfahren aber zugleich den Charakter eines langsam, Druckbuchstabe für Druckbuchstabe gesetzten Textes, einer Chiffre oder Spur. Als Chiffre und Spur verwies es so zurück auf eine Vergangenheit, deren verlorene Zukunft es kraft seiner Wirkung als Bild zugleich in die Gegenwart hineinprojizierte. Etwas von der sozial-utopischen Energie des Projekts des modernen Wohnungsbaus war genauso spürbar wie eine gewisse Melancholie angesichts des Verblässen dieser Ideale. Entscheidend aber ist, dass Melián in ihrer

respektvollen Darstellung dieses Projektes den Zwang zu dessen unmittelbarer Beurteilung für den Moment aufhebt. Die Debatte über die Utopien der Moderne findet gewöhnlich allein im Zeichen des Urteils über deren Gelingen oder Scheitern statt und endet infolgedessen fast zwangsläufig in ideologischen Lagerkämpfen zwischen Ächtern und Verfechtern. Weil sie sich ausschließlich am tatsächlichen Verlauf der Geschichte orientiert, verhindert eine von Urteilen bestimmte Diskussion jedoch die Einsicht in die (unerfüllten) Möglichkeiten, die ebenso die Wirklichkeit einer Zeit ausmachen. *Wandbild Halle* lässt diese Möglichkeiten aufscheinen in den architektonischen Entwürfen, die zwei Republiken im Wettstreit darum, welche politische Alternative dem Land eine bessere Zukunft geben könne, entwickelten.

Aber es geht nicht allein um Möglichkeiten, sondern auch um einen Schmerz, der nicht vergeht, auch wenn er in Vergessenheit gerät. *Triangel – Bernward Vesper Raum* (2002) handelt davon. Die Arbeit ist eine Hommage an dem im Titel genannten Schriftsteller Bernward Vesper. Seine Biografie ist durch schmerzvolle Widersprüche geprägt. Vesper wurde 1938 als Sohn eines im Nazideutschland angesehenen Schriftstellers geboren und wuchs auf dem Hof Triangel im norddeutschen Neuenkirchen auf. Bis sie in den Untergrund ging, war er der Lebensgefährte von Gudrun Ensslin. Nach der Trennung reiste Vesper durch Europa. Zu dieser Zeit schrieb er an dem Buch *Die Reise*, das 1977 posthum erschien, nachdem Vesper sich 1971 in einer Hamburger Psychiatrie das Leben genommen hatte. In seinem Schreiben praktizierte Vesper seine eigene Form des **Frequency Hopping**: *Die Reise* ist eine Collage verschiedener Stilformen. Persönliche Erinnerungen an die Kindheit in einem vom Geist des Nationalsozialismus geprägten Elternhaus gehen über in essayistische Reflektionen über die erdrückenden Verhältnisse im Wirtschaftswunderland, die sich wiederum mischen mit tagebuchartigen Beschreibungen seiner Begegnungen mit Figuren aus der bundesdeutschen Bohème und psychedelischen Schreibexperimenten.

In ihrer Hommage wählt Melián wiederum die Kurzform einer Chiffre. Die Arbeit besteht aus einem Objekt – einer Filzrolle, die zweimal gefaltet ist, so dass sie in ihrer Form einer Triangel ähnelt – und einer Serie von grafischen Arbeiten. Diese zeigen Ansichten von einsamen Straßen in einer Heidelandschaft. Alle Umrisslinien sind per Nähmaschine mit schwarzem Faden auf weißes Papier genäht. Neben der Anspielung auf den Namen des Hofes, auf dem Vesper aufwuchs, stellt das Triangel-Objekt einen Bezug zu Joseph Beuys her, in dessen Kunst das Material Filz ein festes Stilmittel ist. Diese Bezugnahme ist nicht ohne Ironie. Zum einen bringt Melián Vesper und Beuys auf einen Nenner. Beide stehen für die BRD nach dem Krieg. Zum anderen stellt der Vergleich aber ironisch vor allem das Unvergleichbare der beiden heraus. Vespers ausdrücklicher Auseinandersetzung mit dem Leiden an der Vergangenheit steht die mythische Überhöhung des Künstler als Heiler in Beuys' Materialsymbolik gegenüber (in der Filz für Wärme und Heilung steht). Das mühevoll Nachnähen von Ansichten aus der Landschaft, in der Vesper aufwuchs, lässt sich dabei als Bekenntnis zur Auseinandersetzung mit der Geschichte als ein Durch- und Aufarbeiten verstehen. Aber auch hier verzichtet Melián darauf, die Geschichte zu Ende zu erzählen. Die Landschaftsmotive markieren vielmehr nur den Anfangspunkt von Vespers Biografie. Es ist die Landschaft, aus der er flieht. In ihrer Menschenleere ist sie wie ein stummer Zeuge des Vergessens. Hat sich hier je etwas geändert? Welche Spuren hinterlässt ein Leben?

