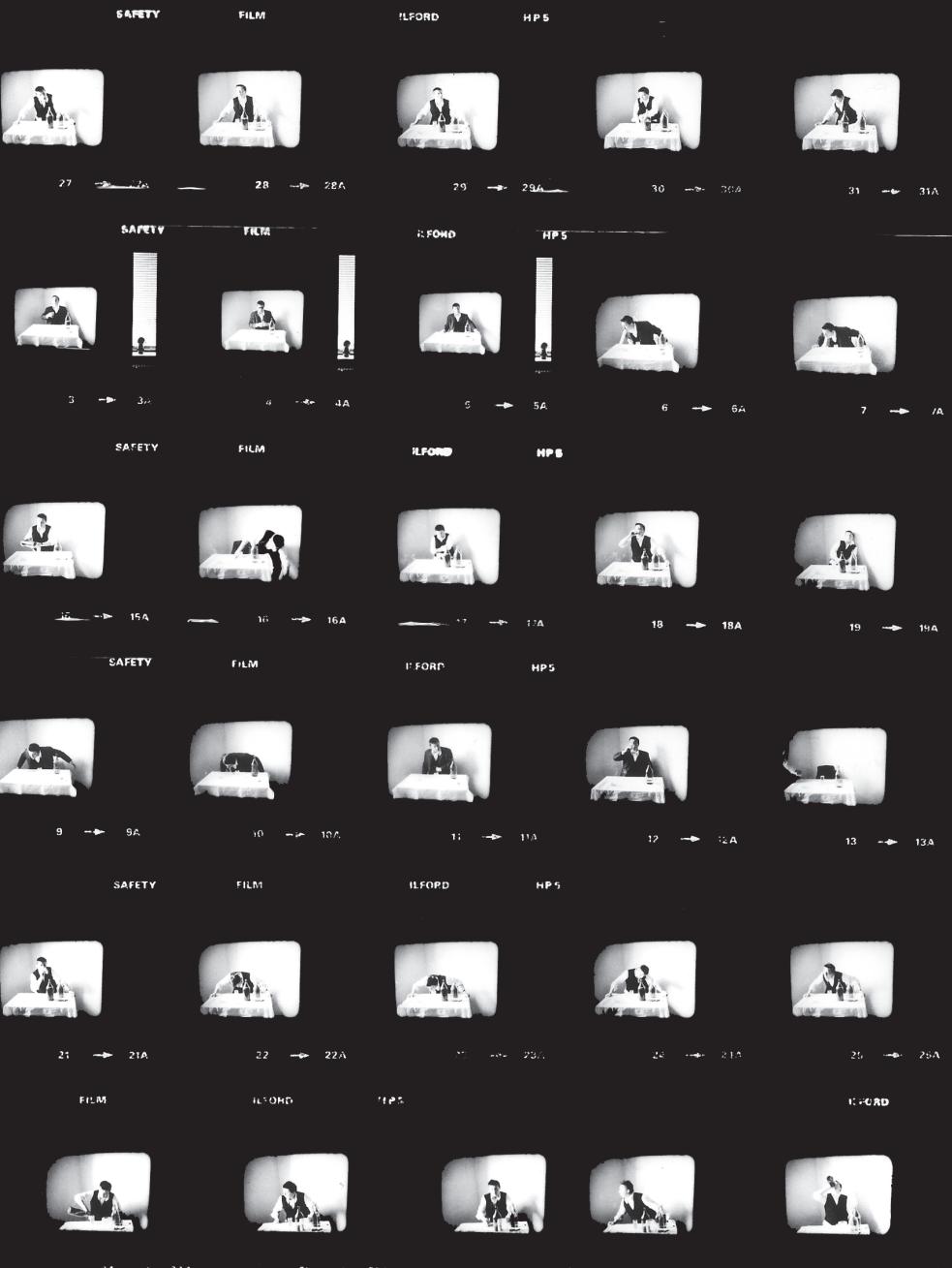




Gespräch zwischen Rudolf Polanszky und Benedikt Ledebur am 20. November 2002

onestar press

rudolf polanszky "zu einer semioze der sinne"



"zu einer semioze der sinne"
Rudolf Polanszky
onestar press

rudolf polanszky
“zu einer semiologie der sinne”

rudolf polanszky
“zu einer semiologie der sinne”

onestar press

Ganslsuppe oder Spass muss sein

*Gespräch zwischen Rudolf Polanszky und Benedikt Ledebur
am 20. November 2002*

Page 9

Goose-soup or: there's got to be fun

*Rudolf Polanszky and Benedikt Ledebur in Conversation
Recorded on November 20, 2002*

Page 73



Unter einfachen, beständigen, günstigen Verhältnissen lebende niedere Tiere passen sich durch die angeborenen Reflexe den augenblicklichen Umständen an. Dies genügt gewöhnlich zur Erhaltung des Individuums und der Art durch eine angemessene Zeit.

ERNST MACH, ERKENNTNIS UND IRRTUM

Ganssuppe oder Spass muss sein

Gespräch zwischen Rudolf Polanszky und Benedikt Ledebur am 20. November 2002

L. Du wolltest das Gespräch als Essen konzipieren. Was gibts denn als Vorspeise?

P. Das Essen ist ja nichts anderes, als daß es den Umfang aller Komponenten hat. Das heißt man hat eine Erwartung, man hat eine Wahrnehmung davon und das steigert sich aufgrund der Inhalte. Eine Vorspeise, eine Suppe, eine Hauptspeise, eine Nachspeise ...

L. Das baut aufeinander auf, ist aufeinander abgestimmt. Was ist das Hors d'oeuvre, womit fangen wir an? Ich habe mir gedacht, mit dem Film eben ...

P. Ja, das ist eine Jugendarbeit, wie du weißt. Ich war etwa 22 Jahre alt. Unter dem Eindruck des Aktionismus habe ich eine Geste gesetzt, die eine Idee von mir darstellen sollte, nämlich eine Art Unglauben an die Ergebnisse, an, wie mir früher immer schien, wie soll man das sagen,

eine destruktive will ich nicht sagen, eine zersetzende Form des Wirklichkeitsgebildes.

L. Du hast die Aktionisten nicht ernst genommen, ihnen nicht abgenommen, daß sie das zersetzen, was sie angreifen?

P. Die Zersetzung schien mir die Darstellung einer Position zu sein, die sie einnehmen wollen, es schien mir immer so ein soziales Konzept, ein innergesellschaftliches ...

L. Das wars ja auch.

P. ... meine Vorstellungen waren irgendwie anderer Natur. Das waren individualistische Vorstellungen der Wahrnehmung der Welt durch meine eigene Sensorik, wenn durch irgendwelche Darbietungen ein Erlebnis sich einstellt.

L. Wer hat dich denn von den Aktionisten am meisten beeindruckt damals?

P. Das kann ich nicht so sagen. Meine Bekanntschaften waren verschiedener Art. Aber am ehesten habe ich den Nitsch gekannt, wie du weißt.

L. Hast du den Schwarzkogler noch gekannt?

P. Den habe ich nicht persönlich gekannt. Jetzt müßt ma stoppen, ich kann das nicht so ...

L. Lass das nur, du brauchst ja nix zu sagen und dann ...

P. Moment einmal, mich interessiert, warum sich das nicht aktiviert.

L. Ist eh aktiviert. Jetzt fangt es schon an, das ist sehr gut. Tun wir wieder weiter, wir schneiden ja raus, was wir rauschneiden wollen.

P. Das ist alles zu knapp bemessen. Das ist mir zu sehr in die Mitte der Sache hinein.

L. Ein historisches Umfeld kann man doch abstecken! In dem Sinn warst Du schon beeindruckt von den Aktionisten.

P. Das wird so gewesen sein. Das war eine Darstellung von etwas, das ich so nicht kannte. Da war etwas los in dem Sinn, daß mich da was berührt hat, ein Wagnis von einzelnen Persönlichkeiten, von denen mich immer gewundert hat, wie sie sich selbst darstellen, mit einer Umgebung in Relation bringen; mir war immer klar, daß sie irgendeine Position einnehmen wollen und sie etwas von dem, was die Wahrnehmung der Umgebung ausmacht, destruieren. Sich aus dem herausstehlen quasi durch das Handeln. Deswegen habe ich das immer als individualistischen Akt gesehen, nicht als Akt des Sozialen, die haben ja so eine Art angepaßte Auflehnung gespielt, sich dem Kunstmarkt angeboten ...

L. Der gesellschaftskritische Aspekt hat dich weniger interessiert?

P. Ich wußte, daß er Träger ist des ganzen, er ist Träger des Interesses gewesen. Die haben Tabubrüche gemacht, Dinge, die man in der normalen Vorstellungsweise nicht



akzeptieren würde. Das waren lauter Bereiche der Destruktion, der Zersetzung von Moralwerten, von ästhetischen Werten, die das festgelegt hatten. Das hat mir schon gefallen. Die wurden dadurch auf eine andere Ebene gestellt, ganz einfach weil das dann da war; das war das dann, nicht? Der Mühl hat gesagt „ich wollte nur eine Sauerei machen“ zum Beispiel. Das war natürlich ein sehr zynischer Ausspruch. Er wollte etwas anderes machen, nur, die haben sich das dann so dargestellt. Während der Nitsch ein größeres Sendungsbewußtsein hatte. So knapp wird man der Sache aber nicht gerecht.

L. Ist das ein Klopfen gewesen?

P. Irgendwas war das, ist ja sehr interessant.

Es ist eine Bäuerin aus der Nachbarschaft, die drei Papiersäcke voll weißer Bohnen bringt. P. bietet ihr einen Nußschnaps an, es entspintt sich eine halbstündige Unterhaltung über Schnapsbrennen, Nußbäume, Spritzmittel, gute und schlechte Nachbarschaft, die gescheiterte Ehe der Bäuerin, den jahreszeitbedingten unterschiedlichen Stand der Sonne, Kartoffelkäfersammeln etc. P. bestellt schließlich einen Sack Kartoffeln ...

P. Ist ja wurscht. Wir können das einfach zuende machen. Das Band steht bei 65 Minuten, fünf Minuten haben wir noch auf 70, aber das wird wiederholt, da bestehre ich darauf, das müssen wir anders machen. Sagen wir einfach, es ist ein Experiment.

L. Wir probieren einfach, was da rauskommt. Es ist so eine Ad-hoc-Synthese, wie du das nennst.

P. Ist ja interessant, daß du gleich wieder in medias res gehst, aber ...

L. Wir können auch ewig um den Brei herumreden!

P. Wenn sich der Brei da irgendwo ... Wenn du glaubst, daß da irgendwo ein Brei ist. Das ist schon fast

L. eine Unterstellung

P. eine Hypothese

L. Na ja. Man kann daraus nichts ableiten. Aus dem Brei läßt sich nicht viel ableiten, aber da kommt schon was daher. Der Brei ist das Ergebnis deiner Versuchsanordnung. Bier, was trinkst du da eigentlich in dem Film?

P. Der Film ist einfach zu beschreiben, Benedikt, du weißt es ja, das war nichts anderes als eine Art ... Es ist natürlich eine Versuchsanordnung gewesen, das ist völlig richtig, ich wollte einfach eine selbstreflektive Darstellung finden von etwas, was mir dauernd gegenwärtig ist auf andere Weise, sozusagen innen, wie das jeder erlebt, man erlebt ja die Welt durch die Konstellation der inneren Vorstellungen, wie passiert das, wie kommt die Welt von außen nach innen, innen feuern Neuronen angeblich, die übersetzen das Außen nach innen in ein Schema, auf ein Inbild, da müssen schon irgendwelche Reserven sein, wie man weiß, und die bilden sich dann wieder an. Da gibt es dann ein Bild,

das bildet man sich ein quasi, das ist die Welt, oder irgendein Teil, nur ist es natürlich schon Vorgeformtes, Präformiertes, die Sinne zeigen einem nicht, was jetzt draußen ist, das ist ja nicht ganz wahr.

L. Und durch dieses Betrinken, was wolltest Du da provozieren?

P. Ich habe es genannt Semiologie der Sinne, das war mir vorher schon irgendwie bewußt, nur nicht die Schärfe des Begriffs, ich habe den extra gewählt um es ein bißchen, ich will nicht sagen lächerlich, aber schon ein bißchen zum Komischen zu wenden, das ist eine Art wissenschaftlicher Ductus, Semiologie ist ein Begriff, der von Saussure stammt. Der Inhalt der Sache war mir klar. Ich wollte ein Zeichensystem darstellen, ein System von irgendetwas, d.h. ich wußte vorher nicht, was sich als Zeichen anbieten würde, Wiederholungen, wie das Heben einer Zigarette oder des Glases zum Beispiel, das aus dem Fenster schauen etc., später dann im Film sichtbar markiert mit Farben und Punkten beispielsweise.

L. Du als Trinkender als Zeichensystem?

P. Ja natürlich. Meine Zustände, die ich normal nie an mir beobachten kann, ich kann sie nur von außen beobachten. Ich habe den Eindruck, daß das so sein muß, daß ich sie darstellen kann, das sie mir selbst das Zeichen geben.

L. Dein langsamer Verfall ...



P. Mein langsamer Verfall und auch die Veränderung dabei. Man sieht das dann deutlich.

L. Die Haare werden wirrer ...

P. Das Gesicht sogar, die Muskulatur verändert sich, die erschlafft, und Schwellungen treten auf in ganz kurzer Zeit, die ganze Gestik, die Mimik ist interessant. Ich wußte nicht, daß ich aus Verlegenheit immer nach links schaue, wenn ich gerade das Glas nicht mehr heben kann. Denn das war sehr anstrengend in so kurzer Zeit ununterbrochen zu trinken. Ich wollte das ja sofort beenden.

L. Wie lang hast du getrunken?

P. So intensiv wie möglich, das war insgesamt eine Stunde und zwanzig Minuten ungefähr, die reine Prozedur.

L. Hast du was rausgeschnitten? Es gibt da immer so Pausen.

P. Es gibt auch noch das Original davon, das vielleicht für eine Untersuchung interessant ist, aber mir war das völlig egal, ich wollte das dann einfach auf die, auf die ...

L. ... auf die Veränderungen hinschneiden?

P. ... relevanten Passagen bringen. Ich habe einfach diese langen Teile, wo überhaupt nichts passiert, was natürlich auch interessant ist, das ist mir schon klar, die habe ich aber rausgeschnitten, um dem System eine bessere Chance zur Darstellung zu geben, ich habe das dann

markiert, gewisse Gesten mit Farben und Punkten, oder gelb angemalt, diese Kader, damit das dann einen Rhythmus bekommt, der sichtbar ist auf einer anderen Ebene, wo jemand sucht. Ich wollte ein System darstellen, das hat sich angeboten durch den Umstand, daß diese Situation eine ziemlich statische Sache ist und dieses Ansaufen ein Alltagsvorgang ist, das völlig Banale, Zeichen, die man nicht wahrnimmt sonst. Denn wenn sich Leute betrinken gemeinsam, nehmen sie die gegenseitige Verschiebung nicht wahr, sie besaufen sich meistens im gleichen Rhythmus, außer es trinkt einer einmal viel schneller oder weniger.

