

KUNSTVEREIN BRAUNSCHWEIG

VERLAG DER BUCHHANDLUNG WALTHER KÖNIG

CHRISTOPH KELLER

Observatorium

CHRISTOPH KELLER
Observatorium

KUNSTVEREIN
BRAUNSCHWEIG

ISBN 978-3-86560-440-8



9 783865 604408

CHRISTOPH KELLER

Observatorium

VERLAG DER BUCHHANDLUNG WALTHER KÖNIG

KUNSTVEREIN
Braunschweig

Kunstverein 1877 - 2017 Braunschweig
Kunstverein 1877 - 2017 Braunschweig



INHALT | CONTENT

Vorwort HILKE WAGNER	7
Preface HILKE WAGNER	11
Verzweigen, beobachten, umkehren STEFAN HEIDENREICH	15
Bifurcation, Observation, Inversion STEFAN HEIDENREICH	24
Bildteil Illust. Plates	
Interpreters	34
Observatorien Observatories	36
Message to the Extraterrestrials	36
Inverse Observatories	38
Tour Solaire	42
Condition Paranoiac	44
American Embassies	46
The Whole Earth	48
Chemtrails	50
Haarp	52
Hypnose und Trance Hypnosis and Trance	54
Hypnosis-Film Project	54
Visiting a Contemporary Art Museum under Hypnosis	56
Texthypnose	57
Untitled	58
Cloudbuster Project	60
Wünschelruten-Testfeld (Scheunenversuch)	66
Expedition Bus and Shaman Travel	68
Encyclopaedia Cinematographica	74
Helioflex	80
Rundumbilder	84
Archives as Objects as Monuments	88

Appendix Appendix	
Inverse Observatories EIN GESPRÄCH ZWISCHEN STEFAN HEIDENREICH UND CHRISTOPH KELLER	106
Inverse Observatories A CONVERSATION BETWEEN STEFAN HEIDENREICH AND CHRISTOPH KELLER	110
Cloudbuster Project SHARON BEN-JOSEPH UND CHRISTOPH KELLER	114
Cloudbuster Project SHARON BEN-JOSEPH AND CHRISTOPH KELLER	118
Archives as Objects as Monuments VORTRAG CHRISTOPH KELLER	122
Archives as Objects as Monuments LECTURE CHRISTOPH KELLER	126
Christoph Keller. Encyclopaedia Cinematographica ANSELM FRANKE	130
Christoph Keller. Encyclopaedia Cinematographica ANSELM FRANKE	133
Ein Gespräch. HANS ULRICH OBRIST UND CHRISTOPH KELLER	136
A Conversation. HANS ULRICH OBRIST AND CHRISTOPH KELLER	141
Biographie / Biography	146
Bibliographie / Bibliography	148
Impressum / Imprint	151

VORWORT

HILKE WAGNER

Nach der Beteiligung an zahlreichen bedeutenden internationalen Gruppenausstellungen wie *Made in Germany* (Hannover, 2007), *Say it isn't so. Naturwissenschaften im Visier der Kunst* (Museum Weserburg, Bremen, 2007), *Again for Tomorrow* (Royal College of Arts, London, 2006) sowie aktuell *All Inclusive – Die Welt des Tourismus* (Schirn Kunsthalle Frankfurt), sind wir stolz darauf, die ersten zu sein, die diesen bereits mehrfach prämierten Künstler umfassend präsentieren – in einer längst überfälligen, institutionellen Einzelausstellung.

Es lag nahe, in diese Ausstellung eine Auswahl bedeutender Werke der vergangenen Jahre einzubinden und so dem Besucher eine weitergehende Verortung zu ermöglichen. Aus eben diesem Grunde geht auch der vorliegende Katalog über eine Ausstellungsdocumentation hinaus. Er bezieht retrospektiv eine Auswahl von älteren Werken ein, ohne jedoch den Anspruch eines vollständigen Werkverzeichnisses zu erheben. Anhand ausgewählter Werkkomplexe bietet die Publikation einen Einblick in die verschiedenen Themenfelder Kellers künstlerischer Arbeit.

Christoph Keller bringt in seinen Werken das zusammen, was sich seit der Renaissance zunehmend voneinander entfernte: Kunst und Wissenschaft. Während sich die Kluft zwischen diesen Disziplinen über die Jahrhunderte vertiefte, übernahmen beide im Rahmen der fortschreitenden Säkularisierung der Moderne zunehmend auch pseudoreligiöse Funktionen: Die Kunst emanzipierte sich spätestens seit dem 18. Jahrhundert vom Religiösen und wurde mehr und mehr zum Selbstzweck, um mitunter selbst Gegenstand geistig-spirituellem Betrachtung zu werden. Die Wissenschaft ihrerseits übernahm die religiöse Sinnsuche und setzte es sich zum Ziel, unser Sein und die uns umgebenden Dinge zu entschlüsseln und zu erklären. Die Entwicklung der Naturwissenschaften als Vehikel zur Erklärung der Welt war dabei ein kontinuierlicher Prozess. Meilenstein in dieser Entwicklung aber war der Zusammenbruch des ptolemäischen Weltbildes. Hier waren es gerade Astronomen wie Kopernikus, Kepler oder Galilei, die den Paradigmenwechsel einläuteten. Nicht nur der Umstand, dass

nun die Sonne und nicht mehr die Erde als Mittelpunkt des Weltalls angesehen wurde, war die entscheidende Neuerung, sondern auch, dass Antworten nicht mehr durch Interpretation tradierten „heiliger Schriften“ von einem sich hierzu allein berufen fühlenden Klerus gegeben wurden. Diese Wende führte dazu, dass Beobachtung, Experiment und Analyse an die Stelle „offenbarer Glaubenswahrheiten“ traten und zur neuen „Philosophie“ wurden. Es verwundert daher nicht, dass sich Keller in vielen seiner Arbeiten gerade mit „Himmelsdingen“ wie Observatorien, Sonnen- oder Wetterphänomenen sowie mit den Rätseln der Wissenschaft und des Geistes beschäftigt.

Die Serie der *Inverse Observatories* besteht aus einer Sammlung von vorgefundenen Fotografien von Observatorien, die Keller invertiert, das heißt als Negativ, präsentiert. Es sind auratisch anmutende Monumente – Kathedralen der Wissenschaft, so scheint es –, denn sie trachten wie diese – installiert häufig auf Berggipfeln – auf ihre Weise nach einer Verbindung von Himmel und Erde. In ihrer Inversion stehen sie bei Keller jedoch gleichzeitig auch für eine Umkehrung des Blicks – der statt nach außen, nach innen gerichtet ist: Das Sehende wird zum Objekt der Observation. Denn letztlich geht es in Kellers Arbeiten weniger um die wissenschaftliche Erkenntnis selbst, als um die dahinter stehende Motivation. Das Begehren der Wissenschaft, ihre Utopien und spezifischen Ziele geben Aufschluss darüber, was eine Gesellschaft umtreibt.

Der Titel *Observatorium*, den Christoph Keller für diese Ausstellung wählte, bezeichnet demnach nicht nur die gleichnamige Werkgruppe, sondern beschreibt auch sein Anliegen und künstlerisches Vorgehen an sich. Gleichzeitig verweist der Begriff im Bezug auf Robert Morris bekanntes, in den 1970er Jahren in den Niederlanden realisiertes *Observatorium*, auch auf die vielfältigen Bezüge, die Kellers Werk zur Land Art aufweist. Inspiriert von der prähistorischen Anlage Stonehenge, setzt Morris hier die Sonnenwende in Szene. Ein Observatorium der anderen Art ist Nancy Holts um 1975 in der Wüste Utahs verwirklichte Arbeit *Sun Tunnels*, die dem Betrachter aus dem Inneren großformatiger, perforierter Betonröhren einen neuen Blick auf den Kosmos ermöglicht. Als Land Art des urbanen Raums sind seine Arbeiten vielfach Eingriffe im Stadtraum, so beispielsweise die frühe Arbeit *Helioflex*, die als Erfindung patentiert, Sonnenlicht auch in die düstersten Hinterhöfe Berlins zu bringen vermag oder die für Braunschweig rekonstru-

ierte Arbeit *Cloudbuster*, einem technoiden „Wolkenfänger“ und „Regenmacher“, der auf – wissenschaftlich weder belegten noch widerlegten – Orgon-Theorien Wilhelm Reichs zurückgeht, die heute im Rahmen verschiedener Verschwörungstheorien um die so genannten „Weather Wars“, die wettermanipulierende Kriegsführung, auf erneutes Interesse stoßen.

Zunehmend interessiert sich Keller auch in aktuellen Arbeiten wie *Hypnosis-Film Project*, *American Embassies*, *Chemtrails* oder *HAARP* für grenzwissenschaftliche Phänomene wie Hypnose oder Verschwörungstheorien, die als „Wissenschaftskonstrukte“ gleichermaßen Ausdruck eines bestimmten gesellschaftlichen Bewusstseins sind. Sie werden nicht bewertet; es spielt keine Rolle, ob sie wahr oder unwahr sind. Ihre Existenz allein ist Sinnbild einer globalen Verunsicherung und der menschlichen Sehnsucht nach Erklärung, Sinn oder Transzendenz und – im Falle der *Conspiracy Theories* – der Suche nach „höheren“ Zusammenhängen, seien sie auch weniger göttlicher als wirtschaftlicher oder militärischer Art: Die Arbeit *Chemtrails* beispielsweise dokumentiert den bizarren, im Internet kursierenden Diskurs um Flugzeugkondensstreifen. Die Anhänger dieser Theorie glauben, dass gefährliche Chemikalien und geheime Klima-Experimente zu einer Veränderung der charakteristischen Kondensstreifen am Himmel geführt hätten. Ein moderner Mythos unter vielen, geschürt von der menschlichen Lust am Unheimlichen. Ob Hypnose, Trance oder Verschwörungstheorien, sie können als Indiz einer geradezu gegenaufklärerischen Tendenz gelten, die unsere Gesellschaft derzeit zu erfassen scheint.

Einen weiteren Themenschwerpunkt in Kellers Arbeit bildet das Archiv: In einer Art Archäologie der Wissenschaft interessiert sich Keller in Werken wie *Encyclopaedia Cinematographica* oder *Archives as Objects as Monuments* für das mit dem Archiv verbundene utopische wie zwanghafte Verlangen der Wissenschaft nach einem systematischen, vermeintlich objektiven Erfassen und Ordnen von Material und Erkenntnis. Auch die aktuelle Arbeit zum *Deutschen Spracharchiv*, das 1932 von Eberhard Zwirner gegründet, in den 1940er Jahren seinen Sitz im heutigen Domizil des Kunstvereins, Haus Salve Hospes, hatte, kreist unter anderem um dieses Themenfeld. Gleichzeitig wird Sprache in Zwirners Arbeit quasi „entkörper“, das heißt rein phonetisch-strukturalistisch und losgelöst von semantischen Zusammenhängen betrachtet.

Diese „Entkörperung“ von Sprache spielt eine Rolle auch in der für Braunschweig entstandenen Arbeit *Interpreters*, die gleichsam den Schritt ins weite Feld der Übersetzbarkeit und des sprachlichen Transfers wagt.

Doch auch in seinem Vorgehen selbst verbindet Keller Wissenschaft und Kunst, indem er die Methoden und Verfahren ersterer mit dem psychisch-physischen Erfahren der Kunst verknüpft: Mitunter wird der Betrachter in den zum Teil wie Versuchsanordnungen anmutenden Installationen zum Feldforscher und das Ausstellungshaus selbst zum Observatorium. Doch Achtung: Wir befinden uns nicht in San Franciscos *Exploratorium* oder Wolfsburgs *Phaeno*: Der Betrachter lernt in Braunschweig weniger über reale naturwissenschaftliche Zusammenhänge, als über seine eigene Lust am Unerklärlichen, Übersinnlichen und der Verschwörung, oder wie im Fall der Archivarbeiten über den verzweifelden Drang des (Ein-)Ordners und Bewahrens für die Ewigkeit oder als *Message to Extraterrestrials* für das Außerweltliche.

Unser Dank gilt der Galerie Esther Schipper und den Leihgebern, allen voran der Kadist Foundation, Ville de Paris. Vor allem aber danke ich ALBA Niedersachsen und VEOLIA Environnement für ihre flexible wie großzügige finanzielle Unterstützung, ohne die diese Ausstellung nicht zu realisieren gewesen wäre. Das Gleiche gilt für die verlässliche und konstante Unterstützung des Landes Niedersachsen und der Stadt Braunschweig. Ein Dank gebührt auch den Mitarbeitern des Kunstvereins Braunschweig: Alle haben – ein jeder in seinem Bereich, immer jedoch im Team – zum Erfolg dieser Ausstellung beigetragen. Allen voran natürlich Ursula Schöndeling für ihren unermüdlichen Einsatz sowie Andreas Eschment, Rainer Bullrich, Iris Schneider und dem gesamten Aufbauteam für die exzellente Realisierung und ihre absolute Verlässlichkeit. Mein herzlichster Dank gilt auch Sina Deister, Christine Gröning, Anke Wenzel und Elisabeth Schuchardt für die tatkräftige Unterstützung vom ersten Tag an. Die Zusammenarbeit mit Christoph Keller war intensiv und anregend. Ich danke ihm für sein Engagement und für seine kooperative Flexibilität in allen Belangen.

PREFACE

HILKE WAGNER

After his participation in numerous important international group exhibitions such as *Made in Germany* (Hannover, 2007), *Say it isn't so. Naturwissenschaften im Visier der Kunst* (Museum Weserburg, Bremen, 2007), *Again for Tomorrow* (Royal College of Arts, London, 2006) as well as currently *All Inclusive – Die Welt des Tourismus* (Schirn Kunsthalle Frankfurt), we are proud to be the first to present this artist, who has already received multiple awards, in a comprehensive manner—in a long overdue, institutional solo exhibition.

It seemed an obvious choice to include in this exhibition a selection of important works from past years, and thereby to enable the visitor to situate the artist in a wider context. For this reason, the present catalogue itself extends as well beyond the boundaries of pure exhibition documentation. It retrospectively includes a selection of older works without, however, laying claim to being a complete list of works. Nevertheless, on the basis of carefully chosen work-complexes, the publication endeavors to provide insights into the various thematic fields of Keller's artistic work.

Christoph Keller brings together in his works two domains which, ever since the Renaissance, have grown further and further apart: art and science. While the gap between the two deepened over the centuries, both disciplines increasingly took on pseudo-religious functions in the context of the ongoing secularization of modernism. At the latest ever since the eighteenth century, art emancipated itself from religion and became more and more of an end in itself, even serving from time to time as the object of mental and spiritual contemplation. For its part, science took over the religious search for meaning and set itself the goal of probing and explaining our being and the objects which surround us. The development of the natural sciences as a vehicle for explaining the world was a continuous process in this regard. One milestone in this development, however, was the demise of the Ptolemaic picture of the cosmos. Here it was astronomers such as Copernicus, Kepler or Galilei who initiated the paradigmatic shift. Not only the circumstance that the sun, and no longer the earth, was

seen as the center of the universe was the decisive innovation, but also the fact that answers were no longer given by a body of clerics who deemed themselves summoned to do so by means of the interpretation of traditional "Holy Scriptures." This fundamental change meant that observation, experiment and analysis came to replace "truths revealed by faith" and became the new "philosophy." Hence it is not surprising that, in many of his works, Keller is concerned precisely with such "heavenly matters" as observatories, solar or meteorological phenomena, as well as with the mysteries of science and the spirit.

The series of the *Inverse Observatories* consists of a collection of amateur photographs of observatories which Keller inverts, i.e. presents as negatives. These are monuments with impressive auras—cathedrals of science, so it seems—for in their own way they strive just like these—frequently built upon mountain peaks—towards a connection between heaven and earth. In their inversion, however, they also stand, from Keller's perspective, simultaneously for a reversal of the point of view—which is directed not inwardly but outwardly, so that the viewer becomes the object of the observation. For Keller's works are ultimately concerned less with scientific knowledge than with the motivation lying behind it. That which is sought by science, its utopias and specific goals, gives an indication of what the preoccupations of a society are.

The title *Observatorium* which Christoph Keller chose for this exhibition accordingly not only designates the work-group of the same name, but also describes his basic concern and artistic procedure as such. At the same time, the title—with its reference to Robert Morris' well-known *Observatorium*—also points to the manifold relationships which Keller's œuvre has to Land Art. Inspired by the prehistoric structure of Stonehenge, Morris here stages the summer solstice. An observatory of another kind was realized by Nancy Holts in 1975 in the desert of Utah with her work *Sun Tunnels*, which offers the viewer a new view onto the cosmos from the inside of large-format, perforated concrete pipes. As a sort of Land Art of urban spaces, Keller's works are on various occasions interventions in municipal space, for example the early work *Helioflex*, which is a patented invention for bringing sunlight into Berlin's gloomy back courtyards, or a work reconstructed for Braunschweig, namely *Cloudbuster*, a technoid "cloudcatcher"

and "rainmaker" which refers back to the orion theories of Wilhelm Reich that—neither scientifically proven nor disproven—to-day have occasioned renewed interest in the context of various conspiracy theories concerning the so-called weather wars, i.e. meteorological manipulations for the purposes of war.

In current works such as *Hypnosis-Film Project*, *American Embassies*, *Chemtrails* or *HAARP*, Keller is becoming increasingly interested in phenomena of fringe science such as hypnosis or conspiracy theories which, as "scientific constructs," are likewise expressions of a certain social consciousness. They are not judged; it does not matter whether they are true or not. The simple fact of their existence is the sign of a global sense of uncertainty and the human yearning after explanation, meaning, transcendence and—in the case of the *Conspiracy Theories*—the search for "higher" interconnections, even if they are less of a divine than of an economic or military nature. The work *Chemtrails*, for example, documents the bizarre discourse concerning the condensation trails from airplanes which has recently circulated around the Internet. The devotees of this theory believe that dangerous chemicals and secret experiments with regard to the climate have led to a change in the characteristic condensation trails in the sky. These are modern myths, nourished by the human delight in the eerie. Whether hypnosis, trance or conspiracy theory, they may be considered to be indications of a downright anti-enlightenment tendency which seems to have gripped our society at the moment.

A further thematic focus in Keller's work is the archive: In a sort of archaeology of science, Keller shows an interest, through works such as *Encyclopaedia Cinematographica* and *Archives as Objects as Monuments*, in the utopian and compulsive longing of science, connected to the archive, for a systematic, supposedly objective location and classification of material and knowledge. Also the current work on the *Deutsches Spracharchiv*, which was founded by Eberhard Zwirner in 1932 and in the nineteen-forties had its seat in the present domicile of the Kunstverein Braunschweig, the Haus Salve Hospes, revolves around this thematic field among others. At the same time, in Zwirner's work language is virtually "disembodied," in other words viewed from a purely phonetic-structuralist perspective and disassociated from semantics. This "disembodiment" of language also plays a role in the *Interpreters*-work which was realized for the exhibition and which dares, as it were, to step into the vast field of translatability and linguistic transfer.

But also in his procedure itself, Keller combines science and art inasmuch as he links the methods and procedures of the former with the psychological-physical experience of the latter: From time to time, the viewer in the installations, which to some extent resemble experimental arrangements, himself becomes a field investigator, and the exhibition house is transformed into an observatory. But please notice: We do not find ourselves in San Francisco's *Exploratorium* or Wolfsburg's *Phaeno*. In Braunschweig, the viewer learns less about authentic natural-scientific interrelations as about his own attraction towards the inexplicable, supersensory and conspiratorial or—in the case of the archive works—about the desperate urge towards classification and preservation for eternity, or as a *Message to Extraterrestrials* for that which lies beyond our world.

Our thanks go to the Galerie Esther Schipper and to those who have loaned works, especially to the Kadist Foundation, Ville de Paris. Above all, I thank the ALBA Niedersachsen and VEOLIA Environnement for the flexible and generous financial support, without it would not have been possible to realize this exhibition. An expression of gratitude also goes to the team of the Kunstverein Braunschweig, all of whom—each in his or her own area—have contributed to the success of this exhibition. First of all to Ursula Schöndeling for her enduring and unfailing commitment, and Andreas Eschment, Rainer Bulrich, Iris Schneider and the construction team for the excellent realisation and their absolute reliability. My heartfelt thanks to Sina Deister, Christine Gröning, Anke Wenzel und Elisabeth Schuchhardt for their energetic support. The collaboration with Christoph Keller was intensive and stimulating. I thank him for his commitment and for his cooperative flexibility in all matters of concern.

Translation: George Frederick Takis

VERZWEIGEN, BEOBACHTEN, UMKEHREN

STEFAN HEIDENREICH

Tonegawa ist der Name eines Flusses bei Tokio, der sich durch eine Besonderheit auszeichnet. Dem Meer zuströmend verzweigt sich sein Lauf. Aus einem Fluss werden zwei. Geografen bezeichnen dieses Phänomen als eine Bifurkation, eine Verzweigung. Dazu kommt es sehr selten, denn im Normalfall verlässt ein Fluss sein altes Bett ganz, wenn er einen neuen Weg findet. Die Bifurkation kann nur dann bestehen, wenn die Verhältnisse auf beiden Seiten nicht nur ausgeglichen sind, sondern sich auch auf Dauer ausgleichen. Sie stellt also nicht nur etwas Unentscheidbares dar, sondern sie stellt das Unentscheidbare auf Dauer.

Observieren geht von einem Beobachter aus, der seine Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand richtet. „Alles Beobachten ist das Einsetzen einer Unterscheidung in einen unmarkiert bleibenden Raum, aus dem heraus der Beobachter das Unterscheiden vollzieht.“¹ Im Gegensatz zur Kontemplation richtet sich die Observation nach Außen. Beobachten bedeutet mehr als nur Daten zu sammeln oder unbefangene Aufmerksamkeit aufzubringen. Wer beobachtet, nimmt eine Position ein, verfolgt bestimmte Gegenstände und setzt wenn nötig dazu technische Hilfsmittel oder Apparate ein.

Invertieren heißt umkehren. Im mathematischen Zusammenhang steht ein inverses Element immer in einem Verhältnis zu einer Funktion. Addition und Multiplikation haben unterschiedliche inverse Elemente. Die Inversion erzeugt eine Art von Negativ, aber nicht unbedingt ein Absolutes, sondern eines von mehreren möglichen. Das heißt, dass das invertierte Element seinen Ursprung nur partiell negiert, ihm in anderen Merkmalen aber gleicht. Im übertragenen Sinn begreift man die Inversion als Umkehr des Blicks, etwa in dem Fall, in dem sich die Aufmerksamkeit nicht nach Außen, sondern introspektiv nach Innen richtet.

Verzweigen, Beobachten und Umkehren sind Vorgehensweisen, die im Werk Christoph Kellers in zweifacher Hinsicht zu finden sind. Einmal als Verfahren künstlerischer Praxis, andererseits indem sie selbst Gegenstand eines Werks werden.

¹ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S.92

Im Fall der Verzweigung heißt das, dass Arbeiten oft auf zwei Spuren parallel laufen, da sie zugleich Kunstwerke sind und daneben noch in anderen kunstfremden Zusammenhängen bestehen. Das Beobachten ist von der gleichen Doppelung betroffen. Einerseits wird etwas observiert, in dem Sinn, dass die Aufmerksamkeit sich auf ein Thema oder einen Gegenstand richtet. Andererseits wird das Beobachten selbst zum Gegenstand eines Kunstwerks, wenn es sich etwa auf Dokumente oder Archive bezieht. Die Umkehrung tritt als künstlerisches Verfahren auf, wenn Objekte einen räumlichen Zusammenhang verkehren, wenn Instrumente funktional umgekehrt oder Bilder als Negative gezeigt werden. Zugleich findet man sie wieder in den Gegenständen, wenn etwa eine wissenschaftliche Praxis als Ritual erscheint oder ein Archiv aufgelöst wird und seine Dokumente ihren Ort verlieren.



Starfighter, 1993

1993 arbeitet Keller für Aufnahmen zu dem 16mm-Film *Starfighter* mit einer Hochfrequenz-Kamera am Filminstitut des Charité-Klinikums. Kurz darauf erfährt er, dass das Institut abgewickelt werden soll. Seit Anfang des letzten Jahrhunderts wurden dort medizinische Filme gemacht. Sie liegen in mehreren Archiven verstreut.

Die Abwicklung zeigt, wie Archive und Institute nicht nur Geschichte herstellen, sondern selbst historisch sind. Ihre jeweilige Gegenwart muss sie in Gang halten. Das Beispiel der Charité-Filme führt dies drastisch vor Augen. Der Lauf der Geschichte erreicht das Berliner Krankenhaus als Spätfolge der Wende und droht, eine nahezu hundertjährige Praxis des medizinischen Filmes zu löschen. Denn für Forschungszwecke benötigt man die Dokumente nicht länger. Auf ihren Wert als historische Zeugnisse jedoch ist bis dahin niemand aufmerksam geworden. In anderen Worten: gegenüber der Funktion Archiv invertiert, finden die Dokumente keine Verzweigung, die die zeitgeschichtlichen Beobachtungen reaktivieren kann.



Retrograd, 1999/2000

Genau an dieser Stelle setzt Christoph Keller mit seinen Arbeiten *Medfilm* und dem Film *Retrograd* ein. Sein Zugang verbindet historisches Bewusstsein mit der retrospektiven Beobachtung einer wissenschaftlichen Praxis. Beide Arbeiten widmen sich der Verzweigung zwischen Wissenschaft und Geschichte, zwischen zweckgerichtetem forschendem und retrospektivem historischem Interesse. Die Installation *Medfilm* zeigt eine Auswahl der Produk-

tionen des Filminstituts. Für den Film *Retrograd* überführt Keller Teile des Archivs in eine sequentielle und historische Ordnung, indem er sie zurückschreitend, daher retro-grad, von 1990 bis 1900 anordnet. Was einst im Dienst der Wissenschaft erstellt wurde, gewinnt damit einen anderen Sinn. Es ist nun nicht mehr Dokument und nicht mehr Schulfilm, sondern historisches Zeugnis.

Erst einige Jahre später werden Forscher der Humboldt-Universität auf die eigenen, vom Verschwinden bedrohten Archive aufmerksam. Sie beginnen damit, die Filme ebenfalls als historische Dokumente zu lesen. Und plötzlich gelten die künstlerischen Arbeiten Kellers in dem neuen Forschungszusammenhang als Vorläufer.

Kunst wird an dieser Stelle zu einem Meta-Archiv, indem sie die Dokumente umwertet und als Dokumentation eines Archivs zurückspiegelt. Ihr Gegenstand ist plötzlich nicht mehr allein ein Forschungszusammenhang, sondern das Archiv als eine historisch gewordene Praxis, Daten zu erzeugen, zu sammeln und zu ordnen.

Im Zusammenhang seiner Recherchen entdeckt Keller 1998 im Bundesfilmarchiv Spuren eines weiter zurückliegenden Versuchs, politisch inkriminierte Dokumente zu löschen. Gegen Ende des Zweiten Weltkriegs vernichteten die Nazis Filme, die sie für Eugenik-Forschungen hergestellt hatten. 1993 finden Kinder beim Baden Filmreste im Stössensee. Tauchgänge förderten 160 Filmrollen zutage, von denen sich noch ganze drei abspielen ließen. Die Arbeit *Stössensee* dokumentiert diese spärlichen Reste. Eines der Filmfragmente zeigt einen nackten Mann, der auf Kommando Bewegungen ausführt. In der Darstellung des Nackten und durch die Herkunft aus einem Nazi-Medizinfilmprojekt der 1940er Jahre bildet die Arbeit jenes „nackte Leben“² ab, an dem Giorgio Agamben den Begriff des Lagers als biopolitisches Paradigma der Moderne entworfen hat.

Stössensee-Filme, 1998
siehe Text auf den Seiten 122-125

Archive stehen ihren Einträgen weder objektiv noch neutral gegenüber. „Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht.“³ So definiert jedes Archiv die Objekte seiner Eingabe. Teils geschieht dies ohne inhaltliche Vorgaben, wenn etwa wie im Fall der Charité die

² Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, Frankfurt a. M. 2002, S. 134ff.

³ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1973, S. 187



Encyclopaedia Cinematographica, 2001
siehe Seiten 74-79; 130-132

⁴ Christoph Keller, „Archives as Objects as Monuments“, in: Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich, Ute Holl, Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven, Berlin 2003, S. 47

⁵ Robert Smithson, „The Monuments of Passaic“, Artforum, Dezember 1967, S. 48



Archives as Objects as Monuments, 2000
siehe Seiten 88-104

Produktion eines Instituts mehr oder weniger verstreut bewahrt wird, teils gelten klare inhaltliche Regeln. So etwa bei dem Archiv der Bewegungspräparate, das von 1952 an am Institut für wissenschaftlichen Film in Göttingen unter der Leitung von Gotthard Wolf und Konrad Lorenz angelegt wurde. In ungefähr zweiminütigen Szenen wurden Bewegungsabläufe der verschiedensten Tierarten festgehalten. Die Verhaltensforscher setzen damit fort, was Etienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge mit ihren Serienfotografien um 1870 begonnen hatten. Deren Arbeiten werden heute als Meilensteine der Fotografie rezipiert. Die Sammlung der *Encyclopaedia Cinematographica* droht dagegen jeden Existenzgrund zu verlieren, wenn das einzelne filmische Exponat vom Status des Dokuments, das etwas lehrt (lat: docere) zu einem Monument wird, das nur erinnert (lat: monere). „Der Grund, warum man jetzt versuchen kann, wissenschaftliche Filmarchive als Monumente zu beschreiben, liegt darin, dass ihre Geschichte gerade zu Ende gegangen ist“⁴, schreibt Keller. Was mit den Institutionen des Wissens geschieht, gleicht genau jener Verkehrung ins Historisch-Monumentale, die Robert Smithson an den verfallenden Industriebauten entlang des Passaic-Rivers in New Jersey bemerkt.⁵ An der Grenze zum Dysfunktionalen und zum Ruinenhaften verlangen sie nach einer neuen Einordnung.

Die Arbeit *Archives as Objects as Monuments* schließlich verdichtet die Auseinandersetzung mit den Archiven, ihren Formaten und Inhalten zu einem Vokabular von Begriffen und Fällen in alphabetischer Ordnung, die teils einzelne Projekte beschreiben, teils theoretische und konzeptuelle Aussagen widerspiegeln.

Eine eigene künstlerische Form das Sammelns findet Keller in den so genannten „Grids“. Damit bezeichnet er Tableaus, in denen jeweils einem Motiv gewidmete Bilder gleicher Größe rasterartig angeordnet sind. Die Bilder stammen in der Regel aus allgemein zugänglichen Quellen im Internet. Farbliche Verschiebungen oder Umkehrungen ins Negativ verfremden die Bilder oft und lösen sie dadurch von der reinen Abbildung. Denn im Gegensatz zu formal vergleichbaren Zusammenstellungen wie etwa bei Bernd und Hilla Becher geht es Keller nicht darum, visuelle Typologien zu bilden. Statt dessen verdichtet sich im *Grid* das Nebeneinander der Bilder zu einem verbindenden kulturellen, sozialen oder politischen Hintergrund.



HAARP, 2007
siehe Seiten 52-53

Das Tableau *HAARP* gruppiert die Antennen des *High Frequency Active Auroral Research Programms*, eines US-Militärforschungs-Projekts, so dass sich die Masten im Nebeneinander des Rasters zu einem neuen Muster verschränken. Ähnliches trifft auf die *Chemtrails-Grids* zu, die Fotografien von Kondensstreifen am Himmel zeigen. Im Hintergrund steht dabei eine seit den 1990er Jahren verbreitete konspirative Vermutung, das Klima solle durch Beigaben zum Kerosin manipuliert werden. *American-Embassies* zeigt Bilder der zu Festungen ausgebauten amerikanischen Botschaften rund um den Globus.

Inverse-Observatories-Archive, zeigt Aufnahmen von Observatorien als Monumenten der Himmelsbeobachtung. Für private oder wissenschaftliche Forschungen erbaut, stammen die meisten dieser Gebäude aus einer Epoche, als man mit dem Ende der Kolonien und dem Erkalten des Kriegs den Himmel und die Sterne als ein neues Außen entdeckte.

In dem Video *Tour Solaire* verwandelt sich das Monument der Forschung in eine Ruine. Vom verlassenen Turm eines astronomischen Instituts vor den Toren von Paris reicht der Blick bis ins Zentrum der Stadt und ahmt damit die Aussicht von der Station in Tarkowskis Film *Solaris* auf den sie umgebenden Ozean nach. Ein Zoom holt den Beobachter zurück in den Turm, der Blick widmet sich den Details des Zerfalls und zeigt eine intime Begegnung.

Zu den *Inverse-Observatories* und *Tour Solaire* gehört die Arbeit *Message to the Extraterrestrials*. Sie kehrt ein Teleskop um, indem es als Projektor eingesetzt wird, um eine Serie von Bildern in den Himmel zu senden. Die Botschaft nach Außen gerät zur Selbstbeobachtung, da sie den Blick auf das Eigene in der Wahrnehmung von Außen imaginiert. So wird die Sendung an die Außerirdischen zu einer invertierten Ethnografie.

An der gleichen Verzweigung zwischen Beobachtung und Selbstbeobachtung, zwischen wissenschaftlichen und der Wissenschaft fremden Methoden steht die Arbeit *Expedition Bus and Shaman Travel*. Ein VW-Bus ist außen verspiegelt. Innen werden in einer Doppelprojektion Aufnahmen schamanischer Praktiken aus einem Archiv ethnografischer Filme gezeigt. Die Doppelprojektion montiert die Stücke so gegeneinander, dass sie sich selbst kommentieren. Indem die Kontinuität der Szene mal gebrochen, mal bewahrt



Inverse Observatories, Message to the Extraterrestrials, 2007
siehe Seiten 36-41



Expedition-Bus and Shaman-Travel, 2002
siehe Seiten 68-73

ist, sieht sich der Betrachter gezwungen, vom Zustand des einfachen Zusehens in ein reflektiertes Betrachten umzuschalten. Er kann die Aufnahme der schamanischen Praktiken nicht einfach neutral beobachten, sondern wird auf sich selbst als Beobachter zurückgeworfen. Die Expedition wird zur eigenen Reise.

Die filmische Dokumentation *Deux Cieux/untitled* folgt einer kleinen Gruppe von Menschen in ein Waldstück in der Bretagne, wo sie um einen *Menhir* schamanische Rituale praktizieren. Den Filmen Jean Rouchs vergleichbar hält sich die Kamera nah an den Beteiligten und beobachtet das Ritual, ohne selbst deren Position einzunehmen.



Hypnosis and Trance
siehe Seiten 54-59

Eher archivarisch als dokumentarisch, beinahe wie eine filmische Version der *Grids* wirft *Hypnosis Film* einen Blick darauf, wie Hypnose im Kino dargestellt wird. Der Ablauf einer Hypnose-Sitzung gerät dabei zu einem Kommentar auf die Verfahren und die Geschichte des Films. Wie im Nebeneinander der *Grids* verdichtet sich die Abfolge der Ausschnitte zu einer Form filmischer Selbstbeobachtung. Das Kino, selbst geprägt durch eine psychotechnisch optimierte visuelle Ästhetik, begegnet in der Hypnose seinen eigensten Techniken und zeigt das, indem die Kamera an die Stelle des Hypnotisierten tritt.

Das *Cloudbuster Project* lotet das Dreieck von Kunst, Wissenschaft und dem aus dem Kanon verbannten Wissen aus. 1953 konstruierte der Psychologe Wilhelm Reich eine Apparatur, die mit Hilfe der von ihm postulierten – wissenschaftlich jedoch nie anerkannten – Orgon-Energie in der Lage sein sollte, Regen auszulösen. Keller re-inszenierte das Experiment auf dem Dach des P.S.1 in New York. Im Verlauf des Projekts kam es zu einem Dauerregen, der es als Wetter-Anomalie bis auf die Titelseiten der großen Zeitungen brachte.⁶ Was als Re-Enactment eines unwissenschaftlich erachteten Experiments gedacht war, schien es darauf anzulegen, die Grenzen zwischen Wissenschaft und Unwissenschaft zu überschreiten. Die Arbeit *Wünschelruten Testfeld (Scheunenversuch)* ist im selben Spannungsfeld situiert. Die Besucher der Ausstellung sahen sich aufgefordert, mit Hilfe einfacher, aus Draht gefertigter Instrumente unter einer Holzplatte verlegte künstliche Wasseradern aufzuspüren und zu kartieren. Die inszenierte Überprüfung eines wissenschaftlichen Experiments führt ein Ritual der Rationalität und einer damit verbundenen invertierten Selbstbeobach-



Wünschelruten Testfeld
(Scheunenversuch), 2003
siehe Seiten 66-67

tung auf. Die Arbeit Kellers kommt hier dem Ansatz nahe, mit dem der französische Soziologe Bruno Latour wissenschaftliche Praxis beobachtet, wenn er etwa verfolgt, wie Geologen im Urwald Bodenproben entnehmen, um sie als Referenten in die Zirkulation wissenschaftlicher Erkenntnisse zu überführen.⁷ Latour und Keller betrachten Wissenschaft als ritualisierte Praxis einer Handlung, die nicht einfach objektives Wissen erzeugt, sondern sich selbst erst als sozialer Akt konstituiert.

