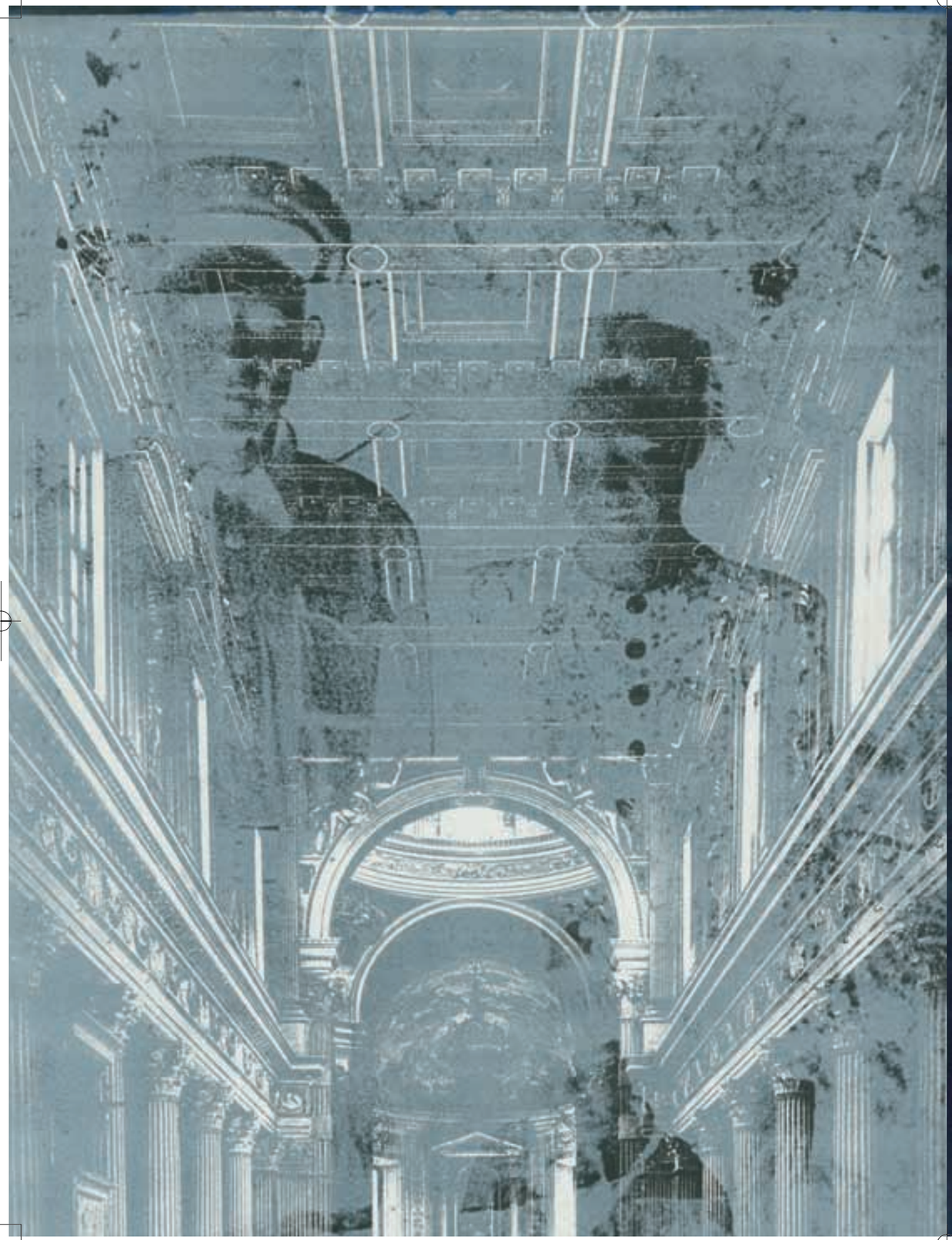
reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:03 Uhr Seite 1

Igor Sacharow-Ross
Abgebrochene Verbindung
Lost Connection

Herausgegeben von:/Edited by:
Dieter Buchhart und Hans-Peter Wipplinger
für das/for the Museum Moderner Kunst Passau - Stiftung Wörlen

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:03 Uhr Seite 2



Igor Sacharow-Ross

Abgebrochene Verbindung
Lost Connection

25 Dieter Buchhart, Hans-Peter Wipplinger
Editorial / Editors' Note

31 Edith Rabenstein
Prolog / Prologue

37 Dieter Buchhart, Igor Sacharow-Ross
Interview: Das Resultat ist tot, es lebe der Prozess / The Result Is Dead, Long Live Process

84 Thomas Zaunschirm
Bindungsproblem und Einheitliche Feldtheorie / The Binding Problem and Unified Field Theorie

95 Sabine Schütz
Trauma Natalis / Trauma Natalis

115 Ernst Pöppel, Eva Ruhnau
Risse / Fissures

146 Durs Grünbein
Aporie Augustinus. Über Zeit / Aporia Augustinus. On Time

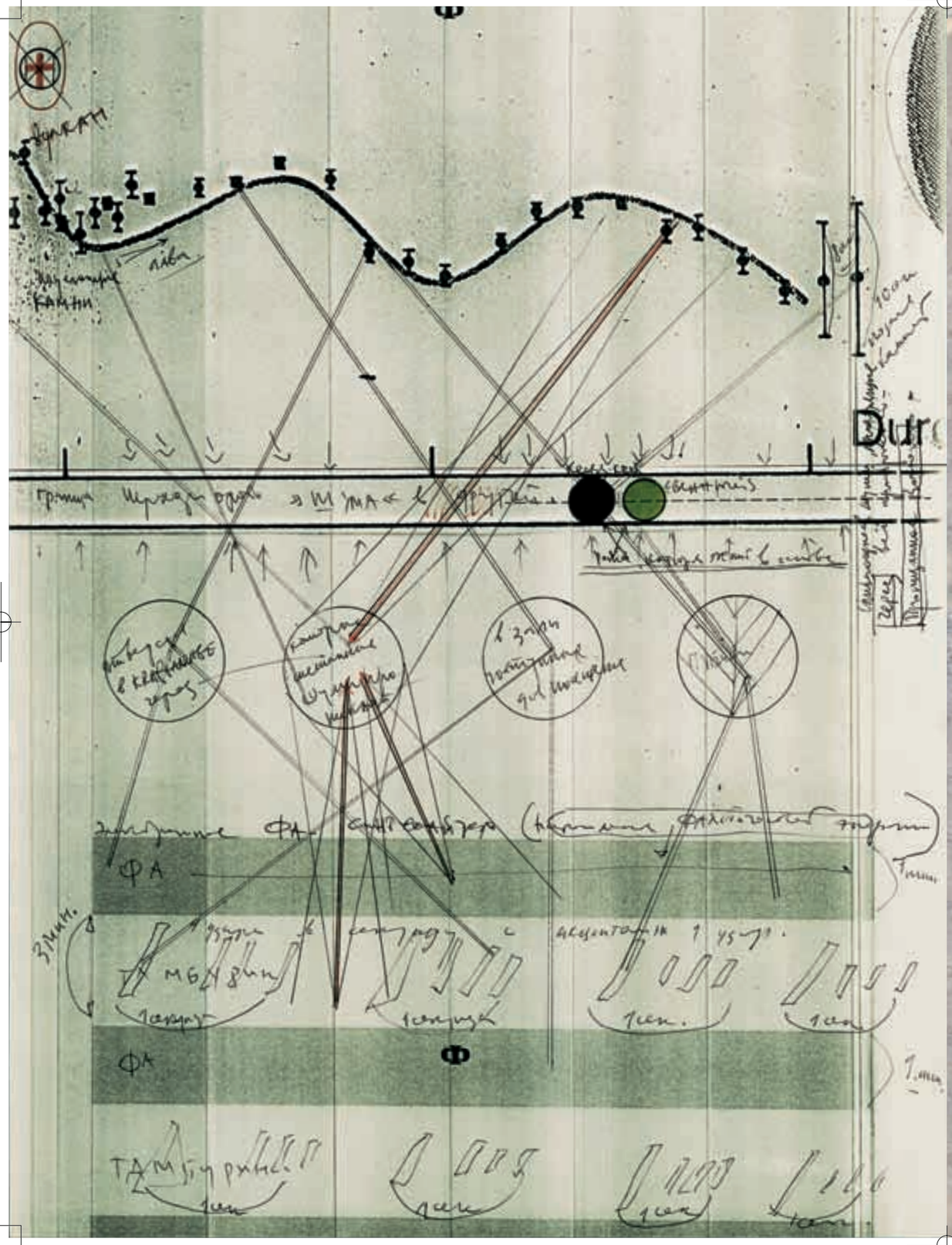
150 Vladimir Sorokin
Die rosa Knolle / The Pink Rootstock