L. Schauen wir uns den Film doch einmal an. Legst Du ihn ein?

P. Warum? *legt die DVD ein.*

L. Schöne Schrift, wo hast du die eingraviert?

P. Auf ein Blatt Papier geschrieben. Ich habe es zusammengeknüllt und weggeworfen, und da ich nichts beseres zusammengebracht habe, habe ich es wieder auseinandergefaltet, in Eile wahrscheinlich, und habe dann eine Probeaufnahme gemacht. So ist das dann rausgekommen.

L. Ah, das bist du. Das ist ja Wein.

P. Da siehst du schon diese symbolischen Markierungen. Der Trinkende, der das Glas hebt, hat eine rote Aura.

L. Der Kopf ist gelb.

P. Der Kopf ist nur gelb, wenn er nach rechts blickt. Siehst du? Jetzt müßte wieder rot kommen. Passiert alles ganz genau, obwohl, das sind fade Komponenten ...

L. Der Griff nach der Flasche wurde nicht als Zeichen gewertet.

P. Das habe ich vergessen. Das müßte irgendwie Absicht sein.

L. Wo bist du denn plötzlich? Du gehst wieder weg.

P. Die Kameras hatten früher Boxen, die nur 3 Minuten aufnehmen konnten. Ich mußte also aufstehen, um die Kartusche zu wechseln. Das macht auch diesen Rhythmus.

L. Und was ist das für eine Leierkastenmusik?

P. Das ist eine Musik von einem anonymen Komponisten aus dem Jahr 1900. Eine Wiener Leierkastenmusik. Ich habe das auf einer Sampler-platte gehabt.

L. Wirklich interessiert bist du nicht, wenn du aus dem Fenster siehst, denn du hast die Brille nicht auf.

P. Das sind lauter Verlegenheitsaccessoires, Verlegenheitsgesten. Damals war ich noch nicht kurz-sichtig. Das ist eine Sonnenbrille. Ich mußte mich mit irgendetwas beschäftigen.

L. Du wartest immer wieder, läßt es wirken.

P. Mir dreht es ja den Magen schon um, fast. Ich wollte das nicht so schnell erledigt haben und mich nicht gleich ankotzen.



L. Was war das für ein Wein? Meßwein? Aha, jetzt mit Sonnenbrille.

P. Ein Wein aus der Wachau. Ein etwas süßlicher, ausgesprochen bescheidener Wein.

L. Es geht dir dann auch bescheiden.

P. Aber beim Zuschauen ist das irgendwie ... Man könnte das viel besser machen, wie du siehst. *lacht* Du schaust da rein und denkst dir deinen Teil.

L. Wenn du an der Zigarette ziehst, kommt ein kleiner brauner Punkt.

P. Das ist ein roter Punkt, das sind die schlechten Farben. Wobei das ein Blödsinn ist, immer schwarz-weiß, das ist alles handgemalt nachträglich, auf den Filmstreifen, mit Lupe, denn das war irrsinnig klein, deswegen sind die Fahrer so grob, was sich aber als attraktiv herausstellt ...

L. Welche Marke hast du geraucht, wenn wir schon bei der lapidaren Bestandsaufnahme sind?

P. Johnny ohne Filter.

L. Jonny spielt auf, Ernst Krenek, Zwanzigerjahre. Hast du die Musik nachträglich eingespielt? Während dem Betrinken ist keine Musik gelaufen?

P. Da war Stille, nur das Rascheln des Kameraantriebs. Krrrrk, Krrrrk, wie du das dann schreiben willst.

L. Gut, daß du schon daran denkst.

P. Ich will es scheinbar schon wieder gemacht haben. Ein

Sprung, oje, oje. Jetzt wird es wieder leiser. Die ganze Qualitätskontrolle ist nicht meine Sache, bei mir ist in der Nachbearbeitung alles elend; manchmal bin ich dann traurig, ah schau, da kommts mir schon zum ersten mal, reckts mich. Interessant, wenn man so einen jungen Burschen sieht, da hat man nur mehr wenig zu tun damit.

L. Stellen sich keine Erinnerungen ein?

P. Es stellen sich auch die Haare auf, wie du siehst.

L. Daß du nie trinkst und zugleich nach rechts schaust!

P. Einmal, deswegen hast du es erwähnt, weil da war der Versuch, es zu zeigen, kurz der gelbe Fleck in der Visage.

L. Ah, doch! Das habe ich aber fast nicht wahrgenommen. Dieses Einschenken hätte ich auch markiert.

P. Das habe ich vielleicht nicht gemacht, damit sich einer wie du ununterbrochen die Frage stellt, warum hat er denn das nicht gemacht hat. Das wäre doch ein ganz besonderes Merkmal.

L. Das ist eine der wenigen einschneidenden Aktionen. Schau, er kotzt, gelb markiert. Das Erbrochene bleibt einfach am Tisch.

P. Keine Zeit. Irgendwann tu ich es dann weg. In den Pausen, wenn man das nicht sieht, weil es zuviel gestunken hat. Da konnte ich mich dann nicht mehr überwinden, es weiter zu machen in diesem Zustand. Es sollte ja keine Demonstration der Selbstüberwindung sein.

L. Zunge raus, auch kein Zeichen. Vielleicht sind gerade

die Merkmale, die du nicht markierst, die wesentlichen. Das habe ich nicht in Erinnerung gehabt, daß du so früh zu speisen anfängst. Wie ein komischer Vogel sitzt du da, das Gewölle, ein Kauz.

P. Das Gewölle, du sprichst Waidmannssprache. Das ist die Saufschule. Es gibt nicht viel her. Das Spärliche daran kann man filtern. Überhaupt keine Überraschung möglich. Experiment in dem Sinn ist es keines, weil alles hundertmal überprüft ist.

L. Du schmierst dir die Kotze ins Gesicht.

P. Mir war alles wurscht. Ist alles Zeitschinden, weil mir übel war. Ich habe diese Blödsinne gemacht, das Abtrinken von dem zu voll eingeschenkten Glas zum Beispiel, damit ich mir den nächsten Schluck erspare, ihn rausschiebe. Selbstüberlistung.

L. Das Öffnen der Flasche war jetzt rot untermalt, eine kleine Inkonsistenz.

P. In Ermangelung anderer Filzstiftfarben, eher. Ich glaube, das hätte ursprünglich gar keine Endfassung sein sollen, das war nur für mich, einmal zum Anschauen, was da eigentlich zu machen ist, wenn man das macht. Wie üblich habe ich das gelassen, weil mich das dann nicht mehr interessiert. Wohin hätte ich denn das verfolgen sollen?

L. Jetzt trinkst du gleich aus der Flasche.

P. Das braucht jetzt nicht mehr kommentiert zu werden. Aus. Ende.



L. Man ist normalerweise fasziniert, wenn man sich betrinkt, daß die gewohnten Zeichen, mit denen man bekannt ist, daß die sich verzerrn, ausgehoben werden, es ist eine seltsame Umkehrung, das ist fast eine Inverse, was du machst ...

P. Ja, natürlich ist es das.

L. ... einerseits zeigst du, wie du allmählich betrunken wirst, und hebst ein paar der repetitiven Handlungen hervor, andererseits ist es wie eine Ironisierung der Selbstbeobachtung, da man sich beim Trinken immer weniger beobachtet; man bemerkt nur, wie einem die Gegenstände, die man sonst interpretiert, wie einem die Umwelt abhanden kommt.

P. Es ist überhaupt keine Selbstbeobachtung, das ist der Witz dabei.

L. Ja, es ist nur die Kamera.

P. Ich habe einen Film da, ich beobachte etwas ganz anderes, das ist schon wieder ein Bild der Außenwelt.

L. Du warst auch ganz uninteressiert an dem, was mit dir passiert in der Eigenwahrnehmung, während du getrunken hast? Du warst nur interessiert, was du in die Kamera bekommst?

P. In der Spekulation auf die spätere Beobachtung natürlich. Das Kalkül betraf die Beobachtung später, jetzt ging es um das Objekt, das die spätere Beobachtungsmöglichkeit darstellen soll, es ging darum, wie ein Schauspieler eine Rolle zu spielen.

L. Warum Schauspieler? Du trinkst doch wirklich! Wenn du Schauspieler wärest, würdest du Wasser trinken.

P. Oh, da gibt es andere Beispiele glaube ich. Da gibt es Filme, wo die ganze Crew völlig besoffen war, immer. Wie zum Beispiel im *Tal des Todes*, mit dem, ah, wie heißt jetzt der ...

Ich trinke aus darstellerischen Gründen. Das war eine Pose. Ich war mir der Kamera bewußt. Das war die Rolle eines Experimentators, der ein Experiment an sich macht, in dem Bewußtsein, daß diese Vorgänge natürlich einer ganz alltäglichen Situation entsprechen, aber in der Überreibung über den Spaß des Alltäglichen hinausgehen. Du weißt ja, ab einem gewissen Punkt ist das Trinken nicht mehr gesellschaftsfähig, dann wirds unangenehm, dann wirds auch versteckt. Dieses offene Sich-Erbrechen oder einfach das Fortführen, wo es keinen Spaß mehr macht, wo man sagt, es reicht schon, jetzt genügt es, hören wir auf, jetzt ist die Situation, wo die Kontrolle verlorengeht. Das heißt auch dieses Spiel Relationsverschiebung im Bewußtsein des Trinkers, das stattfindet, es verändert sich das Bild seiner eigenen Kontrolle und hilft ihm, es erleichtert ihm die Vorstellung, er wird getrieben durch einen anderen Mechanismus dabei, diese Umformung, diese Transformation des bewußten Wahrnehmens und seiner ganzen, wie soll man das nennen, mir fallen die Worte nicht ein ...

L. Du hast bis jetzt sehr gut gesprochen, du hast sehr viel gesprochen.

P. Aber es ist unbrauchbar.

L. Es hat sich doch schon etwas gezeigt.

P. Die assoziativen Qualitäten ändern sich dabei völlig. Das ist interessant, wenn man sich betrükt, als Selbstbeobachtung wahrzunehmen die Empfindung des eigenen Veränderns. Das ist was anderes, da beobachte ich ja etwas ...

L. Es passiert dir von außen ...

P. Wenn man sagt, ich weiß, was da war. Nur ich weiß es eigentlich nicht ganz, ich habe ja nur ein Bild davon.

L. Man kommt sich doch beim Trinken immer mehr abhanden.

P. So verändert sich die Ichstruktur der Selbstwahrnehmung.

L. Und das hast du dann objektiviert durch die Kameraeinstellung.

P. Natürlich hat das ein provokatives Element, ist ganz klar, ich war ein junger Mann.

L. Daß man das, wo einem die Zeichen langsam abhängen kommen, zu einem Zeichenprozeß stilisiert quasi, indem du die Pausen einlegst, Filmabschnitte mit Farben unterlegst ...

P. Daß man über die Banalität, die Lächerlichkeit eines solchen Ansinnens eine neue Stärke gewinnt!



L. War das eigentlich die erste filmische Arbeit, die du gemacht hast?

P. Interessant, daß ich das nicht weiß, aber ich glaube, das ist der erste Film gewesen, würde ich sagen. Ist auch nicht als Film in dem Sinn gemeint gewesen, das war das Medium, das man einsetzt, mit dem man das machen kann.

L. Es war nur auf dich selbst angewandt, was du sonst in deinen Arbeiten machst. Du bist eher am Prozeß interessiert, wie du aus diesem Aushebeln der Konventionen oder Zeichen, wie soll ich sagen, kannst du nicht darauf eingehen, wie das mit deinen anderen Arbeiten zusammenhängt, wie du das auch im *musikalischen Affen* gemacht hast, diese Notationen, die du aus den Bewegungen herausfilterst. Oder so, wie das zusammenhängt mit den anderen Arbeiten, wo du ...

P. Sicher diese Struktursuche dabei, um so ein System zu konstruieren, das ist eine Konstruktion. Ich weiß, wenn ich das aufnehme von vornherein, daß ein Film sein wird, dem ich dann so ein Zeichensystem unterlege oder überstülpe.

L. Gleichzeitig arbeitest du immer mit Materialien, die sich dagegen wehren. Du versuchst dann eigentlich, die Strukturen aufzubrechen, zu verändern, zu verwandeln.

P. Aber das ist ja das Essentielle an der Arbeit daran. Die ist nur eine Art Krücke für das Ganze. Das Ganze ist

natürlich immer ein System der eigenen Überwindung von Vorstellungen, festgefahrenen Situationen oder ähnliches. Ich habe absichtlich immer Arbeiten gemacht, die dann irgendwo was anderes sein sollen, als ich wollte. Wenn ich weiß, was ich will, weiß ich auch ungefähr was rauskommt, jetzt mach ich was anderes, ich muß von dieser Basis ausgehen und wieder reagieren.

L. Und dann hast du immer wieder Serien daraus gemacht. Wie du den Film schneidest, so hast Du auch etwas ähnliches auf der Bildfläche, mit deinen Bildern versucht Fortsetzungen in diese Richtung zu machen.

P. Das sind so Situationssysteme natürlich. Ich lege irgendetwas fest, und das schreibt sich dann quasi fest.

L. Bedeutet das dann noch etwas?

P. Wenn ich zum Beispiel beim musikalischen Affen Rückkopplungen einbaue, dann sind diese von vornherein nicht gegeben. Diese Sinnunterstellung mache ich mit einer Art Willkür, indem ich ein System darüberlege, und nach dem muß es funktionieren. Das mache ich mit der Spekulation, daß aufgrund dessen, was eine Willkür ist imgrunde, eine ganz andere Sichtweise irgendeiner Situation herauskommt, die ohne diesem System nicht da wäre. Daß die Handlung mir nach irgenwelchen Strukturen, die ich erfinde, natürlich gibt es diese Hinweise darauf, warum ich etwas tue und warum ich etwas anderes nicht getan habe, und deswegen setzt sich

die Arbeit daran fort. Weil man nicht alles aufeinmal tun kann ...

L. Was die Semiotik, oder was die Semiologie, wie du es nennst, dann eigentlich bedeutet, da du mit deinen Systemen nichts anderes bezeichnest, die Bilder keine Abbilder sind.

P. Ich will nur wegbezeichnen. Was die Bezeichnung für etwas wäre ...

L. Du möchtest der Sprache ihren Gegenstand nehmen, wenn man das so sagen kann, willst aber auch die Mechanismen, wie Sinngebung passiert, aufzeigen?

P. Ja, das ist eine egoistische Vorgangsweise. Ich will damit eigentlich nichts zeigen, ich will damit mir selbst nur klar machen, daß das Ganze im Grunde, ganz egal, wie es sich jetzt darstellt, nur den Sinn macht, den ich ihm verleihe, oder was das, was in mir das Sinngerüst schon hat, erzwingt.

L. Aber das wird doch unterlaufen, während du mit deinen Materialien umgehst.

P. Das ist der Witz davon, das will ich unterlaufen.

L. Um daraus dann wieder ...

P. eine, sagen wir, sich immer weiter fortsetzende Sinnstrickleiter zu machen.

L. Die kann man dann nicht umwerfen. Also die Bilder beziehen sich schon wieder aufeinander ...

P. Das zielt auf eine Art Auflösung ab. Aber nicht in einer



völlig reduktionistischen Weise, indem ich das eleminiere, was nicht notwendig wäre, ich will nicht Occam zitieren. Aber diesen ganzen Ballast von Fremdstrukturen, Ideen loswerden, um zu sehen, was übrig bleibt, wenn man immer mehr systemimmanente Strukturqualitäten entfernt. Man kommt dann auf andere, das ist schon richtig ...