Die Überschneidung der Kunst mit anderen Feldern erreichte in einigen Fällen einen Punkt, an dem sich auch die Biografie Kellers hätte verzweigen können. Was als Kunstwerk gedacht war, hätte der Künstler ebensogut zu einem Wirtschaftsunternehmen ausbauen können. Die Rede ist von *Helioflex*, einem System, das mit Hilfe mehrerer beweglicher Spiegel Sonnenlicht in dunkle Wohnungen und schattige Hinterhöfe führt. 1995 als Patent angemeldet, wurden die ersten Prototypen 1997 hergestellt. Die Website *Helioflex.de* ruft bis heute regelmäßig Anfragen hervor, ob das Produkt lieferbar sei. Am *Helioflex*-System verzweigen sich soziale und diskursive Praktiken. Auf der einen Seite steht eine ganz private Sehnsucht nach Licht, die mit einer urbanistischen sozialen Utopie verbunden ist. Dazu tritt die Auseinandersetzung mit einem administrativen Verfahren, das der Erfindung erst ihren Status gewährt. Die Erfindung verlangt die Einschreibung in das Archiv des Patentamts, das damit, wollte man es mit künstlerischen Institutionen vergleichen, zu einem Museum der Visionen wird.

⁷ Bruno Latour,
Die Hoffnung der Pandora,
Frankfurt a. M. 2000, S. 36



helioflex, 1999
siehe Seiten 80-83

Die Recherchen Kellers bleiben nicht auf Erfindung als ein Verfahren beschränkt, sondern dehnen sich auch auf die Institution als Ort aus. In der Eingangshalle des Patentamts entstand eines der ersten *Rundum-Bilder*. Für dieses Bildverfahren wurde Keller 1995 sein erstes Patent erteilt. Die Fotostreifen zeichnen sich durch ein spezielles Verhältnis zu den Dimensionen Zeit und Raum aus. Der alltäglich erfahrbare Raum- und Zeithorizont wird verschoben, da der Film während der Belichtungszeit von etwa 20 Sekunden an einem Schlitz vorbei geführt wird. Das Ineinandergreifen der Dimensionen lässt sich mit der Lorenz-Transformation vergleichen, mit deren Hilfe Einstein in der Relativitätstheorie die Wechselwirkungen von Zeit, Raum und Bewegung beschreibt. Die gewöhnliche fotografische Perspektive krümmt sich zu einem bewegten Zeitraum.

Rundum-Bilder
siehe Seiten 84-87

Mit Manipulationen an Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung setzen sich eine Reihe weiterer Arbeiten auseinander. *Continuous Present*, bezogen auf Dan Grahams *Past Continuous Pasts*, konfrontiert den Betrachter mit einem Bild, das die eigenen Bewegungen künstlich verlangsamt wiedergibt. *Psychological-Optics* re-inszeniert klassische optische Wahrnehmungsexperimente und *Roto-TV* setzt den Zuschauer einem rasch rotierenden, laufend umschaltendem Fernsehprogramm aus. Die frühe Arbeit *Starfighter Video* zeigt einen sich rasch nähernden Jet und setzt den Betrachter damit einer Grenzerfahrung, die an den oft geschilderten Schock der ersten Kinogänger angesichts Lumières Film „Ankunft eines Zuges in La Ciotat“ erinnert, aus.



Tunnel, 1998

Die Ausstellung *Tunnel + Lightbox* installiert die Funktionen des Beobachtens und des Umkehrens im Galerieraum. Ein invertiertes Objekt durchzieht den Hauptraum der Galerie Schipper & Krome. Es besteht aus verbundenen Hartfaserplatten von insgesamt 75 Meter Länge, die in Form einer auseinandergezogenen Rolle einen Tunnel bilden. Der Betrachter durchquert diesen Tunnel, bekommt aber damit nur die Innenseite des Objekts zu Gesicht. Denn den eigentlichen Galerieraum kann er nicht betreten.

Durch den Tunnel gelangt man zu einer Kammer mit Blick auf einen Hinterhof. Dort erhellt eine in das Fenster eingebaute Licht-Box den Raum mit Tageslicht, gleichsam als künstliche Umsetzung der mit dem *Helioflex-System* verbundenen Utopie umgelenkter Sonnenstrahlen.

Visiting a Contemporary Art Museum under Hypnosis dokumentiert einen imaginierten Besuch einer Ausstellung. Der Künstler lässt sich in Hypnose versetzen, um sich in diesem Zustand den Besuch einer Ausstellung vor Augen zu führen. Auf die Fragen des Hypnotiseurs berichtet er vom Gang durch ein Museum und beschreibt einzelne Werke. Hier treffen alle drei Funktionen zusammen: das inverse Element, die Beobachtung und die Bifurkation. Der Künstler tritt sich als hypnotisierter Beobachter entgegen, um über Kunst eine gleichsam verkehrte Auskunft zu geben.

Eine Bezugnahme auf Welt und Wahrnehmung, die Gegenstände, Verfahren und Begriffe konzeptuell aufgreift und sie ästhetisch im Kunstraum umsetzt, kennzeichnet das Werk Christoph Kellers. Seine Haltung als Künstler geht über die eines Post-Produzenten,

der Objekte und Formen der Welt nur gebraucht und verwertet, hinaus.⁸ Indem Keller etwas beobachtet und neu anordnet, reflektiert er zugleich die Verfahren der Beobachtung. Die Gegenstände, Aussagen und Praktiken, die er in seinen Kunstwerken aufgreift, begreift Keller als Sites. Sie sind Orte nicht im Sinn topographischer Gegebenheiten, sondern kulturelle oder intellektuelle Topoi, diskursive Positionen. Durch die Transformation ins Kunstumfeld werden sie ihrem eigenen Umfeld von Geltung und Funktion nicht entzogen. Im Kunstwerk erfahren sie eine je spezifische Verschiebung. Dieses Vorgehen kann man als ein ästhetisches begreifen, aber eben nicht als bloße Ästhetisierung von Phänomenen, Oberflächen oder Bildern. Beobachten, Verzweigen und Umkehren stellen dabei in einem weiter gehenden Sinn ästhetische Verfahren dar. Sie öffnen einen künstlerischen Blick auf kunstfremde Aussagen und Praktiken, der sie spiegelt, umwertet und neu anordnet. Das künstlerische Vorgehen Kellers zielt dabei weder auf vordergründige Kritik noch auf formale Aneignung. Vielmehr verbindet seine Methode künstlerischer Transformation zwei verzweigte Bewegungen. Das Werk fügt ein Außen in den Raum der Kunst und gibt umgekehrt einen spezifisch künstlerischen Blick zurück auf jenes Außerhalb wieder.

⁸ Vgl. Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, New York 2002

BIFURCATION, OBSERVATION, INVERSION

STEFAN HEIDENREICH

Tonegawa is the name of a river near Tokyo which has a peculiar characteristic. Flowing towards the sea, its course becomes split. One river turns into two. Geographers designate this phenomenon as a bifurcation, a branching. This happens quite infrequently, for normally a river only leaves its old bed when it finds a new path. The bifurcation can only occur when the relationships on both sides are not only perfectly balanced, but this equilibrium is also an enduring state. Not only does it represent something which cannot be decided, but it represents this state of indecision on a continuing basis.

Observation proceeds from a viewer who directs his attention towards an object. "Every act of observation is the insertion of a distinction into a space which remains unmarked, and out of which the observer accomplishes the act of discrimination."¹ In contrast to contemplation, observation is directed outwards. Observation means more than simply accumulating data or presenting an unprejudiced attentiveness. Whoever observes takes up a position, follows certain objects and, when necessary, utilizes for this purpose technical aids or apparatuses.

Inversion means reversal. In a mathematical context, an inverse element always stands in relationship to a function. Addition and multiplication have different inverse elements. Inversion creates a sort of negative; however, this is not necessarily an absolute, but rather one of several possibilities. This means that the inverted element only partially negates its origin and is equivalent to it in other respects. In a figurative sense, one conceives of inversion as a reversal of the point of view, for example in the case that the attention is directed, not towards the outside, but introspectively towards the inside.

Bifurcation, observation and inversion are procedures which may be found in the work of Christoph Keller in two ways: on the one hand, as a process of artistic practice; and on the other hand, in that they themselves become the subject of a work.

¹ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft (The Art of Society)*, Frankfurt am Main 1995, p. 92.

In the case of bifurcation, this means that works often proceed in parallel on two tracks, inasmuch as they are works of art while at the same time existing in contexts outside of the art-world. Observation is affected by the same duplication. On the one hand, something is viewed, in the sense that attention is directed to a theme or an object. On the other hand, observation itself becomes the subject of a work of art when, for instance, it relates to archives and documents. Inversion comes to the fore as an artistic procedure when objects reverse a spatial interconnection, when instruments are functionally turned around, or when pictures are shown as negatives. Simultaneously, it may be found in objects when, for instance, a scientific practice takes on the appearance of a ritual, or an archive is broken up and its documents lose their site.

To take pictures for the 16mm film *Starfighter* in 1993, Keller worked with a high-frequency camera at the Film Institute of the Charité Hospital. Soon afterwards, he learned that the Institute was to be closed down. Medical films had been made there since the beginning of the last century. They are scattered in several archives.



Starfighter, 1993

The phase-out shows how archives and institutions not only make history but are also historical themselves. Their respective presents must keep them going. This is thrust into view quite drastically by the Charité films. The course of history reaches the Berlin hospital as a late effect of the political and social changes after the fall of the Berlin Wall and threatens to extinguish an almost one-hundred-years-old practice of the medical film. The reason is that the documents are no longer needed for the purposes of research. No one became aware up to that point, however, of their worth as historical documents. In other words—inverted with regard to the archiving function, the documents attain no bifurcation which is capable of reactivating contemporary observations.

It is exactly at this point that Christoph Keller intervenes with his works *Medfilm* and the film *Retrograd*. His approach connects historical awareness with the retrospective observation of a scientific practice. Both works focus on the bifurcation between science and history, between an investigative, utilitarian interest and a retrospective, historical one. The installation *Medfilm* presents a selection of productions from the Film Institute. For the film



Retrograd, 1999/2000

Retrograd, Keller transfers parts of the archive into a sequential and historical order by arranging them in reverse progression, i.e. retrograde, from 1990 to 1900. That which was once created in the service of science thereby attains another significance. Now it is no longer a document and no longer a training film, but instead a piece of historical evidence.

It is only a few years later that researchers at Humboldt University become aware of these archives which are their own and are threatened with disappearance. They begin likewise to read the films as historical documents. And suddenly, Keller's artistic works attain the status of precursors in this new investigative context.

At this point, art becomes a meta-archive in that it reevaluates documents and reflects them back as the documentation of an archive. Suddenly its subject is no longer solely an underlying investigative and developmental field, but instead the archive as a now-historical practice of generating, collecting and classifying data.

Within the scope of his investigations, Keller discovered in 1998 in the Federal Film Archives an earlier-dated attempt to erase politically incriminating documents. Near the end of the Second World War, the Nazis destroyed films which they had made for research in eugenics. In 1993 children came across the remains of films while swimming in the *Stössensee*, a lake in Berlin. Divers were able to recover 160 rolls of film, of which altogether three could be projected. The work *Stössensee* documents these meager remains. One of the film fragments shows a naked man who performs movements upon command. In the representation of the naked man and through its origin in a Nazi medical film project from the nineteen-forties, this work depicts the "naked life" according to which Giorgio Agamben developed the concept of the camp as a bio-political paradigm of modernism.² Archives are neither objective nor neutral with regard to their entries. "The archive is first of all the law of that which may be said, the system which dominates the appearance of statements as individual events."³ Thus each archive defines the objects of its input. To some extent, this occurs without indications concerning contents when, for example in the case of the Charité Hospital, the productions of an institution are preserved



Stössensee-Filme, 1998
see text on pages 126-129

² Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, Frankfurt am Main 2002, p. 134 ff.

³ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (*The Archaeology of Knowledge*), Frankfurt am Main 1973, p. 187.

in a more or less dispersed state; and to some extent, there are clear rules regarding contents. This was the case, for instance, with the archive of motion sequences which, starting in 1962, was set up at the Institute for Scientific Film in Göttingen under the directorship of Gotthard Wolf and Konrad Lorenz. In scenes lasting approximately two minutes each, the motion sequences of various animal species were recorded. The behavioral researchers thereby continued that which Etienne-Jules Marey and Eadweard Muybridge had begun with the serial photographs around 1870. Their works are today regarded as milestones of photography. The collection of the *Encyclopaedia Cinematographica*, on the other hand, is threatened with the loss of any basis for existence if the individual film exhibit shifts from the status of a document which teaches something (from the Latin *docere*) into that of a monument which simply admonishes (from the Latin *monere*). "The reason why it is now possible to attempt to describe scientific film archives as monuments lies in the fact that their history has just ended," writes Keller.⁴ That which happens with institutions of knowledge is exactly equivalent to the inversion into a historical-monumental aspect which Robert Smithson has observed with the industrial buildings falling into ruin along the Passaic River in New Jersey.⁵ Situated along the border to dysfunctionality and possessing a status as ruins, they seek to acquire a new classification.

The work *Archives as Objects as Monuments* ultimately condenses the encounter with archives, their formats and contents into a vocabulary of concepts and cases in alphabetical order which partly describe individual projects and partly reflect theoretical and conceptual statements.

Keller discovers his own artistic form of collection in the so-called "grids." With that term, he designates tableaux in each of which pictures devoted to one motif are arranged grid-like in equally-sized slots. As a rule, the pictures come from generally available sources in the Internet. Shifts of color or inversions into a negative often distort the pictures and thereby detach them from a purely illustrative function. For in contrast to formally comparable configurations, for example in the case of Bernd and Hilla Becher, Keller is not concerned with creating visual typologies. Instead the juxtaposition of images in the grid condenses into the connectivity of a cultural, social or political background. The tableau



Encyclopaedia Cinematographica, 2001
see pages 74-79; 133-135

⁴ Christoph Keller, "Archives as Objects as Monuments" in Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich, Ute Holl, Suchbilder/Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven (*Search Images. Visual Culture in the Fields of Algorithms and Archives*), Berlin 2003, p. 47.

⁵ Robert Smithson, "The Monuments of Passaic," *Artforum*, December 1967, p. 48.



Archives as Objects as Monuments, 2000
see pages 88-104



HAARP, 2007
see pages 52-53

HAARP arranges the antennae of the *High Frequency Active Auroral Research Program*, a military research project of the United States, in such a manner that, in the juxtaposed grid, the poles become criss-crossed in a new pattern. There is a similar effect in the *Chemtrails-Grids*, which present photographs of evaporation trails in the sky. In the background stands a conspiratorial suspicion, widespread since the nineteen-nineties, that the climate is supposedly being manipulated by additives in the kerosene which fuels jet engines. *American-Embassies* displays pictures of the American embassies around the world which have been expanded into fortifications.

Inverse-Observatories-Archive, a series of grids in light-boxes and black-and-white pictures, shows photographs of observatories as monuments of skygazing. Built for private or scientific research, most of these buildings date from an era when, with the end of the colonies and the cooling-down of the war, the heavens and the stars had been discovered as a new beyond.

In the video *Tour Solaire*, the monument of research is transformed into a ruin. From the abandoned tower of an astronomical institute outside the gates of Paris, the view extends into the center of the city and thereby resembles the perspective from the station onto the surrounding ocean in Tarkovsky's film *Solaris*. A zoom brings the observer back into the tower; the view focuses on details of decay and presents an intimate encounter.



Inverse Observatories, Message to the Extraterrestrials, 2007
see pages 36-41

The work *Message to the Extraterrestrials* belongs to the *Inverse-Observatories* and *Tour Solaire*. It turns a telescope around by using it as a projector to transmit a series of images into the heavens. The message to the beyond turns into self-observation, inasmuch as it imagines a view onto oneself in an external perception. Thus the transmission to the extraterrestrials becomes an inverted ethnography.



Expedition-Bus and Shaman-Travel, 2002
see pages 68-73

The work *Expedition Bus and Shaman Travel* is situated at the same bifurcation between observation and self-observation, between scientific methods and methods which are foreign to science. A VW-bus has an external mirroring surface. Inside in a double projection, photographs of shamanistic practices are displaced from an archive of ethnographic films. The double projection arranges the pieces in reciprocal relation so that they provide

commentaries upon each other. Inasmuch as the continuity of the scenes is sometimes disrupted, sometimes preserved, the observer finds himself compelled to switch from the state of simple viewing into reflective gazing. He cannot simply observe the photographs of the shamanistic practices in a neutral manner, but is instead thrown back upon himself as an observer. The expedition becomes a journey of the self. The filmic documentation *Deux Cieux/untitled* follows a small group of people into a stretch of forest in Brittany, where they practice shamanistic rituals around a menhir. In a manner comparable to the films of Jean Rouch, the camera remains quite close to the participants and observes the ritual without itself taking up their position.

In a more archival than documentary manner, almost like a film version of the grids, *Hypnosis Film* focuses on the way in which hypnosis is depicted in the cinema. The sequence of a hypnosis session thereby becomes a commentary on the procedures and history of film. Just as in the juxtapositions of the grids, the series of segments condenses into a form of filmic self-observation. The cinema, itself characterized by a psycho-technically optimized visual aesthetic, encounters its own most particular techniques in hypnosis, and demonstrates this by placing the camera in the position of the hypnotized person.

The *Cloudbuster Project* investigates the triangle of art, science and knowledge which has been expelled from the canon. In 1953 the psychologist Wilhelm Reich built an apparatus which with the help of the orgon energy which he had postulated—but which was never scientifically acknowledged—was supposed to be able to induce rain. Keller restaged the experiment on the roof of the P.S.1 in New York. During the project, there was a continuous downpour which, as a meteorological anomaly, made it all the way to the front pages of the major newspapers.⁶ That which was intended as the reenactment of an experiment deemed to be unscientific appeared as an artistic endeavor to have the intention of overcoming the borders between science and non-science. The work *Wünschelruten Testfeld (Scheunenversuch)* ("Divining Rod Test Field, Barn Experiment") is situated in the same dynamic field. The visitors to the exhibition were invited to use simple instruments made of wire to locate and map artificial water channels arranged beneath a wooden platform. The staged examination of a sci-



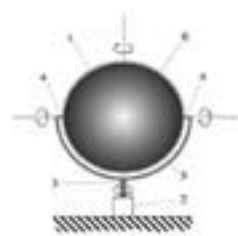
Hypnosis and Trance
see pages 54-59

⁶ "The Hundred Years' Rain," The New York Times, 07.23.2003.



Wünschelruten Testfeld (Scheunenversuch), 2003
see pages 66-67

⁷ Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora (Pandora's Hope)*, Frankfurt am Main 2000, p. 36.



helioflex, 1999
see pages 80-83

entific experiment performs a ritual of rationality and a concomitant, inverted self-observation. Here Keller's work comes close to the approach with which the French sociologist Bruno Latour observes scientific practice when, for example, he watches geologists taking soil samples in the jungle in order, subsequently as speakers, to transfer them into the circulation of scientific insights.⁷ Both view science as the ritualized practice of a process which does not simply create objective knowledge, but first constitutes itself as a social act.

The bifurcation of art into other fields attains in some cases a point at which Keller's biography could also have split into two aspects. Something which was conceived of as a work of art could just as well have been expanded by the artist into a commercial enterprise. We are speaking here of *Helioflex*, a system which uses several moveable mirrors to bring sunlight into dark apartments and shadowy back courtyards. Registered in 1995 with the Patent Office, the first prototypes were produced in 1997. The website *Helioflex.de* regularly receives even today inquiries as to whether the product can be delivered. Social and discursive practices bifurcate in the Helioflex-System. On the one hand there is an entirely private longing for light which is connected with an urban, social utopia. On the other hand, there is the encounter with an administrative procedure which first assigns a status to the invention. The invention requires registration in the archive of the Patent Office which thereby, if it were to be compared with artistic institutions, becomes a museum of visions.

Keller's investigations are not limited to invention as a procedure, but also extend to the institution as a site. In the entrance hall of the Patent Office, one of the first *Rundum-Bilder* (All-Around Photographs) was created. Keller received his first patent in 1995 for this pictorial procedure. The filmstrips are characterized by a special relationship to the dimensions of time and space. The spatial and temporal horizon which may be experienced every day is shifted, inasmuch as the film, during the exposure time of approximately twenty seconds, is guided past a slit. The interweaving of the dimensions may be compared with the Lorenz transformation, with whose help Einstein describes, in the Theory of Relativity, the interdependencies of time, space and movement. The customary photographic perspective bends into a motile time-space.

Rundum-Bilder
see pages 84-87/see pages 66-67

A series of further works focus on manipulations of perception and self-perception. *Continuous Present*, standing in relation to Dan Graham's *past continuous pasts*, confronts the viewer with an image which depicts his own movements with an artificially reduced tempo. *Psychological-Optics* restages classical experiments involving optical perception, and *Roto-tv* exposes the viewer to a rapidly rotating, continuously channel-changing television program. The early work *Starfighter Video* is a film depiction of the borderline experience in which a jet flies directly towards the viewer.

The exhibition *Tunnel + Lightbox* installs the functions of observation and inversion in a gallery space. An inverted object runs through the main space of the gallery Schipper & Krome, Berlin. It consists of connected panels of hard masonite which have a total length of seventy-five meters and form a tunnel in the form of a stretched coil. The viewer makes his way through this tunnel but, while doing so, sees only the interior side of the object. For he cannot enter the actual gallery space. Through the tunnel, one reaches a chamber with a view onto a back courtyard. There a light-box built into the window illuminates the space with daylight—the artistic realization, so to speak, of the utopia of rerouted rays from the sun achieved by the Helioflex-System.

Visiting a Contemporary Art Museum under Hypnosis documents an imaginary visit to an exhibition. The artist allows himself to be hypnotized in order to present to view, while in this state, the visit to an exhibition. In response to the questions of the hypnotist, he tells of his course through the museum and describes individual works. Here all three elements come together: the inverse element, observation and bifurcation. The artist encounters himself as a hypnotized observer, whereupon he issues an inverted report, so to speak, concerning art.

The oeuvre of Christoph Keller is characterized by a standpoint with regard to the world and perception which conceptually takes up subjects, procedures and ideas, then transfers them aesthetically into the artistic space. His attitude as an artist goes further than that of a post-producer who simply uses and discards the objects and forms of the world.⁸ Inasmuch as Keller observes and rearranges something, he simultaneously reflects the process of observation. Keller views as sites the objects, statements and



Tunnel, 1998

⁸ Cf. Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, New York 2002.

practices which he focuses upon in his artworks. They are places, not in the sense of topographical locations, but as cultural or intellectual topoi, as discursive positions. Through the transformation into an artistic environment, they have not been removed from their own respective surroundings of validity and function. In the work of art, they each experience a respectively specific shift. This procedure may be considered to be aesthetic in nature, but not simply as an aestheticization of phenomena, surfaces or images. Observation, bifurcation and inversion thereby represent aesthetic processes in an extended sense. They open an artistic view onto statements and practices which are foreign to art and which are mirrored, reevaluated and rearranged by this point of view. Keller's artistic procedure thereby aims neither at superficial criticism nor at formal appropriation. Instead his method of artistic transformation connects two bifurcated movements. The work injects an exterior aspect into the space of art and, conversely, presents a specifically artistic view back onto that external reality.

Translation: George Frederick Takis

BILDTEIL / PLATES



Kunstverein Braunschweig (Haus Salve Hospes mit / with Cloudbuster), 2008



Interpreters, Videoinstallation über das Simultan-Dolmetschen, 2008
Installationsansichten / Installation views Kunstverein Braunschweig, 2008

INVERSE OBSERVATORIEN

Christoph Keller benutzt das Observatorium entgegen seiner eigentlichen Funktion: Was beobachtet wird ist nicht das Universum, sondern die Beobachtung selbst. Die Inversion wendet das Mittel wissenschaftlicher Untersuchung, das Teleskop, auf sich selbst an. Der anthropozentrische Blick von der Erde auf deren Außen wird gespiegelt, und sieht sich selbst: der terrestrische Blick ist gleichsam einem extra-terrestrischen Blickpunkt ausgesetzt.

Die Arbeit *Message To the Extraterrestrials* (2007) besteht aus einem Dobson Teleskop, dessen konkaver Spiegel entgegen seiner eigentlichen Funktion nicht Licht aus dem Weltall empfängt, sondern mit Hilfe eines Diaprojektors einen Lichtstrahl durch den verdunkelten Ausstellungsraum und schließlich nach draußen schickt. Die Funktion Empfang wurde auf Sendung umgeschaltet. Die Bilder, die der Projektor projiziert, befinden sich bereits seit über 30 Jahren im Weltraum: Als Teil der Raumsonden Voyager 1 und 2 wurden sie 1977 in den Weltraum geschickt um einem extraterrestrischen Adressaten die Erde, den Menschen und seine Kultur zu vermitteln. Christoph Keller unterzieht diesen historischen Versuch einer Analyse, die ihre anthropozentrischen Aporien entdeckt. Die Astronomie als historische Wissenschaft generiert nicht nur Bilder entfernter Planeten und Sonnensysteme: Der Blick auf das Andere produziert im Gegenzug zugleich immer ein Bild von uns selbst, das die Wissenschaft notwendig zu verdecken sucht, aber nie völlig zu eliminieren im Stande ist.

In der Serie *Inverse Observatories* (2007) nimmt Christoph Keller das Motiv des Observatoriums zum Ausgangspunkt, und unterwirft es einer Logik des Archivs, das in Form einzelner Schwarz-Weiß-Fotografien gezeigt wird. Das Objekt als ein Mittel der Beobachtung wird als Bildtypus Teil einer Sammlung, deren innere Struktur dem Betrachter verborgen bleibt. Die oft körnige Auflösung lässt auf die digitale Herkunft der Bilder schließen, die durch den Effekt der Solarisierung zusätzlich entfremdet sind. Von außen als Objekte betrachtet verwandeln sich die Gebäude zu eigenartigen Beispielen einer fremden Kultur, zu historischen Monumenten deren Sinn der gegenwärtige Betrachter nicht mehr zu entschlüsseln vermag.

Message to the Extraterrestrials, 2007

Ausstellungsansicht / exhibition view Galerie Esther Schipper, Berlin 2007

Teleskop mit angebaute Diaprojektor, 2 Spiegel, Dimensionen variabel;

„umgekehrtes“ Teleskop, das Bilder (der Voyager-Mission von 1977) ins All hinaus sendet /

Telescope with attached slide projector, 2 mirrors, dimensions variable;

inverse telescope that does not receive but sends images (of the Voyager mission of 1977) into space

siehe Text auf den Seiten 106–109 / see text on pages 110–113



INVERSE OBSERVATORIES



Untitled (Inverse Observatories), 2007
Piezo Prints, 37 x 55 cm

Christoph Keller makes use of the observatory contrary to its true function: it is not the universe that is observed, rather the observation itself. The inversion deploys the instrument of scientific study, the telescope, on itself. The anthropocentric of the earth on its exterior is mirrored and sees itself: the terrestrial view is subjected to an extra-terrestrial viewpoint as it were.

Message to the Extraterrestrials (2007) consists of a Dobson Telescope whose concave mirror does against its function not receive light from outer space, but rather transmit a ray of light through the exhibition space and ultimately to the outside by means of a slide projector. The receiver function has been switched to that of a transmitter. The images projected by the projector have already been in outer space for over 30 years. They were sent into outer space in 1977 as a part of the Voyager 1 and 2 space probes to impart knowledge about the earth, the human being, and his culture to extra-terrestrial addressees. Christoph Keller submits this historic venture to an analysis that discovers its anthropocentric aporia. As an historic science, astronomy not only generates images of distant planets and solar systems: the view of the other simultaneously produces an image of ourselves in return that science necessarily attempts to conceal, but is incapable of eliminating entirely.

In the *Inverse Observatories* (2007) series, Christoph Keller takes the motive of the observatory as his starting point and submits it to the logic of the archive which is depicted in the form of individual black-and-white photographs. As a pictorial type, the observatory as a means of observation becomes part of a collection whose inner structure remains concealed from the viewer. The often grainy resolution allows the deduction that the images stem from digital sources and are additionally defamiliarized by the effects of solarization. Seen as objects from the outside, they transform into peculiar examples of an alien culture, into monuments, whose historic meaning can no longer be revealed by the contemporary beholder.



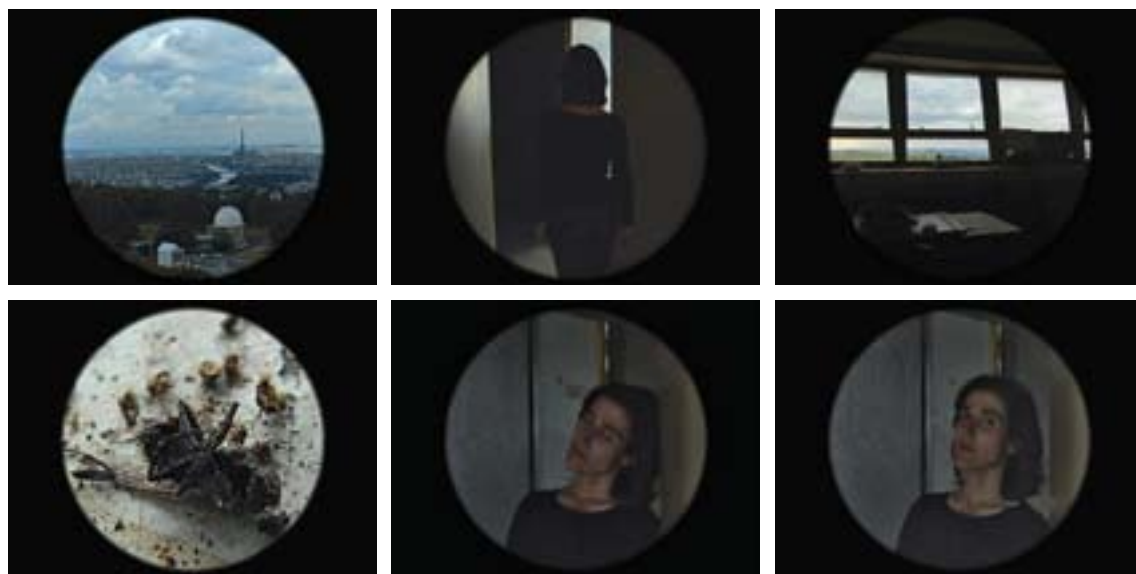
Untitled (Inverse Observatories), 2007
Piezo Prints, 54 x 78 cm



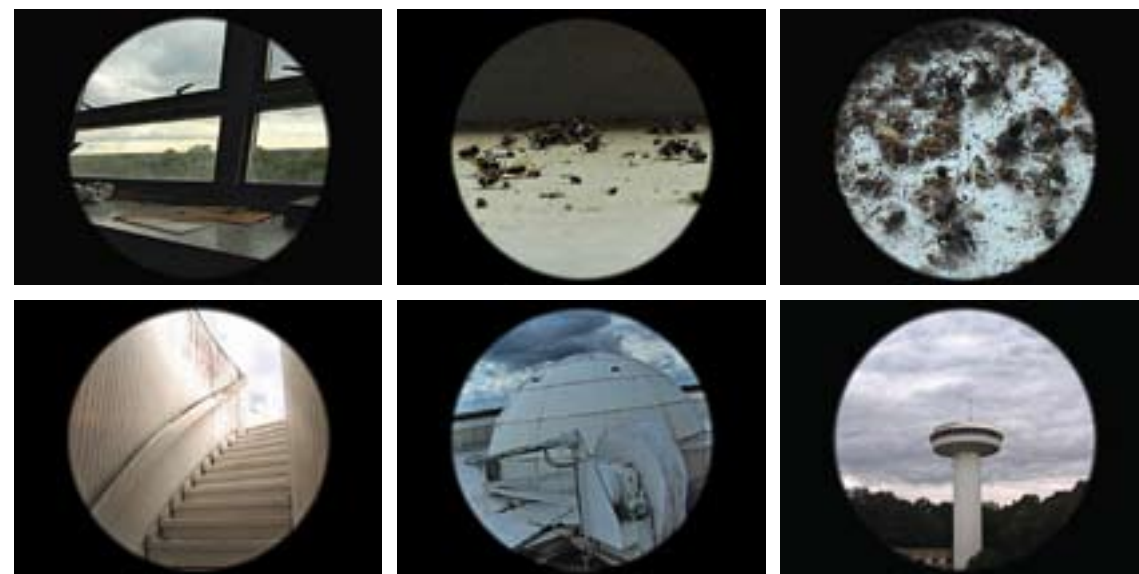
Untitled (Inverse Observatories), 2007
Piezo Prints, 25 x 38 cm

TOUR SOLAIRE

Das Video *Tour Solaire* beginnt mit einer Umkehrung des Blicks: Statt die Ferne des Alls zu vermessen, gleitet der Blick von der Panoramaplattform eines stillgelegten Observatoriums aus zunächst über Paris und wendet sich schließlich dem Inneren des Turms zu. Überlagert von der Tonspur aus Andrei Tarkowskis Film *Solaris* bewegt sich die Kamera durch das verlassene Observatorium und verweilt dann auf einigen leblosen Fliegen. Die zwischen einer angedeuteten Ferne, der Beobachtung konkreter Räume und ihrer Details oszillierenden Szenerien, der Wechsel zwischen außen und innen, zwischen Objektivierung und psychischen Interieurs bestimmen dieses Video. Das Observatorium erscheint hier als stummes, irreales Monument einer fremden Kultur, als Instrument einer Wissenschaft, die von ihrer eigenen Fiktionalisierung heimgesucht wird.



Tour Solaire, 2007
Video Stills
Video/DVD, runde Videoprojektion, Ton, 10 Min / round video projection, sound, 10 min



TOUR SOLAIRE

The video *Tour Solaire* begins by reversing the view: instead of measuring the remoteness of outer space, the view glides first from the observation platform of a disused observatory over Paris and then ultimately turns towards the interior of the tower. Overlaid by the soundtrack of Andrei Tarkovsky's film *Solaris*, the camera moves through the abandoned observatory and then lingers on a few lifeless flies. The video is determined by scenarios veering between the suggestion of distance, the observation of concrete spaces and their details, the shift between inside and outside, between objectification and psychological interiors. The observatory appears here like a mute, unreal monument of an alien culture, like the instrument of a science beset by its own fictionalization.

CONDITION PARANOIAC

Beobachtungen einer paranoiden Grundstimmung und ihrer Ausdrücke thematisierte Christoph Keller 2007 in einer Reihe von Arbeiten über Bedrohung, Grasroot-Bewegungen im Internet und Verschwörungstheorien im Allgemeinen. Das Wegbrechen sinnstiftender, stabilisierender Zusammenhänge wie Religion oder auch Wissenschaft seit dem Ende des 20. Jahrhunderts führt dazu, dass jedes Abweichen von der Norm als Bedrohung aufgefasst wird. Die Zuordnung von „gut“ und „böse“ erscheint überdeutlich, wobei „das Böse“, die Bedrohung oftmals universal wirkt und die Verursacher gesichtslos bleiben. Bestimmte wiederkehrende Deutungsmuster einer massiven Bedrohung durch wahlweise Terrorismus oder die Konspiration weniger, mächtiger „Marionettenspieler“ werden als Schablone aufgelegt, um Dinge zu interpretieren und verständlich zu machen. Keller bezieht zum Wahrheitsgehalt dieser Theorien nicht Stellung, sondern er begreift sie als Abbilder von aktuellen gesellschaftlichen Situationen und Machtverhältnissen.