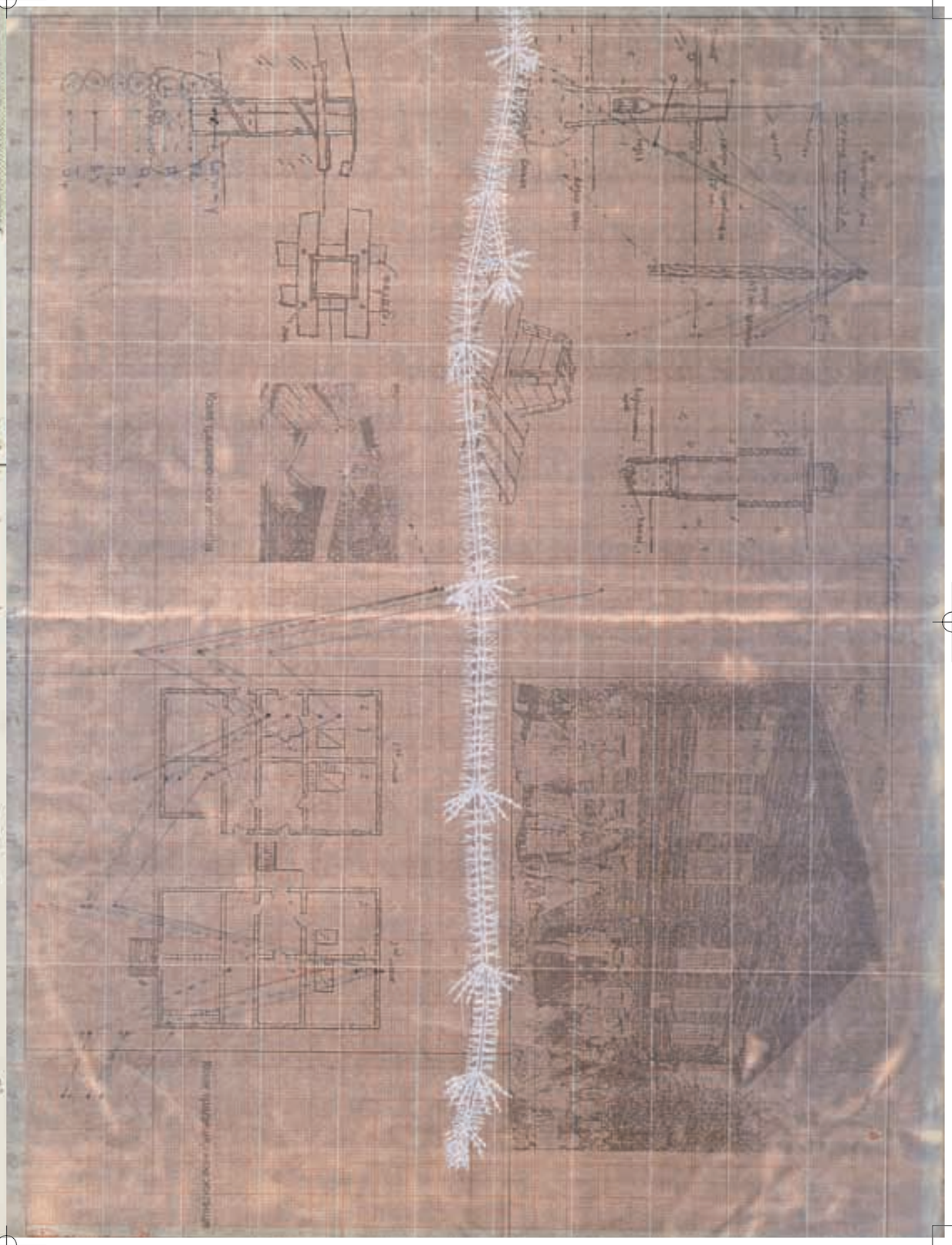
157 Alexander Borovsky
Die Einsamkeit des Langstreckenläufers / The Loneliness of the Long Distance Runner

208 Anna Karina Hofbauer
Die Schnittstellen zwischen der Kunst, der Partizipation und dem Resultat als Prozess /
The Interfaces between Art, Participation, and the Result as Process

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:03 Uhr Seite 4

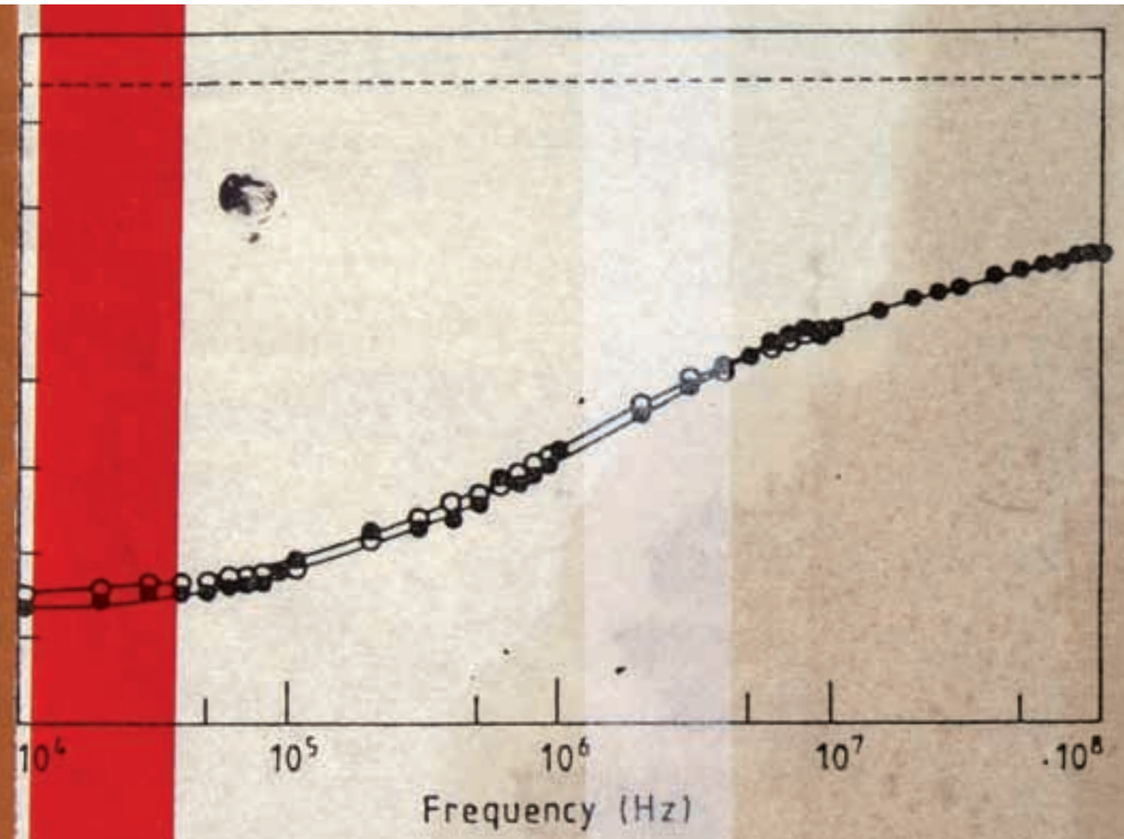
reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:03 Uhr Seite 6