L. Worauf kommst Du dann? Wenn das immer noch ein System ist ...

P. Das Sinnliche, die Reizwerte ...

L. Man wird auf den Prozess zurückgeworfen. Wie wir uns zuerst den Film angesehen haben, über den Film gesprochen haben und mir sich das plötzlich so darstellt, als ob da etwas Gegenläufiges passiert.

P. Ich will auch etwas völlig unbrauchbares machen. Ich will das soweit treiben, für mich jetzt, daß das völlig unbrauchbar wird, daß das völlig entwertet wird. Ich will diesen Zwangsmechanismus des Sinngebens irgendwie ausradieren.

L. Es gibt da einige Aspekte; man ist versucht, was dann herauskommt von einer Materialästhetik her zu beurteilen.

P. Wenn du Ästhetik in irgendeiner Weise betreiben willst, dann hast du einen Raster, wo du diese Referenzen hernimmst. Was bleibt dir über, du mußt irgendetwas damit anfangen, sonst ist es eigentlich nicht da.

L. Ich kann mich fragen, was passiert in der Wahrnehmung, wenn sich Sinn verweigert. Du provo-

zierst mit einer Verweigerung, die im Betrachter des Films oder des Bilds einen Prozeß losläßt, der dem ähnelt, der dich damals dazu gebracht hat, es so zu machen ...

P. Die Zielidee ist dabei sehr vage. Deswegen habe ich das so läppisch *Ad-hoc-Synthese* benannt, weil das einfach eine Rekapitulation ist, andererseits habe ich das so spaßig gemeint, es sei eine *Vermehrung der Elementarbasis*. Das heißt die Strukturen, die Elemente, die auftreten, die verändern sich dann, die vermehren sich einfach, ich habe mehr Material, obwohl ich das Material eliminiere. Das formuliert sich in einer anderen Weise.

L. Du eliminierst es und du verwandelst es.

P. Ich verwandle es wahrscheinlich mehr als ich es eliminiere.

L. Nur als Phänomen, in seiner Erscheinungsform. Man ist auf dieses ursprünglich Ästhetische verwiesen. Da stellen sich dann allgemeinere Fragen. Wann wird denn ein Zeichen ästhetisch in dem Sinn, wenn wir überhaupt alles, was wir sehen, nur als Zeichen verstehen können und irgendwie einbauen müssen in unsere normalen interpretativen Rahmen.

P. Verstehen ist die Ausgangsbasis meiner Sehnsucht, die Wahrnehmungen anders koordinieren zu können.

L. Diese klassischen, alten ästhetischen Formeln: „es

interessiert nicht, was dargestellt wird, es interessiert nur wie es dargestellt wird“, die laufen dann zu kurz, die reichen nicht mehr hin, weil du dieses *wie* auch zu unterlaufen versuchst.

P. Vielleicht ist es nur ein Spielmechanismus, den ich dasuche. Ich glaube ja nicht, daß irgend etwas zu finden ist an der Sache. Da gibt es kein Finale.

L. Es gibt also nichts Gelungenes? Auch wenn man sagt, ich will zu einer anderen Bedeutung kommen?

P. Man kann ja immer Nachinterpretationen machen.

L. Wenn plötzlich der Gummi wie Kupfer ausschaut, wenn es dir gelingt, die Sinne aufs Eis zu führen, dann ist es für dich doch eine Art von gelungenem Produkt. Es liegt deinen Arbeiten doch eine alchimistische Utopie zugrunde.

P. Die liegt ihnen wahrscheinlich zugrunde. Wenn man aufhören würde, würde man sagen, das ist jetzt endgültig gescheitert. Weil der Weg nirgends hinführt, außer man hält das durch bis zum Ableben oder wie immer ...

L. Was interessant ist, wenn man das betrachtet, ob das jetzt filmisch oder bildlich provoziert wird durch deine Arbeiten ... jetzt muß ich überlegen.

P. Gib mir das Gerät.

L. Ich hab sie gehabt, so eine *Ad-hoc-Synthese*, dann war sie wieder weg. Wenn etwas gelungen ist, sagt man normaler Weise, die Form entspricht der Bedeutung.



Dann wäre etwas ästhetisch gelungen. Jetzt ist es aber so bei deinen Arbeiten, daß die Bedeutungen ihnen entzogen werden, indem ihnen andere aufgesetzt werden. Wenn etwas ästhetisch gelungen ist, muß es sich direkt im Phänomen selbst manifestieren. Das ist das, was die Arbeiten substanzhafter macht. Eigentlich ist es im Sprachlichen viel einsichtiger. Ich arbeite mit einem System und versuche, mich mit diesem System auf etwas anderes zu beziehen. Im Natürlichsprachlichen hat das etwas Ephemeris, weil man sich auf die konventionellen, willkürlichen Denotationen stützt. Diese Art von Bewußtheit, die du, wenn du mit abstrakteren Zeichensystemen zu tun hast, hast, die hat der Bildbetrachter nicht, indem er die Konventionen vielmehr internalisiert hat, und sozusagen gleich in der Beurteilung des Bildes vergißt, in diesem ästhetischem Schauen vergißt, daß er selber in Normen versteht und interpretiert, weil er glaubt, sich nur auf seine Sinne zu verlassen. Indem du das unterläufst, zeigst du, daß Bilder dem gleichen Prozeß unterworfen sind wie jeder Ausdruck eines abstrakteren Systems, das durch seine Abstraktheit schon auf seine Systemhaftigkeit verweist, und gleichzeitig nimmst du diesen ganzen traditionellen theoretischen Kriterien den Boden ... dann kommt es zu diesen Verwandlungen im eigenen ...

P. Wenn das nur so wäre; das ist sehr gut gesagt, nur ...

Wenn ich jetzt alleine wäre, ich würde das für mich machen, in irgendeiner Weise, weil dieser Rahmen besteht, und mich würde interessieren, wieweit sich eben das in meiner Vorstellungswweise, mit diesen elementaren Ebenen umzugehen, verändert, indem ich eine gewisse Konsequenz darauf verwende, das immer wieder zu behandeln auf verschiedene Weise – womit man natürlich fragen kann, wie sind diese Behandlungen, warum sind sie so, usw. Das sind alles Spezialbereiche, die man genau untersuchen kann, die sind ja nicht willkürlich, die sind alle einer Definition zugänglich und notwendig, sonst kann ich ja mein eigenes Verstehen nicht darauf aufbauen oder mein Mißverstehen. Das Mißverstehen ist einer der Hauptgründe meiner ganzen Betätigung, glaube ich. Diese Sehnsucht, die ich dabei habe, ist vielleicht ohnehin nur dieser eine Augenblick, das Gefühl zu haben, diese ganze Trickwelt, die mir ja völlig undurchschaubar ist, ganz kurz zu überlisten, aber nur in mir, ich weiß, daß es nicht so ist, es ist nur das Gefühl, dieses subjektive Kurzerleben von etwas, daß man diese Zwangsdarstellung unserer ganzen Mechanismen umwandert ganz kurz, das klinkt sich sofort wieder ein und macht das System neu als System, wie immer. Wir erreichen ja keine Eroberungen dadurch. Ich kann nur sagen, ich spiele eben jetzt mit, da herum, aber in einer Weise, wie es vielleicht nicht vorher-

gesehen ist in der Form. Ich will nicht verstehen eigentlich, weil ich glaube, daß da gar nichts zu verstehen ist.

L. Aber du willst wahrnehmen ...

P. Das ist meine Maschine, das ist mein Apparat, der wahrnehmen will.

L. Indem du produzierst, stellst du Kategorien, in denen wir die Welt wahrnehmen, in Frage.

Wahrnehmungskategorien sind in sich schon ein Paradox, weil, wenn Du etwas kategorisierst, nimmst du ja nicht mehr wahr in dem Sinn, daß du mehr dich wahrnimmst, wenn du in Begriffen, Vorurteilen wahrnimmst. Du möchtest die Wahrnehmungsurteile aufheben. Was willst du erreichen, durch das Spielen mit den sperrigen Elementen, die du dir zurechtgelegt hast? Das ist ein seltsam antikantisches Kampf gegen Vorgefaßtes, gegen synthetische Aprioris, mit den Kategorien verabschiedest du auch gleich die Phänomene ...

P. Das ist schon der Punkt irgendwie. Aber die Aprioris, die ich in mir verändern kann, die gibt es gar nicht als Frage. Denn dann sind sie verändert da. Sie völlig zu eliminieren, um mein ganzes Verstehen, Weltbegreifen zu verstehen, würde wiederum zu irgendeiner Lösung, einer Unlösung kommen, die Welt zu verstehen. Es geht mir um den ganzen Aufbau des Systems, dem ich ausgeliefert bin.

L. Wenn man das von außen sieht, wie du das im



Selbstexperiment und in der Rückkoppelung beim Machen erfahrungsmäßig nachvollziehen willst, und als Semiotik mit bildlichen Mitteln darstellst, scheint dieses Unterfangen waghalsig. Wenn du mit sprachlichen Mitteln arbeitest, so stehen dir die Kategorien anders zur Verfügung, wie die Wissenschaftler, die Eco in „Kant und das Schnabeltier“ bringt, die nach Australien kommen und das Schnabeltier in ihr System von Gattungen und Arten nicht einordnen können. Der kommt natürlich im Sprachlichen sehr viel schneller zu Überlegungen, die die Mechanismen analysieren und aufzeigen, muß aber immer im sprachlichen Medium bleiben, das denotiert und benennt, den Konventionen also viel stärker ausgeliefert ist. Ein Semiotiker, der mit einer natürlichen Sprache umgeht, der mit sprachlichen Begriffen arbeitet, hat es leichter. Wenn du das aber mit bildlichen Mitteln, mit einem Gestaltvokabular und einem Wahrnehmungs-, Erfahrungsanspruch nachvollziehen willst, ist das viel komplexer und umständlicher; auch utopischer.

P. Der, der damit jetzt umgehen will, muß, um eine Folge seiner Überlegungen zu haben, natürlich auf ein reproduktives Muster zurückgreifen. Das ist irgendein System, in der Sprache ist es ja, wie du sagst, sehr beengt, logischer Weise, weil da sehr viele Parameter einfach feststehen.

L. Das Interessante ist, daß bei Dir auch im Ergebnis,

im Darstellen dessen, was passiert ist, die Veränderung fassbar werden soll, daß sich das System sozusagen im Phänomen verrät. Das ist im Sprachlichen nicht so leicht darstellbar, das versuchen die Dichter.

P. Das habe ich gemeint mit dem kurzen Aufblitzen von etwas. Das ist so wie ein Aha-Erlebnis in einer höheren Form, das ist dann gleich wieder weg, weil ja die Kontrollsysteme es völlig überlappen.

L. Es ist viel dichter, syntaktisch.

P. Es ist auch so, nur schwer zu sagen. Es wäre natürlich banal, zu sagen, worüber man nicht sprechen kann, damit kann man Kunst machen. Das ist so ein innerer Wunsch dessen. Man weicht diesem spanischen Mantel aus, der einen in dieses System zwingt. Wenn du dich bewegst, sticht er. Das ist eine Art Foltersystem gewesen. Du mußt in einer Anordnung bleiben. Indem du dich bewegst, verletzt du das Ganze. In diesen dauernden Versuchen, es zu modifizieren, geht es nur darum; ich habe keine Hoffnung, das habe ich früher vielleicht gehabt, daß sich da vielleicht ein Türchen aufmacht in andere Qualitätszusammenhänge. Es ist ernüchternd, mir reicht das jetzt.

L. Es ist also eher eine Erfahrung, die du immer wieder aufsuchst. Du fühlst dich dann näher am „Ding an sich“.

P. Ich spiele das einfach; es ist auch ein infantiles

System, wie man weiß.

L. Das sieht man auch, es stellen sich bei manchen Bildern Assoziationen mit Fäkalien oder mit Ejakulationen ein. Im Assoziativen ist das sehr offen ...

P. Das spielt es nur zu, das ist nicht so gemacht, damit man darauf kommt. So soll das nicht sein, das wäre ein Irrtum. Das wäre ja so, als ob ich irgendwoher ein Zeichensystem hervorzaubern und hinlegen würde. Na, was glaubst Du jetzt, ist es irgendeine Fäkalie, ist es aber nicht. Natürlich kommt so was raus dann.

L. Es will auch keine Beispiele geben, nichts vortäuschen?

P. Nein, es soll überhaupt nichts vortäuschen. Natürlich ist der Trick ein dauerndes Täuschen. Aber das Täuschen liegt bei mir, ich täusche mich, wenn ich das tue, und versuche mich zu täuschen. Die Kontrollinstanzen in mir versuche ich zu täuschen. Und daß natürlich ein Betrachter auf solche Schlüsse kommt, ist ganz klar, der muß einmal zu einem Referenzmuster greifen, um es zu interpretieren. Dann sind wir schon wieder beim alten Hund, das erinnert mich jetzt daran, daran, daran. Das setzt sich sein eigenes ...

L. Das klingt ja so ... wir könnten uns einer ganz anderen Metaphorik bedienen, weißt du, einer viel leichteren.

P. Das Problem ist, daß man immer in diese Falle einer Beschreibung geht. Man will irgendetwas beschreiben,



was etwas anderes ist. Das macht man übrigens in jeder Arbeit. Nur ist es auf diese Weise, wie du da gemeint hast, mit den Materialien, mußt du dann das Empfinden der Betrachtung anders steuern, um es wiederum auf einen Sinnraster zu bekommen; das müßte man nicht, übrigens. Aber irgendetwas zwingt uns, das zu tun. Die Vorstellung, das man sagt, ok, ich empfinde das so, wenn das genügen würde, weil wir doch reine Empfindungsapparate ...

L. Du meinst, wenn einem die Zustände genügen würde, die man hat, und man nicht diese Zustände nocheinmal auf etwas anderes bezieht oder so ...

P. Ja, das ist eine sehr niedere Form der ...

L. Das wäre eine tierische Existenz ...

P. *lacht* Das habe ich jetzt nicht gemeint, sondern ich habe das auf einer höheren Ebene gemeint, daß diese Empfindung nicht unbedingt wieder auf diese enge Sprachkategorisierung zurückgebracht werden muß, um sich klar zu sein. Du willst ja klar sein in deinem analytischen Vermögen, das über die Sprache und ihre ganzen Behandlungen seit deiner ...

L. Ja, aber worüber willst du dir klar sein. Man kann sehr gut formale Systeme erfinden und sich ihrer bedienen, wo diese Art von Systemanalyse gemacht wird ...

P. Na ja, wie ein Drogenabhängiger, wie ein Giftler, der macht auch nicht mehr die Analyse seiner Sprachgewohnheiten für seinen Zustand geltend, son-

dern der haut sich was rein, um ein anderes Empfinden zu haben, wie immer das jetzt ist, nicht, da platzt dann irgendetwas auf, das ist dann auch nicht mitteilbar, ist auch nicht übertragbar, sondern es muß erlebt werden ...

L. Glaubst du, ist das dann sehr interessant?

P. Das weiß ich nicht.

L. Hast du nie etwas genommen?

P. Ja, o ja, aber nicht in sehr guter Weise. Ich habe zum Beispiel, wie heißen sie, diese berühmten Pilze, das war der Horror.

L. Magic Mushrooms. Man wird wahnsinnig deppert, wenn man so etwas geschluckt hat. Ich kann mich erinnern, ich konnte nicht einmal einen Stadtplan lesen. Man kommt mit den einfachsten Koordinationen nicht zurand ...