Zum einen sind die Konflikte in Vespers Leben und Schreiben Ausdruck und Folge der Kämpfe, die die Nachkriegsgeneration mit der Generation ihrer Naziväter in der Protestkultur von 1968 austrug. Zum anderen steht Vespers Leben und Schreiben auf eine Art aber auch im Widerspruch zum aktivistischen Geist dieser Kultur. Er geht nicht in den Untergrund. Die Gewalt des Protestes nimmt in seiner Biografie eine andere Gestalt an. Sie kehrt sich gegen sein Leben. Als Schriftsteller schreibt er so aus der Mitte der Erfahrung seiner Generation heraus, während er gleichzeitig einsam am Rande der Kultur ihres Protests steht und sich keinem ideologischen Lager zuordnet. In dieser Hinsicht verweist Melián auch hier auf die Figur eines (Anti-)Helden im modernen Sinne, einer Person, die sich ihrer Zeit im mehrfachen Widerspruch verbindet und diesen Widerspruch leidvoll verkörpert.

Diese bundesrepublikanische Geschichte des Schmerzes nimmt in der Installation *Föhrenwald* (2005) eine andere Wendung. Die Arbeit ist der gleichnamigen Siedlung südlich von München gewidmet. Sie wurde in den späten 30er Jahren zur Unterbringung der Menschen gebaut, die zur Zwangsarbeit in der nahe gelegenen Munitionsfabrik verurteilt waren. Nach dem

Krieg wurde sie unter amerikanischer Leitung zu einem Camp für Displaced Persons aus ganz Europa, das bis 1957 bestand. Meliáns Installation besteht aus zwei Elementen, einer Diaprojektion und einem Hörspiel (das auch unabhängig von der Installation im Radio gesendet wurde). Zwei Diaprojektoren blenden Ansichten der Siedlung langsam ineinander. Die Bilder sind Weiß auf Schwarz gezeichnet. Das Hörspiel ist von verschiedenen Schauspielern eingesprochen. Das verwendete Textmaterial ging aus einer umfangreichen Recherche hervor. Zum einen handelt es sich um Interviews mit Personen, die entweder als Zwangsarbeiter oder Displaced Persons in Föhrenwald lebten, aber auch mit Münchnern, die nach dem Krieg in dem Camp arbeiteten. Zum anderen zitiert Melián jedoch auch Passagen aus den offiziellen Unterlagen über die Organisation und Kontrolle des Lebens im Lager beziehungsweise Camp.