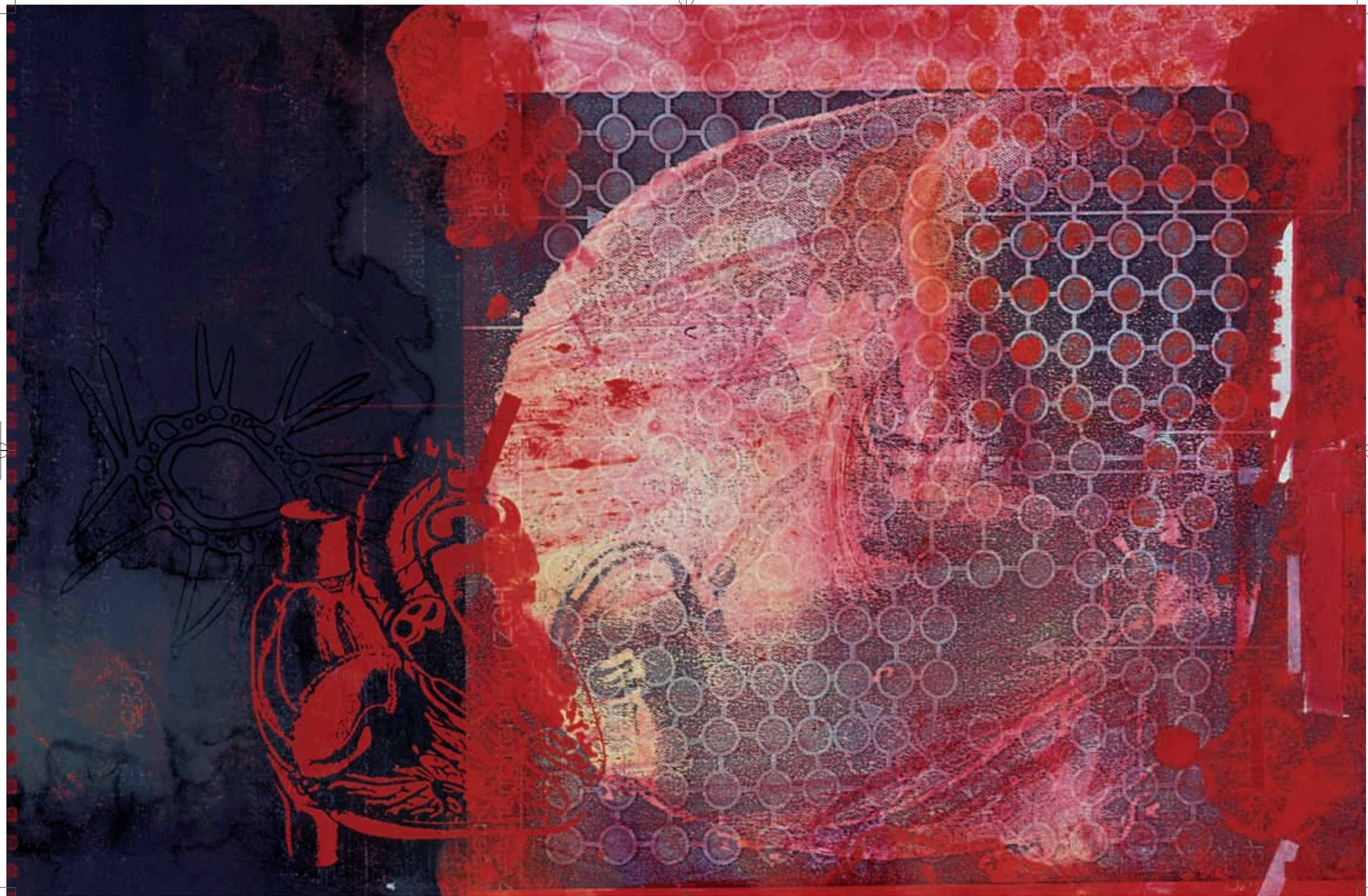

ФА
ФА
ФА



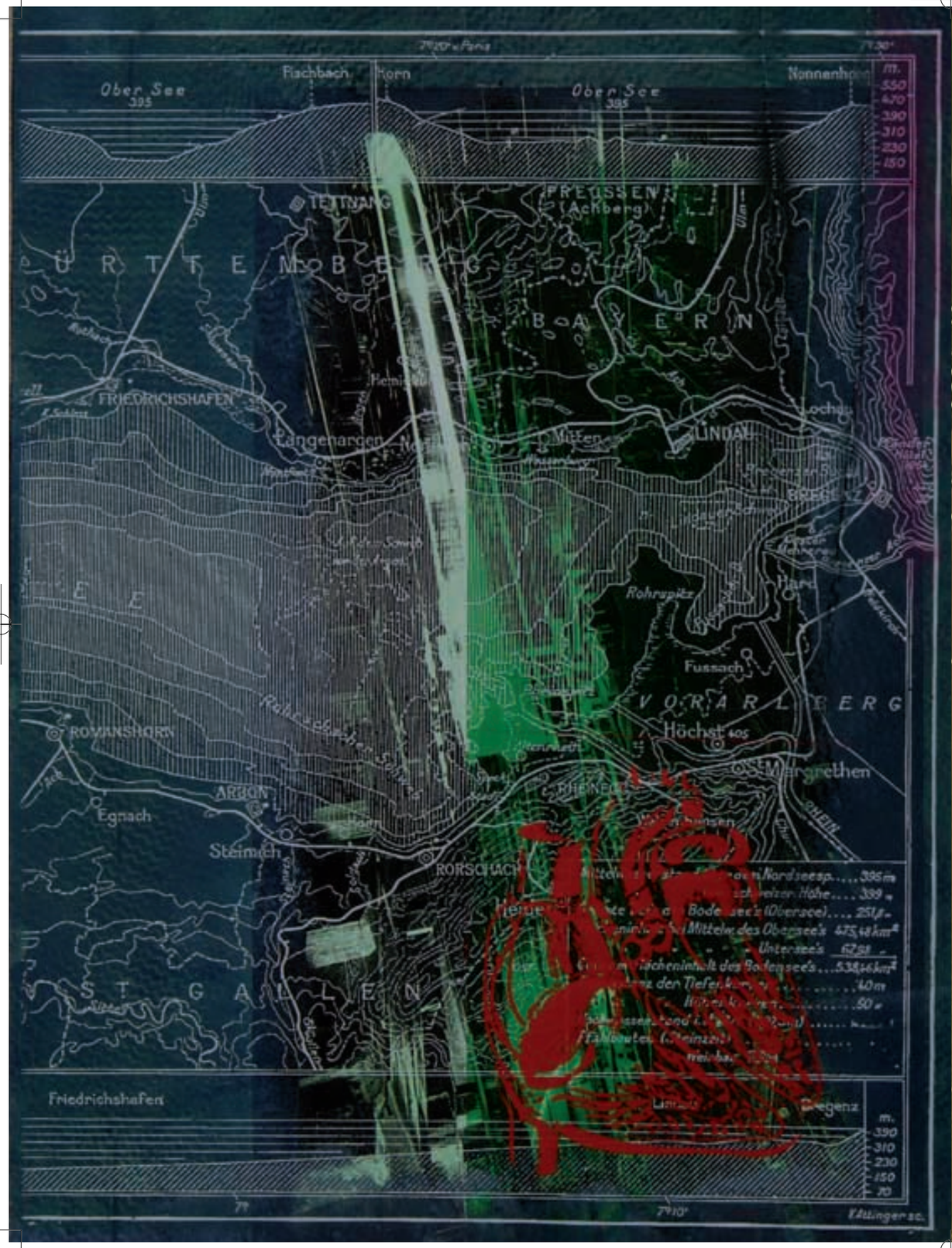
reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:03 Uhr Seite 10

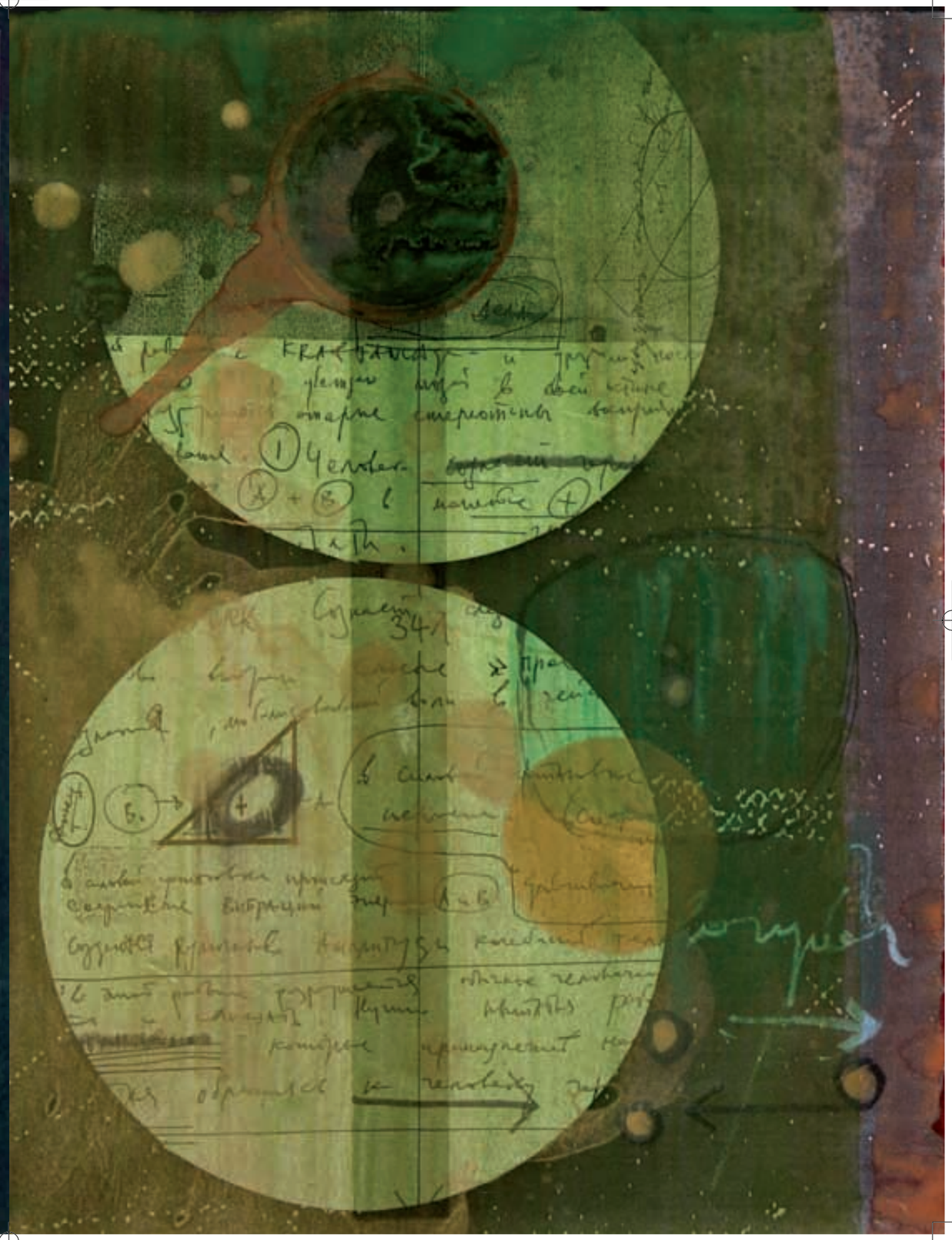
reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:03 Uhr Seite 12