P. Hast du was genommen und wolltest dann den Stadtplan lesen? *lacht*

L. Ja! Das war in Berlin, ich wollte wohin kommen; in die nächste Bar.

P. Ist schon interessant.

L. Man glaubt, daß man mehr versteht, und versteht viel weniger.

P. Aber was ist denn das, wenn jemand glaubt, etwas zu sein oder zu verstehen, und du als anderer jetzt sagst, der versteht gar nichts?

L. Man hängt vielmehr an seinen Sinnen, bei LSD

zumindest, durch diese verlangsamte Wahrnehmung, wenn das alles so zerfließt.

P. Psychedelic, da hat es Studien darüber gegeben, wie Licht zerlegt wird. Oder wenn du einen Hustensaft, von dem man nur 3 Tropfen nehmen soll, wenn du ein ganzes Flascherl runterhaust, das waren die billigen Drogen früher, Peracon, oder so was ähnliches, da hat sich alles dann in grüne Farbstrukturen verändert, ein Hydrant war ein Hund, aber grün, dann geht man hin und sieht den Hydranten, dann geht man wieder weg, dann ist es wieder ein Hund. Das ist aber ein interessantes Spiel für den, der das erlebt, weil der einfach das Problem hat, daß er nicht weiß, wie die Welt beschaffen ist, ist jetzt der Hydrant wirklich oder ist der Hund wirklich. Das ist ja das Essentielle an so einer Erfahrung, sie relativiert die Bedeutungsschwere der Wahrnehmung. Wie ist sie wirklich wahr ...

L. Man tendiert dann zum Hydranten letzten Endes ...

P. Na ja, du stößt daran.

Lachen

L. Er bellt nicht.

P. *lacht* Du bist enttäuscht von Hydranten, das ist schon richtig. Die Suppe kocht.

L. Essen wir die Suppe. Es ist irrsinnig sensibel, das Gerät. Wenn du mit den Tellern schepperst, schaltet es sich sofort wieder ein. Wie hat diese Funktion geheißen,



Aktivierungs ... ah, Voice-activator. Also auch Teller haben Stimmen. Die Stimme des Story-tellers.

Dann sind wir wieder beim Hydranten. Immer noch besser als das ewige System.

P. Das sind so Kittwörter, die so angenehm sind. Da sagt man System und glaubt, man hat irgendetwas. Jetzt sagen wir dazu Suppe. Das ist zur Erläuterung ein Bröselknödel nach Altwiener Tradition, zur Ganslsuppe.

L. Was ist da drin?

P. Das ist Gänsefleisch vom Gänsehals, Gänseherz, Gänsemagen, und Gänseleber ist drinnen, mitgekochte. Sollen wir das jetzt abdrehen da?

L. Na ja, vielleicht fällt uns was ein.

P. Das Gestichel der Löffel.

P. stellt eine Videokamera auf.

L. Das kann alles rein. Soll ich den Schal weg. Ach was. Standby? Nimmt nicht auf, wie? Hast du deinen Platz auch. Nicht so nah dran. Rennt das Gerät noch?

P. Ja, das rennt noch. Sollen wir es jetzt abdrehen?

L. Nein, jetzt reden wir weiter.

P. Wenns rot leuchtet, rennt es. Die sind verwandt.

L. Ach so. Hat die keine Tonfunktion, die Kamera?

P. O ja, die hat alles, du siehst und hörst dich. Vielleicht sollten wir die Kamera verwenden.

L. Wenn die sprechen könnten. Ja!? Nein, das brauch ich fürs Transkribieren.

P. Der Ton ist sehr gut bei dieser Kamera. Das ist eine sehr gute Kamera.

L. Wir waren beim Psychedelischen.

P. Dreichip-Kamera.

L. Dreichip? Was heißt das?

P. Die hat für jede Farbe einen eigenen Chip, der sich nur um die Farbqualität kümmert, das heißt, die hat eine Farbtiefenschärfe. Bei einer normalen Kamera, die muß sich entscheiden, wann geht das über von Gelb über Zyan, Rot, Blau, und das verschwimmt dann im Hintergrund zu grau, während das bei der Dreichip-Kamera präziser ist, also für jede Farbe gibt es den Farbwert auch im Hintergrund, wenn die Farben schon vage werden, dann macht sie noch eine Farbanalyse. Was für ein Gespräch ...

L. Nein, du bedienst sämtliche Erwartungen. Jetzt haben wir die Farben auch drin.

P. Ich kann kaum essen. Mir fällt es aus dem Mund. Die Muskulatur ist gelähmt.

L. Wodurch? Durch das gescheit Reden.

P. Migräne. (*leise: gescheit reden*) Das sind diese Erfahrungswünsche durch Rausch und Veränderung der Wahrnehmungen und Empfindungen. Das hat früher Bewußtseinserweiterung durch Drogen geheißen.

L. Heißt es jetzt auch noch. Man kommt natürlich darauf, daß das nicht so eine ausgemachte Sache ist, wie die

Dinge aussehen. Aber ich meine, das hat man einmal erkannt und was ist das dann noch besonderes. Dieses Immer-Wieder-Erfahren-wollen. Das ist schon auch da, du hast gesagt, dieser Moment des ...

P. Ja sicher. Ich kann nur sagen, das ist ein Wunsch, das ist eine Illusion wahrscheinlich, das will ich die ganze Zeit sagen, einfach gesagt, diese unglaublich undurchschaubare, für mich komplexe Maschine, - das zu sagen, daß es eine Maschine ist, gut – das gibts einsichtbarer, in einer wahnsinnig bewährten Weise abgestimmt ist, und diese Abstimmung wird dann auch noch Feinabstimmungen verändern. Weil, wenn man über die Feinabstimmungsveränderung hinausgeht, verliert man ja komplett, glaub ich, den Faden, die Kontrolle, da läßt dann die Wahrnehmung aus, da erkennst du dann nichts. Das ist ja adaptiert in einer nicht nachvollziehbaren Weise. Wie das zum Beispiel bei Leuten ist, die blind waren, und später sehen können aufgrund von neuen Techniken der Wahrnehmung, die Empfindlichkeit des Sehsinnes herstellen und das geht dann ins Gehirn, diese Kontrollinstanz, die das eben einspeist ins Gehirn, was dabei zu sehen ist, aber da ist dann nichts, weil da vorher nichts war. Die Leute können nicht die Welt sehen. Die erkennen das nicht. Aus ihrer blinden Vergangenheit wissen sie nicht, was da gemeint sein könnte, sie haben diese Rezeptoren nicht, sie haben



diese Anbildung nicht, die neuronalen wahrscheinlich; es fehlen die funktionalen Systeme. Sie können einfach nicht sehen, obwohl die Augen und die Verbindung da sind.

L. Das Sehen findet im Kopf statt mit einem Wort. Das Auge ist funktionstüchtig, auch die Verbindung ins Gehirn, aber der interpretative Rahmen fehlt.

P. Ist nicht angebildet worden in der Entwicklung, anscheinend.

L. Also ist er nicht angeboren.

P. Nicht angeboren und kann sich sehr schwer nachjustieren.

L. Aber Licht können sie sehen.

P. Sie erkennen auch. Sie können aber nicht sagen, was es ist, weil sie den Hintergrundinformationsapparat nicht haben, der all diese abrufbaren Erinnerungen, die Puzzelsteine, um es zusammenzusetzen, enthält. Es ist irrendwas. Das Normalprinzip eine Wahrnehmung zu übertragen auf die gewohnte Welt. Da die aber keine gewohnte Welt haben, gibt es diese Prozeduren nicht.

L. Hat nicht unsere Spezies auch Wahrnehmungsraster, die von vornherein da, die angeboren sind?

P. Das mag schon sein. Nur haben sie es nicht ausgebildet. Dieses System, dieses neuronale, besteht aus, ich will das jetzt nicht vor der Kamera sagen, weil das ist dann peinlich, weil ich das viel zu wenig genau weiß, aber

das sind eine Unmenge von Synapsen, von Nervenzellen, von, die ganz bestimmte Aufgaben haben, die sie lernen, in der Ausbildung, in der Entwicklung,

L. ja klar.

P. ... wenn diese Lernhilfe nicht da ist, dann entwickeln sich die nicht, es ist zum Beispiel glaub ich, das ist ein neuer Stand der Forschung, daß die annehmen, daß sich viel zu viele bilden am Anfang, die machen so eine Art Konkurrenzkampf, wer kommt da dran jetzt, und das erzeugt diese vielen Verzweigungen, die sehr nutzlos scheinen, das ist aber das Gerippe, das Grundsystem einer irrsinnig vielfältigen Möglichkeit der Verbindung. Das für jemand, der das eben nicht hat, weil diese Inputs nicht da sind, nichts passiert. Jetzt hat der keine ...

L. Einfache Muster könnte er wahrnehmen.

P. Er nimmts wahr, er kanns aber nicht deuten, es ist meßbar, er kann es aber nicht deuten, das ist der Witz.

L. Es gibt ja auch abstraktere Wahrnehmung, so wie bei Ludwig Fleck, diesem Kuhn-Vorläufer, der beschreibt, wie sie einen Virus unter dem Mikroskop untersuchen, das sind dann irgenwelche Fäden, die in einer bestimmten Form und Anordnung dieser Virus sind. Sie versuchen irgendwelche Regelmäßigkeiten zu finden. Da ist auch eine große Wissensinterpretation dabei ...

P. Du sagst es. Das ist ja nichts anderes als eine Regelkunde. Wer ist das, der jetzt die Regeln kennt oder

nicht kennt. Das bist du für dich, oder ich für mich.

L. Aber die haben versucht, das zu abstrahieren, und zu sagen, nach welchen Regeln können wir sagen, welche Kriterien haben wir, daß wir das erkennen können; am Anfang haben sie gewisse Regeln gefunden, dann gab es so viele Ausnahmen, daß sie die Regeln verworfen haben, sie wieder andere aufgestellt haben, und zum Schluß sind sie darauf gekommen, das ist so komplex, daß sie das überhaupt nicht abstrahieren können, sondern sie können das nur durch diese Erfahrung, durch das immer wieder Untersuchen, dieses Schauen und das allmählich wachsende Expertenwissen. Es sind nur ein paar Fäden, trotzdem, wie die liegen ...

P. Das ist der Begriff der Komplexität einfach, das sind irrsinnige Potenzen, die dem zugrunde liegen. Wie das funktioniert, weiß man nicht wirklich bis jetzt. Das ist nicht nachvollziehbar, nur in Modellen, in Vorstellungsweisen, man kann dann annehmen, daß diese Verzweigungen, früher hat man das die Black-box genannt, da kommt was rein, dann passiert was auch immer damit, das nicht nachvollziehbar ist, und dann kommt etwas anderes raus.

L. Ja, ja, neuronale Netze und so was.

P. Was passiert da.

L. Wie interpretiere ich? Auf der einen Seite ist die Wahrnehmung der Komplexität, und dann sind das so



Muster, da brauchst du ein bestimmtes Wissen, mit dem du sie interpretierst. Dieses Wissen muß nicht so komplex sein wie die Wahrnehmung selbst. Sondern man kann ein komplexes Muster haben, und wenn da ein Faden schief liegt, ist es der Virus, sonst nicht, dann hast du eine recht einfache Wahrnehmung und brauchst nur ein primitives Wissen, um diese komplexe Struktur zu interpretieren für einen bestimmten Nutzen. Es ist oft so, die Wahrnehmung ist komplex, und die Interpretation, das Merkmal, nach dem du die Wahrnehmung klassifizierst, ist einfach, du brauchst nur zwei, drei Merkmale beachten und dann weißt du, das ist jetzt das.

P. Ist jetzt für dich der Begriff der Wahrnehmung das Ergebnis der Interpretation oder ist es einfach die Inputmenge von irgendwelchen Informationsteilen?

L. Ich weiß es nicht. Daß ich hier jetzt einen Hintergrund sehe, deinen Kopf im Vordergrund.

P. Ja was wird denn das. Da kommen doch über dein Auge jetzt Lichtquanten herein.

L. Horch, was kommt von draußen rein, das alte Lied. Das sind Erklärungen!

P. Das Auge gibt es. Nehmen wir an es ist da dafür ...

L. Das Auge ist auch eine Theorie, eine Theorie der Evolution. Es hat sich bewährt ...

P. Jetzt nimm einen Computer, du gibst irgend ein ana-

loges Bild, wie man so schön sagt, ein, das wird einmal zerlegt in digitale Komponenten ...

L. Du kannst es nur digital eingeben.

P. Nein, das stimmt nicht. Ich kann es natürlich analog eingeben, so ein Scavorgang.

L. Aber das Digitale sieht nur digital. Wo wäre denn das Analoge?

P. In deiner Vorstellungswelt. Im Computer ist überhaupt nichts analog, logischer Weise.

L. Wir haben ja auch nur eine gewisse Auflösung, in dem, was wir wahrnehmen. Was ich mit ‚wo ist das Analoge‘ nur sagen wollte, wenn das System digital ist, kann es nur digital aufnehmen, du kannst ihm nichts Analoges bieten.

P. Natürlich nicht. Es ist nur unsere Vorstellung. Wir haben jetzt ein Bild, von dem wir sagen, es ist analog, um uns den Unterschied klar zu machen, daß diese Vielfältigkeit der Lichtinformationen, die uns als Bild erscheinen, jetzt festhalten. Ich sage das jetzt ganz einfach, wie bei einem Foto, hell-dunkel, oder die Farben auch, das kann man aber jetzt auslassen, die gibt man in den Computer rein, der ein Programm hat, das hell und dunkel unterscheidet, und diese Wertigkeiten der Unterscheidung sind von vornherein digital, der ganze Scavorgang, das Abtasten ist digital. Klar ist es digital. Unser Interpretation ist analog. Vielleicht sind wir

grundsätzlich auf die Erfindung, auf diese Findigkeit des Digitalen geraten.

L. Wenn wir wirklich nur über Zeichen interpretieren können, können wir wahrscheinlich gar nicht, würden wir mit einem Analogem nie zu einem Ende kommen, sondern wir müssen immer selektieren ...

P. Da hast du völlig recht. Was ist denn das Analoge? Das ist doch nur ein Scheinbild einer Welt, die gar nicht existiert. Das ist nur eine Illusion. Denn wenn Du diese Lichtwerte übers Auge reinbekommst, passiert im Gehirn ganz sicher nicht eine Vergleichsstudie über eingegangene Lichtwerte und Bilder, die sich gleichen, man vergleicht das, und holt da die ganzen raus, wie das ausschaut, um es zu bewerten, es wird einfach zerlegt. Das sind, wie man sagt, elektromagnetische Zustände, das kann man messen, die sind Niedervolt, diese ganzen Feldstrukturen, die sich dann aufschaukeln können, wo stärkere und schwächere Impulse durch diese Vernetzung anscheinend irgendwo Korrelaten bekommen und anfangen zu schießen, zu feuern usw. Jetzt wird das ganze plötzlich irrsinnig aktiv und erzeugt dir aber in deinem Bewußtseinsbild, wahrscheinlich auch im Unbewußten, weiß ich nicht, ein Abbild der Welt, von der du glaubst, daß sie so ist.

L. Die ich so interpretiere.

P. Das ist schon interpretiert. Es ist immer interpretiert.



Deshalb habe ich das in meiner Arbeit auch Reconstruction genannt, weil mir ganz klar ist, daß alles eine Rekonstruktion ist. Es existiert nichts.