„Diese Stimmung, die ich „paranoid condition“ nenne, hat mich dazu gebracht, mich mit zeitgenössischen Verschwörungstheorien zu beschäftigen. Mir scheint, dass in einer Situation, in der die freie Wissenschaft als jene Instanz, die über wahr oder falsch entscheidet, und der Zugang der Gesellschaft zu verlässlichen Informationen wegbricht, jede abweichende Narration verschwörungstheoretische Züge annehmen kann. Daher versuche ich, diesen Theorien auch nicht mit den Kategorien wahr oder unwahr beizukommen, sondern sehe sie eher als Spiegelbilder einer bestimmten gesellschaftlichen Situation. Das ist auch für die Kunst interessant, da sie in ihrer Ausprägung in der bürgerlichen Gesellschaft eng mit der Entwicklung der freien Wissenschaft verbunden ist.“

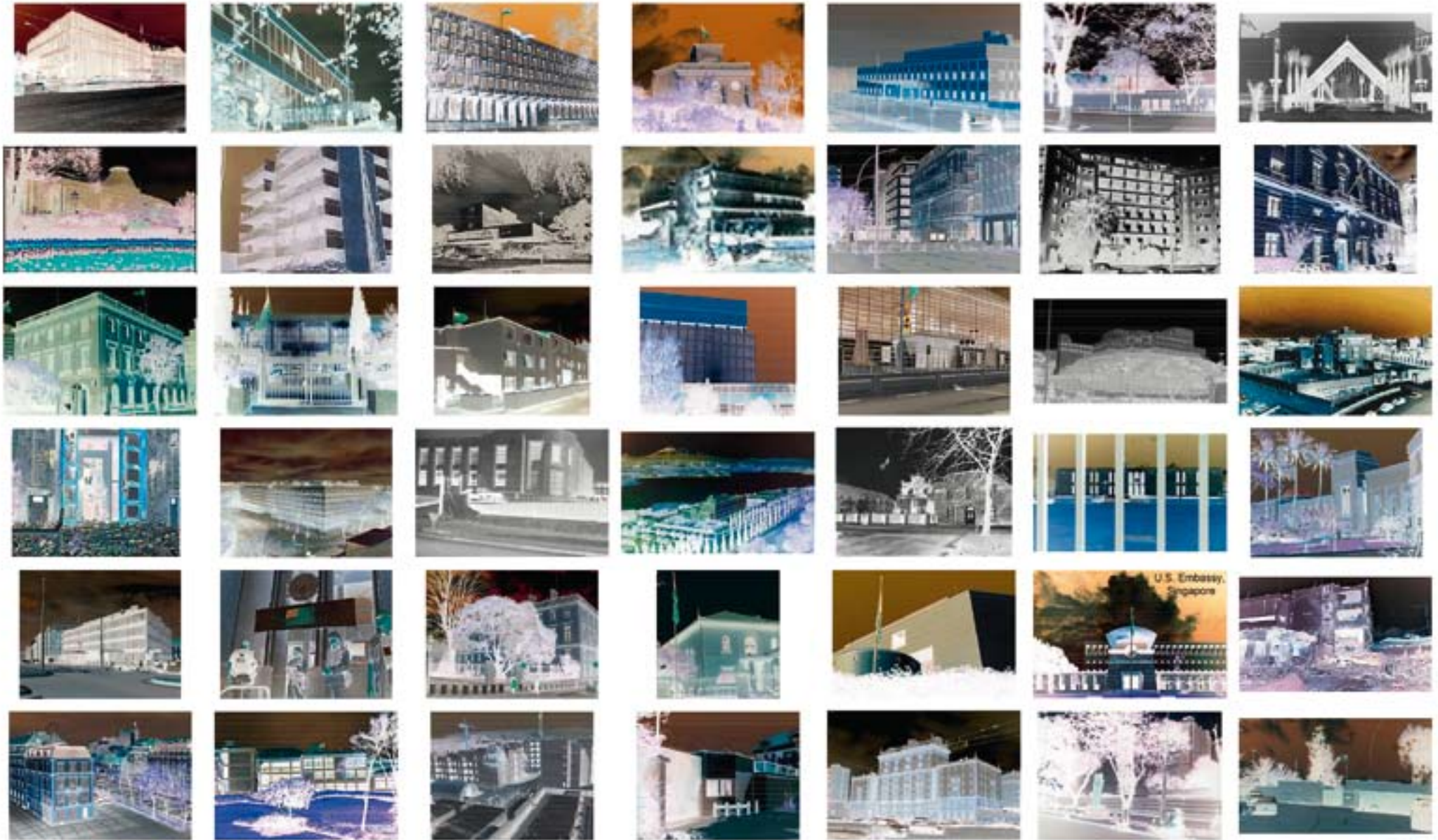
In 2007 Christoph Keller collected observations on a paranoid undercurrent and its expressions in a series of works about threats, Internet grassroots movements, and about conspiracy theories in general. The breakup of stabilizing factors that provide meaning such as religion or even science since the late 20th century has resulted in the fact that every deviation from the norm has been seen as a threat. The associations of “good” and “evil” appear blatantly obvious, whereby “the evil,” the threat often seems universal and the perpetrators remain faceless. Certain specific recurring interpretative patterns of a massive threat through terrorism or alternatively the conspiracy of a few powerful people “pulling the strings” behind the scenes are applied like a template to interpret things and make them understandable. Keller does not take a position regarding the substance of these theories, rather he comprehends them as illustrations of current societal states of affairs and balances of power – and presents them as such.

“This disposition, which I call the “paranoid condition,” led me to occupy myself with contemporary conspiracy theories. It seems to me that in a situation in which independent science has broken away as the authority deciding about true or false and which provides society an access to reliable information, every deviating narration can assume the traits of a conspiracy theory. I therefore also do not attempt to tackle them with the categories of true or false, but rather to see them as reflections of a specific societal situation. This is also interesting for art because it, too, is closely linked to the development of independent science due to its evolution in bourgeois society.”

AMERICAN EMBASSIES

Das American Embassy Project (*American Embassies 1+2*, 2007) besteht aus einer Sammlung von Aufnahmen von US-amerikanischen Botschaften aus aller Welt. Die Fotografien sind farblich invertiert, das heißt negativ gesetzt. Die extrem gesicherten Gebäudekomplexe zeugen von dem Bedürfnis nach größtmöglicher Absicherung gegen eine namenlose Bedrohung.

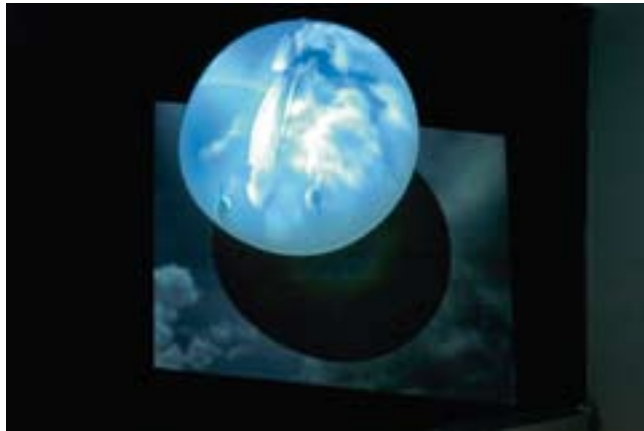
The American Embassy Project (*American Embassies 1+2*, 2007) consists of a collection of photographs of United States embassies from around the world. The colors of the photographs have been inverted, i.e. turned into negatives. The heavily protected building complexes attest to the need for the maximum protection possible against a nameless threat.



American Embassies (2), 2007
2 Bildraster (2 x 42 montierte Einzelfotos à 9 x 13 cm), je 70 x 100 cm /
2 grids (2 x 42 mounted single photographs, each 9 x 13 cm), each 70 x 100 cm

THE WHOLE EARTH

Mit Bildern der Idylle und der Bedrohung spielt die Videoinstallation *The Whole Earth* (2006/2007). Auf und durch einen Wetterballon, der gewöhnlich als Vehikel für Messgeräte meteorologischer Untersuchungen dient, wird das Bild eines blauen Himmels mit friedlich dahin ziehenden Wolken projiziert. Die Vorstellung eines unberührt schwebenden blauen Planeten, verstärkt durch die unterlegte, melodische Klaviermusik, wird alle zwei Minuten vom Tosen eines durch die Wolkendecke stoßenden Düsenflugzeugs unterbrochen. Die vermeintliche Idylle entpuppt sich als konstruiertes Ideal ohne Bestand.



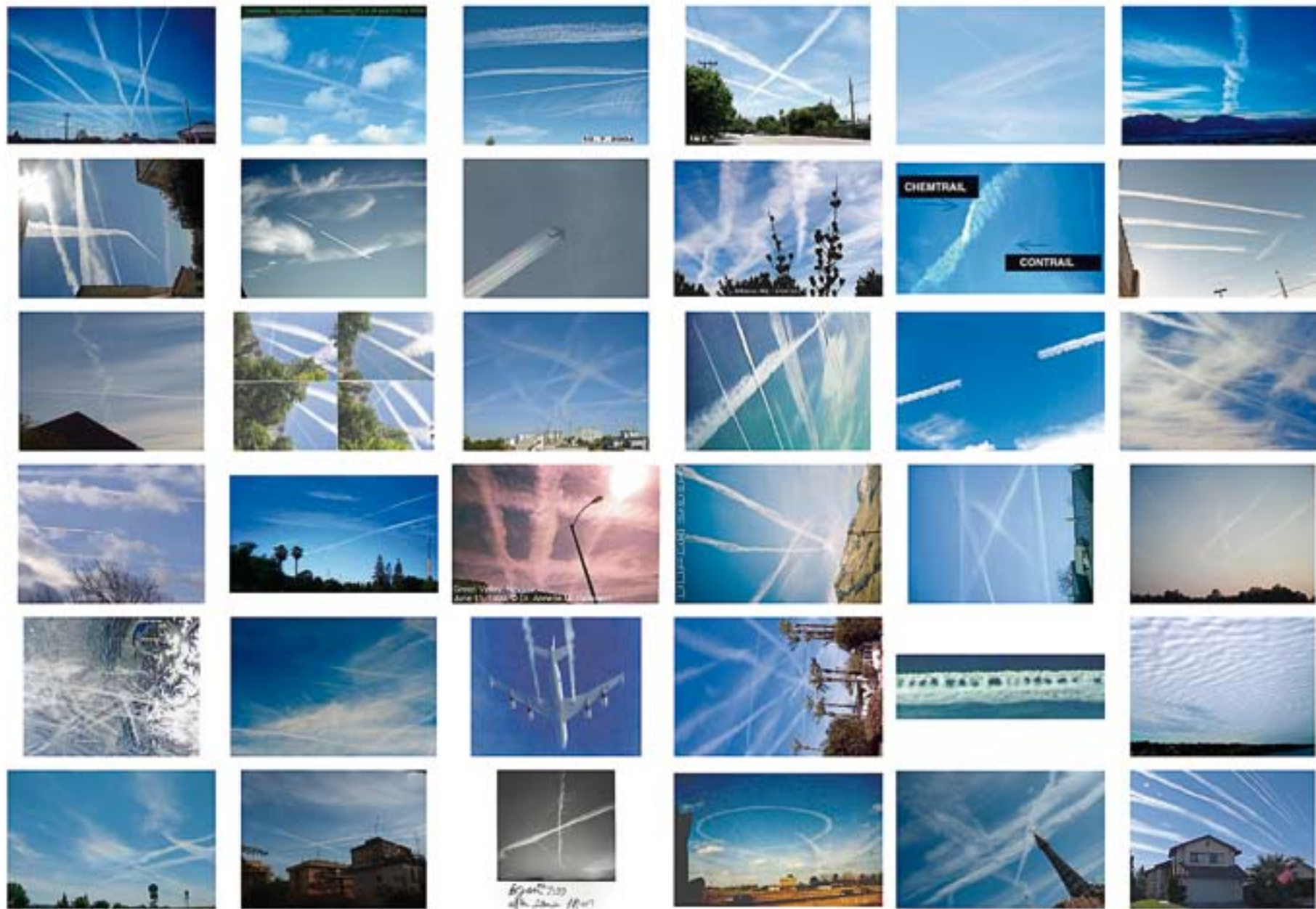
The Whole Earth, 2006/07
Ausstellungsansicht / exhibition view Kunstraum München, 2007
Video/DVD, Projektion auf transparenten Wetterballon, Ton, 4 Min (Loop) /
projection on transparent weather balloon, sound, 4 min (loop)



The Whole Earth, 2006/07
Video Still

CHEMTRAILS

Die Bildraster der Serie *Chemtrails 1-3* (2007) versammeln archivartig und unkommentiert Formationen von Flugzeug-kondensstreifen (engl. contrails) am Himmel. Seit Mitte der 1990er Jahre verwiesen besorgte Wissenschaftler und Gruppierungen vor allem in den USA vermehrt auf Veränderungen dieser Streifen und dokumentierten sie im Internet. Manche dieser Gruppen führen die Veränderung der so genannten Chemtrails darauf zurück, dass dem Kerosin des internationalen Flugverkehrs angeblich Anteile von Barium und Aluminium beigelegt würden, um mit Hilfe der von den Kondensationskernen ausgelösten Wolkenbildung der Erderwärmung entgegenzuwirken.

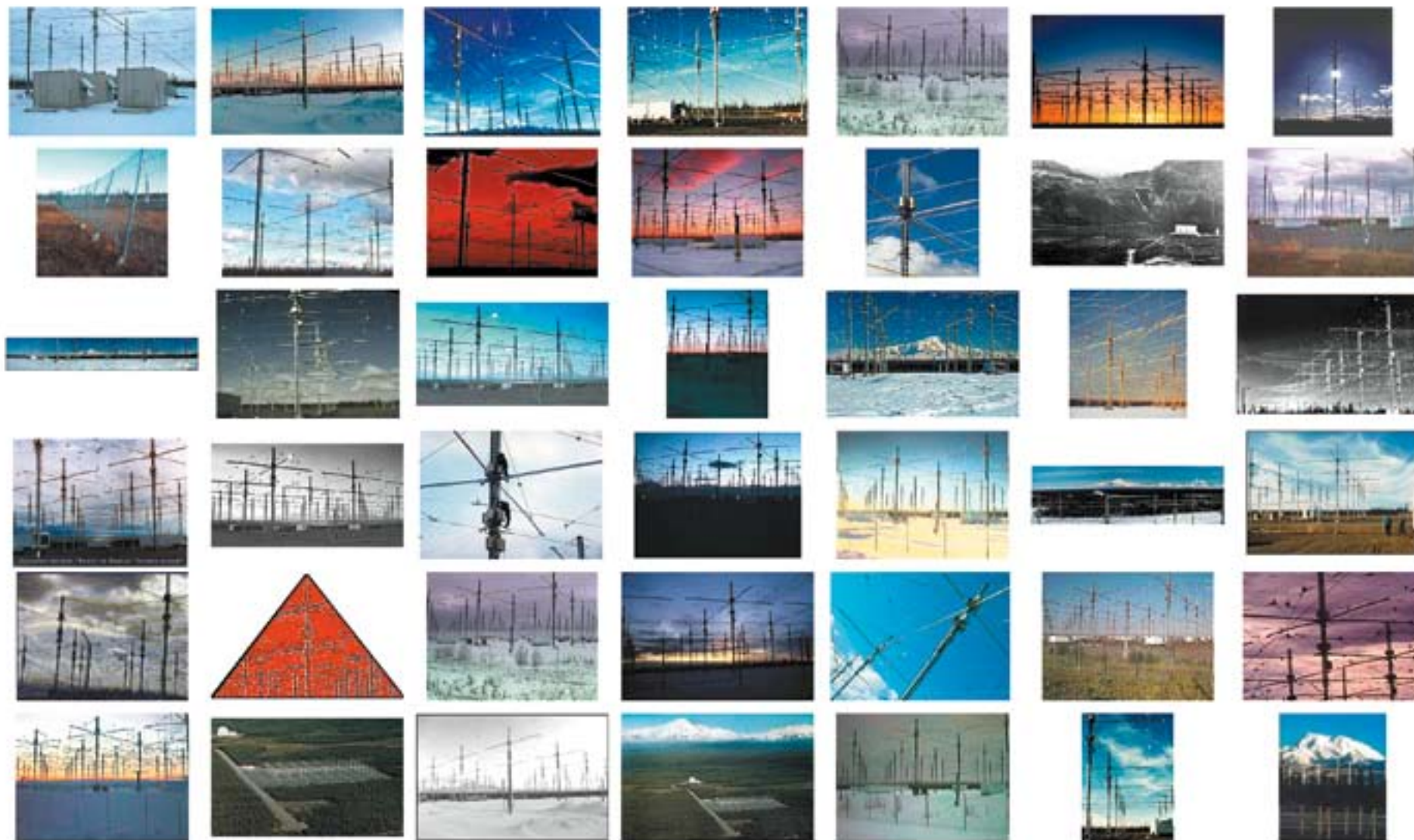


Chemtrails (2), 2006
3 Bildraster (3 x 36 montierte Einzelfotos à 10 x 15 cm), je 70 x 100 cm /
3 grids (3 x 36 mounted single photographs, each 10 x 15 cm), each 70 x 100 cm

The grids of the *Chemtrails 1-3* series (2007) assemble, archive-like and uncommented, the formations of airplane contrails in the sky. Concerned scientists and groupings especially in the United States have increasingly pointed to changes in these contrails since the mid-1990s and documented them on the web. Some of these groups claim that the changes in the so-called chemtrails are caused by allotments of barium and aluminum supposedly mixed into the jet fuel used in international air travel in order to counteract global warming by means of the cloud formations triggered by the condensation nucleuses.

HAARP

Ein weiteres Bildraster beschäftigt sich mit dem militärischen Forschungsprojekt **HAARP** (High Frequency Active Auroral Research Program), das sich in einem hochgesicherten Areal nördlich von Gakona, Alaska befindet. Hier werden versuchsweise Energiepulse über extrem leistungsfähige Kurzwellensendeanlagen in die Atmosphäre, insbesondere in die Ionosphäre „gebeamt“. Die grundlegenden Ideen dieser Technologie werden dem legendären Erfinder Nikola Tesla zugeschrieben. Um die von der Außenwelt abgeschirmte Anlage ranken sich zahlreiche Verschwörungstheorien, unter anderem gilt die Versuchsanlage als Instrument zukünftiger, geophysikalischer Kriegsführung, den so genannten „Weather Wars“.



HAARP, 2007

Bildraster (42 montierte Einzelfotos à 9 x 13 cm), 70 x 100 cm /
grid (42 mounted single photographs each 9 x 13 cm), 70 x 100 cm

A further grid deals with the militaristic **HAARP** project (High Frequency Active Auroral Research Program) which is located in a maximum security area north of Gakona, Alaska. Energy pulses are "beamed" here on a trial basis via extremely powerful shortwave transmitters into the atmosphere, especially into the ionosphere. The fundamental ideas behind this technology have been attributed to the legendary inventor Nikola Tesla. Numerous conspiracy theories surround this facility shielded from the outside world, including the claim that the testing ground is an instrument of an upcoming geophysical warfare, the so-called "Weather Wars."



Hypnosis-Film Project, 2007
Ausstellungsansicht / exhibition view Sprengel Museum Hannover, 2007

HYPNOSE UND TRANCE

Hypnose ist eine Methode der Tranceinduktion vermittelt durch verbale Suggestionssätze. Es gibt verschiedene Lehrmethoden der Hypnose, die alle erlernbar sind. Ihnen eigen ist es, dass der Wille, beziehungsweise die Imagination des Hypnotisanden durch die Stimme des Hypnotiseurs geleitet wird. Insofern gibt es Parallelen zur Kunst, die schließlich auch auf der Ebene der Imagination wirkt.

In *Radiohypnose* (2004) unternahm Keller den Versuch, die Zuhörer des Berliner Kunstradioprojektes *reboot.fm* durch sprachliche Suggestion zu hypnotisieren. Diese Aktion entspricht dem Ziel vieler Projekte der frühen Radio-Avantgarde, auf der Empfängerseite eine reale Veränderung zu bewirken und spielt auf das hypnotische Element des Mediums an.

Zur Vorbereitung der Arbeit *Visiting a Contemporary Art Museum under Hypnosis* (2006) nahm Keller Unterricht bei einem professionellen Hypnotiseur, ließ sich hypnotisieren und hypnotisierte andere. Das zweiteilige Video zeigt eine Hypnosesitzung, in der sich Keller hypnotisiert auf einen Gang durch ein imaginäres Kunstmuseum begibt und die Werke beschreibt, die er dort sieht.

2007 begann Keller damit, ein Archiv von Hypnoseszenen der Filmgeschichte anzulegen. Erstaunlich viele Filme enthalten Hypnoseszenen und bei den meisten dieser Szenen widerstehen die Regisseure der Versuchung, mit dem Darsteller gleichsam den Zuschauer hypnotisieren zu wollen, nicht. Für *Hypnosis-Film Project* (2007) kompiliert Keller aus Sequenzen, die von ihrem ursprünglichen Plot befreit und auf Hypnose-Sätze reduziert wurden, eine 18-minütige filmische Hypnosesitzung.

HYPNOSIS AND TRANCE

Hypnosis is a method of inducing a trance-like state by means of verbal suggestive phrases. There are various teaching methods of hypnosis which are all learnable. Inherent to all of them is that the voice of the hypnotist directs the will or the imagination of the person to be hypnotized. In so far there are parallels to art that ultimately function on the level of imagination.

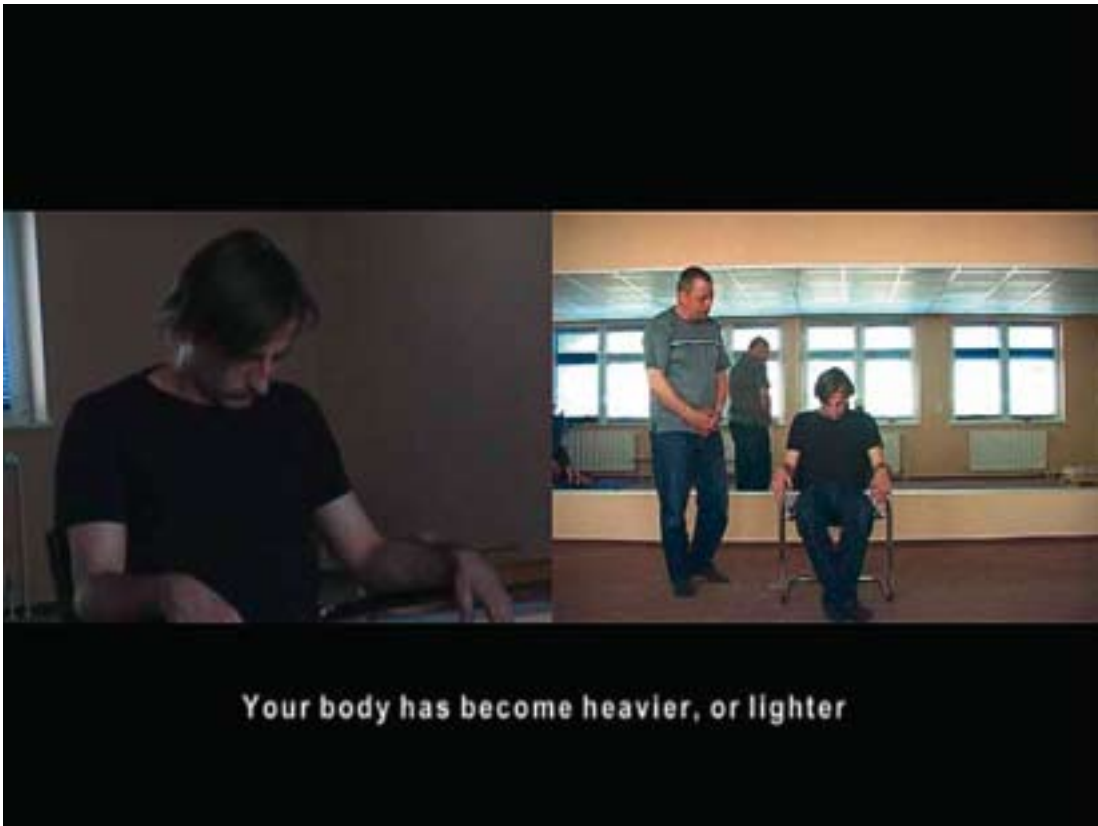
In *Radiohypnose* (2004) Keller undertook the attempt to hypnotize the listeners of the Berlin art radio project reboot. fm by means of verbal suggestion. This performance is in accordance with the aims of many early avant-garde radio projects to effectuate a tangible change on the part of the receiver and plays on the medium's hypnotic element.

Keller took lessons from a professional hypnotist to prepare for the piece *Visiting a Contemporary Art Museum under Hypnosis* (2006), let himself be hypnotized, and he also hypnotized others. The two-part video depicts a hypnosis session in which Keller repairs to the corridor of an imaginary hypnotized and describes the works which he sees there.

Keller began assembling an archive of hypnosis scenes from the history of cinema in 2007. A striking number of films contain hypnosis scenes and in most of these scenes, the directors do not resist the temptation of wanting to hypnotize the audience along with the actor as it were. For the *Hypnosis Film Project* (2007), Keller compiled an 18-minute cinematic hypnosis session from sequences extricated from their original plots and are narrowed down to their pure hypnotic principles.



Hypnosis-Film Project, 2007
Video Stills
Video/DVD, Ton, 18 Min; Kompilation einer Hypnosesitzung aus einem vom Künstler geführten Archiv von Hypnoseszenen der Filmgeschichte / sound, 18 min; Compilation of a hypnosis session from the artist's archive of sequences of hypnosis in film history



Visiting a Contemporary Art Museum under Hypnosis, 2006
Video/DVD, Doppelprojektion, Ton, 23 Min; Dokumentation einer Hypnosesitzung,
in der der Künstler ein imaginäres Museum aufsucht und in Trance beschreibt, was er dort sieht /
2-screen projection, sound, 23 min; documentation of the artist being hypnotized,
wandering around in an imaginary art museum and describing what he sees there

Ich werde jetzt
von Zehn an abwärts zählen
und bei jeder Zahl
werden Deine Augen etwas müder.

ZEHN
Deine Augen sind bleischwer.

NEUN
Immer schwerer werden Deine Augen.

ACHT
immer schwerer.

SIEBEN
SECHS
FÜNF
Deine Augen sind nun sehr müde.

VIER
DREI
ZWEI
EINS

Was ich Dir jetzt mitteile,
dringt tief in Dein Unterbewusstsein
und prägt sich unauslöschlich ein.

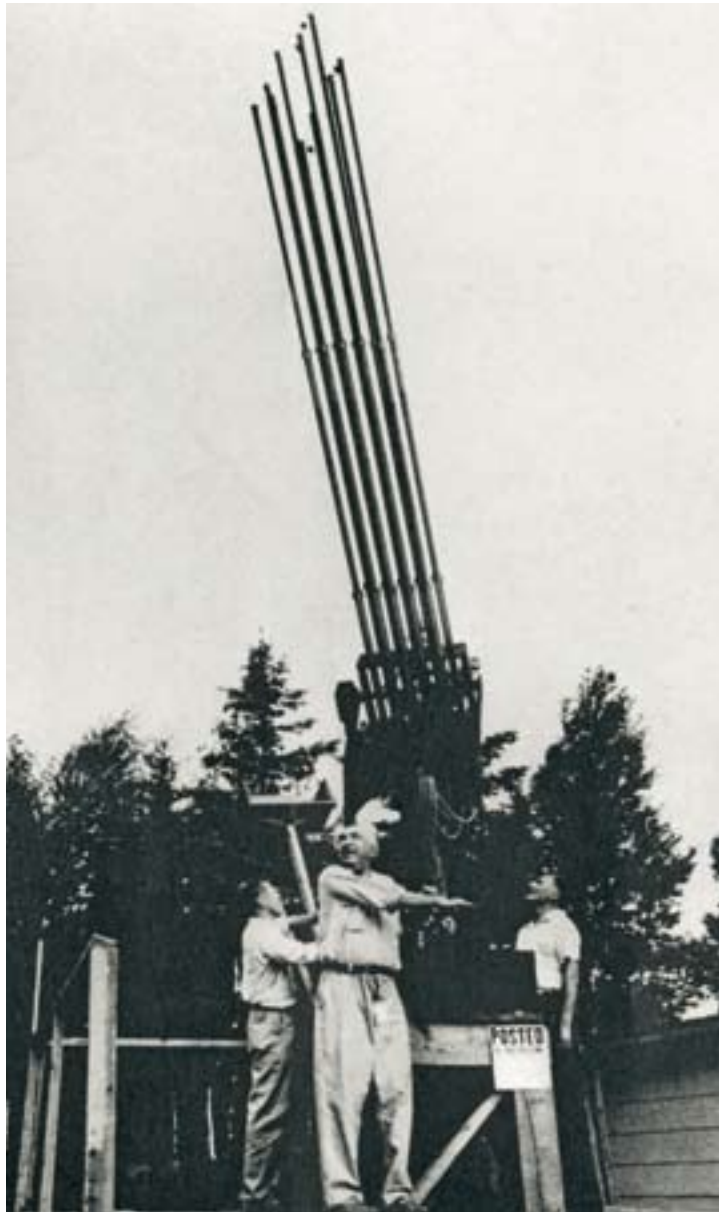
Texthypnose, 2007
Video/DVD, stumm, ca. 2:30 Min; Video mit nacheinander aufscheinenden Textzeilen, die eine Hypnose einleiten. /
ca. 2:30 min, silent; video of phrases appearing one after the other on the screen, inducing hypnosis

The two shamans leveled a circular ceremony place near the *menhir* and everybody sat down bare-footed. The first shaman went into trance extremely fast, shaking and shivering heavily and soon started to murmur like an animal. He sat in a strange posture at the foot of the stone, maybe a bit like an owl; his lips pulled upwards his eyes flickering. Then he started to speak with different strange voices. One member of the group, a woman, was taking the role of the translator, she was always close to him and repeated what he was just saying or even asked him questions. First he was possessed by a local nature spirit and later on by a spirit living in the stone. The other shaman got possessed by the guardian spirit of the place, which said that the place was not haunted by cruelties and that the local spirits were quite in order ("bien nettoyé"). Once the shamans were shaking so heavily that it took over to some of our group and they began to shake as well. Sometimes one of them would turn in circles or dance around the stone or suddenly disappear in the woods and then return. No drugs were taken as far as I saw, and when it ended the shamans were totally calm and relaxed. I filmed it all.



Untitled, 2007
Video Still

Video/DVD, Ton, 60 Min; Videodokumentation eines schamanischen Rituals in der Bretagne /
sound, 60 min; documentation of a shamanistic ritual in the Bretagne



Wilhelm Reich mit / with Cloudbuster, 1956



Christoph Keller, Cloudbuster Project, New York 2003
 Cloudbuster auf dem / on the Clocktower Building in Lower Manhattan, New York City
 Re-Enactment der wissenschaftlichen Experimente Wilhelm Reichs von 1953-54 zur Veränderung der Atmosphäre mittels Orgon-Energien /
 Reenactment of the scientific experiments of Wilhelm Reich from 1953-54 to influence the atmosphere with the means of Orgone energy

CLOUDBUSTER-PROJECT

Re-enactments der wissenschaftlichen Experimente von Wilhelm Reich aus den Jahren 1953-54 mit dem Ziel der Beeinflussung der Atmosphäre mittels Orgon-Energie. Die Re-enactments der Cloudbuster-Experimente fanden zuerst auf dem Dach des P.S.1 Contemporary Art Center in Long Island City sowie auf dem Clocktower im südlichen Manhattan statt. Die Operationen basierten auf einer Erfindung von Wilhelm Reich, einem aus Galizien stammenden Psychologen und frühen Schüler Sigmund Freuds, der 1952 erste Versuche zur Beeinflussung des Wetters durchführte. Der Cloudbuster verfügt über einen simplen mechanischen Aufbau bestehend aus mehreren parallelen Reihen leitender Metallröhren, die über Metallschläuche in fließendem Wasser geerdet sind.

siehe Text auf den Seiten 114–117

Reenactment of the scientific experiments of Wilhelm Reich from 1953–54 to influence the atmosphere by the means of Orgone energy. The reenactments of the Cloudbuster experiments first took place on the roof of P.S.1 Contemporary Art Centre in Long Island City and on the top of the Clock tower in lower Manhattan, New York. These actions were based on the invention of Wilhelm Reich, an Austrian born psychologist and early scholar of Sigmund Freud who began experimentation with making changes to the atmosphere in 1952. The Cloudbuster has a simple mechanical structure, consisting of a few rows of conductive metal pipes that are connected with hoses to a source of flowing water. A spacer made of organic material insulates each one of these metal conductors.

see text on pages 118–120



Cloudbuster Project, Berlin / Heaven and Sky, 2003/04
Ausstellungsansicht / exhibition view Galerie Esther Schipper, Berlin 2003/04
Video-Observatorium im Ausstellungsraum und Installation eines Cloud-busters auf dem Dach der Galerie /
video observatory in the exhibition space and installation of a cloudbuster on the roof of the gallery





*Installationsansichten / installation views Cloudbuster Project,
Kunstverein Braunschweig, 2008*

Wünschelruten-Testfeld

Auf dem Testfeld können Sie Ihre Fähigkeiten beim Rutengehen erproben. Nehmen Sie dazu eine der Wünschelruten so in die Hände, dass die Handflächen nach oben zeigen. Halten Sie die Rute konzentriert aber entspannt vor sich. Eine Mutung macht sich durch Ausschlagen der Rute nach oben oder Unten bemerkbar.

Unter dem Testfeld ist vom Eingang bis zur Pumpe ein Wasser führender Rohrkreislauf verlegt. Sie können versuchen mit der Wünschelrute etwas über den Verlauf dieser Rohre herauszufinden, zu muten. Die beiden Stränge sind frei gebogen und überkreuzen sich einmal.

Tragen Sie Ihre Mutung in die Grafik ein, soweit Sie einen Ausschlag gespürt haben. Wenn Sie nur eine undeutliche Stelle vermuten, dann schraffieren Sie diese. Bitte hinterlassen Sie uns Ihre Mutung zur Auswertung. Wenn Sie am Ende der Ausstellung über Ihr Ergebnis, bzw. den tatsächlichen Verlauf werden möchten, tragen Sie bitte Ihre E-Mail-Adresse in nachstehendes Feld ein. Diskretion im Umgang mit Ihrer Email-Adresse wird garantiert.

E-mail:



Wünschelruten-Testfeld (Scheunenversuch), 2003; Ausstellungsansichten / exhibition views Kunstverein Hannover, 2003
Kupferrohre, Wasserpumpe, Holzlatten, Wünschelruten, Fragebogen; begehbare Installation basierend auf einem wissenschaftlichen Experiment zur Überprüfung der Resultate von Wünschelrutengängern (Scheunenversuch, 1988/89) / copper pipes, water pump, wooden slats, divining rods, questionnaire; walkable installation based on a scientific experiment to evaluate the results of water diviners (Scheunenversuch, 1988/89)

EXPEDITION-BUS AND SHAMAN-TRAVEL

Die Installation *Expedition-Bus and Shaman-Travel* erforscht eine Parallele zwischen der schamanischen und der ethnographischen Reise. Mircea Eliade sieht im Schamanismus die Grundform jeder menschlichen Kultur (*Schamanismus und archaische Extasetechnik*, dt. 1957). Stimuliert durch Trance oder Ritual begibt sich der Schamane auf eine imaginäre Reise in die mythische Welt der Götter, zu metaphysischen, der Gemeinschaft unzugänglichen Orten. Von dort kehrt er mit einem Bild oder einem Gleichnis zurück, das als Botschaft der Götter, Anleitung zur Neu- oder Umkonstituierung der Gemeinschaft gibt.

Der Installation liegt die Vermutung zugrunde, dass der Ethnograph der westlichen Wissenschaften – ohne sich dessen bewusst zu sein – etwas sehr ähnliches für unsere Gesellschaft tut: Er reist in weit entfernte Weltgegenden und berichtet zurückgekehrt von Ereignissen jenseits unserer Zivilisation. Dieses Bild des „Anderen“ trägt dann wesentlich zur Konstitution des mythischen „Wir“ als westlicher „Zivilisation“ bei.

Die Installation besteht aus einem verspiegelten VW-Bully, einem Camperbus aus den 1960er Jahren. Die Verspiegelung verweist auf die Umkehrung des Blickes die einsetzte, als der Ethnograph als scheinbar objektiver Beobachter auf fremde Kulturen traf. Gleichzeitig reflektiert sich der Betrachter darin selbst. Auf die Frontscheibe des Busses werden von innen als Doppelprojektion Ausschnitte aus wissenschaftlich-ethnographischen Filmen der 1950er und 1960er Jahre projiziert, die die Arbeit vom Schamanen bei Divinationen, Opferzeremonien und Trance-Ritualen dokumentieren.