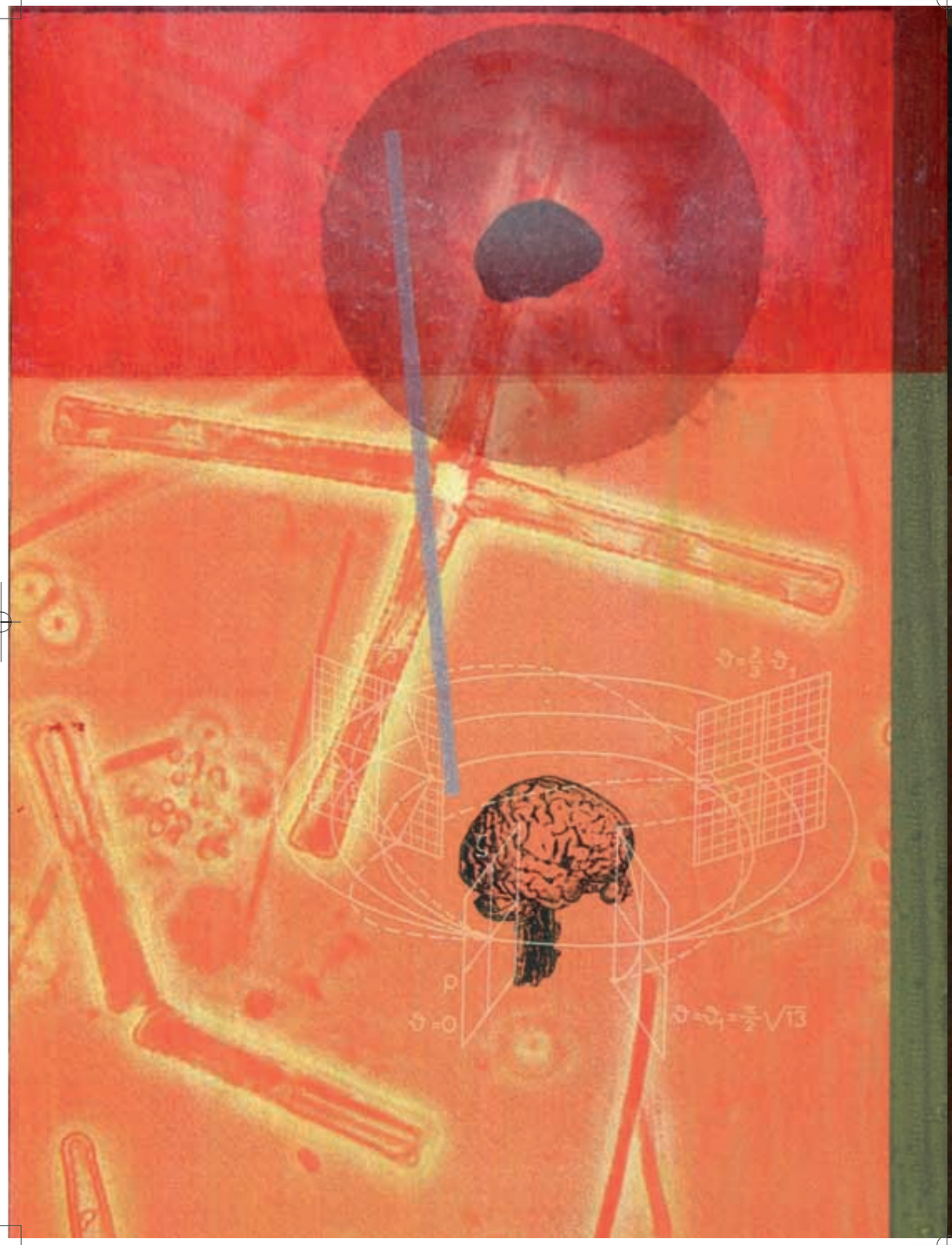


reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 18





reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 20



Friedrich Heinrich Jacobi läßt (in einem Brief an Hemsterhui
Spinoza sagen:

"La liberté de l'homme est l'essence même de l'homme, c'est le degré de sa puissance ou de la force avec laquelle il est ce qu'il est. En tant [illegible] il agit selon les lois seules de son être, il agit [illegible] liberté parfaite. Dieu, qui n'agit et qui ne peut [illegible] par la même raison par laquelle il est, et qui n'[illegible] par lui-même, possède donc la liberté absolue."

"Die Freyheit des Menschen ist das Wesen des Menschen selbst, das [illegible] der Grad seines wirklichen Vermögens oder der Kraft, mit welcher er das ist, was er ist. In so fern er allein nach den Gesetzen seines Wesens handelt, handelt er mit vollkommener Freyheit. Gott, welcher nur aus [illegible] Grunde handelt und handeln kann, aus dem er ist, und [illegible] nur durch sich selbst ist, besitzt demnach die absolute Freyheit."
[F.H. Jacobi, Werke (Darmstadt 1968) Bd. IV 1. Abt.
S. 150- 51]

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 22

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 24

Editors' Note
Editorial

Dieter Buchhart, Hans-Peter Wipplinger

Igor Sacharow-Ross is considered a pioneer in the realm of interdisciplinary art. He consistently has pursued in his work the border-crossing concept of syntopy, attempting to overcome the perceived separation of the "world around us" and the "world within us."

Sacharow-Ross was born in the Russian Far East and, as a member of the nonconformist art scene, was subject to political persecution in the 1970s. He staged the first actions and performances in the former USSR in 1975, ultimately leading to his deportation in 1978. His early engagement with the concept of nature was prompted by his growing up in the Siberian taiga. He conceives of nature as a field of both destructive and beneficent primeval forces. In the 1980s, Sacharow-Ross began working with molecular structures, such as cancer cells and leaf forms. The artist already at that point sought to combine natural science with considerations from the humanities. Since the late 1980s, the artist has been working on the project *Sapiens/Sapiens* which treats issues of humanity and human rights – a project presented for the first time on the occasion of a meeting of the UN Human Rights Commission in March 2000. Meanwhile, the annex he developed, a wooden house in the traditional Udmurtian Russian style, as a huge syntopy sculptur at Cologne's Simultanhalle has recently been moved to the grounds of the city's Schule für Medientechnologie.

Igor Sacharow-Ross zählt zu den Pionieren auf dem Gebiet des interdisziplinären Kunstschaffens. Konsequent verfolgt er den grenzüberschreitenden Leitgedanken der Syntopie und sucht die gedachte Trennung der „Welt um uns" und der „Welt in uns" zu überwinden.