L. Da kann ich mit der Grundfrage kontern, warum es etwas gibt und nicht vielmehr nichts. Du kannst schon unterscheiden; oder was ist mit dem Reflektieren, dem Spiegelbild, das eine ganz feine Struktur hat durch die Glätte ...

P. Ja, das dürfte eine Fähigkeit sein, aber das ist ja keine substantielle Qualität im Grunde. Das Spiegelbild ist das Spiegelbild.

L. Was mich interessiert, ist: etwas damit anfangen können, oder nicht damit anfangen können. Das ist das eine, wie du dir das physikalisch oder biologisch erklärst, was da passiert, ob du jetzt von Lichtquanten, oder von was anderem sprichst, wie du die Gegenstände klassifizierst, was du für Grenzen ziehst, was du für Unterscheidungen triffst. Man kann auch versuchen, viel einfacher, klarer darüber zu sprechen, ohne all die naturwissenschaftlichen Theorien bemühen zu müssen.

P. Natürlich. Für mich ist der Punkt ganz wesentlich. Der hängt auch mit der Arbeit fundamental zusammen. Daß uns irgendwie, oder mir, damit ich nichts unterstelle, klar ist, du weißt, daß ich das unter Anführungszeichen meine, daß das, was ich unter Welt verstehe, und zwar die, die über die Sinne kommt, das, was ich erleben kann

über meine Sensoren, ganz sicher nicht die wirkliche Welt ist in ihrer Möglichkeit, die geschieht. Denn sie wird abgebildet, sie wird repräsentiert, aber durch ein Fensterchen. Du weißt ja ganz genau, akustische Möglichkeiten von 20000, 15000 Hertz bis 30 Hertz irgendwie, die ganzen anderen Frequenzen futsch; nicht?

L. Man könnte auch das ultraviolette Licht sehen oder ganz andere Sinne entwickelt haben.

P. Ja, aber das relativiert die ganze Einschätzung unserer Erlebnismöglichkeit der Welt, daß wir uns vorstellen, wenn wir diese Dinge nicht bedenken, daß es so ist; merkt man ja, daß es die ganze Welt so tut. Das glauben sicher unterentwickeltere Strukturen, wieder dieses Wort ...

L. Ungebildete meinst du ...

P. ... die das nicht reflektieren können, weil sie keine Information darüber haben.

L. Tiere?

P. Tiere zum Beispiel. Wir wissen darüber wenig Bescheid, übrigens. Lacht. Die Tiere, glaube ich, sind sehr unterschätzt.

L. Das glaube ich auch. Wer spielt mit wem? Montaignes Katze ...

P. Nur als Beispiel: ich glaube mein Nachbar ... die Bäuerin hat große assoziative Beweglichkeit bewiesen,

aber ich zweifle sehr, daß sie einen Zweifel an ihrer Weltwahrnehmung hat. Sie sagt, wenn der Käfer auf die Pflanzen raufkrabbelt und dann runterfällt, beobachtet sie es als das, was ihr daran beobachtbar ist.

L. Und hat irgendwo recht.

P. Ich spreche ihr ja nicht das Recht der Wahrnehmung ab.

L. Ja, ja, ich weiß schon. Man kann es auch anders beschreiben, man kann gleichzeitig erklären, was biologisch etc. passiert, wenn sie wahrnimmt ... Sie ist ja nicht bei der einfachen Wahrnehmung geblieben, sondern hat sich über den unterschiedlichen Stand der Sonne gewundert. Du hast versucht, ihr das zu erklären mit der Eklipse, der Schräglage der Achse.

P. Das stammt natürlich aus ihrer eigenen Beobachtung, weil sie weiß, daß es im Winter kalt wird, die Sonne kürzer da ist am Tag. Sie hat Beobachtungen gemacht ...

L. ... und sich darüber gewundert. Die Verwunderung kommt vor der Suche nach Erklärungen.

P. Sie hat keine assyrischen Fähigkeiten bewiesen, wo man irgendwelche kosmologischen ...

L. Das macht nichts! Viel einfacher, sie nimmt eine Veränderung wahr, die sie sich nicht erklären kann, und will sich diese erklären. Das genügt für den Anfang. Wie hast du ihr das erklärt, mit der Schräglage der Erdachse ...

P. Das ist die Schrägachse natürlich, und die ist, weil sich die Erde ja um die Sonne bewegt, so ist einmal die nörd-



liche und einmal die südliche Hemisphäre näher der Sonne und das macht die Jahreszeiten aus. Aber da muß man ein Bild haben, daß sich da ein Körper um den anderen Körper dreht, das muß man sich irgendwie ver- gegenwärtigt, gelernt haben. Sie erlebt das nur, hat aber kein Bild davon. Wir haben das als Modell hingenommen, vielleicht gibt es das alles nicht. Wie die Mondlandung, zum Beispiel, da wird auch bezweifelt, daß sie stattgefunden hat. Es gibt amerikanische Vereine, die das belegen wollen. Nämlich, es hätte die Fahne, die Armstrong in den Mond gesteckt hat, geflattert, da aber dort keine Luftbewegung sein kann, ist das Flattern widersinnig.

L. Ich kenne die Geschichte mit dem Schatten, daß die Fahne zwei Schatten wirft. Aber was willst du mit solchen Zweifeln?

P. Ich spreche von dem Zweifel, der das betrifft, was die Grundlage dessen ist, was wir tun. Wir nagen dauernd an irgendeinem seltsamen Strang, der uns aber nicht weiterbringt, und wir kommen aus dieser Repräsentationsfalle nicht heraus. Mein Problem ist, daß ich annehme, daß alles, was mir passiert, in mir durch die Repräsentation, wir nehmen an des Gehirns, früher hat man geglaubt, es ist das Herz oder was weiß ich für Drüsen ...

L. Die Zirbeldrüse! Mir hat ein Kulturwissenschaftler vor kurzem erzählt, daß die Fachwelt sich über diese

Erklärung gar nicht mehr so lustig mache, weil diese Drüse das einzige in der Gehirnregion sei, das nicht symmetrisch, also nicht zwei mal da ist.

P. ... du weißt, das waren sehr starke Denker, es ist aber schnuppe, ob es das Gehirn ist oder nicht.

L. Man kann es auch abstrakter sehen.

P. Sag ich ja. Das ist auch in dem Sinne nicht falsch.

L. Eine Beschreibungsebene.

P. Das ist eine Beschreibung, die dort genauso funktioniert. Ich komme im Grunde auch auf nichts besseres, außer daß man sagt, es ist eine zentrale Anlaufstelle. Aber wofür? Natürlich kann man das interpretieren.

L. Das Reden auf diese Art ist hypothetisch. Man muß zig andere Vorannahmen machen, alles was du da bis jetzt erklärt hast, fällt auch unter diesen Zweifel.

P. Es regressiert. Es fällt das Ausgesagte unter den Zweifel, den ich vorangestellt habe.

L. Genau das habe ich gemeint.

P. Das wollte ich damit auch sagen. Es ist nicht Mißtrauen aufgrund von Beträgerei.

L. Man kann jede Beschreibungsebene gelten lassen.

P. Ja, das wollte ich gerade sagen. Ich sehe nur diese Beschränkung, die in dem Zustand, der mir jetzt gegeben ist, wobei das mir und ich schon wieder ein Problem darstellt, weil wer bin ich. Dieses dünne Stückchen von dem, was passiert denn in uns oder mit uns dauernd, was

wir nicht mit ich bezeichnen, was dieses ich aber in unglaublicher Weise unterstützt. Was es ohne diesen unterstützenden, wobei viele Begriffe dafür geschaffen wurden, wie das Unbewußte, wie Archetypen, und alles mögliche fällt unter das, was man nicht mit ich bezeichnet. In das greift man dann rein und sagt, da greif ich zurück auf alte Strukturen. Ich verstehe schon, was Atavismus heißt, und verfüge mich in einen Zustand durch irgendeine Technik, eine Trance oder was ähnliches, das sind aber alles so Wege, die genau das in Zweifel ziehen, daß die Welt so ist, wie wir sie unter Vernunftbegabten annehmen.

L. Zu bestimmten Zwecken.

P. Sie ist eine zweckdienliche Vorgangsweise. Sie muß einem Ziel und einer Struktur, ha ha, was will man klar machen mit diesen Worten dauernd, aber irgendwie zum Klettern meine ich das nur, folgen, die irgendwohin führt, denn wir haben das Gefühl dauernd, es führt etwas irgendwohin. Das mag mit unserem seltsamen Zeitbegriff zusammenhängen. Weil wir dieses ganze Prozessieren, dieses dauernde Verändern, in dem wir die Hauptrolle spielen für uns selbst, verfolgen und an anderen beispielhaft, besser annehmen, diese Hypothese dauernd stählen, die sie wiederum stark unterstützt, diese Eigenbeobachtung daran. Während die Eigenbeobachtung ja schwach ist, meiner Meinung nach.



Es ist die Außenbeobachtung, die cheinaußenbeobachtung stärker. Die kann ich viel leichter interpretieren.

L. Man versteht sich anhand dessen, was man bei anderen wahrnimmt, besser, meinst du?

P. Das Regressive an meiner Vorstellung ist wieder das, was man schließen muß, wenn wir so eine Abhandlung jetzt machen, ist das, was wir beobachten, wenn wir annehmen, es gibt eine These, die uns das nahelegt, wir würden die Welt nicht als die wahre Welt sehen, sondern über unsere vorgeformten Mechanismen, durch Evolution, was immer, durch neuronale Bildungen in der Kind und Jugendzeit usw. wie der ganze Innenaufbau ist, wird die Welt repräsentiert durch etwas, was da ist, das ist der Solipsismus in primitivster Ausformung ...

L. Der ist nur ein Erklärungsansatz, die Welt wird zu dem gemacht. Du könntest genauso einen soziologischen Ansatz nehmen, oder jeden wissenschaftlichen Ansatz, der interpretiert, wie wir zu unseren Begriffen von der Welt kommen, und warum gerade zu diesen und nicht zu anderen.

P. Der erste Begriff ist doch die Beobachtung von etwas. Wenn wir die Wahrnehmung nur als Reiz-Reaktionsmodell nehmen würden, weil eine Grundstruktur da ist, die dich zwingt, Speichel zu haben, wenn du die Nahrung wahrnimmst, diese ganzen Modelle halt, dann ist die Beobachtung von etwas, pas-

siert ja auch, daß der Speichel schon fließt, wenn keine Nahrung da ist.

L. Pawlowsche Geschichten.

P. Das heißt aber noch nicht die reflektive Beobachtung. Das heißt, der Beobachter, der jetzt sagt, aha, ich beobachte das, der hat plötzlich das Bewußtsein erfunden. Ich bin es, der das beobachtet, und die Welt auf sich bezieht. Ich weiß nicht, daß ist bei Tieren sicher auch so, die haben auch ein Bewußtsein, aber ein anderes wie wir.

L. Die Gans in der Suppe. Was denke ich mir da, während du das alles sagst.

P. Was du beschreibst, verzeih, daß ich so drüberrede, ich vergesse sonst sofort alles. Ich wasch da so drüber, da habe ich dann einen Link, eine Anschlußstelle. Das ist genau das, was wir versucht haben, zu besprechen. Irgendetwas kommt rein, das ist dann drinnen. Du bist jetzt für mich draußen, aber nicht wirklich, denn das, was von dir mir faßbar ist, ist ohnehin drinnen. Wenn man diese Anschlußstellen hat und die laufen lassen kann, geht das schon irgendwie, nur sind wir dauernd gehemmt, das merkt man ja, wir sind dauernd gebunden und blockiert durch etwas.

L. Und ich kann mir dann was zurechtleben: ich kann mir sagen, aha, jetzt kommt er mit wissenschaftlichen Erklärungen; und frage mich dann, erklärt mir das etwas besser, sehe ich genauer? Vielleicht ist es der falsche

Blick auf das Ganze, du weißt schon, die Weigerung, durch das Mikroskop oder das Fernrohr zu schauen, die eigenen Sinne zu erweitern. Wir dilettieren uns aus Erkenntnissen ein Weltgefühl zusammen; vielleicht ist aber eben alles ganz anders ...

Es läutet das Telefon.

P. Schon wieder.



Lower animals living under simple, constant and favorable conditions adapt themselves to immediate circumstances through their innate reflexes. This usually suffices to maintain individual and species for a suitable period.

ERNST MACH, KNOWLEDGE AND ERROR

Goose-soup or: there's got to be fun

Rudolf Polanszky and Benedikt Ledebur in Conversation

Recorded on November 20, 2002

L. Your idea was that our conversation should be structured like a dinner. What are we having for starters?

P. Well, dinner includes the complete range of components. You start out with great expectations which are raised even further by your perceptions of what is served. Hors d'oeuvre, a soup, a main course, desert...

L. Every element is arranged carefully to take you one step further. So what are we going to start off with? I thought maybe we could serve the film first...

P. Sure. I was very young at the time, as you know. I was about 22. The impressions I had of the Viennese actionist movement seemed to call for this gesture. I wanted to convey an idea of mine, namely my disbelief as to the final outcome. I always doubted the – what shall I say, I don't want to call it destructive – the undermining effects of their projection of reality.

L. You didn't think the actionists were serious about their attacks. They were not actually undermining what they were running up against?

P. In my mind, their subversiveness served only to take a stand, I felt they were truly socially-minded people, trying to tackle societal problems...

L. Of course.

P. ...somehow I was heading in a different direction, tough. I had this notion of individualistic perceptions of the world around me through my very own sensory system. I wanted the performance to spark an experience.

L. From the actionist movement, who made the strongest impression on you at the time?

P. I couldn't say. I knew a number of people to a different degree. My closest relationship was with Nitsch, as you know.

L. Did you know Schwarzkogler?

P. I didn't know him personally. Let's turn it off. Give me a break; we can't go on like this...

L. Come on, you don't have to say anything and then...

P. Hold on. I would sure like to know why this thing is not activated automatically.

L. It is working, look, it has already started. Everything's fine, let's get going. We can just take out whatever we want later on.

P. I feel cornered somehow. We're pressing it too hard, right to the core.

L. Why not? We're just outlining the historical situation. Let's keep that in mind. You were somehow impressed by the actionist movement.

P. That's true, I guess. They delivered a presentation of something that was new to me. I felt there was something going on, something had touched me deep down inside. There were people who had taken great risk. I always wondered how they looked at themselves and how they related to their environment. I knew from the start that they wanted to hold a special position and were trying to have a destructive effect on parts of what constituted the perception of their surroundings. They were stealing out of this by taking action. That is why I always thought it was an individualistic move, not a social one. To some extent it was a conformist uprising, the art market appealed strongly to them...

L. You didn't go along with their criticism of society?

P. I knew this was their fundamental cause and the central focus of interest. They broke taboos; they did things which were not acceptable to anyone in his right mind – that is, in an ordinary frame of mind. They opened up areas of deconstruction in terms of moral and aesthetic values. I kind of liked the idea. By this, they were seen on a different level, simply because it all suddenly existed. That was that, right? Otto Mühl claimed that all he ever wanted to do was to create a mess, an obscene mess. It



was a cynical statement, of course. He had set out for something quite different but in the end they all agreed somehow on this particular representation of their work. Nitsch had a sense of mission. But what I'm saying right now are just quick statements which cannot do justice to a complex subject.