Die beiden Hälften der Doppelprojektion zeigen jeweils einen Ausschnitt eines Films von jeweils etwa einer Minute Länge. In das Filmmaterial wurden subtile zeitliche Verschiebungen eingearbeitet und damit die didaktische Logik und Narration des ursprünglichen Lehrfilmes unterlaufen.

Der Zuschauer, der das mythische Gefährt des Expeditionsbusses betritt und sich auf einem der Sitze niederlassend die Filme ansieht, wird neben dem ethnographischen und dem schamanischen gewissermaßen zum dritten Reisenden der Installation.



Expedition-Bus and Shaman-Travel, 2002

Ausstellungsansicht / exhibition view Sprengel Museum Hannover, 2002

VW-Bus, Video/DVD, Doppelprojektion auf die Windschutzscheibe eines verspiegelten VW-Busses, 20 Min; Installation zu den Parallelen zwischen Ethnographie und Schamanismus unter Verwendung von Ausschnitten aus wissenschaftlichen Filmen der 50er und 60er Jahre / VW-camper, video/DVD, double projection on the windscreen of a mirrored campervan, 20 min; installation researching the parallels between ethnography and shamanism using scientific film-footage from the 50s and 60s

EXPEDITION-BUS AND SHAMAN-TRAVEL

The installation *Expedition-Bus and Shaman-Travel* examines a parallel between the shamanic and the ethnographic journey. Mircea Eliade describes shamanism as the basic form of every human culture (English edition: *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, London: Routledge and Kegan Paul, 1964) and the shamanic journey as its central element. Stimulated by trance or ritual, the shaman embarks on an imaginary journey to the mythic world of the gods, to metaphysical places inaccessible to the community as a whole. He returns with an image or a parable, a message from the gods as it were, that provides instructions on the formation or reformation of the community.

The installation is based on the assumption that the ethnographer in Western science – without being conscious of it – does something very similar for our society: he travels to distant corners of the world and reports on occurrences beyond our civilization upon his return. This image of the “other” decisively contributes to the formation of the mythic “we” as Western “civilization.”

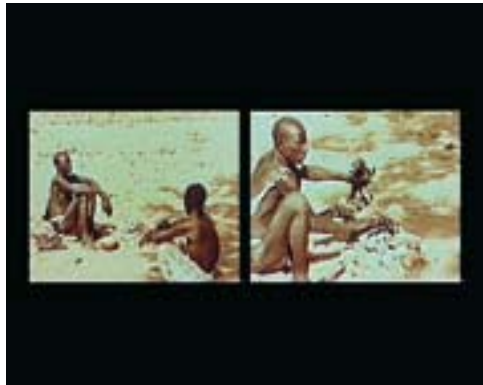
The installation consists of a mirrored Volkswagen Type 2 Transporter, a camping van of the 1960s. The mirroring points to the reversal of the view that occurred when the ethnographer encountered foreign cultures as a seemingly objective observer. The viewer himself is simultaneously reflected in it. Excerpts from scientific ethnographic films from the 1950s and 1960s documenting the activities of shamans during divinations, sacrificial ceremonies and trance rituals are projected as double projections from the inside onto the windshield of the van.

Each of the two halves of the double projection shows an excerpt from the same film lasting for about one minute. Subtle time shifts were worked into the film material that circumvent the didactic logic and narration of the original educational film.

In a certain sense, the viewer who enters the mythic vehicle of the expedition bus and watches the films after taking a seat becomes the third traveler of the installation alongside the ethnographic and the shamanic travelers.



Expedition-Bus and Shaman-Travel, 2002 (Detail)
Ausstellungsansicht / exhibition view Sprengel Museum Hannover, 2002



ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAPHICA

Das internationale wissenschaftliche Filmprojekt Encyclopaedia Cinematographica wurde in den 1950er Jahren am *Institut für wissenschaftlichen Film* in Göttingen (IWF) von Gotthard Wolf und dem Verhaltensforscher Konrad Lorenz und anderen initiiert. Ziel war es die Bewegungsabläufe der gesamten Tierwelt zu dokumentieren, was im Medium Film erstmals möglich erschien. Das Archiv umfasst mehrere tausend meist zweiminütige Filme und ist einer nach Arten und Gattungen und deren spezifischem Bewegungsspektrum gegliederten Systematik unterworfen. In der Installation erfahren die Grundgedanken eine Zuspitzung: Keller bearbeitet eine Auswahl von filmischen „Einträgen“ der Encyclopaedia Cinematographica, indem er die kleinste mögliche Bewegungseinheit isoliert und zu Loops aneinander reiht, so entstehen neue Bewegungszyklen. Die endlos fortlaufenden Bewegungsmuster werden parallel auf 40 Monitoren (im Kunstverein Braunschweig ist eine Auswahl von 13 Filmsequenzen zu sehen) als begehrter Archivraum präsentiert. Die Arbeit spielt mit dem Gedanken des Archivs als Museum.

The international scholarly Encyclopaedia Cinematographica film project was initiated in the 1950s at the *Institute for Scientific Film* (IWF) in Göttingen by Gotthard Wolf and the behaviorist Konrad Lorenz, among others. Its goal is to document the motion sequences of the entire animal kingdom, which seemed possible for the first time by means of the medium of film. The archive encompasses several thousand mostly two-minute films and is subject to a systematic structuring according to category and specie in addition to their specific array of movements. The fundamental idea is intensified in the installation: Keller adapted a selection of cinematic “entries” from the Encyclopaedia Cinematographica by isolating the smallest possible unit of movement and stringing them together in loops, creating new cycles of movement in the process. The never-ending continuous patterns of movement are shown parallel on 40 monitors (a selection of 13 monitors will be on display in the Kunstverein Braunschweig) as an accessible archive room. The piece plays with the idea of the archive as a museum.

siehe Text auf den Seiten 130–132 / see text on pages 133–135



Encyclopaedia Cinematographica, 2001
Installationsansicht / installation view KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2001
Videoinstallation, 40 Einzelvideos auf Monitoren, stumm, Podeste /
40 single channel videos on monitors, mute, pedestals



Encyclopaedia Cinematographica, 2001
Installationsansicht / installation view Kunstverein Braunschweig, 2008



E 2 (Lama / Llama)
Lama huanacus (Mol.) - Galopp
Lama huanacus (Mol.) - Gallop



E 4 (Wasserschwein / Cabybara)
Hydrochoerus capybara (Erxl.) - Schwimmen und Tauchen
Hydrochoerus capybara (Erxl.) - Swimming and Diving



E 6 (Ente / Duck)
Nyroca nyroca (Güld.), *Nyroca ferina* (L.) - Schwimmen und Tauchen
Nyroca nyroca (Güld.), *Nyroca ferina* (L.) - Swimming and Diving



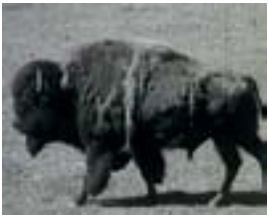
E 7 (Schimpanse / Chimpanzee)
Pan troglodytes (L.) - Vierfüßergang
Pan troglodytes (L.) - Quadruped Walking



E 9 (Afrikanischer Elefant / African Elephant)
Loxodonta africana (Blbch.) - Trab
Loxodonta africana (Blbch.) - Trotting



E 12 (Pinguin / Penguin)
Spheniscus demersus (L.) - Schwimmen und Tauchen
Spheniscus demersus (L.) - Swimming and Diving



E 13 (Bison / Bison)
Bison bison (L.) - Schritt
Bison bison (L.) - Walking



E 31 (Braunbär / Brown Bear)
Ursus arctos (L.) - Galopp
Ursus arctos (L.) - Gallop



E 50 (Deutscher Schäferhund / German Shepherd)
Canis familiaris (L.) - Schneller Galopp
Canis familiaris (L.) - Quick Gallop



E 88 (Salamander / Salamander)
Salamandra maculosa (Laur.) - Laufen
Salamandra maculosa (Laur.) - Running



E 189 (Rochen / Ray)
Raja clavata - Schwimmbewegungen
Raja clavata - Swimming Movements



E 632 (Nektarvogel / Sunbird)
Cinnyris senegalensis (Nectariniidae) - Trillerflug auf der Stelle
Cinnyris senegalensis (Nectariniidae) - Hover Flight in Place

SUN-MIRRORS FOR DARK URBAN HABITATIONS

Sonnenspiegel für verschattete Bereiche

helioflex



Prototyp DT, Berlin Mitte

Ein Raum wird ein anderer, wenn er mit einem Mal Zugang zum Sonnenlicht bekommt. Wer diesen Eindruck erlebt hat, wird ihn nicht mehr vergessen. Weltweit haben Architekten wie Sir Norman Foster in den vergangenen Jahren bei Großprojekten Daylighting-Systeme eingesetzt, um der Verschattung der Gebäude entgegenzuwirken. Eine individuelle Lösung zur Aufhellung von Wohnungen oder Arbeitsbereichen, die sich in die vorhandene Architektur einfügt, gab es bislang nicht.

Der vorliegende Prototyp ist mit einem Hall-Direkt-Sensor (Heliodet) ausgestattet, der die Position der Sonne aufspürt und mit einer einfachen Mechanik den Tagengang der Sonne so auf die Spiegelfläche umsetzt, daß das reflektierte Licht stets den gleichen Punkt trifft. Die Konstruktion und Anbringung der Spiegelhalterung entspricht den weltweit millionenfach eingesetzten Satelliten-Anlagen. Allein in Berlin gibt es nach vorläufiger Schätzung 150.000 potentielle Standorte für den Sonnenspiegel.



Es ist Teil der helioflex-idea, einen automatisch nachgeführten Spiegel zu schaffen, der Licht in vormals dunkle Räume lenkt und der als zukünftiges Serienprodukt so kostengünstig zu produzieren sein soll, daß die von urbaner Dunkelheit betroffenen Leute ihn selbst erwerben können.

Durch die dichte Bebauung der Innenstädte entsteht ein starker Gradient des Lichtes. Die oberen Etagen können sich in dem Licht, das den unteren Stockwerken fehlt. Der Spiegel umgibt diesen Gradienten und reflektiert mit dem Sonnenlicht gleichzeitig eine Verbindung zur Außenwelt in vormals dauerhaft schattige Räume.

A shadowy space changes if a atmosphere dramatically, when it is suddenly illuminated by natural sunlight. Anyone who has experienced this effect, will never forget the impression. In the past years architects have applied complex daylighting systems to counteract the lack of light in the lower floors of large buildings. However, a cheap and efficient device that would bring sunlight to individual living and working areas still does not exist.

The presented prototype is provided by a light-sensitive sensor to trace the position of the sun. A simple mechanism transmits the movement of the sensor and simultaneously adjusts the mirror-position to just the right angle to keep the reflecting sunlight on the spot once selected. The construction and the set-up of the device's support is equal to that of individual satellite-dishes used around the world. Undoubtedly there is a need for this device. If you take the city of Berlin alone, at least 150.000 potential customers are waiting in their dark homes for the sun to rise.



The principal idea of the helioflex-concept was to create an automatic device that could be inserted into the existing architecture and that would permanently reflect direct sunlight to a chosen point. The device has to be cheap enough for the people living in dark homes to afford it.

The density of building generates a social gradient of sunlight in urban areas: The top floors take away the light of the ones living below. The device bypasses this gradient and creates a connection to the outside world by reflecting natural light to spaces that have never seen the sun before.



helioflex



helioflex, 1999

Entwicklung und Patentierung eines Sonnenspiegels zur Aufhellung dunkler Wohnbereiche / concept and patent of a sun mirror for the illumination of dark living areas

Versuchsprojekte / test fields in Berlin, Sonnenstandsdiagramm / diagram of the position of the sun, Versuchsanlage / test field Technische Universität Berlin, Dirty Windows Gallery Berlin, helioflex-Patentschrift / helioflex patent document, Versuchsanlage / test field Technische Universität Berlin, helioflex-Prototyp / prototype



Versuchsprojekte / test fields in Berlin, Installation Galerie Schipper & Krome – Sonnenfleck am Boden der Galerie Schipper & Krome / sun spot on the floor of gallery Schipper & Krome, Dachpanorama mit Satellitenschüsseln / rooftop overview with satellite dishes, Auslagehalle / Research Hall Deutsches Patentamt Berlin, Artforum Berlin 1999, Lichtkegel im Innenhof der Galerie Schipper & Krome / light spot in the courtyard of gallery Schipper & Krome

Die Kamera nimmt Bewegungen auf, Bewegungen des Apparates, oder bewegte Objekte vor dem Objektiv der Kamera. Steht die Kamera fest vor einem unbewegten Hintergrund, so zeichnen sich als Abdruck reiner Zeit nur gleichförmige, horizontale Linien auf dem Film ab. Erst durch die relative Bewegung eines Objektes entsteht ein Bild: ein fotografisches Diagramm der Bewegungen.

Schnelle Objekte werden gestaucht, langsame gedehnt. Der Betrachter nimmt die Welt wie durch einen Türspalt wahr, an dem die Dinge vorüberziehen. Auf dem Rundumbild sieht er die Bewegungen eines Zeitintervalls auf einen Blick und erfährt sich so augenblicklich in Bewegung. Sein Ich wird gewissermaßen zeitlich und räumlich ausgedehnt. Die vertikale Achse des Rundumbildes entspricht dem realistischen Abbild des Raumes. Die horizontale Bildachse dagegen repräsentiert Zeit und Raum, also Bewegung.

The camera records movements, movements of the apparatus, or moving objects in front of the camera lens. If the camera is posed before an unmoving background, it reveals even, horizontal lines on the film. A picture ensues only through the relative movement of an object: a photographic diagram of the movements.

Fast objects are compressed, slow ones elongated. The images may seem to be very much like a panoramic photograph, but the principle is different. It is as if the observer would perceive the world through a crack in a door, along which things pass by. On the Rundum picture he sees in an instant the movements of an interval of time and experiences himself in that moment in motion. His Self is thereby extended, spatially and temporally. The vertical axis of the Rundum picture corresponds to a realistic reproduction of the space. The horizontal axis of the picture, on the other hand, represents time and space, that is, motion.



Neue Menschen von oben, 2006

*S-Bahn, 1998**Laufband, 1999**Streifen 2, 2005**Menschen am Alex, 2000**Salarimen, 2002*



Bundesfilmarchiv, Berlin-Wilhelmshagen, Eingang des Tiefbunkers, 2000, aus der Serie Archives as Objects as Monuments, 2000 (12 Bild-Text-Tafeln auf den folgenden Seiten), siehe Text auf den Seiten 122-125 / National Film Archive, Berlin-Wilhelmshagen, entrance to the underground bunker, 2000, from the series Archives as Objects as Monuments, 2000 (12 image-text-panels on the following pages), see text on pages 126-129

Christoph Keller

Lost/Unfound:

Archives as Objects as Monuments

Animation
Anthropologie
Archäologie
Archiv
Benjamin
Berlin
Bewegung
Bibliothek
Bild
Charité
Chronofotografie
Computer
Dokumentar
Diorama
Edison
Elektroktion

Enzyklopädie
Erinnerung
Fiktion
Film
Fotografie
Genetik
Glaube
Hirnforschung
Homosexualität
Hygiene
Imagination
IWF
Kinematografie
kollektives Gedächtnis
Konradieff-Zyklus
Krieg
Leben
Lumière
Maschine
Material
Medizinmann
Modell
Museum
Namen
Naturkunde
Objektiv
Ort
Pawlow und Padowkin
Präparat
Projektion
Prothese
Realität
RWU
Stößensee
Titel
Tod
Universum-Film AG
Verfallen
Vergessen
Wiederholung
Wissenschaft
Zoo
Zufall



An einem Tag des Jahres 1903 drehte der bekannte Erfinder T.A. Edison in Luna-Park, NY, vor den Augen von tausenden von Zuschauern einen der ersten wissenschaftlichen Filme: Ein Elefant, der drei Männer zu Tode getrampelt hatte, sollte durch Stromstoß getötet werden. Es wurde ein doppelter Sieg der Wissenschaft über die Natur: Edison hatte eine riesige galvanische Anlage zur Starkstromerzeugung aufgebaut und eine Filmkamera auf die Szene gerichtet.

„While fifteen hundred persons looked on in breathless excitement, an electric bolt of 6000 volts sent Topsy, the man killing elephant, staggering to the ground yesterday at Luna Park, Coney Island. With her own life she paid for the lives of the three men she had killed. It was all over in a moment... The current was turned on... and quick as a flash the colossal form of the elephant stiffened forward, then quivered in the throes of the mighty bolt, sinking finally to the ground without a groan.“ (NEW YORK WORLD, 1903)



Filmstill aus *Electrocuting an Elephant*, Edison Manufacturing Company, 1903



An der Berliner Charité wurden zwischen 1900 und 1990 über 1000 medizinische Lehrfilme, Aufklärungsfilme und wissenschaftliche Experimentalfilme hergestellt.

„Es ist dies nicht ein Buch der Geschichtswissenschaft. Der Auswahl, die man hier vorfindet, liegt keine bedeutendere Regel zugrunde, als mein Geschmack, mein Vergnügen, eine Rührung, das Lachen, die Überraschung, ein gewisser Schauer oder sonst ein Gefühl, dessen Intensität ich jetzt, da der erste Moment der Entdeckung vorüber ist, nur noch schwerlich rechtfertigen könnte. Es ist eine Anthologie von Existenzen. Leben von wenigen Zeilen oder etlichen Seiten; Unglücke oder Abenteuer ohne Zahl, zusammengegriffen in eine handvoll Wörter, angetroffen im Zufall der Bücher und der Dokumente.“ (M. FOUCAULT: DAS LEBEN DER ENFAMEN MENSCHEN, 1977)



1900 Unterschenkelamputation nach Prof. Bergmann

Der erste an der Charité gedrehte Film zeigt den berühmten Chirurgen Ernst von Bergmann bei einer Unterschenkelamputation. Kameramann war Oskar Meißner, der später die Meißner Filmgesellschaft gründete, aus der später die UFA hervorging.

„Wenn der Bergmann heute noch leben würde und sehen würde, wie er das damals gemacht hat: Im Anzug und ohne Handschuhe, das ist doch zum Hände über dem Kopf zusammenschlagen. Das ist doch nur lustig. Ich habe den Film auf dem Internationalen Rote-Kreuz-Filmfestival in Varna gezeigt, weil das wirklich ein Unikum ist. Was meinen Sie, wie die Leute gelacht haben. Und das waren ja größtenteils Mediziner. Das beruhigt doch. Das ist aber nicht der Sinn des Films. Der Sinn des Films war der: Wie amputiert man? Und diese Stränge, die Stränge macht auch das Wesen eines wirklich wissenschaftsmittelnden, guten Films aus: daß er sich beschränkt auf das Objekt selbst.“ (INGA FISCHER, REDAKTEURIN ZAHLREICHER CHARITÉ-FILME ZWISCHEN 1960 UND 1980, 1998)

Archiv – Ein Archiv ist eine beliebige Teilmenge der Welt. Umgekehrt lässt sich jede Ansammlung von Dingen als Archiv begreifen. Die medizinische Filmgeschichte der Charité von 1900–1990 wurde 1993 erstmals in einem Archiv zusammengefasst und veröffentlicht. Dieser Zeitschnitt legt eine Chronologie medizinischer Filme frei und erzeugt damit eine Parallelgeschichte.



Bilder aus den leeren Räumen des ehemaligen Filminstituts. Die Kamera sucht nach letzten Indizien für das, was einmal hier war.

1994 wird das Filminstitut der Charité – vereinigungsbedingt – innerhalb von drei Tagen aufgelöst. Einige Materialien gehen dabei verloren, der Rest kommt ungeordnet in Säcken in eine Dachkammer der Charité.

Bibliothek – Nach der Bibliothéque Nationale in Paris und der British Library in London bekommt auch Berlin 1907 mit der Staatsbibliothek unter den Linden dem Willen des Kaisers entsprechend eine nationale Bibliothek. In der Mitte des Baus liegt unter einer gewaltigen Kuppel der zentrale Lesesaal. Die Kuppel, gehalten von mächtigen Pfeilern, symbolisiert den Kosmos des gesamten Wissens, von dem ausgewählte Leser schöpfen dürfen, um die Geschichte zu vermehren.

1945 wird die Kuppel durch Kriegseinwirkung schwer beschädigt und schließlich 1975 ganz abgerissen. An ihrem Platz lässt die DDR-Regierung zur Erweiterung der knappen Magazinflächen für die Bücherbestände vier riesige Betontürme vom Bautyp eines gängigen Getreidesilos errichten. An die Stelle der Kuppel, die den Kosmos symbolisierte, ist ein Speicher getreten.



Gesucht wird ein Artikel über den Beginn der medizinischen Filmgeschichte der Charité. Er steht in einer Ausgabe der »Berliner Klinische Wochenschriften« von 1918, stammt von einem gewissen Thomalla und trägt den Titel »Ein medizinisches Filmarchiv«.



Findbücher verweisen auf Kategorien, die auf Register verweisen, die Buchtitel eine Signatur zuordnen. Die Signatur wiederum verweist auf ein tatsächliches Buch, an genau einer Stelle in den kilometerlangen Gängen der Magazine – sofern es nicht durch Kriegsverlust, Schimmelbefall oder sonstigen Schwund verloren gegangen ist.



Originaldokument Ein Medizinisches Filmarchiv von C. Thomalla, Berliner Klinische Wochenschrift, Nr. 44, 1918

„Ergänzend zu den oben genannten Ausführungen des Herrn Dr. von Rothe sei mitgeteilt, daß die Universum-Film A.G. die Begründung und den Aufbau eines allgemeinen medizinischen Filmarchivs plant, das außer chirurgischen Lehrfilmen auch solche aller anderen Spezialfächer umfaßt. (...) Einstweilen ist dies alles im Entstehen. Es ist jedoch zweifellos, daß der medizinische Lehrfilm in kürzester Zeit eine gewaltige Rolle spielen wird sowohl im Hörsaal als auch bei der ärztlichen Fortbildung, Personalaus- und Weiterbildung, vor allem auch bei der rein wissenschaftlichen Forschungsarbeit. – Wirksam kann der Siegeszug des Films durch Hörsäle, Institute und Versammlungen jedoch nur angetreten werden, wenn als Vorbedingung die einheitliche Regelung von Entstehen, Bearbeitung und Verbreitung aller medizinischen Filme durch ein wissenschaftlich geleitetes Archiv garantiert ist.“

Ein solches Archiv ist allerdings nie zustande gekommen. Der erwähnte Dr. von Rothe wird 1924 zum Leiter der ersten zentralen Filmabteilung der Charité berufen. Er ist Erfinder und Arzt und entwickelt als Kernstück seiner Abteilung eine stündlich arbeitende OP-Aufnahmeapparatur, die später in vielen europäischen Operationssälen zum Einsatz kommen sollte.

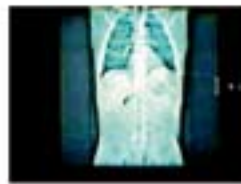


Die von Rothe-OP-Kamera, 1928

Charité – Es gibt keine medizinische Filmgeschichte der Charité. Es gibt Bruchstücke, Fragmente in Form von Aufzeichnungen, Artikeln, ein paar Fotos und wenige erhalten gebliebene Filme.
Wie soll man eine Geschichte erzählen, die nicht existiert, die nur in lückenhaften Zusammenhängen von Bildern und Dokumenten immer wieder auftaucht?



Charité-Filme: Karteikasten



1990 Computertomografie, Teil j

„Keine Schwester kommt ins Bild, kein Verwandter, der draußen weint oder sich Sorgen macht. Nur die Methode selbst in sachlicher, knappster und anschaulicher Form; auch nicht mal als Zwischenschnitt, weil man keinen Übergang weiß, das Gesicht des Operateurs. Auch das nicht, das war verpönt bei uns in der Charité, und ist auch in sämtlichen Charité-Filmen nicht so – außer es spielt beispielsweise eine Rolle – wenn sie einen Sprachgestörten behandeln, der also selbst sprechen muß, das wird natürlich als Beispiel gezeigt. Es kann ja auch ein Film über viele Monate oder Jahre laufen, bei irgendeiner Therapie, dann werden die Erfolge gezeigt. Das wird doch sehr schön gemacht.“ (INGE FISCHER, REDAKTEURIN ZAHLREICHER CHARITÉ-FILME ZWISCHEN 1960 UND 1980, 1998)



1980 Hochgradiger Sprachentwicklungsrückstand bei Kindern, Teil j

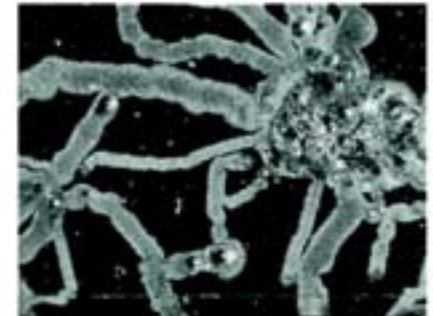


1976 Hochgradiger Sprachentwicklungsrückstand bei Kindern, Teil 2 – Dreiteilige Verlaufsstudie mit einer Gruppe von Kindern

Dokumentar – „Dokumentation ist natürlich zunächst einmal medienunabhängig, man dokumentiert Filme, man dokumentiert Presseauschnittsarchive, man dokumentiert Schallarchive. Jeder Informationsbestand, der von der Größe her eine bestimmte kritische Grenze erreicht hat, muß eigentlich dokumentarisch behandelt werden in der einen oder anderen Form. Da gibt es die formale Ebene: Wie heißt der Film? Wie lang ist er? Wer hat mitgewirkt? Dann gibt es die inhaltliche Ebene: Wovon handelt der Film? Und dann gibt es die dritte Erschließungsebene, das ist die optische Ebene: Was kann man in dem Film sehen? Was ist also tatsächlich physisch im Film zu sehen?“ (C. CARLSON, DOKUMENTAR AM INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM, GÖTTINGEN, 1998)

Enzyklopädie – Der Begriff Encyclopaedia Cinematographica geht auf ein Projekt des Instituts für wissenschaftlichen Film zurück, das unter Federführung des Verhaltensforschers Konrad Lorenz den Versuch unternahm, die ganze sich bewegende Welt auf Zelluloid zu bannen. Vorhanden sind etwa 4000 Filme aus diesem Bestand. Eine Matrix führt durch die Bewegungsformen aller Gattungen und stellt diese exemplarisch als Bewegungspräparate von ca. zwei Minuten Länge dar.

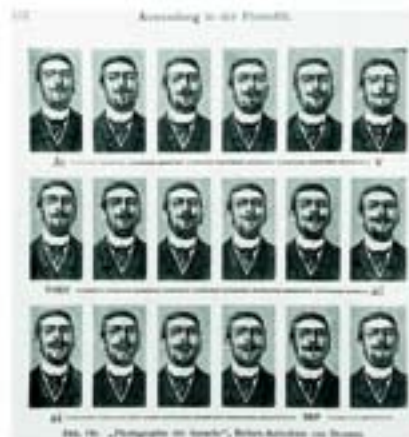
„Es war die Idee, anstelle von gestalteten Filmen sehr abgespeckte Themenstellungen auf Film zu bannen. Also nicht den ganzen Lebenszyklus einer Spezies in einem Film zu behandeln, sondern je einen Bewegungsvorgang einer Spezies. Aber: Wie läuft ein Pferd? Und dann ein anderer Film: Wie steht ein Pferd? Und dann noch ein Film: Wie frisst ein Pferd? Und wenn man jede Bewegungsart der Spezies gefilmt hat, dann kommen sehr einfache Filmentitäten heraus, die in einer bestimmten Vollständigkeit enzyklopädischen Charakter hätten. Die ursprüngliche Idee war eine Matrix: Sämtliche Spezies, die es auf der Welt gibt, und dann sämtliche Bewegungsarten, zu denen sie fähig sind (natürlich fliegen Pferde zum Beispiel nicht, dafür aber viele Vogelarten). Und dann wird diese Matrix entsprechend ausgefüllt, soweit das möglich ist, also alles, was ein Pferd machen kann, wird ausgefüllt, das heißt, es wird ein Film darüber gemacht. Natürlich nicht nur Tierarten, sondern auch Pflanzenarten oder der technische Bereich, man denke an die mechanische Beanspruchung von Stahl und so weiter. Wenn man all diese Dinge in die Matrix gebracht hätte, dann wäre das die Encyclopaedia Cinematographica.“ (C. CARLSON, DOKUMENTAR AM INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM, GÖTTINGEN, 1998)



„Daß es sich bei der Enzyklopädie Cinematographica in der Tat um eine Art Museum handele, hat 1972 niemand geringerer als der Vorsitzende der Gesellschafterversammlung des Instituts für den Wissenschaftlichen Film zu verstehen gegeben. In einer Rede aus demselben Anlass – Feier des zwanzigjährigen Bestehens der EC – sprach Konrad Lorenz von einem Museum, das der vergleichenden Forschung diene.“ (H. KALKOFEN, INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM, GÖTTINGEN, 1992)

Fotografie – Der Film ist ein Archiv von Bewegungen. Ein Kinetograph ist ein wissenschaftliches Gerät, das Bewegungen einzufangen vermag und sie archivierbar macht.

„Lebensäußerungen sind regelmäßige Vorgänge im Ablauf der Zeit, die sich ebenso wenig fördern lassen wie die Zeit selbst; meßbar erhalten lassen sich nur (bezogen auf unseren Zeitmaßstab) statische Formen. (...) Wo der vergleichende Anatom einen Knochen aus der Schublade oder ein Organ aus dem Formglas holt, greift der vergleichende Verhaltensforscher zur Filmrolle, auf der die Bewegungsweisen konserviert sind.“ (W. WÖCKLER, 1964)



Genom – Der Körper als Datenbank

„Most of the historically important functions of the human eye are being supplanted by practices in which visual images no longer have any reference to an observer in a world, optically perceived world. If these images can be said to refer to anything, it is to millions of bits of electronic mathematical data. Increasingly, visibility will be situated on a cybernetic and electromagnetic terrain where abstract visual and linguistic elements coincide and are consumed, circulated and exchanged globally.“ (J. CARY, TECHNIQUES OF THE OBSERVER, MIT-PRESS, 1990)

„Modell heißt ein Objekt, das auf der Grundlage einer Struktur-, Funktions-, oder Verhaltensanalogie zu einem entsprechenden Original eingesetzt und genutzt wird, um eine bestimmte Aufgabe lösen zu können, deren Durchführung mittels direkter Operation am Original zunächst oder überhaupt nicht möglich bzw. unter gegebenen Bedingungen zu aufwendig wäre.“ (PHILOSOPHISCHES WÖRTERBUCH, 1970)



3D-Moleküldarstellung am Max Delbrück-Centrum Berlin-Buch

„Zunächst ist die stete Bereitschaft des Demonstrationsmaterials zu betonen. Wie oft kommt es vor, daß ein Kranker in der Vorlesung versagt, ein Manischer hat plötzlich seine Stimmung gewechselt, ein Katastrophiker führt seine stereotypen Bewegungen nicht mehr aus. (...) Andere Kranke zeigen ihre interessantesten Absorberlichkeiten »boshafterweise« zu Zeiten, in denen keine Vorlesungen, Fortbildungskurse usw. stattfinden. Derartige Vorkommnisse, die dem klinischen Lehrer oft störend in den Weg kommen, korrigiert der Kinetograph in fast vollkommener Weise.“ (HENNIG, 1909)



Anatomische Sammlung der Humboldt-Universität an der Charité



1964 Experimentelle Schußverletzungen am Auge Mit Luftgewehrkugeln sowie mit angespitzten und mit stumpfen Holzpfeilen wird in ca. 15 Einstellungen auf präparierte Rinderaugen geschossen. Alle Aufnahmen sind mit einer Hochgeschwindigkeitskamera, die bis zu 5000 Einzelbilder pro Sekunde aufnehmen kann, hergestellt. Teilweise werden vor die Augen Brillengläser gesetzt. Ein Sprecher erläutert die jeweiligen Verletzungen.



1959 Hormonell bedingte Homosexualität Es werden verschiedene hormonelle und chirurgische Behandlungen an »homosexuell gemachten« Ratten demonstriert. Der Erfolg der jeweiligen Methode wird im Versuch mit männlichen und weiblichen Ratten getestet. Gegen Ende wird eine mögliche Übertragung der Forschungsergebnisse auf den Menschen angedeutet.

Modell – „Da photographische Modelle die Original-Wirklichkeit wohl abbilden, jedoch nicht etwa selbst enthalten können, ist der Begriff des »Wirklichkeitsgehalts« – modelltheoretisch bewertet – verfehlt. Die eigentlich gemeinte Original- oder Abbildungstreue indessen ist – grundsätzlich in hohem Maße – gegeben.“ (H. STACHOWIAK, GEDANKEN ZU EINER ALLGEMEINEN THEORIE DER MODELLE, 1965)



Diorama im Berliner Naturkundemuseum

Präparate – „Denn als dann nach dem zweiten Weltkrieg – und zwar speziell in den achtziger Jahren – bekannt wurde, wo die Hirnpräparate, die zunächst in Dillenburg, dann in Gießen, dann in Frankfurt lagerten, als bekannt wurde, wo diese Hirnpräparate her stammten, sind sie der Max-Planck-Gesellschaft übergeben worden, die ja die Nachfolgereinrichtung der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft ist. Und man hat diese Hirnpräparate dann 1990, ob vollständig oder nicht, das weiß ich nicht, oder nur eine Auswahl als symbolische Handlung, ... 1990 dann in München auf einem Friedhof beigesetzt, auf einer entsprechenden Veranstaltung der Max-Planck-Gesellschaft. Nun werden Sie wahrscheinlich fragen, warum? Nun, da muss man wissen, dass ab 1939–40 etwa – hier auch Hirne untersucht worden sind, von Euthanasie-Opfern. Und zwar speziell von Kindern, die getötet worden waren im Rahmen der NS-Euthanasie-Aktionen getötet worden sind, speziell in dem Lager Brandenburger-Görden.“ (DR. HEINZ BISSKA, ERWEITERTER BIOLOGE UND KREISFORSCHER DES HEUTIGEN MAX-DELLER-CESTRUMS BERLIN-BUCH, 1998)



1943 Die Sauerbruch-Prothese



1943 Vierzehnjährige Microcephalin



1942 Teilresektion des N. tibialis zur Beseitigung des spastischen Spitzfußes



1935 Unfruchtbarmachung der Frau (Teil 1–3)

1935 stellt die Charité drei Filme zur »Unfruchtbarmachung der Frau« her. Es handelt sich um reine Operationsfilme, die effiziente Eingriffe zur Sterilisation demonstrieren. Hier wird der Film als Mittel eingesetzt, um eine möglichst große Zahl von Ärzten möglichst schnell über eine Operationstechnik zu informieren, die vielfach angewendet werden sollte. Die Filme sind vor dem Hintergrund des »Gesetzes zur Verhütung erbkranken Nachwuchses« (Erbgesundheitsgesetz) vom 14.7.1933 zu sehen. Nach Auffassung der Nazis, führender deutscher Psychiater und Bevölkerungswissenschaftler ist der »rassereine Volkkörper«, seine Gesundheit und »Aufartung« durch die »erbbiologisch Minderwertigen« bedroht. Aufgrund des Gesetzes sind vermutlich 160.000 Zwangssterilisationen durchgeführt worden, die meisten davon mit der Indikation »Schizophrenie«.

Pawlow oder Pudowkin – 1928 dreht der Pionier der russischen Filmmontage, Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin, zusammen mit dem berühmten Leningrader Verhaltensforscher Pawlow einen Film mit dem Titel »Functions of the Brain« (Funktionen des Gehirns).