Sacharow-Ross wurde in Ostsibirien geboren und in den 70er Jahren als Mitglied der nonkonformistischen Kunstszene politisch verfolgt. Ab 1975 inszenierte er die ersten Aktionen und Performances in der damaligen UdSSR, die schließlich 1978 zur Ausbürgerung führten. Seine frühe Auseinandersetzung mit dem Naturbegriff ist von seinen Jugenderfahrungen in der sibirischen Taigalandschaft geprägt. Er versteht Natur als das Wirkungsfeld von Urkräften, die gleichermaßen segensreich wie zerstörerisch sein können. Seit den 80er Jahren arbeitet Sacharow-Ross mit molekularen Strukturen wie Krebszellen und Blattformen. Bereits damals suchte der Künstler naturwissenschaftliche Erkenntnisse mit geisteswissenschaftlichen Überlegungen zu verbinden. Seit Ende der 90er Jahre arbeitet er an dem Projekt *Sapiens/Sapiens* zum Thema Menschen und Menschenrechte, das anlässlich der Sitzung der UN-Menschenrechtskommission im März 2000 erstmals in Genf präsentiert wurde. Sein Annexbau eines Holzhauses im Stil der traditionellen udmurtisch-russischen Bauernarchitektur als riesige *Syntopieplastik* an der Simultanhalle in Köln wurde vor Kurzem auf das Gelände der Schule für Medientechnologie in Köln transferiert.

Ohne hierarchische Ordnung sucht Sacharow-Ross mit überzeugender Konsequenz Disziplinen, Menschen und Orte miteinander zu verbinden und die begrenzte Perspektive des ich-zentrierten Künstlerindividuums hin zum Verbinder und Mediator zu verschieben. In der thematischen und motivischen Vielfalt seiner künstlerischen, oftmals laborartigen, Versuchsanordnungen, die sich in verschiedensten

S./p. 1 - 22: Gedanken, Konzepte, Schemen, 1986-99
S./p. 24: Banderole 4000, 1991

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 26

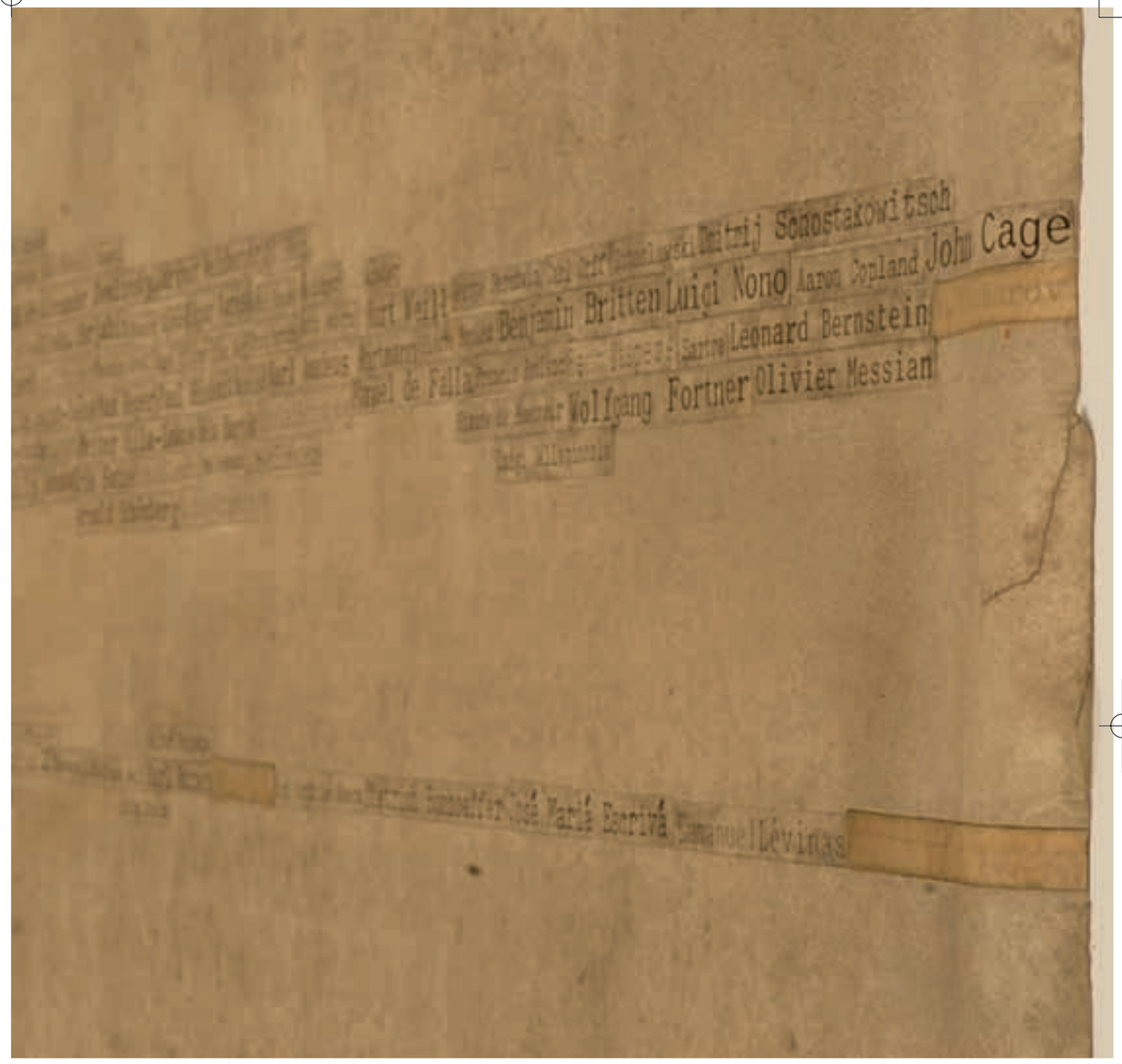
Without resorting to hierarchies, Sacharow-Ross has consistently sought to combine disciplines, people, and sites so as to shift the limited perspective of the individual artist towards a vision of the artist as combiner and mediator. The method of the observing, redeeming, communicating, and narrative inventor and researcher is shown in the thematic and motivational variety of his artistic, often laboratory-like experimental set ups which often manifest in the most various media – as intermedia, as spatial collages, and installations. The sources of his scientific landscapes are social, political, aesthetic, economic, and ecological spaces of thought: combining these, he creates interpretations of the myriad processes and possibilities of perception. The complex, open space provided by his material – as well as immaterial – artistic transformations of social, cultural, historical, or scientific phenomena evinces a high degree of ambivalent truths (and or "realities") and hybrid solutions, and aims to construct new models of perception and an awareness of life's realities or worldly structures of existence. In this way, Sacharow-Ross' artistic works are discursive analyses of concrete realities, and thus show how art in the twenty-first century, through its transgressive, relational character to other disciplines, is capable of contributing to our view of the world and its transformation.

For the successful presentation of the four exhibitions with the overarching title *Abgebrochene Verbindung* [Lost Connection], our thanks above all to the initiator of the project *Menschen in Europa*, the publisher Angelika Diekmann, as well as the organizer Edith Rabenstein. Furthermore, our thanks to the teams at the various art institutions who worked with great commitment to realize the exhibitions. In terms of the catalogue, our thanks to the authors for their contributions, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, as well as the graphic designers at Garnitur. Of course, our thanks especially go to the artist himself for his outstanding collaboration in this project and for his trust.