L. Did I hear someone knocking?

P. I heard something, too. Let's take a look.

A woman from a nearby farm brings in three paper bags of white beans. P. offers her a glass of nut schnapps. For the next half hour, the three of them engage in conversations about distilling schnapps, nut trees, spraying, good and bad neighbors, the woman's failed marriage, the seasonal position of the sun, collecting Colorado beetles, and so on. P. finally orders a bag of potatoes....

P. Whatever. We can finish this off quickly. We have recorded 65 minutes, there are 5 minutes left on the tape. But we have to start over. I want to make this perfectly clear; we'll have to figure out a different way to do this.

Let's say this is an experiment.

L. Let's just wait and see what the outcome will be. It's an ad hoc synthesis, as you would call it.

P. Oh, this is interesting, you're digging deep again, but...

L. We can beat around the bush all day!

P. OK, if there's a bush that we can ... if you think we can find a good bush around here. This is almost...

L. Don't get me wrong.

P. ...a hypothesis.

L. There's no conclusion in sight, just the bush, and so far the beating is not really efficient. But it's been interesting. The bush results from your experiment. Beer, is that beer you're drinking in the film?

P. It's easy to say what the film is all about, Benedikt, you know it was just a kind of ... it was an experimental setting, that's true. I wanted to find a way to come up with a self-reflective performance that would convey a notion that had been ever present in my mind. It was present inside my head, the same way everybody else experiences the world through a constellation of inner images. But how do they get there? How is the outside world transformed into images on the inside? I'm told neurons are fired all over the place, translating the outside to the inside, converting it to a pattern, an inside image. There must be some hidden reserves and these are reproduced, as we all know. There is an image there which is imagined, as it were, and this is the world or some part of it. But obviously it has been preformed, preformatted. Your sense organs won't show you what is really going on outside right now. It's not really true.

L. With all this drinking, what were you trying to prove or provoke?

P. I called it *semiology of the senses*, somehow that was clear from the start, but I hadn't realized how keen the

concept was. I picked the title to make it look, well not ludicrous, but I wanted to give it a somewhat comic edge. *Semiology* is a scientific concept that was introduced by Saussure. There was no question as to where I was headed. I wanted to create a description of a system of signs, a system of something. I was not sure what would turn out to be a sign, I figured there would be some repetitive behavior such as lifting a cigarette or glass, looking out the window, and the like. For example, each instance of a sign was later marked by colors and dots.

L. You, the drunkard, as a system of signs?

P. Yes, sure. Under normal circumstances I can never observe and track the states I'm in. I can only see them from outside myself. I have the impression that this is the way it should be, that I can portray them, and they themselves will give me a sign.

L. You, gradually decaying...

P. My slow decay and the changes connected to it. One can see that quite clearly.

L. Your hair look more and more disheveled...

P. Even my face. The tension of the muscles changes, it is loosened, and swollen spots appear rather quickly. The gestures and my facial play are interesting. I didn't know my insecurity made me look to my left every time I realized I had become unable to lift the glass. It was extremely exhausting to drink all the time and to consume such a



large amount of alcohol in such a short time. I wanted to quit right away.

L. For how long did you keep on drinking?

P. I drank as hard as I could, all in all I kept going for about an hour and twenty minutes, that's an estimate.

L. Are there any outtakes? There are always pauses.

P. The original tape still exists, it may be interesting to dig it up for analysis, but I didn't care then, I simply wanted to reduce it...

L. ...to the changes?

P. ...to the essential moments. I took out long passages where nothing was happening. They could have provided interesting images, I know, but I discarded them in favor of giving the system a chance to surface. Subsequently, specific gestures were marked with colors and dots and frames of the film were painted yellow to create a rhythm throughout the film. All this becomes visible on a separate level which viewers may be scanning for content. I wanted to portray a system and this scene lent itself well to the project because it is a rather static situation and also because drinking is an everyday ritual with its commonplace, insipid signs which are usually not taken into consideration. When people get drunk together they do not pay attention to the mutual shifting of realities. More often than not, they get drunk at the same pace and rhythm, except if a person would drink much faster or less.

L. Let's look at the film now, can you put it on?

P. Why? *Puts the DVD into the player.*

L. Nice handwriting, is it engraved in something?

P. First, I wrote it on a piece of paper and threw it away. When I realized later that I couldn't come up with anything better, I took it out of the garbage again. It was all crumpled up, but I unfolded it and did a screen test. This is the result.

L. Oh, there you are. That's wine, isn't it?

P. You can already see these symbolic markings. The person that drinks has a red aura.

L. The head is yellow.

P. The head is only yellow when it looks to the right. See? It should turn red again now. A rigid scheme was applied, even though these elements are rather boring...

L. Reaching for the bottle was not rated as a sign.

P. I forgot why but there was some idea behind that.

L. Where are you? You're leaving again.

P. At the time, cameras had cartridges that could only record three minutes. I had to get up to change the cartridge and this resulted in a basic rhythm.

L. And where did you get this barrel organ music?

P. The music was written by an anonymous composer around 1900. It's a Viennese barrel organ music that I found on a sampler record.

L. You're not really interested in looking out the window,

you're not even wearing your glasses.

P. These are all makeshift accessories and gestures. Back then, I wasn't nearsighted as I am now. These are sunglasses; I had to keep myself busy with something.

L. You're pausing and waiting again, trying to feel the effect.

P. I was almost vomiting but I didn't want to get it over with so soon. I tried not to vomit right away.

L. What kind of wine was it? Ah, here come the sunglasses.

P. It's from the Wachau, a sweetish, decidedly ordinary wine.

L. It makes you look decidedly ordinary, too.

P. Watching this is somehow ... as you see, things can be done a lot better. *Laughs.* You look at it and think to yourself: I could do better than that.

L. Whenever you take a draw from your cigarette, a small brown dot appears.

P. It's a red dot. Those are the bad colors which is nonsense, of course. This is a black-and-white film and the colors were added by hand, they were applied to the film under a magnifying glass. The frames of the film strip were extremely small which makes the strokes appear so coarse. But that's exactly what turned out to look great...

L. While we're at it, let's get all the basic facts together: which cigarettes were you smoking at the time?

P. "Johnny" without filters.



L. "Jonny spielt auf" ("Johnny Strikes Up the Band"), a jazz opera from the 1920s. Was the music dubbed in later?

Were you listening to music while you were drinking?

P. There was silence all around, only the rustling sound of the camera motor was audible. Krrrrk, Krrrrk, I wonder how you are going to spell that.

L. Oh, well it's good you gave a thought to that.

P. Obviously, I did it again; I want to be the one who did it. There's a crack in the film, oh my god. Now the sound volume decreases again. Quality control is not something I'm good at. I do such a bad job at revising my work, it's a shame. It sometimes makes me sad. Oh look, I'm retching myself for the first time. It's amazing for me to see such a young guy on the screen. I feel completely detached.

L. Do any memories come back to you?

P. As you can see, it makes the hair stand up on your head, too.

L. You never look to your right while you drink, I can't believe it.

P. Only once, and that's why you bring up the question. I was trying to emphasize the fact; it is marked by a yellow spot in the face.

L. Oh right! I almost missed it, it almost slipped my mind. I would have also highlighted pouring wine into the glass.

P. Maybe I skipped that one to make people like you ask

that question all the time. Why didn't he do that? Isn't that an important characteristic feature?

L. This is one of the few significant activities. Look, he's vomiting. It's marked yellow. The vomit is just left there on the table.

P. There was no time to clean it away. I removed it during one of the pauses because the smell was so bad. I couldn't force myself to go on like that. There was no point in enduring a nauseating situation as I was not trying to demonstrate will power or endurance.

L. Sticking out your tongue is not a sign either. Maybe the characteristic features that are not marked are really the essential ones. I didn't realize you started vomiting so soon. You're such a weirdo, sitting there like a whacky bird choking on a hairball

P. Hairball – you talk as if you just came home from the hunting club. This is the school of drinking. There's not much you can say about it. There's no surprise, not the faintest possibility. It's not an experiment either, I double checked on everything I could think of.

L. You're rubbing the vomit all over your face

P. I didn't give a damn; I was trying to kill time because I felt sick. I did all these silly things, drinking a small sip from the glass when it was too full; I did all that nonsense to delay the next sip. I was trying to be smart.

L. There's a small inconsistency, opening the bottle was

underscored with red.

P. I didn't have any other colors at hand, I guess. I doubt this was intended to be the final cut. It was just done so I could see what would have to be done should I decide to finish the project. As in most cases, I discontinued my work at this point, I lost interest. It wasn't going to take me any further; it wasn't going to take me anywhere.

L. You'll be drinking from the bottle now.

P. There's no need to comment on this anymore. It's past the point of being interesting, it's over; this is the end.

L. Usually, when one gets drunk, one is fascinated when the signs one is accustomed to seeing become distorted, they get out of joint. A strange inversion occurs; one could call your performance an inversion...

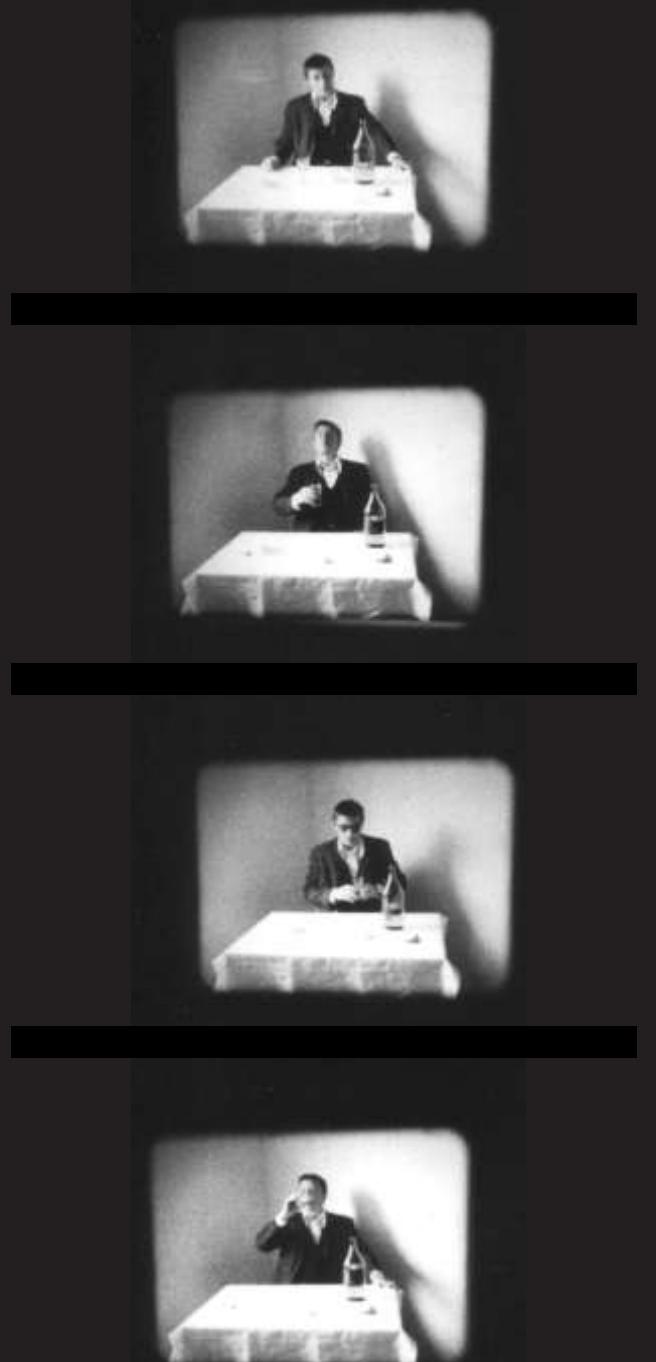
P. Yeah, of course, that's what it is.

L. ...on the one hand, you're staging the way you slowly get drunk, pointing out repetitive actions. On the other hand, you're treating the whole process of self-observation with irony. While we drink, self-reflection decreases continually, we are only aware that things and their customary interpretation, that our familiar environment somehow gets out of hand.

P. There's no self-observation whatsoever, that's the point!

L. OK, well it's only the camera.

P. What we have here is a film; my awareness is directed



towards something completely different. Again, this is an image from the world outside.

L. You were not interested in looking at the change your self-awareness was going through under the influence? You were just curious about what you could get your camera to record?

P. I was speculating as to what I would be able to observe retrospectively. I was only taking into account what would become visible in the end, right there and then I was creating the object that I would look at later on. I was playing a role like an actor.

L. Why actor? You're really drinking! An actor would drink water instead.

P. I can tell you, there are other examples. At some film sets the whole crew was completely intoxicated all the time. *The Valley of Death*, for instance, starring — what's his name...

I drink for theatrical reasons. It's all part of an act. I was aware of the camera. I was conducting an experiment with myself, and that was the role I was playing. I was aware of the fact that I was staging an everyday situation, that I was exaggerating. It was not funny anymore as an everyday event may well be. You know, intoxication can reach a point where it is no longer socially acceptable, it becomes unpleasant and nasty, and at this point people go into hiding. Vomiting publicly, or simply continuing

something that is no fun at all. Now you say: stop it, it's enough, let's quit, we have lost control of the situation. What this means is, we're playing games with the shifting of an inebriated mind which has lost touch with its environment. It indulges in a distorted image of self-control; its imagination is freed of constraints and inhibitions, to some extent. It is now driven by a different force; a different mechanism is at work. This transformation of awareness and all of it's, what should I call it, I'm lost for words...

L. So far, you've said quite a lot and it's very much to the point, too.

P. But it's absolutely useless.

L. But I can see we're getting somewhere.

P. The associative quality is altered considerably in the process. It's interesting to perceive your own self-awareness which is monitoring the changes you go through under the influence. This is something different, I am an observer...

L. It's an external influence that does it to you...

P. Provided the fact that we know what it was. However, the fact is I don't know; all I can see are images of the scene.

L. You gradually loose yourself when you drink.

P. There's a change in the structure of the personality which is aware of itself.

L. And that was the object the camera focused on.

P. There's something provocative about it, of course. I was a young man at the time.

L. So, what you're doing is this: a process which implies loosing your grip on signs is stylized as a succession of signs, as it were, by inserting pauses and highlighting with colors...

P. I thought that I would gain strength in going through the banality and ridiculousness of such a process.

L. By the way, was it the first film project you engaged in?

P. Funny enough, I don't know, but I guess it was my first film. It must have been. It was not conceived of as a film, the medium only provided the means by which this could be achieved.

L. You applied a method to yourself which is characteristic of your work. You're more interested in the process, trying to gain leverage on conventional signs, how shall I say, could you shed some light on how this is linked up with your other work? You applied a similar method when you were working on your film *Musical Ape*, these notations that were filtered from movements, or something like that, how does that link up with your other work that...

P. Sure, I'm scanning for structural elements in order to create a system, I am creating it. Before I start recording, I know that I am working on a film to which a sign system will be added, that will be superimposed.



L. At the same time your work focuses on material which strongly resists your intentions. Actually, you are trying to break open these structures, to modify and transform them.

P. But this is the essential part of my work. What I produce is just some crutch to get at the real thing. Of course, the real thing is a system which serves to defeat one's own projections or fixed images, situations, and the like. I always intentionally engaged in projects which were somehow not going to be what I wanted them to be. If I know what I want, then the outcome is also predictable to some extent. That is when I have to come up with a new idea. I start out doing one thing, but then I have to react and do something else.