Affe mit Spiegel in Functions of the Brain

Im selben Jahr schreibt Pudowkin folgenden Text: „Nimmt der Schriftsteller ein Wort, zum Beispiel »Buche«, so ist dieses Wort allein ein sozusagen nackter, statisch wahrnehmbarer Begriff ohne inneren Gehalt oder Bedeutung. Nur im Zusammenhang mit anderen Wörtern, im Rahmen einer komplizierteren Form, wird es lebendig und wirklich. (...) Ich behaupte, daß jeder Gegenstand, der nach einem bestimmten Gesichtspunkt aufgenommen und dem Zuschauer auf dem Bildschirm gezeigt wird, tot ist, auch wenn er sich vor der Kamera bewegt hat. (Das sich vor der Kamera bewegendes Objekt bedeutet noch lange keine Bewegung im Film, es ist nicht mehr als das Rohmaterial, aus dem durch den Aufbau, die Montage, die eigentliche

Bewegung in der Komposition der verschiedenen Einsteilungen entsteht.) Nur wenn der Gegenstand zwischen andere Einzelobjekte gesetzt wird, um zusammen mit ihnen eine Bildsynthese zu bilden, gewinnt er filmisches Leben. Wie das Wort »Buche« unseres Vergleiches verwandelt er sich dadurch in einen Teil der filmischen Form.“



1923 Hund ohne Großhirn
Zwanghafter Bewegungsdrang und ununterbrochene Kreisbewegung zur operierten Seite hin ohne Orientierungsfähigkeit bei einseitiger Entfernung von Großhirn und Corpus Striatum. Bei doppelseitiger Entfernung keine spontanen Bewegungen bei sonst normaler Haltung und Bewegungskoordination. Reaktion nur auf äußere Reize.

retrograd – (lat.) rückläufig, rückwirkend, in zurückliegende Situationen zurückreichend (z.B. in bezug auf eine Amnesie; Med.). (DUISEN FREMDWÖRTERBUCH)

Stößensee – Die Stößensee-Filme sind Teile eines geheimen NS-Medizinfilmprojektes, das zwischen 1941 und 1945 u.a. an der Charité entstanden ist. Beim Anrücken der russischen Truppen wurden die Filme von der SS in einem See bei Berlin versenkt. Als sie 1993 von Tauschern entdeckt und an die Oberfläche gebracht wurden, ließen sich nur noch drei von mehreren hundert Filmrollen abspielen. Eine davon zeigt auf schwer beschädigtem Filmmaterial einen nackten Mann, der offenbar auf fremde Anweisung hin verschiedene Bewegungen macht. Mehr läßt sich nicht mehr erkennen.



UFA – Am 18. Dezember 1917 wird auf Betreiben Erich Ludendorffs, Generalquartiermeister der obersten Heeresleitung, die Universum-Film AG (UFA), als Zusammenschluß der drei mächtigsten deutschen Filmgesellschaften, Meßler, PAGU und der deutsche Zweig der Norvik, gegründet.

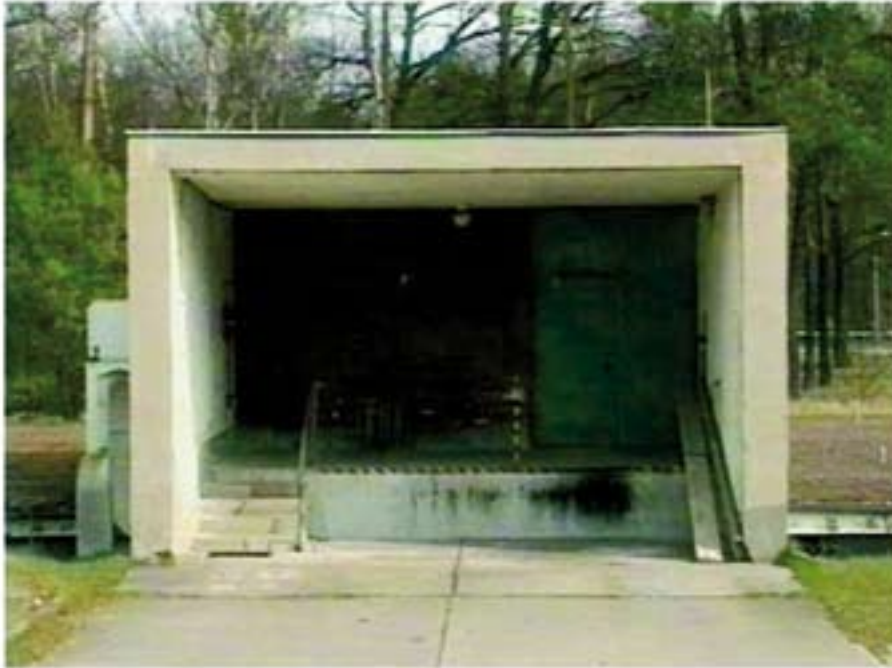
„R. du Bois Reymond von der Charité Berlin veröffentlicht 1917 Arbeiten »Über den Gang mit Kunstbeinen«. Er benutzt Film und Fotografie zur Analyse des normalen menschlichen Gangs und des Gangs mit Prothese. Beide Laufbewegungen werden gegenübergestellt. Er stellt fest, daß die Fähigkeit unseres Auges für die Analyse des Ganges nicht genügt. Er fordert, »daß die Bewegung mit Kunstbeinen meßbar dargestellt und mit der normalen Gangbewegung verglichen wird und daß bei der Prüfung und Beurteilung vom Kunstbein Messungen der Bewegungen zugrunde gelegt« würden. Er kam mit seiner Methodik zu dem Ergebnis, daß der Gang mit Kunstbeinen ein anderer ist, als der normale menschliche Gang. Auf Grund der gewonnenen Ergebnisse wurden Fortschritte in der Prothetik erzielt.“ (J. SCHWENITZ, LEITER DES CHARITÉ-FILM-INSTITUTES, 1980)



1908 Ballistische Studien nach Militärarzt Czerny
Man sieht die Silhouette einer Pistole und dann röntgenkinematografisch den Durchschlag des Projektils durch einen Knochen in Zeitlupe. Dabei zeigt sich in den mit etwa 5000 Bildern pro Sekunde aufgenommenen Streifen, daß die Zersplitterung des Knochens erst nach dem Durchschlagen des Geschosses erfolgt.

Wahrheit – „Die Wissenschaft ist buchstäblich eine Macht, die einen zwingt, bestimmte Dinge zu sagen, um nicht disqualifiziert zu werden – nicht nur als jemand, der unrecht hat, sondern schwerwiegender noch: als Schurk.“ (TRENTH T. MINTH-HA ZITIERT M. FOUCAULT IN »COTTON AND BROWN«, 1991)

Wilhelmshagen – Bundesfilmarchiv. Von allen öffentlich geförderten Filmen geht ein Archivexemplar dem Bundesarchiv zu. Viele historische Filmbestände werden komplett an das Bundesarchiv abgegeben, wenn der ursprüngliche Träger aufgehört hat, zu existieren. So auch im Fall des Charité-Film-Institutes. Oft verliert sich jedoch durch die Archivierung die Geschichte. Die Filme sind zwar dem Titel nach noch auffindbar, ihr Zusammenhang über den Ort ihrer Entstehung aber geht verloren. Das Bundesarchiv unterhält in Berlin-Wilhelmshagen ein Filmarchiv, in dem in vier Tiefbunkern fast eine Million Filmrollen lagern.



Eingang des Tiefbunkers, Bundesfilmarchiv, Wilhelmshagen



Harald Brandes, technischer Leiter des Bundesfilmarchivs in Berlin-Wilhelmshagen

Zwischenarchivisch – Was bedeutet das?

„Zwischenarchivisch bedeutet: Das Filmmaterial kommt zunächst ins Bundesarchiv – das einzige was passiert zu diesem Zeitpunkt ist eine Erfassung des Titels, in der Regel aber auch nur über die Büchsenaufschrift, oder über begleitende Papiere. Mehr an Informationen geht dann in unsere Kartei bzw. heute in die Datenverarbeitung nicht ein. Ob das stimmt, ob der Titel stimmt, ob die formalen Angaben stimmen, daß dies ein Film ist, Tonfilm, Stummfilm, das alles würde erst zu einem Zeitpunkt verifiziert, wenn es zu einer Bearbeitung dieses Titels kommt. Und dieser zwischenarchivische Bestand ist relativ groß, sicher etwa zwei Drittel des Gesamtbestandes.“

Kann man abschätzen, wieviele Jahre es dauern würde, bis das Bundesarchiv die Filme vollständig abgearbeitet haben wird?

„Man könnte darüber sicherlich spekulieren, wenn ab morgen die Zugänge aufhören. Da sie aber nicht aufhören und der Bestand des nicht-bearbeiteten Materials im Verhältnis zu den bearbeiteten Mengen nur unwesentlich, würde eine zeitliche Aussage also auch ständig anwachsen. Ich würde mal sagen, wenn wir heute anfangen würden, ohne Neuzugänge – 30 Jahre vielleicht. – Aber das ist reine Spekulation, weil im Augenblick die Differenz bearbeitet/unbearbeitet nur größer wird. Wir sind vollauf damit beschäftigt, gegen den Berg von Nitrofilmen anzukämpfen. Und auch da gibt es sicherlich zeitliche Schätzungen, daß wir noch irgendwo zwischen zwanzig und dreißig Jahre brauchen, bis der Nitroberg abgearbeitet ist, wenn wir bei den derzeitigen Techniken bleiben.“

Wie lange halten sich denn die Filmrollen?

„Das ist völlig unterschiedlich. Wir haben durchaus eine große Anzahl von Nitrofilmen, die heute noch in ausgezeichnetem Zustand sind. Wir haben viele Acetate, die schon durch Acetatfilmzerstörung verloren. Es gibt da mit Sicherheit keine feste Zahl, ein Film, heute hergestellt, wird sich dreißig Jahre halten. Wir haben Filme aus den sechziger Jahren, die sich zersetzen, wir haben Filme aus der eigenen Umkopierung, die anfangen, problematisch zu werden dadurch, daß sie sich zersetzen. Es gibt keine feste Zahl.“



1900 Unterschenkelamputation nach Prof. Bergmann

Der Kameramann dieses Films war Oskar Meßter, der später die UFA gründen sollte.

1898 Louis Doyen: Separation of Siamese Twins

Bereits 1898 hatte der Pariser Arzt Louis Doyen die Filmetechnik zur Operationskontrolle und zur Patientendokumentation genutzt. Einer seiner Kameraleute stellte aber ohne sein Wissen die wissenschaftlichen Filme auf Jahrmärkten zur Schau, was Doyen um ein Haar ins Gefängnis und den frühen wissenschaftlichen Film in Mitleidenschaft brachte. Es wird behauptet, Bergmann habe mit seinem Amputationsfilm den jungen französischen Kollegen und das neue Medium rehabilitieren wollen. Wie um dieser These Nachdruck zu verleihen, macht Bergmann in den letzten Bildern des Filmes – nach vollendeter Operation – eine Verbeugung in Richtung der Kamera.



Christoph Keller

Lost/Unfound: Archives As Objects As Monuments

On a day in the year 1903 in Luna Park, NY, the famous inventor T.A. Edison shot one of the first scientific movies in front of thousands of spectators. The people had come to witness the electrocution of an elephant who had trampled three men to death. It was a double triumph of science over nature: Edison had constructed a giant galvanic installation for producing high-voltage and set up the film camera at the scene.

"While fifteen hundred persons looked on in breathless excitement, an electric bolt of 5000 volts sent Topsy, the man-killing elephant, staggering to the ground yesterday at Luna Park, Coney Island. With her own life she paid for the lives of the three men she killed. It was all over in a moment [...] The current was turned on [...] and quick as a flash the colossal form of the elephant stiffened forwards, then quivered in the throes of the mighty bolt, sinking finally to the ground without a groan." *New York World*, 1903

Film still from "Electrocuting an Elephant", Edison Manufacturing Company, 1903

At the Berlin Charité hospital, over 1000 educational medical films, expository films and experimental science films were made between 1900 and 1990.

"This is not a book of historical science. The selection you find before you is based on no more a significant rule than my taste, my pleasure, an emotion, laughter, surprise, a certain shiver or another feeling, whose intensity I now, since the first moment of discovery is over, can hardly justify. It is an anthology of livelihoods. Lives of a few lines or of a number of pages; numberless accidents or adventures amassed in a handful of words, lit upon from the random coincidence of books and documents." [M. Foucault: *The Life of Infamous People*, 1977]

1900: "Lower leg amputation by Prof. Bergmann"

The first film shot at the Charité shows the famous surgeon Ernst von Bergmann amputating a lower leg. The cameraman was Oskar Meißner, who later founded the Filmgesellschaft out of which (together with Universum-Film AG) UFA was formed.

"If Bergmann were alive today and could see how he did it then: wearing a suit and without gloves, he would be horrified. It is really absurd. I showed the film at the International Red Cross Film Festival in

Varna, because it is really unique. You can't imagine how the people laughed. And they were mostly doctors. It is in fact comical. But that is not the purpose of the film. The purpose was: how do you amputate? And this severity is what makes up the essence of a really good film that transmits knowledge: that it focusses the object itself. [Inge Fischer, editor of countless Charité movies between 1960 and 1980; 1998]

Archive – An archive is an arbitrary quantity of the world. And vice versa, any collection of things can be seen as an archive. The medical film history of the Charité from 1900-1990 was not assembled and published until 1998. This time-cut reveals a chronology of medical films, thereby generating a parallel history.

Pictures of the empty rooms of the former film institute. The camera searches for the last piece of evidence of what was once here.

In 1994, as a result of German reunification the film institute of the Charité was closed within three days. Some material was lost, the rest was packed into sacks and placed in the Charité attic.

Library – In line with the Bibliothèque Nationale in Paris and the British Library in London, Berlin was also given its own national library in 1907 in accordance with the emperor's wish: the Staatsbibliothek on Unter den Linden. The central reading room was located at the center of the building under a stupendous dome. The dome, supported by mighty pillars, symbolized the cosmos of all knowledge, from which the select reader was allowed to profit, thus augmenting history.

In 1945 the dome was seriously damaged in the war and finally, in 1975, torn down completely. In its place the government of the GDR, to create more space for stocking books, built four giant concrete towers in a style common to a silo. Where the dome once stood, symbolizing the cosmos, a warehouse was erected.

Wanted is an article on the beginnings of the medical film history of the Charité. It is located in an issue of the "Berliner Klinischen Wochenschriften" from 1918, written by a Mr. Thomalla and entitled "A medical film archive".

A subject index refers to categories that refer to a register that assigns book titles a catalogue number. The catalogue number in turn refers to an actual book at one particular spot along the kilometer-long corridors of the storeroom - as long as it has not been lent to war, to mold or other decay.

Original document: "A Medical Film Archive" by C. Thomalla, Berliner Klinische Wochenschrift No.44, 1918

"Supplementing the above-mentioned remarks by Dr. von Rothe you are informed that the Universum-Film A.G. is planning the founding and construction of a film archive on general medicine, which, besides films on surgical instruction, also encompasses all other specialist fields. [...] This, in the meantime, is under realization. Without a

doubt, the medical educational film has an enormous role to play – in the lecture hall, as well as in the ongoing training of doctors and staff, for exams, but above all in basic scientific research. The triumphant advance of the film through lecture halls, institutes and assemblies can only be effective, if – as a prerequisite – a standard regulation for making, editing and distributing all medical films is guaranteed by an archive that is scientifically run."

Such an archive never did come about. The above-mentioned Dr. von Rothe was appointed director of the first central film department of the Charité in 1924. He was an inventor and doctor and developed, as the focus of his department, a sterile operation camera that was later to be taken up in many European operation rooms.

The von Rothe-operation-camera, 1928

Charité – There is no medical film history of the Charité. There are scraps, fragments in the form of notes, articles, a few photos and a few films that have been preserved. How can you tell a story that doesn't exist, that only appears intermittently in a context of images and documents full of gaps?

Charité Films: card index box

1990: "Computer tomography, part 3" "No nurse can be seen, no relative crying or worrying outside. Only the method itself in the briefest factual and graphic form; not even a camera pan to the face of the surgeon, because you have no transition. That was looked down on at the Charité and in all the Charité films is not used – unless it plays a role, as when someone with a speech disorder must himself speak; that was shown as an example. A film can run over many months or years with some therapy or other, then the progress is shown. This is really done very well." [Inge Fischer, editor of countless Charité films between 1960 and 1980; 1998]

1980: "Severe speech-development retardation in children, part 3"

1976: "Severe speech-development retardation in children, part 2" Three-part study of a group of children

Documentary – "Documentation is first of all dependent on the medium. You document films, you document press-cuttings archives, you document sound archives. Each stock of information that has reached a critical size must actually be treated with means of documentation in one form or other. There is the formal level: what's the title of the film? How long is it? Who worked on it? Then there is the content level: What's the film about? And then there is the third level of comprehension, the optical: What can you see in the film? What, in fact, is physically to be seen on the film?" [C. Carlson, documentarian at the Institut für Wissenschaftlichen Film Göttingen, 1998]

Encyclopedia – The term *Encyclopædia Cinematographica* goes back to a project of the Institute of Scientific Film, which – under the auspices of the German behaviourist

Konrad Lorenz – endeavored to capture the whole world in movement on celluloid. 4000 films are in stock. A matrix takes you through all the categories of forms of movement and portrays them exemplarily as movement specimens approx. two minutes long.

"The idea was to capture very reduced themes on film instead of well designed films. Not to treat the whole life cycle of a species in one film, but only one course of movement of a species, i.e., how does a horse walk? And then another film: How does a horse stand? And another film: How does a horse eat? And when each of a species' ways of moving were filmed, then very simple film entities emerged that, in a certain totality, had an encyclopedic character. The original idea was a matrix. All the species that exist in the world and then all the ways of moving they are capable of [obviously horses don't fly, for instance, but many types of birds do]. And this matrix is then filled in correspondingly as far as possible, that is, everything a horse can do is filled in, that is, a film is made about it. Naturally not only animal species, but plant species, the technical fields; think of the mechanical demand made on steel, etc. When all these things have been put into the matrix, then that would be the *Encyclopædia Cinematographica*." [C. Carlson, documentarian at the Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1998]

"That the *Encyclopædia Cinematographica* is a kind of art museum is a fact that the Chairman of the Board of the Institut für den Wissenschaftlichen Film made clear in 1972. In a speech at the assembly celebrating the 20th anniversary of the IC, Konrad Lorenz spoke of a museum that served comparative research." [H. Kalkofen, Institut für den Wissenschaftlichen Film, 1992]

Photography – Film is an archive of movements. A cinematograph is a scientific device that can capture movements and make them archival. "Expressions of life are regular procedures in the course of time that can be fixated just as little as time itself. What can be preserved in a measurable form are according to our timescale only static forms. [...] Where the comparative anatomist pulls a bone out of the drawer or an organ out of a jar, the comparative behavioral scientist takes up a roll of film on which ways of moving have been conserved." [W. Wickler, 1964]

Genome – The body as data bank "Most of the historically important functions of the human eye are being supplanted by practices in which visual images no longer have any reference to an observer in a 'real', optically perceived world. If these images can be said to refer to anything, it is to millions of bits of electronic mathematical data. Increasingly, visually will be situated on a cybernetic and electromagnetic terrain where visual and linguistic elements coincide and are consumed, circulated and exchanged globally." [J. Cray, *Techniques of the Observer*, MIT Press, 1990]

3D depiction of molecules at the Max-DeBüch-Centrum Berlin-Buch

"Model is what an object is called that, based on a structural, functional or behavioral analogy, can be applied and used in order to resolve a certain problem that, by means of a direct operation on the original would not be possible at all or, under certain conditions, not worth the effort." (Philosophical Dictionary, 1970)

Humboldt University's Anatomic Collection at the Charité

"To begin with, the demonstration material's constant availability must be emphasized. How often does it happen that a sick patient falls you during a lecture, a manic patient suddenly changes his mood, a catatonic patient no longer makes his stereotypical movements. [...] Other patients 'maliciously' show their interesting peculiarities at times when no lectures or advanced training courses take place. Such incidents, which often get in the way of clinical instruction, is corrected by the cinematograph in an almost ideal way." [Henners, 1909]

1964: "Experimental shot wounds to the eye" A preserved cow's eye is shot at with air gun bullets, as well as with sharpened and blunt wooden arrows from approx. 15 angles. All the takes were made with a high-speed camera that records 5000 single pictures a minute. Eyeglasses were sometimes placed before the eye. A speaker explains the respective wounds.

1959: "Hormonally conditioned homosexuality" Demonstrated are different hormonal and surgical treatments on rats "made" homosexual. The success of the respective method is tested in trials with male and female rats. Towards the end, a possible application of the research conclusions is applied to man.

Model – "Since, though photographic models duplicate the original reality but cannot really be self-containing, the term 'reality contents' – evaluated theoretically on the model – is not applicable. The actual original or true-to-life copy is, however, given, and this fundamentally to a high degree." [H. Stachowiak, "Gedanken zu einer allgemeinen Theorie der Modelle," 1965]

Diorama in the Berlin Natural History Museum

1943: "The Sauerbruch-Prosthesis"

1943: "Four-and-a-half year old microcephalic patient"

1942: "Partial resection of the tibia to eliminate spastic pointed toe"

Specimens – "When after World War Two – and especially in the Eighties – it became known where the brain specimens – first stored in Dillenburg, then in Gießen, then in Frankfurt – had originated, they were handed over to the Max-Planck-Gesellschaft, which is the institution that succeeded the Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft. And these brain specimens – whether entirely or not, I don't know, or only a selection as a symbolic

gesture – were buried in a Munich cemetery in 1990 at a special event held by the Max-Planck-Gesellschaft. Now you will probably ask me why. Well, you must know that from 1939–40 on, euthanasia victims' brains were also studied and especially those of children who were killed as a result of the Nazi euthanasia plan, especially in the camp in Brandenburg-Görden." (Dr. Heinz Biele, retired biologist and cancer researcher at the present Max-Deibüch-Centrum Berlin-Buch, 1998)

1935: "Sterilization of women (part 1–3)" In 1935 the Charité produced three films on the "Sterilization of women". These concentrate only on the operation and are meant to demonstrate an efficient method of sterilization. The film is used as a medium to inform as fast as possible the highest number of doctors on an operation technique that was to be applied en masse. The films must be seen against the background of the "regulation to prevent hereditary disease in offspring" ("congenital health law") from July 14, 1933. According to the Nazis, leading German psychiatrists and population scientists, the "racially pure body of the people", its health and the "improvement of its species" were threatened by "biologically inferior genotypes". On the basis of this law an assumed 360 000 compulsory sterilizations were carried out, most listed as "schizophrenia".

Parlov or Pudovkin – In 1928 the pioneer of Russian film montage, Vsevolod Illarionovich Pudovkin, together with the famous Leningrad behaviorist Pavlov, shot a movie with the title "Functions of the Brain".

Monkey with mirror in "Functions of the Brain"

In the same year Pudovkin wrote the following text:
"When the writer takes a word, for instance 'bitch', this word is, so to speak, a naked, statically perceivable term without an inner content or meaning. Only in association with other words, within the frame of a more complicated form, does it become alive and real. [...] I claim that every object, taken from one certain angle and shown to the viewer on a screen, is dead, even when it moves in front of the camera. (An object moving before the camera in no way means movement in the film; it is nothing but the raw material from which the actual movement – via the buildup, the montage – comes about in the composition of the different angles.) Only when the object is set between other single objects in order to create a pictorial synthesis, is it given filmic life. Like the word 'bitch' in our comparison, it is transformed into a part of the filmic form."

1933: "Dog without a cerebrum"
A compulsive drive to move and constant circular movement on the operated side without any ability to orientate itself, when the cerebrum and the corpus striatum is removed on one side. Removal of both sides: no spontaneous movements with otherwise normal posture and motor coordination. Reaction only to outside stimuli.

Retrospect – [lat.] backward, retroactive.

reversion to past situations (e.g., in reference to amnesia; med.). (Duden Fremdwörterbuch)

Stöckensee – The Stöckensee films are part of a secret Nazi medical film project that came about at the Charité between 1941 and 1945 and which, as the Russian troops approached, the SS sunk in a lake near Berlin. When they were found by divers and brought to the surface in 1993, only three of over several hundred rolls of film could still be played. One of them, on badly damaged film material, shows a naked man executing movements obviously according to instructions. More is not recognizable.

UFA – On 18 December 1917 at the instigation of Erich Ludendorff, general quartermaster of the army high command, the Universum-Film AG (UFA) is founded from the merger of the three most powerful German film companies: the Melita, the PNCU and the German branch of Norvik.

"In 1917, R. Du Bois Reymond from the Charité Berlin published works 'about walking on artificial legs'. He used cinematic film and photography to analyze the normal human gait and the gait with a prosthesis. Both walking movements are compared to each other. He discovers that the ability our eyes have for analyzing gait is not sufficient. He demands that 'the movement on artificial legs be depicted in a measurable way and be compared to a normal gait, and that measurements of the movements be the basis for testing and evaluating an artificial leg.' With his methods, he arrived at the conclusion that the gait on artificial legs is different from the normal human gait. The results gained here enabled advances in prosthesis." (J. Schweinitz, director of the Charité Film Institute, 1980)

1908: "Ballistic studies according to the military doctor, Czerny, Berlin"
You see the silhouette of a pistol and then, in a cinematographic x-ray, the blow of the projectile through a bone in slow motion. On the strip of film taken at about 5000 pictures per second, you can see that the splitting of the bone does not take place till after the bullet penetrates.

Truth – "Science is literally a power that forces you to say certain things so as not to be disqualified – not only as someone who was not right, but more seriously: as a charlatan." (Hish Y. Mischka cites M. Foucault in "Cotton and Iron," 1991)

Wilhelmshagen – National Archive-Film Archive. Of each publically promoted film, one copy goes to the national archive. Much historical film stock is given over completely to the national archive when the original producing institution has ceased to exist. This was the case with the Charité Film Institute. Often, however, the story line is lost by placing films in an archive. The single films may still be accessible through their title, but their connection to their place of origin is lost. The National Archive maintains a film archive in Berlin-Wilhelmshagen, in which four underground bunkers store almost one million rolls of film.

Entrance to the underground bunker of the Bundesarchiv-Filmarchiv, Wilhelmshagen

Harald Brandes, technical director of the Bundesarchiv-Filmarchiv, Wilhelmshagen

Inter-archival – what does it mean?
"Inter-archival means: the film material first goes to the Bundesarchiv; the only thing that happens at this time is that the title is registered, usually only via the inscription on the tin or accompanying papers. More information than this does not go into our index or today into data processing. Whether it is correct, if the title is right, or the formal details on the film, tone or silent movie, are right is not verified until the work is processed. And this inter-archival stock is relatively large, certainly about two-thirds of the entire stock."

Can one guess how many years it would take before the National Archive completely finishes work on the films?
"One could make a guess, if all new admittances would stop from tomorrow on. Since they never stop and the stock of unprocessed material in relation to the processed material only increases, any estimate of duration would constantly go up. I would say if we began today without any further admittances, 30 years perhaps. But that is pure speculation, because at the time the difference between processed/unprocessed is only growing. We are fully occupied in fighting a mountain of nitrate films. And we can also guess as to how long it will take – somewhere between 20 and 30 years until this nitrate mountain is processed if we stick to present methods."

How long do the rolls of film keep?
"That varies enormously. We have a large amount of nitrate films that are still in excellent condition. We have already lost many acetate films through disintegration. There is no exact number. A film made today would keep thirty years. We have films from the Sixties that are decomposing; we have films we ourselves have copied that are beginning to be problematic because they are decomposing. There is no exact number of years."

1900: "Lower leg amputation according to Prof. Bergmann"

1898: Louis Doyen, "Separation of Siamese Twins"

As early as 1898 the Parisian doctor Louis Doyen used film technique as a quality control of an operation and for patient documentation.
One of his cameramen, without his knowledge, showed these scientific films at fairs. Not only did Doyen just miss being improved as a result, but it discredited the early scientific film.
It is claimed that Bergmann wanted to rehabilitate his young French colleague and the new medium with his film on amputation. As if wanting to support this impression, Bergmann – in the last pictures of the film after completing the operation – takes a bow in the direction of the camera.

APPENDIX

INVERSE OBSERVATORIEN

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN
STEFAN HEIDENREICH UND CHRISTOPH KELLER

Die Observatorien versuche ich aus der Perspektive derjenigen zu betrachten, die eigentlich Gegenstand der Betrachtung sind. Das könnte man als extraterrestrische Anthropologie bezeichnen.

Die dann nicht mehr vom Menschen ausgeht, sondern von einem Außen?

Ja, deshalb die Idee eines inversen Observatoriums. In „Solaris“, dem Roman von Lem und Tarkowskis Film, gibt es ein solches umgekehrtes Observatorium. Die Forschungsstation auf dem Planeten soll eigentlich den Ozean beobachten. Aber der Ozean dringt in die Köpfe der Wissenschaftler ein und materialisiert deren Denken, aber nicht ihre wissenschaftlichen Gedanken, sondern die Emotionen: Angst, Liebe, Einsamkeit.

Worin genau liegt die Umkehrung? Werden Beobachter beobachtet? Wechselt die Blickrichtung?

Da kommt noch ein Faktor hinzu, nämlich der Unterschied zwischen beobachten und betrachten. Meine Idee ist, beides zusammen zu denken: die wissenschaftliche Observation und die künstlerische Betrachtung.

In der Ausstellung spiele ich mit den beiden Funktionen, indem ich den Raum in ein Observatorium verwandle, das beide Anschauungsweisen ermöglicht.

Astronomische Observatorien sind Orte, die nicht mehr wirklich funktionieren, aber noch nicht reine museale Objekte sind.

Stellen Observatorien in dem Sinn Monumente dar oder Ruinen? Seit es nicht mehr an Bildern aus dem All mangelt, sondern an der Rechenzeit, sie zu analysieren, ist das Teleskop nicht mehr der Bottleneck der Astronomie.

Sie sind natürlich beides. Ihrer Benutzung nach sind sie eher Ruinen, oder besser Vorstellungsrüinen, weil sie nämlich als Gebäude noch intakt dastehen, aber ihre Funktion, auch die soziale, nicht

mehr voll erfüllen. Sie können als Monumente angesehen werden und die Abbildung verstärkt diesen Charakter.

Eine Ruine hat das Potenzial umgedeutet zu werden. Ist sie erst einmal historisiert, zum Beispiel als Museum mit einer Kasse davor, geht das nicht mehr. Es gibt immer nur bestimmte Orte, die in dem Sinn frei sind und bearbeitet werden können. Das Video „Tour-Solaire“ dreht sich um ein Gebäude, das schon nicht mehr funktional ist, aber auch noch nicht museal.

Die Observatorien waren eine Modeerscheinung, vor allem die privaten, zuerst beim Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, dann bis hin zu Plastik-Gartenteleskopen im 20. Jahrhundert.

Es gibt einen anthropologischen Aspekt des Observatoriums, als soziales Monument, als Teil der Gesellschaft. Er zeigt sich auch in der formalen Parallele zu anderen Institutionen, die ebenfalls Kuppelbauten herstellen, wie etwa Parlamente, Bibliotheken, Museen oder Kirchen. Dabei repräsentiert die Kuppel den Kosmos.

Es gibt auch die andere Kuppel, die Kuppel als Phallus, was man gerade bei Observatorien sehr schön sieht.

Das Bild eines Observatoriums beschreibt ein etwas pathetisches Verhältnis vom Individuum zum Universum. Gruppiert man die Bilder zu einem Archiv, dann entsteht eine Typologie und damit das Bild einer sozialen Funktion.

Und es gibt die postkoloniale Variante. In dem Moment, als die räumliche Expansion Europas auf der Erde zu Ende kommt, wendet sie sich extraterrestrischen Räumen zu.

Ich würde die Bewegung nicht auf den materiellen Raum reduzieren wollen. Die Menschen haben offenbar ein Grundbedürfnis nach Orientierung, um einen Platz zu finden, von dem aus das Denken anfangen kann. Darin erinnert die Funktion wissenschaftlicher Observatorien an manche religiöse Anschauungen, die auch einen Zusammenhang zwischen dem Individuum und dem Äußeren, dem Himmel, herstellen.

Andererseits war die Himmelsbeobachtung auch einmal eine Art Hochtechnologie. Wenn Menschen im Zug der neolithischen Revolution beginnen, zu säen und ernten, anstatt zu sammeln und

zu jagen, wird das Wissen vom Lauf der Jahreszeiten wichtig. So ist Stonehenge nicht nur ein mythologischer Ort, sondern auch Monument einer Technologie, Zeit zu beobachten.

Beides läuft parallel, die Vorstellung von einem Selbst und die Techniken. Auch die neolithische Revolution geht mit einem neuen Denken einher. Zusammen mit der Technik erscheint eine neue Vorstellung vom Kosmos. Man hat immer beide Himmel, den astronomischen und den mythologischen, sky und heaven.

Ich würde den mythologischen Himmel als emotional aufgeladene Auskopplung einer Technologie ansehen. Wenn man die Tage zählen kann, muss Sternbeobachtung nur noch die Rechnungen korrigieren. Die Sterne werden frei, um sie emotional zu belegen.

Das ist mir zu technisch und zu positivistisch. Das Technische entwickelt sich immer auch als Mythologie. Stonehenge ist eben mehr als eine Kalendermaschine, sondern so wie die Menhire eine Art von Energiepunkt, der Erde und Himmel verknüpft. Als solche Verknüpfungspunkte kann man auch die Observatorien ansehen. Die Frage, wie sich technische und mythologische Versatzstücke kreuzen, ist für viele meiner Arbeiten wichtig. Beides entsteht zugleich. Insofern hat auch die Wissenschaft oft einen mythologischen Grund.

Sicher, zumal sie als Institution von Ritualen durchzogen ist. Die deterministische Kette, die ich aufgemacht habe, ist eher ein Gedankenspiel, als dass sie eine Wirklichkeit wiedergeben will.

Die blinden Flecken unseres Denkens interessieren mich. Von einer wissenschaftlichen Logik aus wird das Mythologische immer als etwas Abgetrenntes betrachtet, als ein Außen. Aber ohne eine Vorstellung vom Sein, vom Kosmos, von sich selbst und seinem Verhältnis zur Gemeinschaft ist es nicht möglich, wissenschaftliche Entdeckungen machen.

Was wäre die mythologische Seite eines Observatoriums?

In der Ethnografie gibt es dazu ganz fruchtbare Ansätze unter dem Stichwort *Otherness*. Sie gehen davon aus, dass das Auffinden des Anderen nichts Anderes ist, als sich selbst zu finden.

Bei dem Versuch, die fremden Kulturen aufzuspüren, beschreibt man die eigene. Das ist ein Vorgang, der auch den Reisen der Schamanen ähnelt.

Haben sie eine Vorstellung vom Außen?

Absolut. In der schamanischen Reise. Sie führt in ein Außen, auf die mythologische Ebene der Götter, durch Trance beispielsweise. Von dort bringt der Schamane Nachrichten vom Außen mit. Damit stellt er eine neue Situation her, die die Gemeinschaft befähigt, ein Problem zu lösen. Man könnte sagen, dass das Weltall ein solches Außen darstellt.

Waren die Observatorien ein erfolgreiches Mittel, um dieses Außen oder vielleicht auch die Extraterrestrischen zu erforschen?

Ein sehr erfolgreiches. Aber die Hürde liegt nicht unbedingt nur in der astronomischen Distanz, wenn man den Satz von Wittgenstein über die Löwen auf die extraterrestrischen Wesen anwendet.

„Wenn ein Löwe sprechen könnte, wir könnten ihn gar nicht verstehen.“

Selbst wenn sie bereits hier wären, würden wir es nicht bemerken.

Weil ihre Welt uns verschlossen ist.

Das heißt aber nicht, dass es diese Welt, dieses Außen nicht gibt. Man bringt es hervor, wenn man etwas beobachtet. Denn beobachten heißt, sich auf bestimmte Elemente zu konzentrieren und dabei andere aus dem Blick zu verlieren. Das ist etwas ganz Grundsätzliches. Mit jeder Abgrenzung, jeder Mauer erzeugt man ein Innen und ein Außen.

Können wir dieses Außen willkürlich konstruieren? Das heißt: sind wir in der Konstruktion des Außen frei oder sind wir an einen objektiven, natürlichen Grund gebunden?

Es schwebt immer mit, wird meistens nicht benannt. Man kennt den Effekt, dass Dinge, die keine Namen haben, unheimlich sind. Wenn wir sie benennen, sind sie gebannt. Aber gleichzeitig wird mit dem Benennen wieder etwas neues Unbenanntes, Äußeres hervorgebracht.

INVERSE OBSERVATORIES

A CONVERSATION BETWEEN
STEFAN HEIDENREICH AND CHRISTOPH KELLER

I seek to view observatories out of the perspective of those who are actually the objects of observation. You could call this extra-terrestrial anthropology.

Whose point of departure is no longer people but rather something outside, a beyond?

Yes, hence the idea of an inverse observatory. In *Solaris*, the novel by Lem and film by Tarkovsky, there is this sort of inverted observatory. The research station on the planet is actually supposed to observe the ocean. But the ocean penetrates the heads of the scientists and materializes their thoughts—not their scientific thoughts but their emotions: fear, love, loneliness.

Where exactly does the reversal lie? Are observers observed? Is the direction of viewing shifted?