Translated by Brian Currid

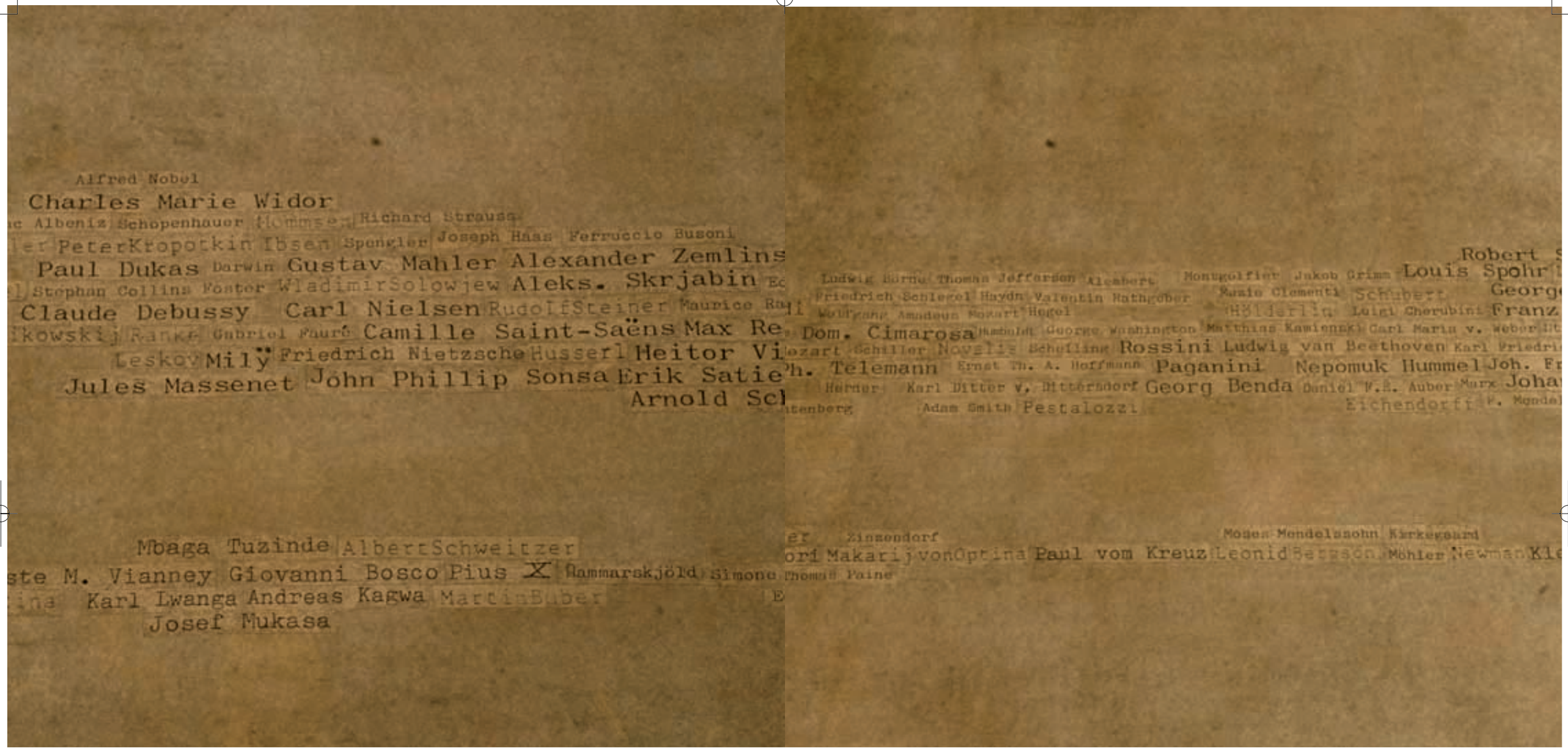
Medien als intermediale Raumcollagen bzw. -installationen manifestieren, zeigt sich die Methode des beobachtenden, erinnernden, kommunizierenden und erzählenden Erfinders und Erforschers. Die Quellen seiner Wissenslandschaften sind soziale, politische, ästhetische, wirtschaftliche und ökologische Denkräume, aus deren Kombinatorik er Interpretationen unterschiedlichster Prozessverläufe und Wahrnehmungsmöglichkeiten kreiert. Der komplexe, ergebnisoffene Raum, den seine materiellen wie immateriellen künstlerischen Transformationen von untersuchten gesellschaftlichen, kulturellen, historischen oder etwa naturwissenschaftlichen Phänomenen liefern, weist einen hohen Grad an ambivalenten Wahrheiten (bzw. „Wirklichkeiten") und hybriden Lösungsmöglichkeiten auf und intendiert die Konstruktion neuer Wahrnehmungsmodelle und die Erkenntnis von Lebenswirklichkeiten bzw. Daseinsstrukturen dieser Welt. Somit sind Igor Sacharow-Ross' künstlerische Arbeiten diskursive Analysen zu konkreten Wirklichkeiten und damit Beleg, wie Kunst im 21. Jahrhundert – durch ihren genreüberschreitenden, relationalen Charakter zu anderen Disziplinen – an der Betrachtung der Welt und ihrer Veränderung beizutragen im Stande ist.

Für das Zustandekommen der vier Ausstellungen mit dem Übertitel *Abgebrochene Verbindung* ist vor allem der Initiatorin des Projektes *Menschen in Europa*, der Verlegerin Angelika Diekmann, sowie ihrer Organisatorin Edith Rabenstein herzlich zu danken. Des Weiteren geht unser Dank an alle Mitarbeiter der verschiedenen Kunstinstitutionen, die mit großem Engagement an der Realisierung der Ausstellungen gearbeitet haben. In Zusammenhang mit der vorliegenden Katalogpublikation sei allen Autorinnen und Autoren für deren Beiträge, dem Verlag für moderne Kunst Nürnberg sowie dem Grafikbüro „garnitur" herzlich gedankt. Unser tiefer Dank gilt naturgemäß vor allem dem Künstler selbst für die hervorragende Zusammenarbeit und sein in uns gesetztes Vertrauen.



Banderole 4000, 1991

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 28



Banderole 4000, 1991

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 30

S./p. 30: Abgebrochene Verbindung, 1990

10 Jahre Kunst bei „Menschen in Europa“
Ten Years of Art: Menschen in Europa

Prolog/Prologue

Edith Rabenstein

„Kunst kennt keine Muttersprache, sie erklärt sich ohne Worte. Im vereinten Europa mit seinen verschiedenen Kulturen eignet sich Kunst hervorragend, die Menschen einander näher zu bringen.“ Dieses Anliegen formulierte Angelika Diekmann, Gesellschafterin der Verlagsgruppe Passau und Initiatorin der Reihe *Menschen in Europa*, bei der Eröffnung der ersten Ausstellung vor zehn Jahren und bestimmte die Vision der Völkerverständigung zum zentralen Thema.

Inzwischen ist daraus eine jährlich im Herbst stattfindende Reihe geworden mit internationalen Gästen aus Politik, Wirtschaft, Kunst, Kultur, Kirche und Gesellschaft, die fester Bestandteil der Unternehmensphilosophie der international tätigen Verlagsgruppe Passau mit ihren insgesamt 6500 Mitarbeitern ist.

Herz dieser Veranstaltungen ist die Kunst. Die Kunst im Atrium des Medienzentrums soll nicht Dekoration, sondern Information sein, eine Botschaft von menschlicher und künstlerischer Freiheit sowie geistiger Orientierung über Grenzen hinweg. Deshalb zeigen wir ausschließlich internationale zeitgenössische Werke. Die Künstler, die bei den Vernissagen stets persönlich anwesend waren, bieten einen Querschnitt durch die aktuelle Kunst: Heinz Mack (Deutschland), Arnulf Rainer (Österreich), Jirí Kolár (Tschechien), Roman Opalka (Polen/Frankreich), Fabrizio Plessi (Italien), Jozef Jankovic (Slowakei), Günther Uecker (Deutschland), Candida Höfer (Deutschland), Jochen Gerz (Deutschland/Frankreich) und Christo und Jeanne-Claude (USA).

“Art knows no mother tongue – it expresses itself without words. In the united Europe with its various cultures, culture is an excellent way of bringing people closer together.” This proposition was formulated by Angelika Diekmann, a member of Verlagsgruppe Passau’s board of directors and initiator of the series *Menschen in Europa* [People in Europe] at the opening of its first exhibition ten years ago.

Menschen in Europa inaugurated a vision of mutual understanding among peoples. In the meantime, it has become a series of events each autumn, with international guests from the worlds of politics, business, art, culture, religion, and society, as well as becoming a fixed part of the corporate philosophy of the internationally active Verlagsgruppe Passau and its 6500 employees.

Art lies at the core of these events. Placed in the atrium of the media center, art is not supposed to be decoration, but information, a message of human and artistic freedom as well as a spiritual orientation across borders. This is why we show the work of contemporary artists with an international reputation. The list of artists – all of whom were personally present at the openings – provides a cross-section of the current art world: Heinz Mack (Germany), Arnulf Rainer (Austria), Jirí Kolár (Czech Republic), Roman Opalka (Poland/France), Fabrizio Plessi (Italy), Jozef Jankovic (Slovakia), Günther Uecker (Germany), Candida Höfer (Germany), Jochen Gerz (Germany/France), as well as Christo and Jeanne-Claude (US).

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 32

Zum ersten Mal stellen wir Werke eines russischen Avantgardekünstlers aus: Igor Sacharow-Ross steht 2006 im Mittelpunkt.

Erstmals wird es vier Ausstellungen geben. Als Kooperationspartner haben wir neben unseren Partnern in der Stadt, Museum Moderner Kunst Passau – Stiftung Wörlen und Kunstverein Passau, auch die Stadtgalerie Altötting als Ausstellungsort in Oberbayern gewonnen.

Mit Sacharow-Ross und der Ausstellung *Abgebrochene Verbindung* zeigen wir einen Künstler, der selbst ein Symbol für Völkerverständigung ist. Geboren in Sibirien, gearbeitet im Untergrund, vertrieben durch sowjetische Machthaber, hat er in Deutschland eine neue Heimat gefunden. Heute, voll rehabilitiert in seiner ersten Heimat, ist er in Russland und Deutschland gleichermaßen zu Hause.