L. And then you often ended up creating a whole series of them. You worked on your pictures in a way that is similar to the editing technique of the film. You continued to work in the same direction.

P. I would call it systems of situations, of course. At first, I just lay down a few arbitrary rules, but then I am stuck with a code, if you will.

L. Does it then still bear meaning at all?

P. Here's an example. When I worked on the Musical Ape I included acoustic feedback effects, and these are not a given. To a degree, this innuendo is added arbitrarily as I am laying down a system and forcing my material into it.

This is based on a speculative thought, it's based on what I think arbitrariness really means, and it results in a whole new perspective on any kind of situation which wouldn't exist in the first place if the system wasn't there. Action is aligned to structures that I have invented. Of course there are indications as to why I did one thing or didn't do something else, and this also tells you why I keep on working, there's a line of thought that is continued because I simply can't do everything at once ...

L. And that's what semiotics – or semiology as you call it – really means, because your systems are not signifying anything outside themselves, your images not a reflection of anything out there.

P. I only want to mark the way, provide a description of something...

L. You want to deprive language of its object, as it were, but you want to point out the mechanism of interpretation?

P. Yes, but this is a very selfish way to proceed. I don't really want to show you something, it's an attempt to prove to myself that the whole thing really will, regardless of what it may appear to be now, it will only bear meaning that I have conferred to it, or meaning that emerges from an outline I drew up at the start.

L. But then you dodge away from that when you start working on your material.

P. That's the point, I'm a dodger.

L. And then, in turn, you...

P. Let's say I'm adding rungs to a rope ladder of meaning.

L. Which also means you can't knock it down. It also means the images are connected...

P. It's dissolving; I'm aiming at some kind of dissolution.

Not necessarily in a reductionist way by discarding inessential elements – I don't want to quote Occam. I want to cast off the burden of all these received ideas and structures in order to see what I will be left with after structural qualities which are inherent in a system have been removed. Of course, one discovers different ones, that's true...

L. But what do we have then? Provided this is still a system...

P. The sensual perceptions, the appeal...

L. We are left with the process. When we watched the film earlier and talked about it, I suddenly had the impression of a counter-movement, there seemed to be an undertow.

P. I intend to come up with something utterly useless. For my own good, too, I want to follow that track through to the end until it becomes worthless, futile, void of meaning. I want to eradicate the compulsive act of interpretation, attaching significance or tagging meaning to everything.

L. There's more to this. One is tempted to judge the outcome in terms of material aesthetics.

P. When your work is based on aesthetics, you have a pat-



tern which hands you such points of reference. What can you do? You've got to do something with it because otherwise it doesn't exist.

L. I can ask myself what happens to my perception if meaning refuses to take shape. Your refusal is somewhat provocative; it sparks a process with viewers of your images or films. They are caught in a situation which is similar to the one which made you create it that way...

P. I only have a vague idea of where I'm headed. That's why I dubbed it an *ad-hoc-synthesis*, which is silly, but that's what it adds up to. On the other hand, I tried to be funny when I called it *increasing the elemental basis*. It means that the structures which appear are transformed and they multiply. I end up with more material even though I am eliminating it. It is formulated in a different way.

L. You're eliminating and transforming it.

P. I guess it's more a question of transforming than of eliminating.

P. Just as a phenomenon, its outward appearance. One is directed toward this original aesthetic level. This is where questions of a more general nature arise. When does a sign take on an aesthetic quality if everything we see is only apprehensible as a sign which is then integrated into our ordinary frame of interpretation?

P. Understanding is the point of departure for my desire, my longing to coordinate perceptions in a different manner.

L. Classic, old aesthetic formulas such as "it doesn't matter what is represented, the only question is how it is represented", this is not a satisfactory description, it is not applicable because you are dodging and subverting the *how*.

P. Perhaps it's just the mechanism of a game that I'm searching for. I'm not the one who believes he can find out anything of great import here. There's no finale.

L. Does that mean there is also no achievement? Not even if I want to reach another level of meaning?

P. One can always produce interpretations retrospectively.

L. When rubber suddenly looks as if it were copper, when you succeed in tricking the senses into seeing what is not there, then you must have a sense of achievement. The deeper current of your work is an alchemistic creed, is it not?

P. Yes, probably it is an underlying current. In the event that I should quit, one would say it has failed for good. I'm following a path, I'm on the road, but I don't have any destination, except if one manages to keep on until the end, something like that...

L. ...let me think. When I ask myself whether the cinematic or the pictorial level contains the provocative part, then your work ... let me think again.

P. Give me the recorder, give it to me.

L. I just had it, one of these ad hoc syntheses but it slipped

my mind. If something is considered to be an accomplishment, it is usually said that the form corresponds to the meaning. That's an aesthetic achievement. Your images, however, are deprived of their meaning because a different idea is attached to them. When something is successful in aesthetic terms, this must manifest itself directly inside its phenomena. By this, works of art are furnished with substance. With language, though, this is a lot more reasonable. I am working with a system, using it to connect to something else. In the realm of natural languages this appears as something more ephemeral because one relies on conventional arbitrary denotation. The kind of awareness you create when dealing with more abstract sign systems is not accessible to the viewer of an image. The viewer has internalized conventions and is not aware of them when he interprets an image. All the while we think we can rely on our sensory system, the aesthetic gaze causes the onlooker to forget that understanding and interpretation is rooted in standardized norms. By undermining this procedure, you highlight the fact that images are subject to the same process just as much as any other expression of an abstract system. When the latter reveals its abstract character the system itself also becomes visible. Now, as you throw these traditional theoretical criteria out of balance, transformation sets in and inside...



P. I wish that was true; good go, man! But ... If I were alone now, working on my own, I would be doing it all for myself, one way or another, because there is this framework. I would be keen to know to what extent my mental images are transformed when I deal with these elemental levels, when I somewhat doggedly work on the same thing again and again in order to look at it from a different angle. – Of course you can ask: how do I go about it, why do I do it, and so on. That's a special area of interest; you can analyze the whole process of emerging signs and norms with scrutiny as they are not arbitrary. They are open to definitions, which is a prerequisite for my own understanding or misunderstanding. I guess, misunderstanding is one of the things that have kept me going all these years. The desire, the longing that keeps this notion alive is directed towards a single moment when I feel that I have outsmarted this whole world of tricks that I fail to understand. But this only takes place inside my mind because at the same time I know it's not true, that it's just a brief moment, a feeling based on a subjective point of view, when I think that all this compulsive interpretation has been outflanked for one moment. It all fades away quickly, but it makes the system appear new, new as a system, whatever. We're not out for any great conquest. All I know is I am taking part in the game, I am playing around, but in a manner that is somehow against

the rules, maybe I'm a sore sport. I don't want to understand because I believe that it doesn't lend itself to understanding.

L. But you're out there to perceive...

P. This is my machine, my apparatus. It wants to perceive.

L. By producing something you're questioning the categories by which we perceive the world. Categories of perception are a paradox in themselves, of course, because something that has been categorized is no longer perceived in that sense. In part, you're looking at yourself when your perception is based on concepts, you're prejudiced, biased. Your goal is to cancel out the judgment and conceit included in perception. So what are you trying to achieve when you play around with these unwieldy elements you have placed in front of yourself? I gather you're fighting a strange anti-Kantian battle against preconceptions, synthetic apriorism. But you're not only saying farewell to categories but also to phenomena...

P. This is very much to the point, I guess. But the a priori categories which I can change inside my mind are not really a question. After the modification procedure they are still around. Then again, if they were eliminated altogether in an attempt to grasp my own understanding of the world, then I would arrive at a conclusion again, a non-conclusion that is, which serves to comprehend my

environment. I am concerned with the entire structure of the system I am prey to.

L. When you look at it from an outside perspective, when you look at what you are trying to trace on a sensory level during your self-experiments, look at your feedback functions which are integrated into the work process, at what you try to describe by drawing up a visual semiotic framework – it all seems like a daredevil adventure. When you work with language, these categories become accessible in a different way. Just think of the scientists Eco describes in his "Kant and the Platypus". They come to Australia and have no place for the Platypus among their system of genus and species. On the language level, he is quick in analyzing and pinpointing these mechanisms but he is confined to the realm of language which denotes and gives names, which is much more prone to conventions. A semiotician dealing with natural language and linguistic concepts can proceed with greater ease. But when one is following the same path by means of images with a gestalt vocabulary, laying claims to perceptions and experiences, then everything starts to get a lot more complicated, longwinded, even utopian.

P. A person trying to deal with that will need to fall back on a reproductive pattern if he wants to see any effects of his musings. It's some kind of system, and, as you pointed out, it's rather hard to move within the



confines of language because so many parameters are fixed.

L. With you, the interesting thing is that the result, too, the representation of what has happened is designed to make changes tangible, make the system give itself away inside the phenomena. That's not so easy with language, that's what the poets are after.

P. That's what I was referring to when I mentioned that sudden little flash which goes through my mind. For a second, things suddenly fall into place on a higher level but it vanishes again instantly because the control systems overlap it.

L. It's much denser on the syntactic level.

P. It's somehow like that, but it's hard to say. It would sound trite and corny to say: what we cannot speak about we must pass on to art. That's a secret wish that surfaces. One avoids the Spanish Mantle which forces us into the system. As soon as you move, there's a stabbing pain. That used to be a method of torture. You have to stay inside an arrangement. Every move will disturb the whole setting. With these perpetual attempts to modify the system, we're always talking about a situation like this. I have no expectations; that's something I had way back when. There's no hope that a small door will open to show you different qualities and connections. It's quite sobering, I've had enough of this now.

L. Which means it's rather an experience that you resort to over and over. You feel closer to the "things-in-themselves" that way.

P. I am simply acting this out; now this is an infantile system, too, as we all know.

L. You can see that, too. Some of these images will remind viewers of ejaculations or feces. They can bring to mind a variety of pictures and spark widely different associations.

P. That only puts a blanket over it, it's not made that way; there's no intention to make that appearance. That is just a misunderstanding. It would mean that I am conjuring tricks to provide a sign system. Well, what do you think? Is that some piece of feces? It isn't. Of course something like that will result.

L. It doesn't want to give an example? No simulating, faking?

P. No, there's no pretense involved. Of course, the trick is to constantly pretend and deceive. But I am the one who is deluded, I delude myself, when I do the trick thing. I try to cheat the control mechanisms of my mind. It's no wonder the viewer is led to believe he is the one who is tricked; it's easy to see that. The observer is forced to pull out his or her reference pattern that will enable him or her to come up with an interpretation. But this is just the same old story, now this reminds me of that, of that, of that, over and over. It sets up its own...

L. That makes me wonder ... maybe we could use different sets of wording and imagery, you know, a much simpler set.

P. The Problem is: one is always caught in the trap of a description. You want to describe something which is different. Besides, that's what you do with every work process. When you do it the way you just mentioned, with materials, then you have to pilot the sensory system of the observer in a different way, provided you want to end up with a pattern of meaning which is not necessary at all when you think about it. But somehow we are coerced into creating it. The idea would be to say, ok, this is the way I see and feel, that should suffice as we are just a sensory apparatus...

L. You mean if my condition, the state I am in would do, if one would just reorganize these individual states and connect them differently, something like that...

P. Yes, that would be a very low form of ...

L. It would be a nasty, brutish existence...

P. *Laughs.* That's not what I was referring to, I was thinking of a higher level where these sensations need not necessarily conform with categorized language in order to be perfectly clear. You want to be clear about your analytical capability, through your language and all of its workings which have developed since...

L. Yes, but what do want to make clear to yourself? One



can create formal systems and set them to use, where this systems analyses is applied...

P. Much like a drug addict, a junky. Such a person doesn't take into consideration that an analysis of his language habits could account for his condition. A junky will insert some substance which will give him a kick, which will change the way he perceives. Whatever it is that becomes visible when the doors are flung open, it cannot be communicated, it's non-transferable, it can only be experienced...

L. Do you think that would still be of interest?

P. I don't know.

L. Did you ever take any drugs?

P. Yes, oh yes, but not in a good way. For instance, I tried these, what are they called, these famous mushrooms. It was a horrific experience.

L. Magic Mushrooms. You can go bananas if you swallow that stuff. I remember I couldn't even read the map. You're unable to perform the simplest tasks...

P. Did you try to read the map when you were under the influence? *Laughs*.

L. Yes! I was in Berlin; I needed to get somewhere, needed to find the next bar.

P. That's interesting.

L. You think you're gaining insight, but you're really losing sight.

P. But what is that supposed to mean when somebody

thinks he knows who he is or believes he understands while you think he doesn't have a clue.

L. One clings to the senses, at least with LSD, on account of ones slowed down perception, when everything starts running smoothly.

P. Psychedelics, yes. Clinical trials were conducted on how light is dispersed. For instance, if you swallowed a bottle of cough syrup (of which you are supposed to take only three drops) which was one of the cheap drugs at the time, along with Peracon and the like – everything would turn into green colored structures. You would look at a fire hydrant and it looked like a dog. When you walked up close it turned into a hydrant, but from a distance you saw the dog again. That's an amazing game to play. When you're involved, you just don't know what the world is actually like, whether you are seeing a dog or a hydrant. That marks the significance of such an experience. It takes away the weight of meaning attached to any perception; a feeling of relativity is introduced as to what the world is really made up of.

L. In the end, one tends to believe in the hydrant...

P. Well, you bump into it.

Laughing

L. It doesn't bark.

P. *laughs*. You're disappointed by the fire hydrant, that's true. The soup is boiling.

L. Let's eat some soup. This is an extremely sensitive thing here. The rattling of the plates immediately turned it on again. What was the function called, activation ... mh ... voice sensor something. So plates have voices, too. There are many stories of plates coming in from the kitchen. Ha-ha.

So we're looking at the fire hydrant again which is still better than staring at systems all the time.

P. These are just patch words. We call it a system and it makes us feel safe and warm. At least we have something. But let's call it a soup for a change. Let me explain: this is a bread crumb dumpling, an old traditional Viennese recipe, along with goose soup.

L. What are the ingredients?

P. This is goose meat, goose neck, goose heart, goose gizzard, goose liver, it's all in there. It was all cooked with the soup. Should we turn it off now?

L. Well, we might come up with an idea.

P. Poking the soup with our spoons.

P. puts up a video camera.

L. This can very well be. Should I put the scarf somewhere else? What the heck. Standby? It's not recording? Don't get too close. Is it working?

P. It's still recording. Maybe we should turn it off now.

L. No, let's keep on talking.

P. When the red light is on it's recording. I've seen that before.



L. You mean the camera has no audio function?

P. Oh sure, it has just about everything, you see and hear yourself. Maybe we should use the camera.

L. If they could only talk, yes!? No, I need this for transcribing...

P. The sound quality of this camera is superb. It's a great camera.

L. We were talking about psychedelics.

P. A three-chip camera.

L. Three-chip? What's that?

P. It's got three separate chips for each color. Each one enhances the quality of the colors which means it's got superior color focus. A normal camera will have to decide where the transition from yellow to cyan, red, and blue is located, and in the background it appears blurred into grey. With a three-chip camera it's more precise, there's a color value for each color, even in the background when the colors start fading a color analysis is still run. What a conversation...