Another factor is involved, namely the difference between observation and contemplation. My idea is to conceive of both of them together: scientific observation and artistic contemplation. In the exhibition I play with both functions by transforming the space into an observatory which makes both types of viewing possible.

Astronomical observatories are sites that don't really function any more but have not yet become pure museum objects.

In this sense, do observatories represent monuments or ruins? Since there is no longer a lack of pictures from the universe, but instead a dearth of computing time in order to analyze them, the telescope is no longer the bottleneck of astronomy.

They are of course both. With regard to their utilization they are ruins, or rather ruins of the imagination, because they are still standing intact as buildings but no longer fulfill their function, including its social aspect. They can be regarded as monuments, and the illustration enhances this character.

A ruin has the potential of being reinterpreted. Once it has been

historicized, for example as a museum with a ticket counter placed in front, then that is no longer possible. It is always only certain sites that are free in this sense and are receptive to artistic treatment. The video *Tour-Solaire* has to do with a building which is no longer functional, but has not yet become a museum.

Observatories were in vogue, especially private ones, first with the well-educated bourgeoisie in the nineteenth century, then all the way to the plastic garden-telescopes in the twentieth century.

There is an anthropological aspect of the observatory as a social monument, as a part of society. It may also be seen in the formal parallel to other institutions which also create domed buildings, such as parliaments, libraries, museums or churches. Here the dome represents the cosmos.

There are also those other domes, the dome as phallus, which can clearly be seen with observatories.

The image of an observatory describes a somewhat pathetic relationship of the individual to the universe. If you assemble the pictures into an archive, then a typology arises and, along with it, the picture of a social function.

And there is the postcolonial variant. At the time when the spatial expansion of Europe upon the Earth comes to an end, the continent turns towards extraterrestrial spaces.

I wouldn't want to reduce the movement to the material space. People evidently have a basic need for orientation in order to find a place from which thought may begin its course. In this way, the function of scientific observatories recalls various religious perspectives, which themselves also create a connection between the individual and the beyond, the heavens.

On the other hand, gazing at the heavens was also a sort of high-tech affair. When people begin during the course of the Neolithic revolution to sow and harvest, instead of to hunt and gather, then a knowledge of the course of the seasons becomes important. Thus Stonehenge is not only a mythological site, but also the monument of a technology for observing time.

Both progress in parallel, the concept of a self and the technolo-

gies. The Neolithic revolution as well goes hand in hand with a new way of thinking. Together with the technology, there appears a new concept of the cosmos. One always has both upper realms: the astronomical sky and the mythological heaven.

I tend to view the mythological heaven as the emotionally charged extraction of a technology. When you can count the days, then gazing at the stars only has to correct the calculations. The stars become free, so that emotions may be projected onto them.

That is too technical and positivistic for my taste. The technical aspect always develops as mythology as well. Stonehenge is more than a calendar machine; just like the menhirs, it is also a sort of energy point linking earth and heaven. Observatories can also be considered to be this sort of point of connection.

The question as to how technical and mythological elements intersect is important for many of my works. Both arise at the same time. In this respect, science often has a mythological basis.

Certainly, especially since as an institution it is pervaded by rituals. The deterministic sequence that I have set in motion is more of a mental game than an authentic depiction of reality.

I am interested in the blind spots in our thinking. From the standpoint of scientific logic, the mythological aspect is always considered to be something separate, something external. But without a concept of being, of the cosmos, of oneself and one's relationship to the community, it is not possible to make scientific discoveries.

What would the mythological aspect of an observatory be?

In ethnography there are very productive approaches under the heading of Otherness. Their point of departure is that the encounter with the Other is nothing other than a discovery of oneself. In endeavoring to perceive foreign cultures, you describe your own. That is a process which is quite similar to the journeys of the shamans.

Do you have a concept of what is beyond?

Absolutely. In the shamanistic journey. It leads past boundaries, to the mythological level of the gods, for example through trance. From there the shaman brings back messages from the beyond. In

that way he establishes a new situation which enables the community to solve a problem.

You could say that outer space represents this sort of beyond.

Were the observatories a successful means of investigating this beyond or perhaps also the extraterrestrial?

A very successful one. But the barrier doesn't necessarily lie in the astronomical distance, when you apply Wittgenstein's statement about lions to extraterrestrial beings.

"If a lion could speak, we couldn't understand it at all."

Even if they were already here, we wouldn't notice them.

Because their world would remain sealed off from us.

That doesn't mean, however, that this world, this outer realm, does not exist. You call it up when you observe something. For to observe means to concentrate on certain elements and, in so doing, to lose sight of other ones. That is something quite fundamental. With every delimitation, every wall, an inner and outer aspect is created.

Can we construct this external space arbitrarily? That means: Are we free in our construction of an outer reality or are we bound to an objective and natural underlying field?

Something like that is always resonating, but most of the time it is not recognized. It is a familiar effect that things without a name seem eerie to us. When we name them, they are banished. But at the same time, the act of naming summons up something new that itself is unnamed and external.

CLOUDBUSTER-PROJEKT

SHARON BEN-JOSEPH
UND CHRISTOPH KELLER

Re-Enactment der von Wilhelm Reich zwischen 1953 und 1954 durchgeführten wissenschaftlichen Experimente zur Beeinflussung der Atmosphäre mittels Orgonenergie.

Die Cloudbuster-Experimente wurden auf dem Dach des P.S.1 Contemporary Art Centre in Long Island und auf dem Clock Tower Building in Lower Manhattan, New York, nachgestellt. Diese Aktionen basierten auf den Erkenntnissen des in Österreich geborenen Psychiaters und frühen Freud-Schülers Wilhelm Reich, der in den 1920er Jahren eine politische Sexualtheorie entwickelt hatte. Unmittelbar nach den so genannten „ORANUR-Experimenten“, in denen das Zusammenwirken von Radioaktivität und Orgonenergie erforscht wurde, begann Reich 1952 mit seinen ersten Experimenten zur Veränderung des Wetters. Das Re-Enactment dieser Experimente zielte darauf ab, im Frühjahr und Sommer des Jahres 2003 über der Stadt New York Regen zu erzeugen. Vom Dach des Clock Tower Building aus ist die Stelle, an der einst die Türme des World Trade Center standen, deutlich als Lücke erkennbar. Das Fehlen dieser Gebäude beherrschte damals die allgemeine Stimmung in New York und begründete in gewisser Weise auch das Re-Enactment der Experimente. Interessanterweise regnete es in New York während der gesamten Dauer des Cloudbuster-Projekts.

Der Cloudbuster verfügt über einen simplen mechanischen Aufbau bestehend aus mehreren parallelen Reihen leitender Metallröhren, die über Metallschläuche in fließendem Wasser geerdet sind. Durch ein Zwischenstück aus organischem Material ist jeder dieser Metallleiter isoliert. Nach Reichs Orgontheorie verfügt fließendes Wasser über eine positive Orgonladung, welche sich mittels des Cloudbusters in die Luft umlenken lässt. Bei Inbetriebnahme des Apparats saugt dieser das in der Atmosphäre vorhandene Orgon aus Luftschichten mit höherem oder niedrigerem Orgonpotenzial ab. Über die Röhren wird anschließend die verhältnismäßig geringe, von dem durch den unteren Bereich des Cloudbusters fließenden Wasser ausgehende Anziehungskraft auf einen Punkt innerhalb der Atmosphäre gelenkt, an dem nun durch die Konzentration des instabilen, negativ oder positiv geladenen Orgonpotenzials Regen erzeugt werden kann. Es liegen zahlreiche Berichte und detaillierte Beschreibungen erfolgreicher Cloudbuster-Versuche aus der Zeit zwischen 1953 und 1954 vor, allerdings findet sich in Reichs Nachlass, anders als im Fall der Orgonkiste, einem Gerät zur Ableitung und Akkumulation von Orgonenergie zu Heilungszwecken, kein detaillierter Bauplan eines Cloudbusters. Das Rätsel um den Cloudbuster ist nach wie vor Spekulationsgegenstand unter zahlreichen Post- und Neu-Reichianern, die vermuten, Reich habe aus Sorge um die Entwicklungen auf dem Gebiet der Kernenergie einen möglichen schädlichen Einsatz der Orgonenergie in diesem Zusammenhang verhindern wollen. Ein Blick in die Reich-Literatur vermittelt allerdings ein klares Bild, was den Aufbau des Cloudbusters angeht. Auch

hinsichtlich seiner Handhabung existieren ausführliche Anleitungen und Vorsichtsmaßnahmen.

Reichs Theorien zur Atmosphäre gehören der Spätphase seines Werks an und lassen sich als Erweiterung seiner früheren Untersuchungen zu Körper und Seele des Menschen auf das Weltall deuten. Der Satz „Das Orgon ist der Ausdruck der enthalpischen Tendenz des Universums“ liefert einen Anhaltspunkt für die von Reich hergestellte Analogie zur „biogenetischen Funktion der Erregbarkeit und Beweglichkeit lebendiger Materie.“

Mit dem Jahr 1951 brach eine neue Phase im Hinblick auf die Möglichkeiten zur Beobachtung atmosphärischer Phänomene durch Reich und sein Team an. Mit den „ORANUR-Experimenten“ sollte die Wirkung radioaktiver Energie auf das Orgon untersucht werden. In mehreren Versuchen wurden Verunreinigungen der Atmosphäre in der Gegend um Reichs Labor in Maine erzeugt, und die entsprechenden Aufzeichnungen aus dieser Zeit erwähnen Krankheitssymptome bei seinen Mitarbeitern, eine Schwarzfärbung der Atmosphäre, einem matten, glanzlosen Himmel und Vögel, denen das Bedürfnis zu singen abhanden gekommen ist. Diese Symptome der „destruktiven Orgonenergie“ (DOR) sollten mit Hilfe des Cloudbusters behoben werden.

Die „Operation OROP“ fand in der Wüste von Arizona unweit von Tucson in einer der trockensten Gebiete der Vereinigten Staaten statt, in der Berichten zufolge seit fünf Jahren Trockenheit herrschte. In Wüsten stagniert die DOR-Energie, die sich „durch die

selbstorganisierenden, selbsterhaltenden Gesetze verändern lässt, die das Verhalten bei der Wolkenentstehung, die Regenzyklen, den kosmischen Energiestoffwechsel innerhalb der Atmosphäre ähnlich dem Stoffwechsel eines lebenden Organismus usw. regeln. [...] Es ist von entscheidender Bedeutung für die Beherrschung unserer Zukunft, dass durch erhöhte DOR in der Landschaft wie in Organismen Wüsten entstehen.“ Folglich ließ sich der Cloudbuster als Instrument zur Rettung der Menschheit im Allgemeinen einsetzen: zur Beendigung von Trockenperioden, zur Verhinderung von Naturkatastrophen wie Wirbelstürmen oder zur Auflösung angestauter atmosphärischer DOR, unter der die Menschen in verschiedenen Regionen der Welt leiden. Die ersten Experimente wurden in der näheren Umgebung von Reichs Laborkomplex bei Rangeley im US-Bundesstaat Maine durchgeführt. In den von ihm verfassten Büchern und Aufzeichnungen finden sich Belege für den Erfolg der Versuche, so etwa ein lokaler Zeitungsbericht über eine dank einer „Cloudbuster-Behandlung“ gerettete Heidelbeernte, die eine zweimonatige Dürreperiode beendete. Bei anderer Gelegenheit konnte verhindert werden, dass ein örtlicher Kinderumzug ins Wasser fiel, indem die für jenen Tag angekündigten schweren Regenfälle mit Hilfe des von Reich entwickelten Geräts vereitelt wurden.

Während seiner Zeit in Wien als Arzt und Psychiater entwickelte Reich in den 1920er Jahren einen psychoanalytischen Ansatz, der die Rolle der sexuellen Unzufriedenheit als Hauptursache aller Nervenkrankheiten hervorhob und damit wesentlich vom freudschen Paradigma abwich. Reich postulierte außerdem, dass es sich bei dem

sexuell Verdrängten um eine faktische Energie handle, die nach Freisetzung in einem befriedigenden Geschlechtsleben strebe und sich schädlich auf die Gesundheit des Einzelnen auswirke, falls die Sexualität unerfüllt bleibe. Daher schwingen im Begriff Orgon die Konnotationen Orgasmus und Organismus mit. Ab 1930 führte Reich in Berlin verschiedene sexualpolitische (Sex-Pol) Aktionen an und betätigte sich daneben in der Kommunistischen Partei. Das Jahr 1933 markierte einen Wendepunkt in seinem Leben und seiner beruflichen Laufbahn, als er aufgrund seiner Ablehnung gegenüber dem freudschen Konzept des Todestribs und aufgrund der Nichtvereinbarkeit seines sexualbefreierischen Ansatzes mit den reaktionären Gegenströmungen des Frühstalinismus nacheinander aus der Psychoanalytischen Gesellschaft und der Kommunistischen Partei ausgeschlossen wurde. Mit der NS-Machtergreifung 1933 floh Reich aus Berlin und ließ sich einige Jahre in Norwegen nieder, wo er seine Arbeit im Rahmen der Bionenforschung fortsetzte und die von aller lebenden Materie ausgehende Anziehungskraft als physikalische Gesetzmäßigkeit zu beweisen versuchte, die von der Wissenschaft seit Formulierung der Newtonschen Axiome übersehen worden sei. Noch in Berlin verfasste er 1933 das Buch *Massenpsychologie des Faschismus*, in welchem er eine Verbindung zwischen Faschismus und der individuellen Ökonomie aus Angst und sexueller Verdrängung zog und den Zustand sexueller und wirtschaftlicher Repression in totalitären Gesellschaften als „emotionale Seuche“ bezeichnete.

Reichs Emigration in die Vereinigten Staaten im Jahr 1939 bewahrte ihn nicht vor

jener Verfolgung, die bereits sein Leben in Europa beherrscht hatte. Schon während der vierziger Jahre stand er wegen des Verdachts kommunistischer Betätigung unter Beobachtung durch das FBI. Die 1941 einsetzenden geheimdienstlichen Untersuchungen umfassten Hunderte von Seiten und wurden 1947 ergebnislos eingestellt, dienten danach jedoch als Motor für die wachsende Paranoia, die in den Vereinigten Staaten gegenüber seinem Werk, aber auch innerhalb seines Werks herrschte. Die Fähigkeit seiner Theorien, die Massen zu begeistern, war dem konservativen Amerika der fünfziger Jahre nicht entgangen. Schließlich erwirkte die US-Lebensmittel- und Drogenbehörde (FDA) seine Festnahme wegen Missachtung des Gerichts, indem sie Klage gegen ihn einreichte, in der die Nichtexistenz der Orgonenergie erklärt und ihr therapeutischer Einsatz untersagt wurde. In der daraus resultierenden gerichtlichen Verfügung wurde der Vertrieb und Verkauf seiner orgonotischen Schriften und Instrumente verboten und eine Massenverbrennung seiner Bücher angeordnet. Reich verstarb wenige Monate nach seiner Verhaftung 1957 im Gefängnis.

Seit damals haben die Ideen Reichs in den USA im Umfeld der sexuellen Revolution der 1960er Jahre und innerhalb der Umweltschutzbewegung mehrere Revivals erlebt. Klimafragen, die Reich in den fünfziger Jahren beschäftigten, etwa die globale Erwärmung und die zunehmende Versteppung, sind heute von allgemeinem Interesse. Inzwischen finden sich im Internet neben zahlreichen einander widersprechenden post-reichianischen Theorien auch die zugehörigen esoterischen Erzeugnisse. In den jüngsten im Netz veröffentlichten Untersu-

chungen wird die durch den Cloudbuster verursachte Wirkung als rein akustischer Art zu erklären versucht. Danach erzeugt das fließende Wasser an den unteren Enden der Röhren, die laut Orgontheorie über ein extrem hohes Potenzial als Träger orgonotischer Energie verfügen, in Wirklichkeit einen niederfrequenten Ton, der die Fähigkeit besitzt, die atmosphärischen Schichten wirksam zu destabilisieren. Die Cloudbuster-Experimente wurden entsprechend Regel 9 der von Reich verfassten *Rules to Follow in Cloud Engineering* durchgeführt: „Bohre' niemals ein Loch in den Himmel, es sei denn, du beabsichtigst, einen lang anhaltenden Regen zu erzeugen.“ Die täglichen Cloudbuster-Aktionen wurden fortgesetzt, sobald der Regen nachließ oder für ein, zwei Stunden aufhörte. Während der gesamten Dauer der Experimente erlebte New York die für diesen Zeitraum anhaltendsten und heftigsten Niederschläge seit Beginn der Wetteraufzeichnungen vor hundert Jahren.

Englischer Text abgedruckt in: Cloudbuster-Projekt,
Ausst.-Kat., Schipper-Krome, Berlin 2003.
Übersetzung aus dem Englischen: Ralf Schauf

CLOUDBUSTER-PROJEKT

SHARON BEN-JOSEPH
AND CHRISTOPH KELLER

Reenactment of the scientific experiments of Wilhelm Reich from 1953–54 to influence the atmosphere by the means of Orgone-energy.

The reenactments of the Cloudbuster experiments took place on the roof of P.S.1 Contemporary Art Centre in Long Island City and on the top of the Clock tower in lower Manhattan, New York. These actions were based on the invention of Wilhelm Reich, the Austrian born psychologist and early scholar of Freud who developed a political theory of sexuality in the 1920s. Reich began initial experimentation with making changes to the atmosphere in 1952, shortly after the "ORANUR-Experiments", which focus on the reaction of Orgone with nuclear energy. The reenactments aimed to create rain over New York in the Spring and Summer of 2003. From the roof of the Clock tower, the empty space of the missing World Trade Centre Towers is a distinct visual gap. The vacancy of these buildings dominated the general atmosphere in New York and had some influence on the Cloudbuster reenactments as well. Interestingly, it rained through the entire period of Cloudbuster operations in New York.

The Cloudbuster has a simple mechanical structure, consisting of a few rows of conductive metal pipes that are connected with hoses to a source of flowing water. A spacer made of organic material insulates

each one of these metal conductors. According to Orgone theory, flowing water has a positive Orgone charge that can be channelled with the Cloudbuster into the sky. With activation, the apparatus attracts the Orgone present in the atmosphere, from zones of higher or lower Orgone potential. The pipes then channel the relatively small attracting force of the water streaming through the base of the Cloudbuster; and direct it to a small area in the sky where it can be effective in initiating rain by conflating the unstable Orgone-potentials of negative or positive Orgone charge. There are many reports and detailed descriptions of successful Cloudbuster-operations from 1953–54, yet Reich hasn't left a detailed construction plan behind, as he did in the case of the Orgone-boxes, the devices designed to attract and accumulate Orgone energy for healing purposes. The mystery around the Cloudbuster is a subject for speculation with many Post- and Neo-Reichians, who believe he worried about developments in atomic energy and was afraid of the possible negative use of Orgone energy in relation to it. Assembling excerpts from the Reichian literature does leave a clear picture as to its construction. In addition there are specific instructions and precautions as to how it should be operated.

Theories about the atmosphere belong to the late period of Reich's work, and they can be seen as the extension of his early findings about the human psyche and soma to the scale of the universe. "Orgone is the manifestation of the enthalpic tendency of the Universe," makes a case for this analogy to "the bioenergetic function of excitability and motility of living substance."

1951 marked a new phase in the ability of Reich and his team to observe atmospheric phenomenon. The "ORANUR-experiments" were designed to investigate the influence of nuclear energy on the Orgone. The experiments created atmospheric pollution in the area around Reich's laboratory in Maine, and his reports from the time describe the team's illness and the black hue of the atmosphere, a sky without sparkle, and birds devoid of the will to sing. These were symptoms of Deadly/Destructive Orgone Energy (DOR), and the Cloudbuster was utilized to reverse its effects.

"Operation OROP" occurred in the Arizona desert near Tucson, one of the driest areas in the U.S., where there was reportedly a five-year drought. Deserts contain the stagnating DOR energy, to "be replaced by the self-regulatory, self-sustaining laws that governed the behaviour of cloud formation, rain cycles, cosmic energy metabolism in the atmosphere, etc. as they do in the living organism." "It has great significance for the mastery of our future, that DOR surplus causes deserts in the landscape as it does in the organism." The Cloudbuster therefore could be used as an instrument for the sake of humanity: to end draughts, to prevent natural catastrophes like hurricanes, or to dissolve dammed up atmospheric DOR situations that made people suffer in some regions. The first experiments were conducted in the vicinity of his laboratory compound near Rangeley, Maine. His books and notes show evidence of success quoting local newspaper articles of a saved blueberry-harvest with an operation ending a two-month draught. On another occasion an operation saved the day for a local children's parade by preventing the forecasted heavy rainfalls.

During his work in Vienna as a physician and psychologist in the early 1920s, Reich developed an approach emphasizing sexual unhappiness as the main cause of neurotic diseases, deviating from the Freudian paradigm. He went on to find that what was arrested by sexual repression was a factual energy, seeking release in a satisfactory sex-life and turning against the health of the individual, if it didn't. The term Orgone therefore connotes both the words Orgasm and Organism. From 1930 on, he spearheaded sex-political (Sex-Pol) activities in Berlin and engaged in the communist party. The year of 1933 became a turning point in his life and career, when he was expelled by the World Psychoanalytic Society, because of his opposition to the Freudian idea of the death instinct, and the communist party, because his sexual-liberation concept didn't fit the reactionary backlash of early Stalinism. Fleeing Berlin in 1933, when the Nazis took over, and settling in Norway for some years, he further developed his bion-research, trying to prove the attracting force of all living matter as physical evidence, that had been overlooked by science from the definition of the Newton axioms on. Still in Berlin in 1933 he managed to write the book "The Mass Psychology of Fascism" relating Fascism to the individual's economy of fear and sexual repression and naming the sexually and economically repressed situation in a totalitarian society as "the emotional plague."

Reich's immigration to the U.S. in 1939 did not protect him from the persecution that dominated his life in Europe. He had already been under investigation by the FBI on suspicion of communist activities during the 1940s. Starting in 1941 and containing

hundreds of pages, the investigation concluded without any implicating findings in 1947, but served as an engine to the growing sense of paranoia in and around his work in the U.S.. The potential of his theories to attract the masses was not overlooked by the American conservatism of the 1950s. It was the authority of the Food and Drug Administration that finally caused his arrest for contempt of court, by filing a law suit against him, declaring Orgone energy did not exist, and forbidding any of its uses in therapy. The resulting court injunction banned the transport and sale of his Orgone related instruments and publications, and ordered a mass burning of his books. Reich died in jail a few months after his arrest in 1957.

Since then there has been a revival to the theories of Reich in the U.S., the sexual revolution of the 1960s, and in environmental movements in the 1970s. The climate issues he had been alerted to in the 1950s such as global warming and growing desertification are now of general concern. Today one can find Internet sources for many contradicting post-Reichian theories and esoteric products. Recent studies found on the net try to explain the effect of the Cloudbuster as purely acoustic. According to them, the streaming water at the ends of the pipes, which in the Orgonic explanation have an extremely high potential to carry Orgone-energy, actually produce a low-frequency sound that has the ability to effectively destabilize atmospheric layers. The Cloudbusting re-enactments were designed to follow rule number 9 in *Rules for Cloud Engineering*: "Never 'drill' a hole into the sky unless you aim for long drawn rain." The daily Cloudbuster opera-

tions resumed whenever the rain would get lighter, or stop for an hour or two. It rained through the entire duration of the re-enactments, setting a hundred year rainfall record for the season.

*Originally published in the catalog „Cloudbuster-Project“
by Schipper-Krome, Berlin 2003*



ARCHIVES AS OBJECTS AS MONUMENTS

CHRISTOPH KELLER

Ich bin auf dieses Panel mit dem Titel "Die Ordnung der Archive" eingeladen worden, denke ich, um von meinen konkreten Erfahrungen mit dem Material und der Ordnung des Filmarchivs der Charité und anderen wissenschaftlichen Filmarchiven, die ich untersucht habe, zu berichten. Bevor ich aber dieses Anschauungsmaterial vorstelle, möchte ich eine Unterscheidung zur Diskussion stellen. In einem Text hatte ich geschrieben: „Ein Archiv ist eine beliebige Teilmenge der Welt. Umgekehrt lässt sich jede Ansammlung von Dingen als Archiv begreifen.“ Wolfgang Ernst hat dem natürlich energisch widersprochen, weil es ihm ja um die Ordnung der Archive geht. „Ein Archiv ist keine beliebige Teilmenge der Welt“, sondern eine hochkodierte und non-arbiträre Form der Speicherung...“. Für mich sind Archive aber nicht nur das, was sie sind, also kodierte Daten, sondern auch das, als was wir sie anschauen, also Objekte und möglicherweise sogar Monumente.

Auf das Charité-Projekt kann ich aus Zeitgründen hier nicht im Detail eingehen. Nur so viel: An der Charité in Berlin sind zwischen 1900 und 1990 ca. 1000 Lehrfilme, Aufklärungsfilm und wissenschaftliche Dokumentarfilme hergestellt worden. Diese Filme sind aber nie wirklich gesammelt worden, sondern lagern, sofern sie nicht verschollen sind in diversen Archiven verstreut. Es gab also weder ein Archiv noch eine Vorstellung von der kontinuierlichen, lokalen Medizinfilmgeschichte, die das Jahrhundert

quasi mit wissenschaftlichen Lehrfilmen begleitet. Ich habe dann, um dieses Bild der Geschichte der medizinischen Filme der Charité überhaupt erst zu erzeugen, ein chronologisch geordnetes Archiv von Charité-Filmen 1996 im Netz veröffentlicht. Später ist daraus der "Archiv-Film" *retrograd – eine Geschichte der medizinischen Filme der Charité 1900-1990* entstanden.

Mit dem Archiv der Charitéfilme hatte ich also ein Archivobjekt hergestellt, das, um mit Wolfgang Ernst zu sprechen, möglicherweise auch eine „hochkodierte und non-arbiträre Form der Speicherung“ ist, aber zusätzlich auch immer ein Bild von sich selbst erzeugt. Als Künstler interessiert mich natürlich die Idee von diesem Bild. (Ein Bild ist, allgemein gesagt, immer eine Reduktion von mehrdimensionalen oder zumindest komplexen Zusammenhängen auf einer zweidimensionalen Fläche, die von anderen wieder als Bild für einen Zusammenhang wahrgenommen werden kann.)

Bei der Recherche der Charitéfilme bin ich dann auf eine Reihe von weiteren Archivobjekten gestoßen, die ich in der Arbeit *Archives as Objects as Monuments* vorgestellt habe. Der Titel bezieht sich auf eine Arbeit von Robert Smithon *The Monuments of the Passaic: Has Passaic replaced Rome as the eternal City?* (1967) in der Smithsonian versucht, industrielle Hinterlassenschaften so zu betrachten, wie die Ruinen des Römischen Imperiums: Als Monumente. Der Unterschied besteht aber darin, das Archive nicht alleine aus ihrer äußeren Architektur und ihren Dokumenten bestehen, sondern gleichzeitig sozusagen kulturelle Objekte sind, Objekte des Wissens und seiner Benutzung. Der Grund, warum man jetzt

versuchen kann, wissenschaftliche Filmarchive als Monumente zu begreifen, liegt darin, dass ihre Geschichte gerade zu Ende gegangen ist. Weil sie, obwohl sie zum Teil noch zugänglich sind, ihre eigentliche Bestimmung überlebt haben, also neu geordnet bzw. betrachtet werden können, als Ruinen oder als Monumente – und möglicherweise als Ausgangsmaterial für digitale Archive.

Das zweite Archivobjekt ist kein Archiv im eigentlichen Sinn, sondern der Rest einer bestimmten Anzahl von wissenschaftlichen Filmen eines geheimen Eugenik-Filmprojekts der Nationalsozialisten, das unter anderem an der Charité hergestellt wurde. Die Filmmaterialien wurden, als die Rote Armee 1945 in Berlin einrückte, von Angehörigen der SS im Stössensee bei Spandau versenkt. Von dem Projekt ist wenig bekannt, da kaum Aufzeichnungen archiviert sind. 1993 fanden Kinder beim Baden im Stössensee Filmschnipsel auf denen medizinische Versuchspersonen aus der betreffenden Zeit zu sehen waren. Das Bundesfilmarchiv ließ tauchen und brachte 160 Filmrollen vom Seegrund hervor, von denen 10, wie durch ein Wunder noch in Teilen Bilder enthielten und drei Filme sogar noch abspielbar waren. Einer davon zeigt einen nackten Mann, der auf fremdes Geheiß hin bestimmte Bewegungen macht. Mehr können wir nicht mehr erkennen.

Die Geschichte dieser Materialien ist wie sie selbst, nicht wieder herzustellen. Übrig geblieben sind ein paar Bilder, die für ihre verschollene Geschichte stehen. Man kann sich anhand von solchen Bildern fragen, was diese Bilder in einem digitalen Bildarchiv für eine Bedeutung erfahren würden.

Vermutlich keine, außer der, durch die verwaschene, zerstörte Emulsion zu den mittelgrauwertigen, ohne zuordenbare Bildinhalte gehörigen Bildern zu gehören. Diese Bilder sind für mich ein extremes Beispiel dafür, wie Bilder nicht nur für sich selbst stehen, sondern verknüpft sind mit ihrer Geschichte bzw. ihrer Bedeutung.

Das Bundesfilmarchiv, das die Hebung des Filmmaterials veranlasste, beherbergt in Berlin-Wilhelmshagen in Tiefbunkern fast eine Million Filme aller Kategorien vom Beginn der Filmgeschichte an bis heute. Dort ist man mit Fragen eines zukünftigen digitalen Filmarchivs sehr vertraut und diskutiert viele der Fragen, die auch hier zur Sprache kommen: Wie kann ein Transfer der unterschiedlichen Materialformate vonstatten gehen und auf welchen Trägern. Macht es Sinn, davon auszugehen, dass in 50 Jahren zum Beispiel DVDs noch geeignete Speichermedien sind? Werden wir dann noch über die geeigneten Geräte verfügen? Da geht es um die Frage, wie der Bild- oder Filmschatz überhaupt in ein digitales Medium transferiert werden kann. Um zu verdeutlichen, welche Probleme bei dem Versuch der Umwandlung eines sehr umfangreichen Filmbestandes entstehen, möchte ich ein Interview anführen, das ich mit dem technischen Leiter des BFA, Herrn Brandes geführt habe. Es geht um den „zwischenarchivischen Bereich“. Das sind jene Filmrollen, die im Bundesfilmarchiv eintreffen, aber zunächst nicht im eigentlichen Sinn archiviert werden können. Wenn der Filmtitel auf der Filmdose steht, dann wird er aufgenommen, mehr jedoch nicht. Dann sagt er, dass zwei Drittel des Gesamtbestandes (von 1 Mio. Filmen) zu diesem zwischenarchivischen Bereich gehören und

das dieser Anteil ständig anwächst. (Im BFA nennt man das „die Schere“.) Ich frage ihn, wie lange es dauern würde, all die Filme des zwischenarchivischen Bestandes zu archivieren. Und er antwortet: Wenn ab heute keine Neuzugänge mehr eintreffen würden, und wir uns ausschließlich um die Archivierung des Altbestandes kümmern könnten – vielleicht – dreißig Jahre... Dann frage ich ihn, wie lange denn das Filmmaterial sich durchschnittlich hält? Er sagt, das sei unterschiedlich, (manche Filme zersetzen sich kaum, andere, auch jüngere Filme fallen dem Azetatfraß anheim). Wenn er schätzen müsste – im Durchschnitt vielleicht dreißig Jahre.

Bedeutet das, dass das Archivprojekt selbst jeweils ein kulturell vergängliches ist, und die Ordnung der Archive eine Friedhofsverwaltung der archivierten Materialien? Zwischen den Bildern und ihrem Sinn oder Wert besteht offenbar ein Zusammenhang der mehr mit ihrer kulturellen Nutzung zu tun hat, als mit ihrer Archivierung allein. Die Technik der Archivierung und die Ordnung der Archive ist darin ein Hilfsmittel, das sehr wohl auf die Kultur der Benutzung von Bildern, also auf die visuelle Kultur Einfluss hat; ein Archiv erzählt aber keine Geschichten, außer vielleicht seiner eigenen.

Die *Encyclopaedia Cinematographica*

Das Projekt der *Encyclopaedia Cinematographica* geht auf das Institut für wissenschaftlichen Film zurück, das ab 1952 zunächst in Deutschland, dann unter Federführung des Verhaltensforschers Konrad Lorenz als internationale Organisation den Versuch unternahm, ein umfassendes Archiv

der Bewegungsvorgänge zu erstellen. Vorhanden sind etwa 4000 Filme aus diesem Bestand. Eine Matrix sollte die Bewegungsformen aller Gattungen erfassen und diese exemplarisch als Bewegungspräparate von ca. zwei Minuten Länge darstellen.

Es war die Idee, anstelle von gestalteten Filmen sehr reduzierte Themenstellungen auf Film zu bannen. Also nicht den ganzen Lebenszyklus einer Spezies in einem Film zu behandeln, sondern je einen Bewegungsvorgang einer Spezies. Zum Beispiel: Wie läuft ein Pferd? Und dann ein anderer Film: Wie steht ein Pferd? Und dann noch ein Film: Wie frisst ein Pferd? Und wenn man das für jede Spezies macht, dann kommen am Ende einfache Filmentitäten heraus, die in einer bestimmten Vollständigkeit enzyklopädischen Charakter hätten. Die Struktur war die einer Matrix: Sämtliche Spezies, die es auf der Welt gibt, und dann sämtliche Bewegungsarten, zu denen sie fähig sind (natürlich fliegen Pferde zum Beispiel nicht, dafür aber viele Vogelarten).

Und diese Matrix sollte entsprechend ausgefüllt werden, also über alles, was ein Pferd machen kann, wird ein Film hergestellt. Natürlich nicht nur über die Tierarten sondern auch über die Pflanzenarten, den ethnografischen oder später den technischen Bereich, man denke an die mechanische Beanspruchung von Stahl und so weiter. Wenn man all diese Dinge in die Matrix gebracht hätte, dann wäre das die *Encyclopaedia Cinematographica*.

Die filmischen Einheiten der *Encyclopaedia Cinematographica* wurden als *Kinematogramme* bzw. anfangs als *Bewegungspräparate* bezeichnet. An diesem Begriff des

Präparats, das ja etwas präpariertes also nicht Lebendiges bezeichnet, kann der Wunsch abgelesen werden, jenen Bereich des Lebens, der der genauen wissenschaftlichen Observation und Kontrolle bislang entglitt, die Bewegung endlich zugreifbar zu machen.

In „Research Film“, dem dreisprachigen Zentralorgan der *Encyclopaedia Cinematographica* schreibt Wolfgang Wickler 1964: „Seit Gründung der *Encyclopaedia Cinematographica* ist immer wieder betont worden, die Filme seien Dauerpräparate der vergleichenden Verhaltensforschung und überhaupt jeder Forschung, die sich mit Bewegungsabläufen befasst. Wo der vergleichende Anatom einen Knochen aus der Schublade oder ein Organ aus dem Formoglas holt, greift der vergleichende Verhaltensforscher zur Filmrolle, auf der die Bewegungsweisen konserviert sind.“

Wir haben es hier also mit einem Frühbeispiel einer filmischen Enzyklopädie zu tun, die auch wenn nur etwa 4000 Einheiten tatsächlich produziert worden sind, von ihrer Struktur her die vollständige Abbildung der Welt im Archiv anstrebt. Der Gründer der *Encyclopaedia Cinematographica* Gotthard Wolf wird mit den Worten zitiert: „Wer hindert uns daran, hunderttausende solcher filmischer Einheiten zu produzieren?“ Die Welt wird also segmentiert in Gattungen und die Grundmuster ihrer Bewegungsformen. Die einzelnen Lexeme dieser Enzyklopädie setzen sich aus einer Spezies und einer Bewegungsform zusammen, also aus einem Subjekt und einem Verb. So in etwa wie Pferd-laufen, oder Storch-fliegen etc.. In gewisser Weise entspricht dieses Projekt also dem angesprochenen Lexikon filmischer Topoi.

In der Theorie der Gremien der *Encyclopaedia Cinematographica* wird diese Auffassung als lexikalische Konzeption bezeichnet. Die lexikalische Konzeption geriet jedoch unter der Hinzuziehung von modelltheoretischen Überlegungen in einen Erklärungsnotstand, der auch für das Lexikon filmischer Topoi interessant sein könnte: Man kam darauf, dass die Abbildungstreue einer fotografischen Abbildung zwar hoch ist, der Begriff des Wirklichkeitsgehalts aber eigentlich verfehlt. Das heißt, dass ein Film über ein laufendes Pferd die Situation des aufgenommenen Pferdes zwar ziemlich genau abbildet, der Film aber vieles Undefiniertes mittransportiert, als nur die reine Definition des Pferdeganges.