Zeichnung, Malerei, Collage, Fotografie, Skulptur, Ton und Musik – Sacharow-Ross arbeitet in vielen Medien. Im Hintergrund steht eine – der russischen Tradition verpflichtete – philosophische Beziehung zwischen Welt und Kunst. Der Künstler hat diese Dimension durch die Wissenschaft erweitert. Vor dem Hintergrund des Syntopiegedankens entwickelt Sacharow-Ross künstlerische Ausdrucksformen für eine medienübergreifende Kommunikation an der Schnittstelle von ästhetischem und alltäglichem Denken und Handeln.

Arbeitsplatz, 1994
S./p. 33: O.T., 1981-97

In 2006, we are presenting the work of a Russian avant-garde artist for the first time: Igor Sacharow-Ross.

This year four exhibitions will take place, also a first. Beside our partners in the city – Museum Moderner Kunst Passau/Stiftung Wörlen and Kunstverein Passau – we have now gained Stadtgalerie Altötting as an exhibition site in Oberbayern. With Igor Sacharow-Ross and the exhibition *Abgebrochene Verbindung* [Lost Connection] we show an artist who himself has come to symbolize understanding between peoples.

Born in Siberia, Sacharow-Ross worked in the underground, and was later driven by the Soviet regime to find a new home in Germany. Today, he is again welcome in Russia, and is equally at home in both Russia and Germany. Drawing, painting, collage, photography, sculpture, sound, music, objets trouvés – Sacharow-Ross works in many media. In the background is a very Russian, philosophical relationship between the world and art, and he has expanded this dimension by adding aspects of science.

With the idea of syntopy as a backdrop (syntopy is neurologist Ernst Pöppel's term for the border areas between science and art), Sacharow-Ross develops artistic forms of expression for a transmedia form of communication at the interface between aesthetic and everyday thought and action.

Translated by Brian Currid

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 34

O.T., 1991

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 36

Ich will nach Amerika, 1975

Das Resultat ist tot, es lebe der Prozess
The Result Is Dead, Long Live Process

Dieter Buchhart im Interview mit Igor Sacharow-Ross
Interview by Dieter Buchhart

Dieter Buchhart: Du wurdest in Ostsibirien geboren und in den 70er Jahren als Mitglied der nonkonformistischen Kunstszene politisch verfolgt. Ab 1975 hast du erste Aktionen und Performances in der damaligen UdSSR inszeniert und wurdest schließlich 1978 ausgebürgert. Welchen Stellenwert misst du heute diesen Aktionen und Performances bei?
Igor Sacharow-Ross: Mein damaliges Werk ist mit einem Schrei zu vergleichen. Es war wie die Suche nach einem Ort, der sich nicht als Subjekt, sondern als Kommunikationsraum zwischen den Menschen erweist. Nur durch die Anerkennung der anderen werde ich frei. Ein Staat kann das nicht herstellen. Um diesen Freiraum, der ewig unfertig bleibt, geht es mir auch heute.
DB: Deine frühe Auseinandersetzung mit dem Naturbegriff scheint von deinen Jugenderfahrungen in der sibirischen Taigalandschaft geprägt. Wofür steht der Begriff „Natur“ in deinen Werken?
ISR: Ich staune vor dem unlösbaren Geheimnis – kein Anfang und kein Ende.
DB: Ist diese (Natur) gleichermaßen segensreich wie zerstörerisch?
ISR: Ein globaler Mechanismus ist am Werk. Ein komplexes Gefüge unbegrenzter Rituale. In einem „licht – finster“-Rhythmus, komplementär und kausal.
DB: Seit den 80er Jahren hast du mit molekularen Strukturen wie Krebszellen und Blattformen gearbeitet. Hast du damals bereits versucht, naturwissenschaftliche Erkenntnisse mit jenen geisteswissenschaftlichen Überlegungen zu verbinden.
ISR: Schon in den 70er Jahren war das ein wesentlicher Aspekt meines Schaffens. Nach zwei Jahren intensiver Arbeit entstand im Jahr 1976

Dieter Buchhart: You were born in eastern Siberia, and as a member of the non-conformist art scene in the 1970s, you were subject to political persecution. In 1975, you began your first actions and performances in the USSR, and were ultimately stripped of citizenship and expelled in 1978. How do you see the importance of these actions and performances today?
Igor Sacharow-Ross: My work at that time could be compared to a scream: it was a search for a place that does not prove to be a subject, but a space for communication between people. Only through the acknowledgment of others can I become free. A state cannot achieve this. Today my work is also about this free space, which remains forever incomplete.
DB: Your early exploration of the concept of nature seems to have been formed by your experience growing up in the Siberian taiga. What does the concept nature stand for in your work?
ISR: I am amazed by the insoluble secret – no beginning, no end.
DB: Is nature equally benevolent and destructive?
ISR: There is a global mechanism at work. A complex structure of unlimited rituals. In a rhythm of light and dark, complementary and causal.
DB: Since the 1980s, you have been working with molecular structures like cancer cells and leaf forms. Were you then already attempting to combine findings from natural science with ideas from the humanities?
ISR: That was already a key part of my work in the 1970s. After two years of intense work, *Koordinatensystem* [System of Coordinates], my first sound object, was completed in 1976. It was made of metal, wood, felt, a mirror system, an electric motor,

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 38

Koordinatensystem, 1976

Koordinatensystem, mein erstes Klangobjekt. Es bestand aus Metall, Holz, Pelz, Spiegelsystemen, einem Elektromotor, Elementen aus Holografie und Elektronik, Materialien aus Genforschung und Biochemie, auch ein Zitat aus Kants Schrift *Vom ewigen Frieden* wurde in das Objekt integriert. Dieses Werk von Kant ist voller Hoffnung auf ein globales Weltbürgerrecht, wenn er bemerkt, dass die Menschenrechtsverletzung, die an einem Ort geschieht, an allen Orten gespürt wird. So ist die Vorstellung von einem Weltbürgerrecht nicht länger eine „phantastische und überspannte Vorstellungsart des Rechts".

Das Szenario der 80er Jahre ist noch direkter, man operiert mit Rohfassungen und fertigen Teilen aus verschiedenen Systemen und unterschiedlichen Quellen, z. B. bei Werken wie Kraftzellen oder Zwischenfelder, wo die Grenze fließend bleibt und alle Wissenschaften ins Spiel kommen.

DB: Seit langem setzt du dich mit dem von Ernst Pöppel, Professor für Hirnforschung und Gründer des Humanwissenschaftlichen Zentrums der Ludwig-Maximilians-Universität München, geprägten Begriff der „Syntopie" auseinander. Wie würdest du Syntopie definieren?

ISR: Pöppel beschäftigte sich mit Syntopie aus seinen Erkenntnissen der Grundlagenforschung über Gehirnfunktionen und der Entstehung von Kreativität heraus. Er definiert Syntopie als die Verbindung des räumlich und gedanklich Getrennten als Voraussetzung für Kreativität, die aus der Verbindung von explizitem Wissen, implizitem Können und persönlichem Wissen erwächst. Wenn heute von Wissen gesprochen wird, dann wird zumeist das begriffliche Wissen bezeichnet. In der Hirnforschung hat man jedoch festgestellt, dass es zwei weitere mindestens ebenso wichtige Wissensformen gibt, die ebenfalls im Laufe der Evolution entstanden sind. Die zweite Form ist das Handlungswissen, das intuitive oder implizite Wissen – das künstlerische Wissen und wissenschaftliche Wissen des Experimentators. Dieses intuitive Wissen ist heute als Erziehungsziel verloren gegangen und in unserer Gesellschaft zurückgetreten. Die dritte und möglicherweise wichtigste Form ist das bildliche Wissen. Wir machen uns Bilder von Sachverhalten, wie Wittgenstein sich ausdrückte: Die Hälfte

elements form holography and electronics, materials from genetic research and biochemistry, and a quotation from Kant's *Vom ewigen Frieden* [On Eternal Peace] was integrated into the object. This Kant quotation is full of a hope for universal human rights, where he writes that a violation of human rights is felt everywhere, no matter where it takes place. In this way, the notion of universal human rights is no longer an "abstract, idealized conception of right."

The scenario of the 1980s was still more direct. Here, rough versions and finished parts from various systems and sources were operated with, for example in works like *Kraftzellen* [Power Cells] or *Zwischenfelder* [Intermediate Fields], where the border remains fluid and all fields of science and scholarship come into play.