Die Bilder und Texte der Installation ziehen einen hinein in eine Erfahrungswelt, die die gängigen Kriterien zur Unterscheidung von Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegszeit aus den Angeln hebt. In dem Moment, wo das Lager zum Camp wird, ändern sich zwar die Lebensumstände der Bewohner von Föhrenwald von Grund auf, zugleich aber wird ein Ausnahmezustand auf Dauer gestellt. Dieser Ausnahmezustand dauert bis 1957 an. Mitten in der Wirtschaftswunder-BRD findet sich so ein Ort (einer von vielen solchen Orten), in dem das von Nazideutschland verursachte Leid der Entwurzelung und Isolation andauert. Nur dass dieser Zustand, wie man aus den Aussagen der Bewohner erfährt, zu einer Normalität eigener Art wird. In Föhrenwald bildet sich eine eigene Mikrogesellschaft mit der dazugehörigen Infrastruktur von Schulen, Geschäften, Ärzten, Synagogen, Bibliotheken, kulturellen und politischen Gruppierungen. Gleichzeitig bleibt diese Normalität stets auch Ausnahmezustand. Alles bleibt in der Schwebelage. Die Bewohner leben in dem Bewusstsein, dass, obwohl die Zukunft ungewiss ist, die gegenwärtige Situation für sie nur übergangsweise besteht. Manche planen ihre Emigration in die USA, viele bereiten ihre Ausreise in das jüngst gegründete Israel vor. Föhrenwald ist in vielerlei Hinsicht somit ein Loch in der Zeit: Es ist ein Ort der Potentialität, der Hoffnung auf eine bessere Zukunft in einem anderen Land, zugleich aber auch ein Ort des anhaltenden Schmerzes, der die landläufige Ansicht Lügen straft, mit dem Ende des Krieges verbinde sich eine baldige Rückkehr zur gesellschaftlichen Normalität – wie überhaupt ein Verständnis von Geschichte als klarer linearer Abfolge von Ereignissen und Umbrüchen angesichts der historischen Realität von Föhrenwald widerlegt wird. Hier überdauert der Ausnahmezustand der Kriegszeit den Beginn der Friedenszeit bis weit in die 50er Jahre hinein, während gleichzeitig die Grundlagen zukünftiger Existenzen Form annehmen.

In ihren jüngsten Arbeiten *Speicher* und *Rückspiegel* (2008) setzt Melián ihre Beschäftigung mit unklaren Situationen des Übergangs und Anfangs in der BRD der Nachkriegszeit fort. In der Vorbereitung recherchierte sie die Geschichte eines Studios für experimentelle elektronische Musik, das Siemens 1957 auf Initiative des Musikers Josef Anton Riedl in München einrichtete. Das Studio verfügte über die zu diesem Zeitpunkt neuesten Technologien zur synthetischen Klangerzeugung mittels elektronischer Klangwellengeneratoren und Filtersysteme, die durch Lochstreifensteuerung kontrolliert werden konnten (hier schließt sich der Kreis zu Lamarr). Avantgarde-Musiker wie Maurizio Kagel und John Cage nutzten das Studio. Zugleich wurden hier jedoch auch futuristische Sounds für die Klangkulisse von kommerziellen Film- und Fernsehproduktionen wie *Raumschiff Orion* entwickelt. 1963 verlor Siemens das Interesse am Erhalt des Studios. Die Filmemacher Edgar Reitz und Alexander Kluge, die zu diesem Zeitpunkt das Filminstitut an der Ulmer Hochschule für Gestaltung (HfG) leiteten, setzten sich daraufhin erfolgreich für die Umsiedlung des Studios nach Ulm ein. 1965 produzierten Riedl, Reitz und Kluge dann – unter anderem mithilfe der elektronischen Klangtechnologien des Studios – die multimediale Bild-, Klang- und Textinstallation *Varia-Vision – Unendliche Fahrt* für die internationale Verkehrsausstellung in München. Mit der von konservativen politischen Kräften herbeigeführten Schließung der HfG endete 1968 auch die Geschichte des Studios.

In der Videoinstallation *Rückspiegel* nähert sich Melián dieser Geschichte des Siemens-Studios, des *Varia-Vision*-Projekts und der HfG an. Sie führte Interviews mit Riedl, Reitz, Kluge und den beim Aufbau und Umzug des Studios federführenden Toningenieur Hans-Jörg Wicha und Kurd Alsleben. Das editierte Material wurde daraufhin von fünf Schauspielern der Münchner Kammerspiele vor laufender Kamera gelesen. In der Installation werden diese Aufnahmen auf fünf Monitoren präsentiert. Jeder Monitor zeigt einen Sprecher. In einer genau choreographierten

Abfolge sind ihre Beiträge teilweise zeitversetzt, teilweise zeitgleich zu sehen. In vielen Passagen der Interviews wird der besondere utopische Geist des Projekts der elektronischen Klangerforschung spürbar. Die Begeisterung der Beteiligten für dieses Projekt ist auch nach Jahrzehnten fast ungebrochen. Es ist eine Begeisterung für die Vernunft, eine Passion für die Idee, dass, wie es Kurd Alleben formuliert, „Gestaltung auf der Höhe des wissenschaftliches Denkens“ sein müsste und könnte.