L. You're catering to all the expectations. We now have colors in it, too.

P. I can hardly eat. The food falls from my mouth, the muscles are paralyzed.

L. Wanna know how? It's all this smart talk.

P. Migraine. (*In a low voice:* all this smart talk). These are experiences on the wish list for drug-based delirious

states of mind, desired modifications of our imagination and sense perceptions. We used to call that heightening of awareness.

L. That expression is still used. One comes to realize that it is not completely predictable what things are going to look like. But I think that is something one has experienced; so what's so special about it? People want to go back to it again and again, you have to take that into account, too. You said there was this moment...

P. Yes, sure. All I can say is: that's a wish, an illusion probably; that's what I'm heading for all the time. Here's a simple way to put it: this unbelievably complex machine – to say it's a machine, ok, it's just a lot easier to gain insight that way – there's a well-tried way in which all elements are balanced. And this great balance itself will look after the fine tuning, it will make the necessary adjustments. Because, if you go beyond fine adjustments I think you completely lose track, lose control, your perception is rendered useless, it cannot provide an interpretation. It is well-adapted in a way that is beyond me. Just think of these people who were blind once but could see again later on account of new techniques of perception. The sensitivity of their eyes is recovered, and this process is extended to the brain, i.e. the control organs which transfer images to the brain. But there's nothing there because there never was anything there.

These people cannot see the world, they fail to understand. The blindness of their past life has prevented them from learning what it all could possibly mean. Probably on a neural level the receiver is missing, they haven't developed one. The functional system is just not there. They are unable to see even though the eyes are there plus the appropriate connections.

L. What you're saying is that seeing takes place inside your head. The eye operates the way it should, just as its connections to the brain, but a framework of interpretation is still missing.

P. It wasn't added in the development process. That's my guess.

L. So it's not innate.

P. It's not innate and it can hardly be calibrated at a later point.

L. But they can see light.

P. They also recognize images. But they are unable to say what they are looking at because they are lacking a background information system which provides them with memories, the pieces of the jigsaw puzzle which need to be fitted in. There's something wrong. Normally you project a perception into your familiar environment. But they don't have a familiar environment, and thus the procedure does not exist.

L. But doesn't our species have innate patterns of perception, too?



P. Could be. But they haven't developed them accordingly. The neural system consists of ... I don't want to say this in front of the camera, it might turn out to be embarrassing because I know far too little, I can't explain the details. In any case, there is a vast amount of synapses, of nerve cells, of ... which have specific functions, they have learned to execute them in the course of their development.

L. Yes, sure.

P. ...if this learning aid is not provided then they cannot develop. Here's an example. I understand that recent research has given rise to the assumption that too many are produced in early stages, there is some kind of competition among them, the question is who will make it, and this results in the many branches which seem utterly useless; that's the skeleton, a system basic to innumerable possible connections. Someone who doesn't have this because of lack of input; when nothing happens, the person is left without...

L. He or she could make out simple patterns.

P. There's a perception but no explanation. It can be measured but not interpreted, that's the joke.

L. There is a more abstract form of perception, such as you may find with Ludwig Fleck, a predecessor of Kuhn. He gave a description of how they were analyzing a virus under a microscope. There were some threads of a certain form which were arranged in a specific way. They

were trying to determine regularities and repetitive patterns. This involves a great effort in terms of interpretation of knowledge...

P. You're right. It is nothing but a book of rules. Who knows the rules and who is ignorant of them? It is you for yourself or me for myself.

L. But they tried to find an abstract description. They said: Which rules do we have or which criteria that will let us understand? At first they discovered certain rules. Then there were so many exceptions that they dismissed the rules and came up with new ones. In the final end they realized that the process was exceedingly complex, to such an extent that an abstract description was ruled out. The only approach left was experience, to investigate over and over, to look and gradually build expert knowledge. There are just a few threads, nevertheless, the way they are positioned...

P. It's the concept of complexity, astronomically high arithmetic powers seem to be basic to it. We don't really know how it really works yet. We don't have the means to understand, only models, imagery. We can assume that it is branching out in some way. At one point it was called the black box, there's an input which is processed but that's beyond our understanding and there's an output which is the result of something we can only guess at.

L. Yes, yes, neural networks and all that.

P. What happens there?

L. How does interpretation take place? On the one Hand, there is a perception of complexity, and then there are patterns. You need a certain amount of knowledge to interpret them. This knowledge need not be as complex as the process of perception itself. If there's a complex pattern and there's one crooked thread then there's a virus; otherwise there's no virus. Now you have a relatively simple perception and only primitive knowledge is required to interpret this complex structure for a special use. This is often the case; the process of perception is highly complex, but interpretation, but the distinctive mark by which the perception is classified is simple. There are only two or three distinguishing marks you need to look out for, then you know, and that is that.

P. When you talk about the concept of perception are you talking about the result of interpretation or simply about some input of specific parts of information?

L. I don't know. I see a background image and your head in the foreground.

P. So, what's going on? Light quanta are entering your eyes all the time.

L. This is a quantum tall-tale, just a folkloristic explanation!

P. There is no such thing as an eye. Let's assume it is designed to...



L. The eye is simply a theory, a theory of evolution. It is well-tried...

P. Take a computer, for instance, you input an analog image, at least that's what the procedure is called, and you break it down to its digital components...

L. You can only input digital information.

P. No, there's something wrong with that statement. Of course I can input analog images by means of a scanning device.

L. But a digital device can only see digitally. Where's the analog process?

P. It's part of your imagination. There's nothing analog inside a computer.

L. Images we perceive only have a certain resolution. When I said "where is the analog part" I wanted to point to the fact that if a system is digital it can only receive digital information; you can't input anything analog.

P. Of course not. That is just what we imagine it to be. We have an image which we call analog to make the difference visible. The immensely diverse light information we receive is captured and made to stand still. I just say "as with a photograph", dark and light, or colors, but we can leave that aside for now. All this is put into the computer which has a program that will make out dark and light areas. But the values of this analysis are digital ones from the start. The entire scanning and sampling process is digital. Our interpretation is analog. But how did we dis-

cover this nifty procedure of digital processing?

L. If we could only interpret via signs, we probably could not interpret at all; we would never arrive at conclusions with an analog method, we would always have to keep on selecting...

P. You're right. But what is this analogue thing then? Is it not an illusion of a world which never existed? When you receive these light values through your eye, the brain does not start a comparative analysis of light values and similarity of images, that's for sure. We compare them, we look at the whole thing, we ask what it looks like and distinguish the difference; we disassemble the whole, pass judgment. We're talking electromagnetic fields which can be measured, all of these field structures are low voltage states, but they get each other going, amplify, and strong and weak impulses are connected in the way of a network and relate to each other. They start firing around, and so on. All of a sudden the whole thing becomes intensely active and produces an image of the world which becomes visible in your mind; or maybe it's stored away subconsciously, who knows. Forever after you think the world is what you see.

L. Which I interpret that way.

P. That's interesting, no question. It is always interpreted, which is why I called it *reconstruction* in my work. I know everything is reconstructed. Nothing exists.

L. I am tempted to counterattack with a basic question, namely, why anything exists at all and why there is not simply nothing out there. You can tell the difference; and what about reflection, the mirror image which has an amazingly fine structures and a smooth surface...

P. Yes, that seems to be an ability, but basically that is not an essential quality. A mirror image is just a mirror image.

L. What I want to know is this: can you relate to something or can you not? That's my first question, how do explain to yourself what happens there on the physical and psychological plane. Be it light quanta or something else, how do you classify objects, where do you draw up border areas, how do you create differences. One can talk about this on a much simpler level without resorting to the results of scientific research.

P. Sure. For me this is a matter of great import. It is also deeply connected with my work. But let's just make sure we know, just so we are not inviting any implications, let's stress the fact that anything I am saying is to be seen in-between quotation marks. Whatever I understand the world to be like, particularly the world that I receive through my sensory system, that is definitely not the real world and all of its possibilities. It's not what is really happening. It is reproduced, it is represented through a window. You know, there is a range of acoustic phenomena out there which is



not captured by the ear. We can hear 20000, 15000 hertz to 30 hertz; all other frequencies are lost, right?

L. We could have developed an ability to see ultraviolet light or other sense organs.

P. Yes, it makes our assessment of our ability to perceive the world look somewhat relative when we imagine that if we wouldn't take into account that this is the case... well, one realizes that the whole world is doing it that way. This belief is tied to poorly developed structures, here's that word again...

L. You mean lacking cultural literacy...

P. ...they cannot reflect that because they are lacking information.

L. Animals?

P. Animals for example. We know very little about them.

Laughs. Animals, I think, are frequently underrated.

L. That's what I think, too. Who's chasing whom? Montaigne's cat...

P. For example: I think my neighbour ... the farmer's wife obviously has great associative mobility and flexibility but I don't think she has any doubts concerning her perceptions. She will say that the beetle crawling up a plant and dropping down again is something she is observing, seeing everything that is observable to her.

L. She's right somehow, you know.

P. I'm not saying she has no right to regard her perceptions as accurate.

L. Yeah, sure, I know. You can look at it from another point of view. You can say that what is happening in biological terms when she is observing ... she didn't just stick with her immediate perceptions, she wondered about the position of the sun. You tried to explain to her about the eclipse, the angle of the axis.

P. This originates with her own perception because she knows that it gets cold in winter, the sun is visible for a shorter period. She's seen it all...

L. ...and wondered about it. You're puzzled before you start looking for explanations.

P. She didn't prove to have any Assyrian abilities, where any cosmological...

L. It doesn't matter. It's very simple: she can see changes taking place and knows that she's lost for an explanation. That's all you need in the beginning. What were you saying about the angle of the earth's axis...

P. The axis is tilted, of course, and it is... and because the earth rotates around the sun, the northern and southern hemispheres at certain times are at a different distance from the sun, that's how the season thing works. But you need an image of one object rotating around a second object. That is something you have learned. She experiences the whole thing but she hasn't been given the image. We have accepted it as a model, maybe it's all wrong. Like the moon landing, there are people who

think it never took place. There are American organizations which have set out to prove that. What they are saying is that the flag Armstrong put up is waving straight out in the wind. How could that be possible if there is no atmosphere on the Moon? It seems there's a contradiction.

L. I know the story of the flag and its shadow, the flag with two shadows that is. But why are you casting doubts on this?

P. I'm talking about the doubts that are cast on the very basic level of what we do. We are constantly gnawing at some bone, always following a road to nowhere. We are caught in the trap of representation. My problem is: I assume that everything which is happening to me, happening inside my mind by means of representation provided by the brain, in the old days people believed it was the heart or some glands or I don't know what...

L. The pineal gland! A cultural scientist recently told me that experts nowadays are not making fun of this explanation anymore because this is the only area of the brain of which there are not two identical, symmetrically located specimens.

P. ... you know, these were extremely powerful thinkers, but I couldn't care less whether it's the brain or not.

L. It's possible to look at it on a more abstract level.

P. That's what I'm saying. It's not wrong when you look at it from that perspective.

L. A descriptive level.



P. That is a description which works there, too. I can't provide you with a better idea, except maybe if we say it's a central drop-in center. But what are we dropping in? Surely that can be the object of interpretation.

L. Talking in this vein is hypothetical. One has to make tons of basic assumptions beforehand. Everything you've said is also clouded by such doubts.

P. It's regressive. Words that have been spoken are shadowed by the doubts which came to me at the outset.

L. Exactly, that's what I was trying to say.

P. That's what I was trying to say. It's not that I am doubtful because I think it's a fraud.

L. One can accept any level of explanation as true.

P. That's what I was just about to say. All I see are the restrictions I am confined to, but words like *I* and *myself* are just the next problem. Who am I? It's a thin slice of what is happening to us, but the larger part of the succession of events that pass are attributed to *I*, and that's what supports the *I* and makes it such a big thing. What do we encounter outside of this has been deliberately labeled with new words like the *subconscious*, *archetypes*. There's a whole list of these words which signify something that is not considered to part of the *I*. Then we reach into these concepts to touch older structures. I know what atavism means, and I begin to transfer myself towards that state of mind using some technique, a state of trance

or something like that. But these are all approaches which cast doubt on the world as we know it; as rational people know it.

L. For special purposes.

P. It's an expedient procedure. It has to aim at something and have a structure. Ha-ha, what am I constantly trying to say by using these words. It's some way of climbing up, you have to follow something somewhere. We are always possessed by the feeling that we are moving somewhere. This is rooted in our weird conception of time. Because of all this processing and the perpetual change in which we think we play the main role, because we are also tracking ourselves, checking on the hypothesis, comparing to others... so there's a strong element of introspection. Even tough to my mind this is a weak element when you look at it closely. It's a self-observation from an outside perspective, a make-believe observation, that is. Now I can go ahead and interpret with great ease.

L. We understand ourselves better when we look at others, is that what you're trying to say?

P. The regressive thing about my imagination is something I have to close down if we want to discuss theory in an orderly manner. It is something we observe when we assume there is a theory which suggests that we are not perceiving the real world but only via preformed mechanisms, based on evolution, whatever it is, neuronal pro-

cesses which have developed when we were young and so on. The way our mind was built up determines how the world is represented by something that is there; that's a solipsism in its most primitive form...

L. This is only one possible approach; the world is made to be that way. You could just as well follow the argument of a sociological approach or any other scientific approach for that matter. They, too, provide an interpretation of how we produce our concept of the world, and why it's one thing and not the other.

P. The first conception I have is my observation of an object. If we believe that perception corresponds to a stimulus response model because there is a basic structure which makes you produce saliva when you see food, all these models, you know; but then the perception of something can activate your salivary glands even if there's no food around, that can happen...

L. Pavlovian stories.

P. But this is not the reflective observation. What I'm saying is, the observer who thinks, oh, I am watching this now, this person all of a sudden has invented consciousness. I am the one who is observing, who is relating to the world. I don't know about animals, it might be similar, they probably have some kind of consciousness, too, but it has different characteristics.

L. The goose in that soup. What do I think about that



while listening to what you're saying?

P. What you're saying, sorry to interrupt, but it slips my mind if I don't say it. I just sweep across all of that; then I discover a link, a further connection. It's exactly what we were trying to get at. Something is received from outside, and then it's inside. You are outside from my point of view, but it's not really true because whatever I understand about you is inside myself. If I have such further connections and I can somehow stay on top of that wave then we can get along, I guess. But we are inhibited, get locked up by something.

L. I can tell myself: oh, now he's giving me scientific explanations; and I ask myself: does this make things seem more clear to me? Maybe it's just the wrong way of looking at it – you know, refusing to look through a telescope or a microscope, refusing to use extensions of one's sense organs. We are amateurs at creating our own feeling for life; It could well be that the appearances would look different altogether...

The phone is ringing.

P. Not again.

rudolf polanszky
“zu einer semiologie der sinne”

Edition limited to 100 numbered copies + 2 artist's proofs.
This volume, composed by this book and the DVD, is accompanied
by a certificate of authenticity signed by the artists.

Printed and bound by Dupli-Print, France

© 2003 Rudolf Polanszky and onestar press + Benedikt Ledebur for the text
Text translated by Matthias Goldmann

www.onestarpess.com
Write us at:
onestar press 16, rue Trolley de Prévaux 75013 Paris - France
Tel: +33 (0)6 61 77 38 25
info@onestarpess.com

Problems of playing the movie ?
The DVD was burned in PAL on a Macintosh.
Please consult Apple's web site (<http://www.apple.com/dvd/compatibility/>)
for compatibility with players.