Daher gab es Stimmen in den Gremien der *Encyclopaedia Cinematographica*, die neben der lexikalischen Konzeption, auch eine museale Konzeption der *Encyclopaedia Cinematographica* für möglich hielten. Und obwohl die Mitarbeiter der *Encyclopaedia Cinematographica* dabei als Bild ein Naturhistorisches Museum in Form einer wissenschaftlichen Sammlung vor Augen hatten, kann man die Anregung aufnehmen und die Frage stellen, ob es sich bei dem hier vorgeschlagenen Lexikon der filmischen Topoi, nicht auch oder gar zutreffender, um ein Museum der filmischen Topoi handeln würde.

Vortrag von Christoph Keller anlässlich des Kongresses „Suchbilder“, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 8. Februar 2001

ARCHIVES AS OBJECTS AS MONUMENTS

CHRISTOPH KELLER

I was invited to participate in this panel, titled "The Order of Archives" ("Die Ordnung der Archive") to report on my concrete experiences with the material and the structuring of the film archives of the Charité and other scientific archives. However, before I present this material for review, I would like to posit a differentiation for discussion. I once wrote in a text "an archive is an arbitrary subset of the world. Thus, every collection of things allows itself to be understood as an archive." This was adamantly contested by Wolfgang Ernst, of course, because for him what is important is the order of the archive: "An archive is not an 'arbitrary subset of the world' but rather a highly coded and non-arbitrary form of storage..." For me, however, archives are not only that, which they are, coded data, but also how we perceive them, that is, objects and possibly also monuments.

A detailed description of my Charité project is not possible here due to time constraints. Here is a short summary: From 1900 to 1990 the Berlin Charité produced approximately 1,000 instructional and educational films and scientific documentary films. These films were never really centrally collected; those that have not been lost are stored in diverse scattered archives. There was neither an archive nor a notion of the local history of medical film that accompanied the century with scientific instructional films. To gain an initial impression of the

history of the Charité's medical films, in 1996 I published a chronologically ordered archive of the films from the Charité on the Internet. This led to the "archive film" retrograde History of the Medicine Film of the Charité 1900-1990.

During the research of the Charité films I came upon a series of further archival objects that I presented in the work *Archives as Objects as Monuments*. The title refers to a work by Robert Smithson, "The Monuments of the Passaic: Has Passaic Replaced Rome as the Eternal City?" (1967), in which Smithson observes industrial remains like ruins of the Roman Empire: as monuments. Archives, however, consist not only of their exterior architecture and their documents, but are simultaneously cultural objects, that is, objects of knowledge and its implementation. The reason why one can now try to understand scientific film archives as monuments lies therein, that their history has just ended. Although they are still in part accessible, they have survived their actual purpose, and can therefore be newly ordered, i.e. observed: as ruins or as monuments – and possibly as the source material for digital archives.

The second body of archival objects is not an archive in the actual sense, but rather the remains of some scientific films from a secret eugenics film project of the National Socialists produced in part at the Charité. The film materials were removed and sunk in the Stössensee Lake near Spandau by members of the SS when the Red Army arrived in Berlin in 1945. Little is known of the project, because very little of the project was archived. In 1993, chil-

dren swimming in the Stössensee found pieces of film in which apparent test patients from that time could be recognized. The National Film Archives commissioned a dive that retrieved 160 rolls of film from the bottom of the lake, of which the images in 10 of the films were in part miraculously still intact and three films were even projectable. One of them portrays a naked man who makes certain movements at the command of an unknown person. No more is discernable of the film.

The histories of these materials, like the materials themselves, are not reconstructable.

Only a few images remain to represent their lost history. One can speculate on the kind of meaning they would be ascribed to in a digital image archive: probably none, with their washed-out, deteriorated emulsion, they would be categorized as digital mid-range grayscale images with indecipherable content. These films are for me an extreme example that images stand not only for themselves, but are also connected to their history, and thus their meaning.

The National Film Archive (BFA), which was responsible for the retrieval of the film material, stores almost a million films of all categories from the beginning of film history through the present in its underground bunkers in Berlin Wilhelmshagen. There, they are quite familiar with the question of a future digital film archive and discuss many of the questions that are present at this panel: how can a transfer of the different material formats take place, and onto what media? Does it make sense to assume that in 50 years, for example, DVDs will still be an appropriate storage media?

Will we still have the proper equipment? How can the film remains be transferred onto a digital medium at all? To elucidate on what problems arise in the attempt to convert an immense film inventory, I will cite an interview conducted with the technical director of the National Film Archives, Mr. Brandes, regarding the "interarchival stock." These are the film reels that cannot be archived immediately upon arrival at the BFA. They are provisionally itemized (for example, if a title is found on the film canister) and stored for later processing. According to Mr. Brandes, two-thirds of the entire inventory (approximately a million films) belong to this intermediary archive which is constantly growing. In the BFA this inter-archival stock is therefore called "die Schere" ("the scissors"). When asked how long it would take to archive all of the films in the intermediary archival holdings Brandes answered, "If – starting today – there were no more new acquisitions, and we dedicated ourselves solely to the archival of the old inventory, maybe thirty years..." Then I asked him how long the film material lasts in an archive. He said, "It varies. Many films hardly change over time; others, including newer films, fall victim to acetate deterioration. On average, film lasts about thirty years."

Does that mean that the archive project itself is culturally ephemeral, and that the order of the archive is only a kind of "graveyard management" of the archived materials? Between the images and their meaning or values is obviously a connection that has more to do with their cultural use than solely with their archival. The technique of archiving and the ordering of the archive is in such a tool that has

great influence on the culture of the use of images, that is on the visual culture; an archive however tells no stories – except perhaps its own.

The Encyclopaedia Cinematographica

The project entitled *Encyclopaedia Cinematographica* can be traced back to the Institute for Scientific Film, which, from 1952, under the auspices of behaviourist Konrad Lorenz undertook the task of compiling a comprehensive archive of movements. Some 4,000 films are now available from this inventory. A matrix would register all forms of movement of all species and showcase these as “movement specimens” (“Bewegungspräparate”) each approximately two minutes in duration. Instead of producing fully developed and orchestrated films, the idea was to capture very reductive subjects on film. Each film would address not the entire life cycle of a species, but rather a movement sequence of the species. For example: How does a horse run? And in another film: How does a horse stand? And then another: How does a horse eat? Once completed for every species, the collection of film entities would bear encyclopedic character. The resulting structure was a simple matrix of all species existing in the world, and all the movements specific to them. (Of course horses don't fly, but many bird sorts do.)

The matrix would be completed accordingly, so that for every form of movement a horse can do, a film would be made. This was done (not only) for all kinds of animals, plants, and later the ethnographical and technical sectors (e.g., the stress

factor of steel). If all these aspects were brought into the matrix, the result would be the *Encyclopaedia Cinematographica*.

The filmic units of the *Encyclopaedia Cinematographica* were first called “movement specimens” (“Bewegungspräparate”), later “cinematograms.” The notion of the living specimen, as something “prepared” and not living, can be read as the wish to finally objectify that aspect of life that has previously eluded exact scientific observation and control.

In “Research Film,” the trilingual seminal publication of the *Encyclopaedia Cinematographica*, Wolfgang Wickler wrote in 1964: “since the founding of the Encyclopaedia Cinematographica it has repeatedly been emphasized that the films be seen as permanent specimens of the comparable behavioural research, and indeed, of all research that deals with movement analysis. Where the comparative anatomist takes a bone from the drawer or an organ from the formaldehyde jar, the comparative behavioural researcher reaches for the film reel, on which movement types have been preserved.”

What we have here is an early example of a filmic encyclopedia that – even if only 4,000 units were in fact produced – strives toward the complete reproduction of the movements of the world in archive. According to the founder of the *Encyclopaedia Cinematographica*, Gotthard Wolf, “What is stopping us from producing hundreds of thousands of such filmic units?” In the *Encyclopaedia Cinematographica*, the world is divided into species and the basic patterns of their movements. Each

lexeme of this Encyclopaedia consists of a species and its form of movement, that is, a subject and a verb, for example, “horse-running”, “stork-flying”, and so on.

In the rhetoric of the *Encyclopaedia Cinematographica*, this was termed “lexical conception.” However, lexical conception fell into a crisis of definition under the scrutiny of Model Theory (which could be pertinent to a Lexicon of Cinematic Topoi): it was determined that although the “reproductive consistency” (“Abbildungstreue”) of a photograph is high, it does not fulfil claims to a “containment of reality” (“Wirklichkeitsgehalt”). This means that although a film about a running horse may accurately depict the situation at hand, it also conveys more than just the horse's gait that remains undefined.

Thus there were those in the councils of the Encyclopaedia Cinematographica, who in addition to “lexical conception,” also considered a “museal conception” for the Encyclopaedia Cinematographica. And although they envisioned a Museum of Natural History in the form of a scientific collection, one can consider in this strain whether the Lexicon of Cinematic Topoi proposed by Harun Farocki may be more appropriately conceived of as a Museum of Cinematic Topoi.

Lecture on the occasion of the Congress “Suchbilder”
[Searching Images - Steps Towards an Image Archive of Cinematic Topoi],
KW Institute for Contemporary Art, Berlin, February 8, 2001

CHRISTOPH KELLER – ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAFICA

ANSELM FRANKE

Der mechanische Fortschritt technologischer Innovation hat in Allianz mit den globalen Wirtschaftsgesetzen, den Gedanken des Fortschritts im Sinne einer geistigen oder auch ideologischen Entwicklung verdrängt. Es scheint als seien, zumindest auf Zeit, Geisteswissenschaft, Kunst und Kultur und in großen Teilen auch Politik zu Erfüllungsgehilfen und bestenfalls Zulieferern des globalen Projektes der Selbstverwirklichung von Technologie und Wirtschaft geworden. Der vorherrschende, nunmehr rein wissenschaftliche Fortschritt formuliert kein Versprechen auf ein neues Zeitalter mehr, sondern er verheißt nichts mehr außer sich selbst.

In den aus der technologischen Wissenschaft hervorgegangenen Medien Fotografie und Film ist die damit verbundene Überwindung der Zeit schon angelegt. Im Film wird ein Zeitfenster in Einzelbilder zerlegbar, rekonstruierbar und verfügbar. Zeit im Sinne eines unumkehrbaren Vorganges verliert seine Realität, sobald die ihr unterworfenen Natur reproduzierbar geworden ist. Film ist damit in gewisser Hinsicht der Vorgänger der Biotechnologie in der zweiten Dimension, bei letzterer wird nicht mehr abgebildet, sondern "nachgebildet", wobei beide Methoden sich ihren Gegenstand über die Reproduzierbarkeit erschließen.

Eine Archäologie der wissenschaftlichen Archive und des wissenschaftlichen Filmes, wie sie Christoph Keller verfolgt, führt die

"Bilder" der Wissenschaft wieder in den kulturellen Kontext ein. Der wissenschaftliche Film als Untersuchungsobjekt folgt seiner Intention nach der oben beschriebenen Verfügbarmachung eines Zeit- und somit eines Bewegungsablaufes. Die narrativen Qualitäten des Kinos, die sich aus der Manipulierbarkeit der im Film abgebildeten Wirklichkeit ergibt, sind hier unerwünscht, die Aussage wird nach Bemühen auf die bloße Sichtbarmachung eines Vorganges reduziert. "Archäologie" bezeichnet dabei das Vorgehen wie auch den Gegenstand. Christoph Keller nähert sich seinen Objekten, in diesem Fall dem Archiv, mit dem Blick eines Forschers, der den Code des gefundenen Objektes noch nicht kennt. Dabei wird Wissenschaft nicht nur "sichtbar", sondern auch deren ideologische Vorgaben. Diese künstlerische Wissenschaftskritik ist allerdings eher eine subversive Strategie der Selbstentblößung ideologischer Vorgaben als ein System von Aussagen.

Die Arbeiten Christoph Kellers spiegeln das Verhältnis von Wissenschaft und Kultur. Die großteils heute noch gültigen Paradigmen aus der Zeit der Aufklärung haben die Naturwissenschaften objektiviert, scheinbar von Wertesystemen und vom Subjekt befreit und beide in den entfunktionalisierten Raum der Kultur entlassen. Diese Trennung führte zu einer Entfesselung der Kräfte, insbesondere der Wissenschaft, die für die westliche Kultur schlechthin steht. Die wissenschaftliche Reduktion und "Zerteilung" der Welt als Gesamtheit aller Phänomene auf erfassbare Einheiten unabhängig ihrer Wertigkeiten macht sie als mathematische, physikalische oder biologische Modelle beschreibbar. Die reproduzierbare Welt ist die decodierte und dechiffrierte Welt, deren

Sourcecode nicht länger ein Geheimnis ist und der eine Steuerung aller Lebensprozesse und damit die Steuerung von Zeit in Aussicht stellt. Der vorläufige Höhepunkt der dabei entstandenen Allianz von Wirtschaft und Wissenschaft auf diesem Wege ist die gemeinsame Erschließung des menschlichen und anderer Körper in den Biotechnologien.

In den Archiven wissenschaftlicher Filme findet sich dieser Gestus des wissenschaftlichen Zugriffs auf die Welt wieder, die im Archiv zerlegt, gerastert, "präpariert" und reproduziert wird. In das Archiv als Weltmodell und als Gedächtnis führt Christoph Keller das kulturelle Subjekt wieder ein, indem er das Archiv jenseits der archivarischen Vorgaben zum kulturellen Monument erklärt, zum phantasmatischen Gedächtnis eines Zukunftsprojektes. Wissenschaft wird hier zum einen im Informationsraum der Installation erlebbar, dessen Einzelteile in gut aufbereiteter Form "lesbar" sind, zum anderen wird sie (unfreiwillig) zum Bild. Zwischen dem "Lesbaren" und dem "Sichtbaren" klafft die Lücke zwischen Wissenschaft und Kunst. Das Sichtbare in Christoph Kellers Installationen lebt von der größtmöglichen Entfernung und gleichzeitigen Nähe des Betrachters.

In der Arbeit *Encyclopaedia Cinematographica*, die auf dem gleichnamigen, u.a. von dem Verhaltensforscher Konrad Lorenz gegründeten Archiv wissenschaftlicher Filme zur Erfassung der gesamten bewegten Welt in kurzen, exemplarischen Filmen aufbaut, stellt Christoph Keller die Modelle Kunst (Museum) und Wissenschaft (Archiv) einander gegenüber: Der ursprüngliche Gedanke, ein Archiv von "Bewegungspräparaten" zur

vergleichenden Verhaltensforschung aufzubauen, in dem die gesamte lebendige Welt in 2-minütigen Filmen enthalten sein sollte, wobei jede Art und Gattung in ihrem Bewegungsspektrum erfasst und entsprechend viele Filme in der "Matrix" vertreten sein sollten, wird von ihm noch zugespitzt. Er schafft eine Landschaft von Monitoren einer beliebigen Teilmenge des Archivs, das eine gleichzeitige, parallele Existenz der Filme ermöglicht, transformiert das Archiv so zum Museum und führt damit das Subjekt, den "Schöpfer" und den "Betrachter" ein, das dem Archiv als Weltmodell gegenübersteht. In Weiterführung des Gedankens des "Bewegungspräparates" bearbeitet er die Filme ihrerseits in die entgegengesetzte Richtung: Aus jedem Film isoliert er exakt einen Bewegungszyklus und setzt diesen zu einer Endlosschleife zusammen. Die entstehende Bewegung wird durch die Wiederholung zum endlosen Zustand eines Filmbildes. Das wissenschaftliche Vorgehen des Zerteilens macht die so zu Artefakten gewordenen Abbilder des Lebens beliebig zusammensetzbar – und erreicht dadurch doch ein immer gleiches Bild eines für die Ewigkeit installierten Zustandes der Rekombinationen.

Das Interesse Christoph Kellers an der technologischen Komponente der Reproduktion der Wirklichkeit und deren Wahrnehmung zielt auf eine Art praktizierte Unschärfe-Relation ab. Seine Experimente mit Rundum-Fotografien erreichen das, indem sie durch technische Manipulation die Verfremdung eines bekannten Objektes wie einer S-Bahn herbeiführen, was dem Moment einer Art Bewusstwerdung der Technik als aktiver Wahrnehmung gleichkommt. Wahrnehmung konstituiert den Gegenstand und das

Bewusstsein. Die sozialen Vereinbarungen als Grundlage eines unhinterfragten Bewusstseins sind ähnlich biege- und dehnbar wie auch Sprache als soziales Konstrukt manipulier- und transformierbar ist, auf keinem festen Gefüge aufbaut. Am Film ließe sich dieses Problem genauer schildern, wobei Sehen, Lesen und Schreiben im künstlerischen und auch wissenschaftlichen Prozess zusammenfallen. In diesem Raum der Unschärfe-Relationen sind Wissenschaft und Kunst voneinander nicht zu trennen, da Subjekt und Objekt sich einander bedingen.

Der Umgang Christoph Kellers mit Archiven misst deren Modellcharakter in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung zu. Das Archiv ist als erstes, wie oben schon erwähnt, ein Ort der Aufbewahrung und Kategorisierung der Welt oder einer ihrer Teilmengen. Das Archiv selbst legt mit seinen archivarischen Regeln dabei das Raster fest – oder frei nach Foucault: Wissenschaftlich denken heißt im Archiv denken. Darüber hinaus ist das Archiv also Gedächtnis und Betriebssystem, eine Art sich selbst ausführendes Programm und auch zwingende Grundlage des Bewusstseins.

Das globale Archiv – wie auch das persönliche Gedächtnis – wird de facto mit jedem Erinnerungs- oder Recherchevorgang umgeschrieben, gefiltert, überschrieben, konstituiert sich also grundlegend neu. Im Sinne der „aktiven“, weil das Objekt konstituierenden Wahrnehmung heißt das, dass auch Erinnerung und der Gang ins Archiv aktive Vorgänge sind. Diese Vorgänge werden von der funktionalisierten Maschinerie des technologischen Fortschritts weitgehend ignoriert, ähnlich wie sich eine Reihe

von Erkenntnissen z.B. auf dem Sektor der Physik, die zu einem grundlegenden Paradigmenwandel hätten führen können, nicht durchgesetzt haben. Das Inbetrachtziehen dieser Einwände und das Infragestellen der gültigen Paradigmen installiert ein Zweifeln an einer Maschinerie, die mit ihrer Funktionalität ihre Berechtigung und ihren Wahrheitsgehalt schon bewiesen hat.

Christoph Kellers strukturalistischer Blick auf technologische Apparate betrachtet deren Funktion als Verlängerung der menschlichen Sinne. Die z.B. in der Anzahl von Filmbildern pro Sekunde vorgegebene Vereinbarung über die Konstruktion von Realität lässt uns dabei allerdings selbst in einer Schleife denken, in der die menschlichen Sinne zum Medium werden, die festlegen, was wahrgenommen werden kann und dadurch das gesamte menschliche Bewusstsein konstituieren. Die sich daraus ergebende Untrennbarkeit des Verhältnisses von Subjekt und Objekt, um das es hier geht, wird in jüngster Zeit insbesondere in der Hirnforschung diskutiert. Christoph Keller setzt da an, wo die Modelle der Wissenschaft als Bilder wieder beim Subjekt ankommen und das Subjekt wieder bei den Bildern der Wissenschaft. Die Fragen der Repräsentation und der Verortung, die Kunst aufwirft, werden in diesen Arbeiten von vorneherein in der aus einem anderen Kontext übernommenen Struktur der Archive beantwortet, man findet sich bei ihm immer wieder in einem System von Fakten, und dem Bild davon, dass diese Fakten eben erst durch unser Handeln entstehen.

Ursprünglich erschienen im Katalog LOOP: Alles auf Anfang, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2002) und P.S.1., New York.

CHRISTOPH KELLER – ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAPHICA

ANSELM FRANKE

Mechanical progress in technological innovation, together with global economic laws, has repressed all thought of progress in the sense of intellectual or ideological development. It seems as if the humanities, art and culture, as well as politics to a large extent have at least temporarily become mere accomplices or at best the suppliers for the global self-fulfillment project of technology and the economy. The prevailing exclusively scientific notion of progress does not offer any promise of a new era: it heralds nothing more than itself.

The related capacity to break with real time is already inherent in film and photography, media which originated from technological science. In film, a time slot can be dissected into individual images, reconstructed, and made available. Time in the sense of an irreversible progression loses its reality as soon as nature, which dependent on the progression of time, can be reproduced. Film can thus be seen as the two-dimensional precursor of genetic engineering. Nature is not illustrated in the latter, but “reproduced,” whereby the deductibility of both methods is defined by their reproducibility. An archaeology of scholarly archives and of scientific films such as Christoph Keller strives for, returns the scientific image to a cultural context. The scientific film as an object of examination suits his intention as regards to the above-mentioned availability of a progression in time and movement. The narrative quality of the cinema resulting

from the manipulability of nature in film is unwelcome here; the statement is reduced as far as possible to the simple visualization of a process. “Archaeology” thus designates the process as well as the object. Christoph Keller approaches his subjects, in this case the archive, from the viewpoint of a researcher who does not yet know the code to the object he has discovered. Here we see not only science, but also its ideological specifications becoming visible. This artistic criticism of science is, however, not so much a system of statements as a subversive strategy of self-revelation in terms of ideological specifications. Christoph Keller’s works reflect the relationship between science and the arts. The largely still valid paradigms from the age of Enlightenment have objectified the sciences and seemingly freed them of value systems and of the subject; these have both been dismissed into the disempowered field of culture. This separation led to an unleashing of energy, especially that of science, which is the epitome of western culture. Reduction on a scientific basis, the “dissection” of the world, seen as the totality of all phenomena, into understandable units independent of their value, makes it possible to describe the world in mathematical, biological or physical terms. The reproducible world is the decoded and deciphered world whose source code is no longer a mystery and which holds out the prospect of control over all life processes and thereby over time. The provisional climax arising from this alliance between economy and science is their joint deductions of the human body as well other bodies by means of bioengineering.

This procedure of scientific access to the world can be recovered in the archives of

scientific films where they are taken apart, scanned, “preserved” and reproduced., Christoph Keller reintroduces the cultural subject into the archives as a model of the world and as a memory bank by declaring the archive – beyond its archival limitations – as a cultural monument, as the phantasmagorical memory of a future project. On the one hand, science can be experienced here in the information area of the installation, where all the component parts are “readable” in a well prepared form; on the other hand, science (involuntarily) becomes an image. Between the “readable” and the “visible” there is the yawning gap between science and art. The visible in Christoph Keller’s installations depends on the greatest possible distance and the simultaneous proximity of the viewer.

In *Encyclopaedia Cinematographica*, a work based on the archive of scientific films of the same name founded by the behavioral scientist Konrad Lorenz for purpose of comprehending the whole, dynamic world through short exemplary films, Christoph Keller directly compares the models Art (museum) and Science (archive). The original idea was to establish an archive of “movement samples” for comparative behavioral research, whereby the whole living world would be contained within two-minute films documenting the spectrum of the movements of every species and genus, a corresponding number of films being represented in the “matrix.” This idea has been taken to extremes by Keller. He creates a range of monitors of any fraction of the films and thus transforming the archive into a museum, thereby introducing the subject, the “creator” and the “viewer,” who confronts the archive as a model of

the world. In a development of the idea of the “movement sample” he processes the films themselves in the opposite direction; he isolates just one movement cycle from each film and assembles it into an infinite loop. As a result of the repetition, the movement achieves the infinite state of a film image. The scientific dissection process makes any combination of these images of life possible, which due to this process have become artifacts, achieving, however, an unchanging image of a state of recombination, installed for eternity. Christoph Keller, preoccupied with the technological components of the reproduction of reality and its perception, aims at a sort of practiced uncertainty principle. His experiments in all-round photography achieve this by using technical manipulation to effect the defamiliarization of a familiar object such as a train, which is equivalent to a sort of sudden awareness of technology in the form of active perception. Perception consists of the object itself and the conscious thought. Social arrangements, as the basis of an unquestioned consciousness, are flexible and elastic in the same way that language as a social device is manipulable and transformable, not being built in firm supports. This problem can be demonstrated more precisely on film, where seeing, reading and writing coincide in an artistic as well as scientific process. In this area of the uncertainty principle, science and art cannot be separated, as the subject and the object are interdependent. Christoph Keller’s treatment of archives accords them a special significance in this connection. As mentioned above, the archive is first and foremost a place for preserving and categorizing the world or a part of it. The archive itself defines the framework with its archi-

val rules – or, to adapt Foucault: To think scientifically means to think archivally. Beyond this function, the archive is also a memory and management system, a sort of self-running program and an obligatory basis for awareness.

The global archive, just like personal memory, gets rewritten, filtered and overwritten de facto in the course of every process involving memory or research, rearranging itself all over again, in an “active” sense, because, implying that memory and the act of going into the archive are also active processes. These processes are largely ignored by the functionalized machinery of technological progress, similar to the way a series of discoveries in physics, for instance, which could have led to a thorough change of paradigms, have not gained acceptance. The consideration of these objections and questioning of current paradigms give to rise to doubts about machinery which has proved its right to exist and its truth content by means of its functionality. Christoph Keller’s structuralist view of technological equipment sees its function as an extension of the human senses. For example, the preset agreement on the number of film frames per second in the construction of reality causes us to think in terms of loops ourselves in which human senses become a medium and determine what can be perceived, thereby constituting the entirety of human consciousness. The resulting inseparability in the relationship between subject and object with which we are here concerned has recently been a topic of discussion. Especially in the area of research into the brain. Christoph Keller starts off from the point where models of science in the form of images return to the subject

and the subject returns to scientific images. The questions of representation and location raised by art are answered right at the start from the structure of the archive, taken from a different context; with Keller, one constantly finds oneself within a system of facts and within the image of the truth that these facts only come into being precisely because of our own actions.

Originally published in the catalog LOOP, P.S.1, New York, 2001
Revised translation: Michael Wolfson

EIN GESPRÄCH.

HANS ULRICH OBRIST UND CHRISTOPH KELLER

Das nicht-lineare, offene Gespräch ist bereits ein Mythos in Kunst und Wissenschaft. Ich denke da ebenso an John Cage am Black Mountain College, wie an die Beuys-Klasse, oder die legendären Landhauswochenenden bei Nils Bohr, die die Kopenhagener Deutung der Quantenphysik hervorgebracht haben. Diese Ereignisse forderten die hierarchische Ordnung der akademischen Disziplinen heraus. Das war vor mehr als einem halben Jahrhundert. Mittlerweile arbeiten viele Werbeagenturen nach solchen Prinzipien. Ich finde es offensichtlich, dass sich die Bedingungen von Kunst und Wissenschaft in der Gesellschaft in den letzten Jahren radikal verändert haben, auch wenn Teile der Strukturen und Institutionen noch in den alten Zeitorbitalen weiterlaufen.

Spielt das Medium des Gesprächs für Dich eine wichtige Rolle?

Unbedingt. Als ich nach der Wende nach Ost-Berlin kam, schien die Situation weit davon entfernt, überhaupt sprachlich, ästhetisch oder sonst wie formulierbar zu sein. „Formulierungen zu suchen“ war daher eines der Hauptmotive, mich mit anderen Leuten zusammenzuschließen („Botschaft e.V.“, „Museum für Zukunft“, „jazzclub“, u.a. temporäre Projekte). Die Diskussionsplattform einer Gruppe kann Ideen in rasender Geschwindigkeit austesten, verwerfen und verändern, Sprache entwickeln und dann freisetzen. In meinen Arbeiten haben Interviews und Gespräche immer wieder eine wichtige Rolle gespielt, z. B. die Interviews mit Wissenschaftlern in meinem Film über die medizinische Filmgeschichte der Charité. Was mich daran interessiert, ist aber immer mehr der Denkraum, der sich im Gespräch auftut, als das polarisierende, Positionen abgrenzende Gespräch. Für mich sind Bilder und künstlerische Arbeiten als „offene Wahrnehmungsvorschläge“ oft interessanter als akademische künstlerische Positionen.

Welche Rolle spielt für Deine Praxis der Dialog mit anderen Künstler/innen und mit anderen Disziplinen?

Ich habe in der Kunst immer Dinge gesucht, die potentiell auch außerhalb des Kunstkontextes Bestand haben, die also zum Bei-

spiel vor den Realitätsanforderungen wissenschaftlicher Disziplinen bestehen können und gleichzeitig ihren eigenen Denkraumen mit einbeziehen und insofern ästhetisch sind. Das „Disfunktionalitätskriterium“ für Kunst hat mich immer gelangweilt. Das erste Patentprojekt, die Rundum-Kamera, meldete ich zur selben Zeit im Patentamt an, zu der die Rundum-Bilder in der Kunst gezeigt wurden. In beiden Feldern wurde auf unterschiedliche Weise ein „Wahrnehmungsvorschlag“ übermittelt. Das Sonnenspiegel-Projekt wirkt als Bild um so stärker, je besser es in der Praxis funktioniert. Es ist eine Art Manifest für eine Intervention in die Wirklichkeit, die nicht bloß als Modell in Referenz zu anderen Disziplinen steht, wie z.B. *Alteration of a Suburban House* von Dan Graham, sondern parallel dazu auch real ist.

Wo liegen die Anfänge Deiner transdisziplinären Arbeitsweise?

Für mich war der Ausgangspunkt bereits interdisziplinär. Ich habe mich nie nur als Künstler, sondern immer – je nach Projekt – zugleich auch als Wissenschaftler, Journalist usw. gesehen. Deshalb finde ich die Idee eines Dialogs zwischen Wissenschaft und Kunst oft seltsam, weil sie ein tradiertes Modell noch weiter polarisiert. 1988 kam es an der FU Berlin, wo ich gerade begonnen hatte, Physik zu studieren – während ich parallel zur HdK ging –, zu einem großen Studenten-Streik gegen die verkrusteten universitären Strukturen, der den Lehrapparat für ein ganzes Semester lahm legte. Das naturwissenschaftliche Studium lässt überhaupt keinen Raum für grundlegende Betrachtungen. Oft wird nicht einmal zwischen dem wissenschaftlichen Modell und der zu beschreibenden Wirklichkeit unterschieden. Mit Kommilitonen organisierten wir daher autonome Seminare zu Physik, Philosophie und Politik. Später in der „Botschaft e.V.“ haben wir unsere Arbeit stets als interdisziplinär bezeichnet, was für uns eine Erweiterung des Begriffs der Autonomie bedeutete.

Der Pariser Urbanist Yona Friedmann sagte mir in einem Interview, dass er Begriffe wie Trans- und Interdisziplinarität vermeidet, da sie den Keim des Disziplinären in sich bergen. Er ersetzt diese Begriffe durch globales Handeln, globales Denken, Denken in globalen Zusammenhängen. Wie siehst Du diese Definitionsproblematik?

Ich sehe Interdisziplinarität als Handlungsanweisung, als eine temporäre Vermittlungspraxis. Als solche ist sie eher reformistisch und

weniger revolutionär. Wenn sie sich institutionalisiert, wird sie natürlich selbst disziplinär und abgrenzend. Mit der Veröffentlichung einer lokalen wissenschaftlichen Filmgeschichte 1996: *medfilm – ein Archiv der medizinischen Filme der Charité 1900-1990* im Internet, habe ich ein Archiv erzeugt, und damit ein Vorstellungsbild, das es vorher gar nicht gab. Das ist eine wissenschaftliche Methode, aber die Verschiebung liegt darin, dass die ursprünglich wissenschaftlichen Materialien so vermittelt in einem historischen und kulturellen Kontext gesehen werden konnten.

Nach der Unschärferelation des Denkens entstehen beim globalen Handeln die größten Fehler.

Wie kann man der Gefahr begegnen, dass Transdisziplinarität zum Verlust von Differenz führt im Sinne einer Nivellierung der Vokabulare, und wie kann man vermeiden, dass komplexe Diskurse in einer Disziplin vereinfacht werden? Wo siehst Du konkrete Möglichkeiten, zentrifugale und zentripetale Aspekte des Wissens so zu verbinden, dass hochkomplexe Wissensfragen über die jeweiligen Grenzen einer Disziplin diskutiert werden?

Was sind zentrifugale und zentripetale Aspekte des Wissens? Wo ist das Zentrum? Das Individuum? Die Welt? Der Begriff?

Im Architektur-Kontext spielen unrealisierte Projekte eine große Rolle. Oftmals werden zuerst als unmöglich geltende Projekte Jahre später realisiert, auch deshalb realisiert, weil sie veröffentlicht werden und dadurch zu existieren beginnen. Im Kunstkontext sind nicht realisierte Projekte von Künstler/innen äußerst selten publiziert. Es scheint mir wichtig, diese „roads not taken“ nicht zu vergessen und zur Diskussion zu stellen (zu große Projekte, zu kleine Projekte, zensierte Projekte, vergessene Projekte, partiell realisierte Projekte, etc). Deshalb die Frage, „what are your favourite unrealized projects?“

An dieser Frage interessiert mich besonders, dass es um den Übergang von Utopie zu Realität geht. Das Projekt, das sich dort irgendwo auf der Strecke befindet, ist das Sonnenspiegel-Projekt *helioflex*. Vollständig realisiert wäre es erst dann, wenn die Utopie zur Realität materialisiert ist, wenn also tatsächlich im großen Maßstab Sonnenspiegel den sozialen Gradienten von Licht und Schatten umgehen, oder die Gesellschaft und die urbane Architektur sich von diesem Problem gelöst haben.

Bis dahin ist es ein Experiment in der Wirklichkeit. Außerdem möchte ich seit langem gerne das letzte Projekt von Wilhelm Reich untersuchen und gegebenenfalls weiterführen: den *Cloudbuster*. Reich versuchte, durch Absaugen von Orgon-Energie aus dem Himmel mittels in Wasser fußenden Rohren, Regen zu erzeugen. Über die Ergebnisse gibt es unterschiedliche Berichte. Der *Cloudbuster* ist ein Grenzstein zwischen Naturwissenschaft und Esoterik. Mein „favorite unrealized project“ wäre es, die Bedingungen für ein Funktionieren des *Cloudbusters* zu erforschen.

Wie siehst Du den Übergang von der Arbeit in der „Botschaft e. V.“ zu Deiner jetzigen Einzelposition? Haben sich die Modalitäten der Zusammenarbeit verändert?

Eines der wesentlichen Merkmale, das die Arbeitsform der „Botschaft e. V.“ auszeichnet, war, finde ich, dass sie eine starke Form von Gruppenarbeit möglich machte, ohne den/die Einzelne/n unter dem Gruppenlabel zu nivellieren. Jeder hat parallel auch seine eigene Agenda verfolgt und Teile davon in die „Botschaft e. V.“ mit hineingetragen. Das ist meiner Ansicht nach bei Gruppenarbeiten auch erstrebenswert, um einen internalisierten Diskurs zu vermeiden. Natürlich gab es auch äußere Rahmenbedingungen, die bestimmte Formen von Zusammenarbeit begünstigt haben. Dazu gehören banalerweise ökonomische Faktoren wie Mietpreise etc., aber vor allem auch eine Atmosphäre von Wandel, die neben den Zentren und Institutionen die Entwicklung von oppositionellen Perizentren erlaubten. Die Atmosphäre in Berlin hat sich geändert, wie jeder weiß. Tatsächlich arbeiten viele Leute aber weiterhin in unterschiedlichen Zusammenhängen. Dass man jetzt stärker als Einzelposition wahrgenommen wird, hat auch mit einem Filter zu tun, durch den man von der Kunst aus betrachtet wird.

Du beschreibst Deine Position als Künstler/Erfinder, der die Rollen wechseln kann, wobei mir sehr interessant erscheint, dass es sich bei diesem Rollenwechsel für Dich nicht um ein fiktives Spiel handelt, sondern um „Realitätsinterventionen“. Welche Rolle spielt für Deine Arbeit der Kunstkontext? Gibt es eine andere Ökonomie als Alternative zum Kunstkontext? Müssen Werke noch geschützt werden?