Aus dieser Begeisterung spricht die Überzeugung, die für einen Moment – im Widerspruch zum neuen Kult der Besitzständigkeit in Zeiten des Wirtschaftswunders – das Projekt der BRD beflügelt haben mag: die Überzeugung, dass in Musik, Kunst und Design ästhetische Prinzipien entwickelt werden könnten, die in ihrer Klarheit den Geist einer aufklärerischen Vernunft vermitteln und dadurch direkt zur Gestaltung einer aufgeklärten, vernünftigen Republik beitragen würden. Es wird zugleich aber auch deutlich, dass diese Begeisterung für die Vernunft selbst (auf nicht uncharmante Weise) von Widersprüchen durchsetzt ist. Das Gefühl und die entfesselte subjektive Fantasie, die aus Prinzip von dem Programm der neuen Vernünftigkeit hätten ausgeschlossen bleiben und überwunden werden sollen, entpuppen sich als dessen Antriebskraft. Die Passion für die Vernunft überhöht den Glauben an die Vernunft ins Fantastische. Das Ergebnis ist die Art von Sciencefiction, zu der das Siemens-Studio die Klangkulisse liefert. Die Oszillatoren- und Filterwände werden zu den imaginären Schaltplätzen des Raumschiffs BRD. Das unverminderte Potential dieser Fantasie generiert sich nicht zuletzt aus dem direkten Widerspruch zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, die sie doch nicht unwesentlich mitbestimmt.

Ein weiterer schmerzvoller Widerspruch ergibt sich am Ende auch im Konflikt mit der studentischen Protestkultur von 1968, deren Vertreter die Berechtigung der avantgardistischen Klangexperimente infrage stellen, weil sie ihren gesellschaftlichen Nutzen nicht sehen (wodurch sie unfreiwillig, aber effektiv dieselbe Front aufmachen wie die konservativen Regierungskreise). Kluge sagt dazu im Interview: „Und eine Avantgarde-Ausdrucksweise, die meinetwegen 1962 noch völlig normal diskutierbar wäre, die wird 1968 dicht, die wird klein geklopft ...“ In der Auswahl, Montage und Inszenierung des Interviewmaterials stellt Melián somit das Potential einer bestimmten Form des spätmodernen Avantgardismus heraus: In ihrer Begeisterung für die Gestaltung der Gesellschaft aus dem Geist der aufklärerischen Vernunft setzen die im Siemens-Studio und der HfG Mitarbeitenden ein Projekt fort, das in der Vorkriegszeit unter anderem am Bauhaus begonnen, aber von den Nationalsozialisten um seine Zukunft gebracht worden war. In der Nachkriegszeit kommt der Einfluss der avantgardistischen Ideale im Zusammenspiel mit einer neuen Technikgläubigkeit kurz zum Tragen, bevor der Avantgardismus durch seine Unvereinbarkeit sowohl mit dem linken wie konservativen politischen Realismus erneut seinen Rückhalt in der Gesellschaft verliert. Im Prinzip wirft die Arbeit so die Frage auf, ob die Avantgarde – ungeachtet dessen, oder gerade weil sie sich stets als Vorbote einer kommenden Zukunft sah – nicht überhaupt jemals nur im Milieu und Medium von historischen Zeitlöchern existiert hat?

Der Film *Speicher* schließt an diese Recherche an. Er ist der Versuch einer skizzenhaften Rekonstruktion des *VariaVision*-Projekts. Viel von dem Ton- und Bildmaterial, das Riedl, Reitz und Kluge 1965 verwandten, ist unwiederbringlich verloren. Erhalten sind jedoch einige der von Kluge damals eingesprochenen Textbeiträge über die moderne Erfahrung des Reisens. Melián übernahm Teile dieses Materials und unterlegte es mit einer Klangkomposition, die sie zusammen mit Carl Oesterhelt produzierte. Zentrale Motive sind Betriebsgeräusche von Geräten aus dem Siemens-Studios, die heute im Besitz der Musikinstrumentensammlung des Deutschen Museums in München sind. Die Bilder des Filmes sind verschiedener Herkunft: Zum einen sind es Aufnahmen einer nächtlichen Autofahrt. Schneeflocken tanzen hypnotisch im Scheinwerferlicht. Zum anderen sind es extreme Nahaufnahmen von der Textur auf der Oberfläche einer Nähmaschinenzeichnung. Die Nahaufnahme lässt die gewundenen Linien der Zeichnung ähnlich aussehen wie die grafische Darstellung von Klangwellen. Die Kamera wandert über die Zeichnung und mit ihrer Bewegung verändert sich der Charakter des Bildes fortlaufend. Die Wellen werden zu Landschaften und wieder zu Linien.

Auf der Bildebene öffnet und schließt sich so immer wieder neu ein Raum, in dem sich der Blick verliert und die Gedanken ganz um die Musik und Kluges Texte kreisen können. Obschon diese Texte gleich bleibend das Thema des Reisens behandeln, sind sie inhaltlich und von ihrer

Stimmung her überraschend unterschiedlich. Den Ton geben zunächst Texte an, die die Reise im romantisch humanistischen Sinne als Bild für die Persönlichkeitsbildung des Menschen deuten. Der zurückgelegte Weg entspricht dem Prozess der Reifung. Vermischt mit diesem Gedankengut sind aber zugleich auch Beschreibungen von Erfahrungen der Migration oder sogar Deportation. Die unbestimmte Hoffnung auf das Glück in einem unbekanntem Land wird ebenso greifbar wie die nackte Angst beim Betreten eines Zugs mit unklarem Ziel. Die Reise in den Weltraum erscheint als utopisches Motiv, in direkter Verbindung mit – und im unmittelbaren Widerspruch zu einem Zeitgefühl des richtungslosen Driftens von derselben Art, wie sie Vespers *Reise* bestimmt. Was Melián auf diese Weise in Bild und Ton (re)konstruiert, ist eine für die 60er Jahre prägende intellektuelle Erfahrung: die gleichzeitige Erweiterung und Demontage des Bildungs- und damit auch des Persönlichkeitsbegriffs. Die „Reise des Lebens“ führt nicht mehr zwangsläufig zur Festigung der „wohlgeformten“ bürgerlichen Persönlichkeit. Die Katastrophen des Jahrhunderts machen dieses Modell unglaubwürdig. Zugleich jedoch gibt es neue und andere Erfahrungen, die neue und andere Subjekte hervorbringen, die den gängigen Kategorien nicht entsprechen wollen.

Es ist diese Erfahrung des Ringens um Begriffe zur Beschreibung einer neuen Subjektivität, die Meliáns Film vermittelt. Die skizzenhafte Form des Films macht jedoch unmissverständlich klar, dass es sich bei dem Film nur um den Versuch der fragmentarischen Rekonstruktion des wegen seiner überbordenden multimedialen Form unrekonstruierbaren *Varia Vision*-Projekts handelt. Aus den Interviews mit den Beteiligten in *Rückspiegel* geht hervor, dass in der ursprünglichen Inszenierung unter anderem zahlreiche rotierende Leinwände zum Einsatz kamen und die Textaufnahmen von Bandloops aus im Boden versenkten Lautsprechern zu hören waren, um den ganzen Raum des Kinos zu aktivieren. Der Film *Speicher* will gewissermaßen nicht mehr sehr sein als eine Chiffre für ein Ereignis, das sich, so wie es war, nicht reinszenieren lässt. Als Chiffre erschließt der Film nichtsdestotrotz aber das Potential einer Erfahrung der Krise und Öffnung des Subjektbegriffs in den 60er Jahren. Diese Erfahrung erschließt sich wiederum nur dann, wenn man sich in die Formsprache der Text- und Bildcollage einfühlt und damit zugleich auch einweihet in die Lust an der gleichzeitigen Konstruktion und Demontage von Formen im Herzen des Projekts der Avantgarde.