Von einigen so genannten Beuys-Schülern ist bekannt, dass sie Gedanken, die sie im Kunstumfeld entwickelt haben, in anderen Bereichen fortsetzen. Ich fand das immer interessant, weil es der Kunst eine Legitimation gibt, die jenseits eines (anti-)bourgeois „surplus“ liegt. Den Rollenwechsel tatsächlich zu betreiben, finde ich spannender, als ihn nur zu simulieren. Heraus kommt dann vielleicht eine Arbeit, die etwas mit der Wirklichkeit zu tun hat, und nicht nur eine Metapher. Tatsächlich verdoppelt man sich natürlich beim Rollenwechsel zu zwei parallelen Rollen: der symbolischen und der realen. Ich glaube nicht, dass es die interessanteste Aufgabe der Kunst ist, Entertainment zu liefern, davon gibt es schon zuviel. Der Kunstkontext bietet vielmehr ein gesellschaftliches Terrain, in dem ganz bestimmte Dinge verhandelt werden können, vielleicht z. B. deshalb, weil in der Kunst der Rahmen immer hinterfragt werden kann und muss. Zur Frage, ob es eine andere Ökonomie als Alternative zum Kunstkontext gibt – meinst Du als Alternative zum Kunstmarkt? Klar, es gibt viele. Ökonomien erfinden ist ein bisschen wie Sinn erfinden; einen Ort erfinden zum Beispiel, an dem bestimmte Sachen stattfinden können. Ob Werke noch geschützt werden müssen – ich bin gegen das Copyright als Verbot, Ideen, Bilder oder Musik anderer aufzugreifen, weil das immer mehr den Verwertern nutzt als den Urhebern, bzw. den Produzenten.

Kommt es bei Deiner Arbeit mit Patenten zur Zusammenarbeit mit Anwälten?

Ja, das ist ja ein Teil der Arbeit, sich mit den Patentanwälten zu verständigen; zu verstehen, was da verhandelt wird; sich dann real in Prozesse einschreiben und diese dokumentieren. Alle Kultur hat mit Regeln zu tun, die beachtet werden können oder gegen die man verstößt. Das Patentgesetz verbietet z. B. die Patentierung von Dingen, die gegen die Naturgesetze verstoßen. Es gibt da eine Menge interessanter Sachen.

Ursprünglich erschienen im Katalog Ars Viva 00/01 Kunst und Wissenschaft,
herausgegeben vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., 2000

A CONVERSATION.

HANS ULRICH OBRIST AND CHRISTOPH KELLER

The non-linear, open discussion has already become a myth in art and science. I think of John Cage at Black Mountain College as well as the Beuys class or the legendary country-home weekends at Niels Bohr's that produced the Copenhagen interpretation of quantum physics. These events challenged the hierarchical order of the academic disciplines. That was over a half-century ago. In the meantime many advertising agencies work according to such principles. I find it obvious that the conditions of art and science have radically changed in the past years, even when parts of the structures and institutions continue to spin along old orbits.

Does the medium of a dialogue play an important role for you?

Absolutely. When I came to East Berlin after reunification, the situation seemed to be far from being capable of formulation, either verbally, aesthetically or otherwise. "To search for formulations" was therefore one of the main reasons for linking up with others ("Botschaft e.V.", "Museum für Zukunft", "jazzclub", among other temporary projects). The discussion platform of a group can test, throw out and change ideas at a tearing speed, can develop language and then release it. In my work, interviews and discussions repeatedly play a role, e.g., interviews with scientists in my movie on the filmed medical history of the Charité. What increasingly interests me in conversation, however, is more the room for thought it opens up rather than discussions that define polarizing positions. For me pictures and artworks are often more interesting as "open perceptual suggestions" than as academic art positions.

What role for your practice does a dialogue with other artists and other disciplines play?

In art, I have always looked for things that can potentially exist on their own outside the art context, that, for example, can stand on their own before the reality requirements of scientific disciplines and, at the same time, incorporate their own mental framework and are therefore aesthetic. The "disfunctionality criteria" for art has always bored me. I reported the first patent project, the all-

around camera, at the same time as my all-around pictures were being shown in art. In both fields in different ways, a "perceptual suggestion" was transmitted. The sun mirror project works better an image the more it functions in practice. It is a kind of manifesto for an intervention into reality that does not exist only as a model in reference to other disciplines, like, e.g., *Alteration of a Suburban House* by Dan Graham, but-parallel to this-is also real.

Where lie the beginnings of your trans-disciplinary way of working?

My starting point was already an interdisciplinary one. I never saw myself only as an artist, but always according to the project-simultaneously as a scientist, journalist, etc. That is why I find the idea of a dialogue between science and art often strange, because it polarizes the conventional model even more. In 1988 at the Free University of Berlin, where I had just begun to study physics while enrolled at the Art Academy at the same time, there was a big students' strike to protest the encrusted university structures, which paralyzed the teaching body for a whole semester. Scientific study leaves no room at all for basic considerations. Often no difference is made between the scientific model and the reality under description. With fellow students we therefore organized autonomous seminars in physics, philosophy and politics. Later in "Botschaft e.V." we always described our work as interdisciplinary, which for us meant an enhancement of the autonomy concept.

The Parisian urbanist urban planner Yona Friedman told me in an interview that he avoids terms like trans- and interdisciplinary because they contain within them the germ of the disciplinary. He replaces these terms with global dealings, global thinking, thinking in global contexts. How do you see the problem of definition?

I see the interdisciplinary as an instruction in ways of acting, as the temporary practice of transmission. As such it is more reformist and less revolutionary. If it is institutionalized, it itself becomes disciplinary and limiting. With the publication on the Internet of a local scientific film history in 1996: *medfilm-an archive of the medical films of the Charité 1900-1990*, I produced an archive and, with that, an image, that had never existed until then. This is a scientific method, but the shift lies in the fact that the original scientific material can now be seen in an historical and cultural context.

How do you confront the danger that the trans-disciplinary can lead to a loss of difference in the sense of a levelling of the vocabulary, and how can you avoid simplifying a discipline's complex discourse? Where do you see concrete possibilities of linking centrifugal and centripetal aspects of knowledge in such a way that highly complex questions on the respective limits of a discipline are discussed?

What are centrifugal and centripetal aspects of knowledge? Where is the centre? The individual? The world? The concept?

In the context of architecture, unrealized projects play a big role. Often projects once considered impossible are only realized because they were published and thus began to exist. In art unrealized projects by artists are seldom published. It seems important to me that these 'roads not taken' not be forgotten and are discussed (too large projects, too small projects, censored projects, forgotten projects, partially realized projects, etc.). Therefore the question: What are your favourite unrealized projects?

The question interests me especially in that it deals with the transition from utopia to reality. The project that is somewhere on its way between the two is the sun mirror project *helioflex*. It will not be completely realized until the utopia has materialized to reality, that is, when on a grand scale the sun-reflections actually bypass the social gradients of light and shadow, or society and urban architecture have been delivered from this problem. Up until then, it is an experiment in reality. In addition, I have wanted for a long time to study Wilhelm Reich's last project and, should the occasion arise, continue it: the cloud buster. Reich tried to produce rain by sucking up the universe's orgone energy by means of pipes grounded in water. As to the results, there are varying reports. The cloud buster marks the boundary between science and esoterica. My "favorite unrealized project" would be to research the conditions under which the cloud buster could function.

How do you view the transition from your work in "Botschaft e.V." to your present solo position? Have the modalities of collaboration changed?

One of the essential features that characterizes the work in "Botschaft e.V." was, I think, that it made a powerful form of group work

possible without leveling the single member down to the group label. Parallel to this, everyone also pursued his own agenda and brought parts of it into "Botschaft e.V." This, in my opinion, is desirable in group work, in order to avoid an internalized discourse. Naturally there were other general conditions that promoted certain forms of collaboration. Banal economic factors like rent, etc., come in here, but, above all, also an atmosphere of change that, alongside the centers and institutions, allows the development of oppositional peri-centers. The atmosphere in Berlin has changed, as everyone knows. In fact, many people still work together within various contexts. That the artist is now perceived more strongly as a solo position has to do with the filter through which one is viewed by the art system.

You describe your position as artist/inventor who can change roles, whereby it seems interesting to me that this role-playing is not a fictive game to you but an "intervention in reality". What role does the art context play in your work? Is there another economy as an alternative to the art context? Must works still be protected?

It is known that some of the so-called Beuys students have carried the thinking they developed within an art environment into other fields. I always thought that interesting, because it gives art a legitimation that lies beyond an (anti-)bourgeois "surplus". I find it more exciting to actually carry out the role-playing than to simulate it. Perhaps a work will come out of it that has something to do with reality and is not just a metaphor. And you, naturally, double yourself when changing to two parallel roles: the symbolic and the real. I don't think that the most interesting task art has is to provide entertainment; there is enough of that already. Rather the art context offers a social terrain within which quite specific things can be negotiated, perhaps, for instance, because in art the framework always can and must be examined. To the question whether there is another economy as an alternative to the art context-do you mean as an alternative to the art market? Of course, there are a lot. Inventing economies is a bit like inventing meaning; to find a place, for instance, where certain things can take place. Whether works must still be protected? I am against the copyright as prohibition-taking up the ideas, images or music of others-because it more often benefits the exploiter than it does the originators or the producers.

In your work with patents does it ever come to any collaboration with lawyers?

Yes, that is a part of the work, to come to an understanding with lawyers; to understand what is being negotiated; to then inscribe yourself in the actual processes and document them. All culture has to do with rules that can be upheld or broken. For example, patent law forbids patenting things that violate natural laws. There are a lot of interesting things out there.

Originally published in the catalogue Ars Viva 00/01. Kunst und Wissenschaft,
Ed. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V., 2000

BIOGRAFIE / BIOGRAPHY

Geboren / born 1967
Lebt / lives in Berlin

AUSBILDUNG / EDUCATION

1987-1992 Studium Mathematik, Physik und Hydrologie / Studies math, physics and hydrology, Freiburg, Berlin und / and Santiago de Chile
1993-1996 Mitglied der interdisziplinären Gruppe / Member of the interdisciplinary group *Botschaft* e.V., Berlin
1993-1995 Studium Freie Kunst / Studies liberal arts, HdK Berlin, bei / with Katharina Sieverding
1996-1999 Postgraduate studies Film und Kunst / film and art an der Kunsthochschule für Medien, Köln / at the Academy of Media Arts, Cologne

STIPENDIEN UND PREISE / AWARDS AND GRANTS

2008 Istanbul-Stipendium des Berliner Senats / Berlin senate's Istanbul grant
2007 Residences Internationales aux Recollets, City of Paris and the French Ministry of Foreign Affairs, Paris
2006 Bremer Videokunst Förderpreis / video art award, Bremen
2002-2003 P.S.1 Residency-Program, New York
2002 Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart
2001 Kunstfonds-Stipendium / Kunstfond's stipend, Bonn
2000-2001 Kunstpreis ars viva 00/01 / ars viva 00/01 award, Kulturkreis des BDI, Berlin
1999 Art-Grant of the / Kunstpreis der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin
1995 Fotografie-Stipendium / Photography-Stipend of the Berlin Senat

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS

2008 *Observatorium*, Kunstverein Braunschweig
2007 *Observatories*, Esther Schipper, Berlin
Conspiracy Theories, Galerie Ilka Bree, Bordeaux
2006 *The Mesmer-Room*, Galerie Gabrielle-Maubrie, Paris
Christoph Keller, Galeria Antonio-Ferrara, Reggio Emilia
2005 *Time-Machine*, Chelouche-Gallery, Tel Aviv
2003 *Cloudbuster-Projekt*, Schipper & Krome, Berlin
Christoph Keller/Alexander Krause, Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart
2002 Kunsthau Schloss Wendlinghausen e.V., Dörentrup
2001 *Christoph Keller. Encyclopaedia Cinematographica*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin
1998 *Tunnel & Lightbox*, Schipper & Krome, Berlin

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

2008 *all inclusive*, Schirn Kunsthalle Frankfurt
Transmediale 08, Berlin
2007 *Ökomedien. Ökologische Strategien in der Kunst heute*, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg
Résidents, Espace EDF Electra, Paris
Die Präsenzproduzenten, Columbus Art Foundation, Ravensburg
What You See Is What You Guess / WYSIWYG, FRAC Champagne-Ardenne, Reims
Videokunst Förderpreis Bremen, Filmbüro, Bremen
Say it isn't so - Naturwissenschaften im Visier der Kunst, Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen
The Domain of the Great Bear 3/3 - Kosmische Sehnsucht, Kunstraum München
Made in Germany, Sprengel-Museum Hannover, kestnergesellschaft und Kunstverein Hannover
2006 *Christoph Keller, Volker Schrank, Oliver Hartung*, Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart
Objects In The Mirror Are Closer Than They Apear, COMA, Berlin
on the move verkehrskultur II, Westfälischer Kunstverein, Münster
Liverpool Biennial, Liverpool

Visible – Invisible, Galerie Jan Wentrup, Berlin
Science + Fiction, National Museum of Emerging Science & Innovation, Tokyo
Absolute Democracy, Galleria Antonio Ferrera, Reggio Emilia
Again for Tomorrow, Royal College of Arts, London
2005 *AUTOMobilisé*, Galerie Ilka Bree, Bordeaux
24-Hour Incidental (part of PERFORMA05), Swiss-Institute – Contemporary Art, New York
Verstreute Momente der Konzentration – Urbane und Digitale Räume, Hartware MedienKunstVerein, PHOENIX Halle, Dortmund
Science + Fiction, Miraikan-Museum, Tokyo
2004 *Science + Fiction*, Nobel Museum, Stockholm; Deutsches Museum, München
ein-leuchten, Museum der Moderne, Salzburg
Where am I (and who are all these people)?, Galeria EXIT, Pejë, Kosovo
Internationaler Medienkunstpreis, ZKM, Karlsruhe
Eröffnungsausstellung, Berlinische Galerie, Berlin
Onufri 2004 Prize, National Gallery of Arts, Tirana, Albanien
2003 *Production Unit*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Artefiera, Bologna
Science + Fiction - zwischen Nanowelt und globaler Kultur, ZKM, Karlsruhe
Indyforum, Seoul
Mediacity Festival, Windsor, Ontario
Breaking Away 2002-2003 National and International Studio Program Exhibition, P.S.1, Contemporary Art Center, New York
Junge Kunst 2003/2004, Stipendiaten 2002 der Kunststiftung Baden-Württemberg, Städtisches Kunstmuseum Singen;
Landratsamt Pforzheim, Rathausgalerie Aalen, Bausparkasse Schwäbisch-Hall; Wertheim; Oberkirch
Die Sehnsucht des Kartographen, Kunstverein Hannover, Hannover
Still / Moving, Wilmer, Cutler & Pickering Quack, Berlin
2002 *Berlinskaja Lazur. Junge Fotokunst aus Berlin*, Martin-Gropius-Bau, Berlin
The Berlin Files, De Chiara Gallery, New York
Berlino nuova città d'arte, Opera Paese, Rome
Ars Viva samples #1, Kunstfenster im BDI, Berlin
Openvideospace - 5 settimane di video, Milan
Cuerpos, espacios y identidades, Museo de Arte Contemporaneo, Panama
Magische Maschinen, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg
Loop – back to the beginning, CAC, Cincinnati
Science + Fiction – Zwischen Nanowelt und globaler Kultur, Sprengel Museum, Hannover
2001 *Paradise*, Herzliya Museum of Art, Tel Aviv
ars viva 00/01, Kunst und Wissen, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen; ZKM Zentrum für Medienkunst, Karlsruhe
Suchbilder - Schritte zu einem Bildarchiv filmischer Topoi, 3-tägiger Kongress, KW Institute for Contemporary Art, Berlin
Loop – Alles auf Anfang, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München
C.A.M.P., Kulturfestival, Maebashi, Japan
2000 *Dive In*, Kunstpanorama, Panorama am Löwenplatz, Luzern
Judith Hopf, Christoph Keller, Senatsstipendiaten Bildende Kunst 1999, Kunstbank, Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Berlin
ars viva 00/01, Kunst und Wissenschaft, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle
1999 *Konstruktionszeichnungen*, Kunst-Werke e.V., Berlin
Children of Berlin, P.S.1 Center for Contemporary Art, New York
Countdown West 2K, Verkehrsinsel am Kurfürstendamm, org. durch TRIAD, Berlin
1998 *Le Futur du Passé*, Le Lac Lieu d'Art Contemporain, Sigean
Berlin/Berlin, 1. Berlin Biennale, Berlin
1997 *Was Nun?*, Schipper & Krome, Berlin (helioflex)
Matti Braun, Pia Greschner, Christoph Keller, Les Schließer, Schipper & Krome, Berlin
1996 *phototrop*, Milchkhof e.V., Berlin
OPERATIV, Akademie der Künste, Berlin
Files, Bunker, Berlin
dagegen-dabei (Radio 70/90), Kunstverein Hamburg
Tropic of Cancer, ein internet-travelouge-projekt, in Zusammenarbeit mit Felix S. Huber, Philip Pocock, Florian Wüst,
Kunsthalle New York, New York
1995 *Helioflex*, dirty-windows-gallery, Berlin
WAPO-Projekt, Panorama-Patent, Ars Electronica, Linz
natureTM, Shedhalle Zürich (RadioTM)
RadioTM und Radio 70/90, zwei Radioprojekte; in Zusammenarbeit mit Botschaft e.V., BüroBert, minimal club, Berlin
1994 *Die dritte Generation*, allgirls-gallery, Berlin
Museum für Zukunft, Friesenwall 116a, Köln
Wir stellen um auf EDV, Medienbiennale, Leipzig
1993 *Museum für Zukunft*, in Zusammenarbeit mit Botschaft e.V., Künstlerhaus Bethanien, Berlin

BIBLIOGRAFIE (AUSWAHL) / BIBLIOGRAPHY (SELECTED)

MONOGRAFIEN / MONOGRAPHIC CATALOGUES

Christoph Keller. *Observatorium*, Kunstverein Braunschweig 2008
Christoph Keller – *Cloudbuster Project*, Hg./Ed. Schipper & Krome, Berlin 2003
Objects, Hg./Ed. Schipper & Krome, Berlin 2003 (dt./ engl.)
Christoph Keller – *Rundumbilder 1998-2002*, Hg./Ed. Kunsthaus Schloss Wendlinghausen, Ostfildern 2002 (dt./ engl.)
Lost/Unfound. Archives as Objects as Monuments, offprint aus Kat. / offprint from cat. *ars viva 00/01 – Kunst und Wissenschaft*, ed. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI, Berlin 2000
Medfilm. Ein Archiv des medizinischen Filmes an der Charité Berlin (1903-1990), Berlin 1998

AUSSTELLUNGSKATALOGE / EXHIBITION CATALOGUES

2007 *Ökomedien. Ökologische Strategien in der Kunst heute*, Edith-Ruß Haus für Medienkunst Oldenburg, Ostfildern-Ruit
Made in Germany, kestnergesellschaft, Kunstverein Hannover und Sprengel Museum Hannover, Ostfildern-Ruit
Made in Germany, Shortguide, kestnergesellschaft, Kunstverein Hannover und Sprengel Museum Hannover
Say it isn't so, Naturwissenschaften im Visier der Kunst, Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen
2006 *Again for Tomorrow*, Royal College of Art, London, S./p. 24-25
2004 *ein-leuchten*, Museum der Moderne, Salzburg; S./p. 82-87
Die Sehnsucht des Kartographen, Kunstverein Hannover, Hannover, S./p. 172-175
Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten, Hg./Ed. Knut Ebeling und / and Stefan Altekamp, Frankfurt a. M., S./p. 63-75
2003 *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*, Hg./Ed. Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich und Ute Holl, Berlin, S./p. 47-51
Science + Fiction, Sprengel Museum Hannover
Junge Kunst 2003/04, Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart, S./p. 28-31
Berlinskaja Lazur. Junge Fotokunst aus Berlin, Berlin, S./p. 18-21
2002 *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*, Hg./Ed. Beatrice von Bismarck, Hans-Peter Feldmann, Hans Ulrich Obrist et. al., Cologne, S./p. 251
2000 *ars viva 00/01 – Kunst und Wissenschaft*, Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im BDI e.V., Berlin
1998 *Berlin, Berlin*, Kurzführer der Berlin Biennale, Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst e.V., Berlin
44. *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, S./p. 150
1994 *Minima Media*, Medienbiennale Leipzig, Museum für Zukunft, Plitt , S./p. 105-107
1993 *Starfighter*, Europäisches Medienkunst Festival Osnabrück 1993, Osnabrück, S./p. 46

ARTIKEL (AUSWAHL) / REVIEWS (SELECTED)

Asthoff, Jens: „Ökomedien – Ökologische Strategien in der Kunst heute“, in: *Kunst-Bulletin*, (Januar/Februar 2008), S./p. 53
Work, Jeff : “The Street Machine“, in: *Sleek Magazine*, Winter 2006/2007, S./p. 182-197
de Ruyter, Thibaut : „Christoph Keller – L'art de l'invention et l'invention de l'art“, in: *Particules*, Nr./ No. 16, October/November 2006, S./p. 9
Keller Christoph: “Cloudbusters“, in: *Der Freund*, Nr./ No. 5, 2005
Wiensowski, Ingeborg: “Der Regenmacher“, in: *Kultur Spiegel*, Januar / January 2004, S./p. 28
Ekroth, Power: „Christoph Keller“, in: *Flash Art*, Nr./ No. 37, 234, Januar/Februar 2004, S./p. 114
Briegleb, Till: „Der Globus der Seele“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12. Januar 2004 / January 12th 2004
Stoeber, Michael: „Die Sehnsucht des Kartografen. Kunstverein Hannover“, in: *Kunstforum International*, Nr./ No. 169, März/April / March/April 2004, S./p. 247-250
Czöpan, Gabi und Elke Krüsmann: „Wahre Werte“, in: *Elle Kultur*, Mai / May 2004, S./p. 58-60
Thill, Robert: „Intellectual Property: A Chronological Compendium of Intersections between Contemporary Art and Utility Patents“, in: *Leonardo*, Nr./ No. 37, 2004, S./p. 117-124
Eimer, Annick: „Wilhelm Reich und der Schabrackentapir“, in: *Spiegel Online*, 26.10.2004
Keller, Christoph: „Archives as Objects as Monuments“, in: *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Hg./Ed. Knut Ebeling und Stefan Altekamp, Frankfurt a. M., 2004, S./p. 63-75.
Ben-Joseph, Sharon: „Christoph Keller Heaven & Sky, Cloudbuster Project, 2003“, in: Ausst.-Kat./exh.cat. *ein-leuchten*, Museum der Moderne, Salzburg 2004, S./p. 82-87
Tieke, Kristina: „Im Labyrinth der Systeme“, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 12.12.2003
Gebser, Janine: „Gedehnter Raum, gestauchte Zeit“, in: *Basler Magazin*, Nr./ No. 4, 25.1.2003, S./p. 6-7

Woznicki, Krystian: „Wilhelm Reichs Regenmaschine rekonstruiert Wolken über New York“, in: *Die Wochenzeitung*, Nr./ No. 29, 17.07.2003
Heißenbüttel, Dietrich: „Denkschablonen. Stipendiaten der Kunststiftung“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 23.05.03
N.N.: „Keller und Krause bei der Kunststiftung“, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 06.06.03
Keller, Christoph: „Archives as Objects as Monuments“, in: *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*, Hg./Ed. Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich und Ute Holl, Berlin 2003, S./p. 47-51
Jahn, Pamela: „Und es regnet doch“, in: *taz*, 1.12.2003, S./p. 23
Ebeling, Knut: „Wilde Wolken“, in: *Der Tagesspiegel*, 6.12.2003, S./p. 24
Ruthe, Ingeborg: „Der Regenmacher“, in: *Berliner Zeitung*, 17.12.2003, S./p. 12
Keller, Christoph and Jörg Keller: „Rauchringe am Ätna“, in: *Starship Magazine*, Nr./ No. 5, 2002, S./p. 100-101
Meyer, Patricia: „Brückenschlag zwischen Kunst und Technik“, in: *Westfalen-Blatt*, Nr./ No. 25, 30.01.2002
Zanichelli, Elena: “Crocevia Berlino“, in: *Juliet*, Nr./ No. 106, Februar/März / February/March 2002, S./p. 38-39
Balthasar, Susanne: „Die Lichtgestalt“, in: *Die Woche*, 9.3.2001
N.N.: „Lichtmacher im Dunkel“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22.5.2001
Ebeling, Knut: “Die Unmöglichkeit, nicht Tourist zu sein“, in: *Der Tagesspiegel*, 28.7.2001, S./p. 26
Daniels, Corinna: „Pinguin geht auf Tauchstation“, in: *Metropolitan*, 17.7.2001
Clewing, Ulrich: „Die Welt ist ein Karteikasten“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Berliner Seiten, 24.7.2001
Riechelmann, Cord: „Sag mir, auf welche Art Du gehst“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.8.2001
Wendenburg, Christina: „Umwelt in Un-Ordnung“, in: *Berliner Morgenpost*, 22.7.2001
Franke, Anselm: „Loop - Alles auf Anfang“, in: *Special Issue*, Magazine, 03/01, S./p. 153-154
Piekenbrock, Marietta: „Recherchen in der Wiederholungsschleife“, in: *Frankfurter Rundschau*, 21.9.2001
Schlaegel, Andreas: „Bed of Film & Christoph Keller“, in: *Flash Art*, Nr./ No. 34, 220, 2001, S./p. 55
Lamm, April: „Christoph Keller (review)“, in: *Frieze*, 10th Anniversary Issue, November/December 2001, S./p. 131
Bauer, Karin: „Ein Platz an der Sonne“, in: *Berliner Morgenpost*, 29.11.2000, S./p. 30
Leske, Marion: „Kunst im Zoom“, in: *Focus Money*, Nr. / No. 49, 30.11.2000, S./p. 158-160
Heidenreich, Stefan: „Die Wirklichkeit mag keine Bilder“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Berliner Seiten, 7.6.2000
Heidenreich, Stefan: „Wo der Bus hält, wartet das Glück“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr./ No. 131, 2.6.2000
Hielscher, Henryk: „Licht auch dort, wo Schatten ist“, in: *Die Welt*, 6.5.2000
Podeschwa, Isabel: „ars viva 00/01 - Kunst und Wissenschaft“, *Kulturkreis Brief*, Juli 2000, S./p. 2
N.N.: „Lebenskunst“, in: *Kunstforum International*, 1999, S./p. 298
Klose, Rainer: „Mehr Licht“, in: *Die Zeit*, Nr./ No. 7, 11.2.1999
Lufthansa Magazin, Business & Technology, April 1999
OZON, Umweltmagazin auf ORB, Mai 1999
Deutsche Welle Radio, 17. 05.1999
Arte, GEO-TV, September 1999
Szymanski, Mike: „Seine Spiegel bringen Sonne in Hinterhof-Zimmer“, in: *Berliner Zeitung*, 19.5.1999
Thiel, Wolf-Günther: „Christoph Keller“, in: *Flash Art*, Vol. XXXII, Nr./ No. 205, 1999, S./p. 116-117
Daniels, Corinna: „Haltet unsere Zeit an!“, in: *Die Welt*, 26.11.1999
Pohle, Christina: „Sonnenlicht für dunkle Höfe“, in: *Robin Wood Magazin*, April 1999, S./p. 28
Wienert, Klaus: „Tunnel und Licht. Christopher Keller bei Schipper & Krome“, in: *Berliner Zeitung*, 11.12.1998
Boers, Waling: „Major Changes. Berlin 3001“, in: *Flash Art Special*, Nr./ No. 202, October 1998, S./p. 98-100
Keller, Christoph and Nicolas Siepen: „Studio Hellerau“, in: *Texte zur Kunst*, November 1995, S./p. 195f
Krome, Michael: „Symptom of the 90s“, in: *Purple Prose*, Sommer / Summer 1994, S./p. 48f

BILDNACHWEIS / PHOTO CREDITS

© 2008 für die abgebildeten Werke / for the reproduced works
VG Bild Kunst Bonn

S./ p. 33
Kunstverein Braunschweig mit *Cloudbuster*
Installationsansicht / installation view Kunstverein Braunschweig, 2008
Photo / Foto: Fred Dott

S./ pp. 34/35
Interpreters, 2008
Installationsansicht / installation view Kunstverein Braunschweig, 2008
Photo / Foto: Fred Dott

S./ p. 37
Message to the Extraterrestrials, 2007
Installationsansicht / installation view Galerie Esther Schipper, Berlin 2007
Photo / Foto: Eberle & Eisfeld
Courtesy Galerie Esther Schipper, Berlin

S./ p. 48
The Whole Earth, 2006/07
Ausstellungsansicht / exhibition view Kunstraum München, 2007
Photo / Foto: Antje Hanebeck

S./ p. 44
Hypnosis-Film Project, 2007
Ausstellungsansicht / exhibition view Sprengel Museum Hannover, 2007
Photo / Foto: Aline Gwose, Michael Herling

S. 62
Cloudbuster Project, Berlin / Heaven and Sky, 2003/04
Photo / Foto: Howard Sheronas (Esther Schipper)
Courtesy Esther Schipper, Berlin

S./ pp. 64/65
Cloudbuster Project, 2008
Installationsansicht / installation view Kunstverein Braunschweig, 2008
Photo / Foto: Fred Dott

S./ pp. 66/67
Wünschelruten-Testfeld (Scheunenversuch), 2003
Ausstellungsansicht / exhibition view Kunstverein Hannover, 2003
Photo / Foto: Olav Raschke

S./ pp. 69-71
Expedition-Bus and Shaman-Travel, 2002 (Detail)
Ausstellungsansicht / exhibition view Sprengel Museum Hannover, 2003
Photo / Foto: H. Felix Gross, Karlsruhe

S / p. 75
Encyclopaedia Cinematographica, 2001
Ausstellungsansicht / exhibition view KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2001
Photo / Foto: Rainer Jordan

S./ pp. 76/77
Encyclopaedia Cinematographica, 2001
Ausstellungsansicht / exhibition view Kunstverein Braunschweig, 2008
Photo / Foto: Fred Dott

Trotz umfassender Recherche konnten nicht alle Rechteinhaber
aller im Katalog versammelten Abbildungen ausfindig gemacht werden. /
Despite extensive research we were not able to find out rightholders
for some of the images.

IMPRESSUM / IMPRINT

Katalog anlässlich der Ausstellung/
catalogue accompanying the exhibition

**CHRISTOPH KELLER.
OBSERVATORIUM**
08.03. – 12.05.2008

Kunstverein Braunschweig e.V.
Haus Salve Hospes
Lessingplatz 12
38100 Braunschweig
Telefon 0531-49556
Telefax 0531-124737
www.kunstverein-bs.de
info@kunstverein-bs.de

Vorstand / Board members
Dr. Bernd Huck,
Vorsitzender des Vorstandes / Chairman
Tobias Hoffmann,
2. Vorsitzender / Vice Chairman
Christian Böke,
Schatzmeister / Treasurer
Oliver Ruth
Isolde Saalmann
Kurt Höweler,
Ehrenvorsitzender / Honorary board member

Künstlerische Leitung / Director
Hilke Wagner

Ausstellung / Exhibition
Hilke Wagner

Künstlerische Assistenz / Curatorial Assistance
Ursula Schöndeling

Projektabstimmung / Project Assistance
Sina Deister / Margareta Scherf

Buchhaltung / Secretary
Christine Gröning

Ausstellungsbetreuung / Exhibition Supervisor
Elisabeth Schuchardt

Raumpflege / Cleaning Services
Anke Wenzel

Ausstellungstechnik / Exhibition Technology
Rainer Bullrich, Andreas Eschment

Aufbau / Installation
Monika Aumann, Hilmar Habeck, Dagmar Haut, Axel Loytved, Franziska Nast, Marco Olbrich, Iris Schneider, Malte Struck

Führungen / Exhibition Guides
Melanie Mayr, Ursula Schöndeling

KATALOG / CATALOGUE

Herausgeber / Editor
Hilke Wagner, Kunstverein Braunschweig

Redaktionelle Mitarbeit / Editorial Assistance
Kathrin Meyer, Ursula Schöndeling

Lektorat / Copy Editing
Elisabeth Schuchardt, Ursula Schöndeling, Sina Deister, Margareta Scherf

Bildredaktion / Image Editor
Kathrin Meyer

Übersetzungen / Translations
George Frederick Takis, Michael Wolfson, Ralf Schauff

Grafische Gestaltung, Satz und DTP / Graphic design, typesetting and DTP
Christoph Dirkes, CD·design·grafik·konzept Hannover / Neuenkirchen

Lithografien / Reprography
Artnetwork, Hannover

Druck / Printing
Druckerei Münstermann, Hannover

© 2008 Christoph Keller, Kunstverein Braunschweig sowie die Autoren / and the authors Anselm Franke, Stefan Heidenreich, Christoph Keller, Hans Ulrich Obrist, Sharon Ben-Joseph, Hilke Wagner und / and Verlag der Buchhandlung Walther König.

© 2008 für die abgebildeten Werke / for the reproduced works
VG Bild-Kunst Bonn, Christoph Keller, Fred Dott (Installation shots Braunschweig, S. / p. 33, 64, 65, 76/77), Antje Hanebeck (The Whole Earth, S. / p. 48, Expedition Bus and Shaman Travel, S. / p. 48, 49), Aline Gwose, Michael Herling, Sprengel Museum Hannover (S. / p. 69, 71), Olav Raschke (Wünschelruten Testfeld, S. / p. 67)

Texte / Texts Appendix
„Inverse Observatories.
Ein Gespräch zwischen Christoph Keller und Stefan Heidenreich“, 2007
Sharon Ben-Joseph und / and Christoph Keller, „Cloudbuster-Projekt“, ursprünglich erschienen im Katalog / originally published in the catalogue *Cloudbuster-Project*, Schipper & Krome, Berlin 2003
Christoph Keller, „Archives as Objects as Monuments“, Vortrag anlässlich des Kongresses / Lecture on the occasion of the Congress *Suchbilder – Steps Towards an Image Archive of Cinematic Topoi*, KW Institute for Contemporary Art., 8. Februar 2001 / February 8th 2001
Anselm Franke, “Christoph Keller – encyclopaedia cinematographica“, ursprünglich erschienen im Katalog / originally published in the catalogue *Encyclopaedia Cinematographica*, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, KW Institute for Contemporary Art und / and P.S.1 Contemporary Art Center, New York on the occasion of the exhibition *Loop*.
Interview Hans Ulrich Obrist und / and Christoph Keller, ursprünglich erschienen im Katalog / originally published in the catalogue „Ars Viva 00/01 Kunst und Wissenschaft“, Ed. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V.

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstr. 4, 50672 Köln
Telefon +49(0)221-2059653
Telefax +49(0)221-2059660
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Die Deutsche Bibliothek –
CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titelsatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Schweiz / Switzerland
c/o AVA, Verlagsauslieferungen AG
Centralweg 16, CH-8910 Affoltern a.A.
Telefon +41(0)1-7624200
Telefax +41(0)1-7624210
a.koll@ava.ch

UK & Eire
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street
GB-Manchester M1 5NH
Telefon +44(0)161-2001503
Telefax +44(0)161-2001504
publications@cornerhouse.org

Außerhalb Europas / Outside Europe
D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc. 155
6th Avenue, 2nd Floor, New York, NY 10013
Telefon +1 212-6271999
Telefax +1 212-6279484

ISBN 978-3-86560-440-8

Unser Dank gilt den Förderern und Leihgebern /
Our thanks go to the sponsors und lenders

VEOLIA Environnement
ALBA Niedersachsen GmbH
Kadist Art Foundation / Paris
Galerie Esther Schipper

Der Kunstverein Braunschweig e.V. wird
gefördert vom Land Niedersachsen und
der Stadt Braunschweig / The Kunstverein
Braunschweig e.V. is sponsored by the Land
of Lower Saxony and The City of Braunschweig.

Die Ausstellung wird unterstützt von /
The exhibition is supported by



Besonderer Dank an / Special Thanks to
Sharon Ben-Joseph, Wilfried Dally,
Hofbrauhaus Wolters, Robert Erdmann,
Anselm Franke, Sylke Freudenthal, Klaus
Kehrer, Galerie Esther Schipper, Alexander
Schmidt, Björn Melhus, Dr. Luise Metzler,
Hans Ulrich Obrist, PSC Professional Conference
Systems GmbH, Simon Baier

**Der Künstler dankt / The artist
would like to thank**
Tanja Barbian, Sharon Ben-Joseph, Ilka Bree,
Rainer Bullrich, Sina Deister, Andreas Eschment,
Anselm Franke, Felix S. Huber, Kadist Foundation,
Hans Ulrich Obrist, Esther Schipper, Alexander
Schmitt, Iris Schneider, Ursula Schöndeling,
Elizabeth Skadden, Alisa Lieu Anh Kotmair,
Volkswagenstiftung, Ville de Paris, Rudolf
Zwirner, Christoph Dirkes, Margareta Scherf,
Elisabeth Schuchardt