Die Auseinandersetzung mit den in *Speicher* und *Rückspiegel* behandelten Themen mündet so in einer Frage, die Melián auf eine Art durch die Methode ihres Arbeitens grundsätzlich aufwirft: Welches Subjekt – und das heißt zugleich: welche Form der geteilten Erfahrung und damit kollektiven Subjektivität – entsteht im Prozess der langsamen Initiation in eine auf passionierte Weise hermetisch vermittelte Geschichte von Menschen, die den Geist ihrer Zeit dadurch verkörpern, dass sie im Widerspruch zu den in dieser Zeit vorherrschenden Verhältnissen leben und arbeiten? Ein grundlegendes Merkmal dieser Subjektivität ist vielleicht die Passion für die Hermetik selbst, das heißt die Liebe und Geduld, die es braucht, um sich einer Person oder Sache langsam anzunähern, sowie der Respekt, von dem diese Form der Annäherung zeugt. Zugleich charakterisiert diese Subjektivität aber nicht nur die Form des Umgangs mit der Geschichte, sondern auch ihre Inhalte, das heißt die konkreten Schicksale, denen sie sich widmet. Das sind Schicksale, in denen auf beispielhafte und eben oft schmerzhaft Weise das unausgeschöpfte Potential einer Alternative aufscheint. In ihrer Arbeit vermittelt Melián somit die Erfahrung der Möglichkeit von Alternativen als eine geteilte Erfahrung, in deren Zeichen sich eine bestimmte Form der Subjektivität als potentiell kollektive Subjektivität formiert. Es ist eine Subjektivität ohne klare Identität, aber mit einer klaren Haltung: im Widerspruch zu gesellschaftlichen Verhältnissen, die behaupten, ohne Alternative zu sein, auf die unausgeschöpften Potentiale der verlorenen Zukunft bestimmter Lebensentwürfe hinzuweisen.

¹ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“. In: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 691-704; Paragraph VIII, S. 697.

² Ebenda, Paragraph III, S. 694.

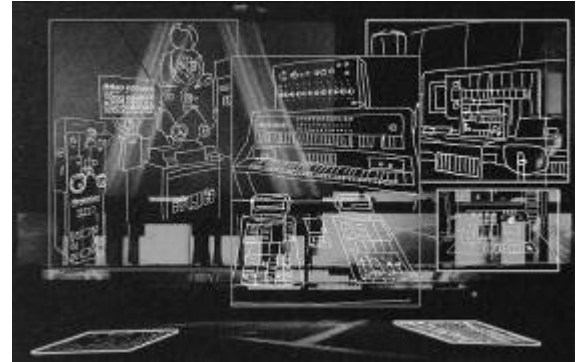
Pressebilder



1. Michaela Melián
Up above my Head there is Music in the Air (1), 2008
 Faden, Maschinennaht, Xerographie
 29,7 x 42 cm



2. Michaela Melián
Up above my Head there is Music in the Air (2), 2008
 Faden, Maschinennaht, Xerographie
 29,7 x 42 cm



3. Michaela Melián
Speicher (Skizze), 2008



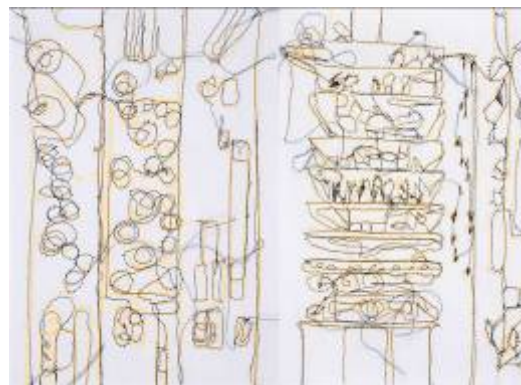
4. Michaela Melián
Blaue Fäden, 2004
 Faden, Maschinennaht, Papier
 30 x 42 cm



5. Michaela Melián
Speicher (Wandbild Ulm), 2008
 Installationsansicht Ulm. Kreide, Wandfarbe auf Wand
 320 x 540 cm



6. Michaela Melián
Rückspiegel, 2008
 Filmstill, Videoinsatllation für fünf
 Fernseher, 5 DVDs, 77 Min.
 Installationsansicht Ulmer Museum



7. Michaela Melián
Speicher, 2008
 Buntstift, Faden, Maschinennaht, Papier,
 2 Blätter
 je 21 x 29,7 cm