DB: For a long time you have been working with the notion of syntopy, devised by Ernst Pöppel, professor of neurophysiology and founder of the Humanwissenschaftliches Zentrum at Munich's Ludwig-Maximilians-Universität. How would you define syntopy?

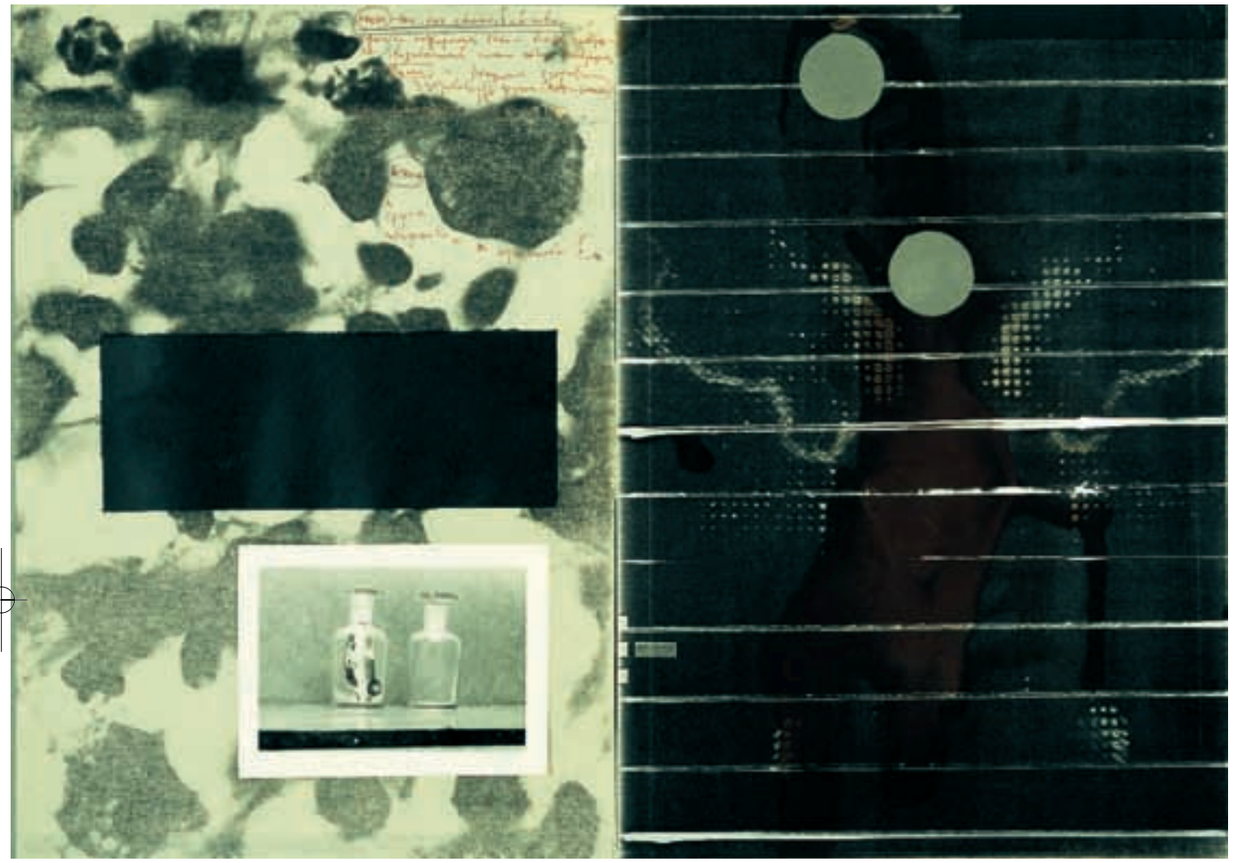
ISR: Pöppel's notion of syntopy developed from his findings in basic research on brain functions and the emergence of creativity. He defines syntopy as the linking of the formerly separate in spatial and conceptual terms, and sees this as a precondition for creativity, which grows from the link between explicit knowledge, implicit ability, and personal knowledge. When today we speak of knowledge, we usually mean conceptual knowledge. But it has been established in neurophysiology that at least two equally important forms of knowledge also emerged in the course of evolution. The second form is pragmatic knowledge, intuitive or implicit knowledge – the experimenter's artistic knowledge and scientific awareness. This intuitive knowledge today has been lost as an educational goal, and has retreated in our society to a secondary position. The third, and perhaps most important form is visual knowledge. We make images of facts, as Wittgenstein put it: half of the human brain is solely concerned with images, not concepts. And these images appear to us in threefold form: current knowledge – for example, the direct presence of the other. And secondly the visual memories that we all carry with us, all the way back to the first decisive memories, always linked to a certain image that in turn is always linked to a certain

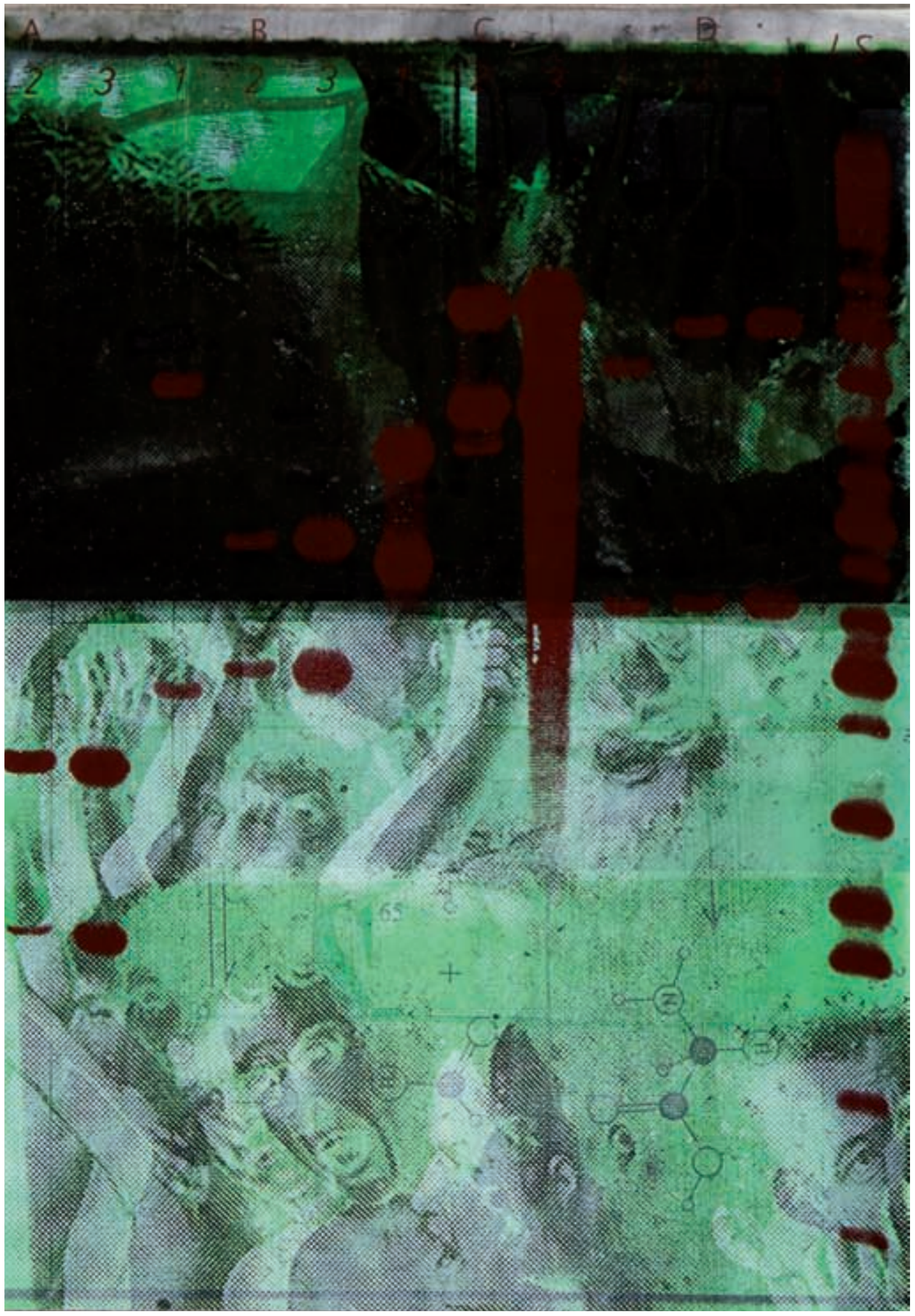
S./p. 39: Zwischenfelder, 1988

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 40

Zwischenfelder, 1988

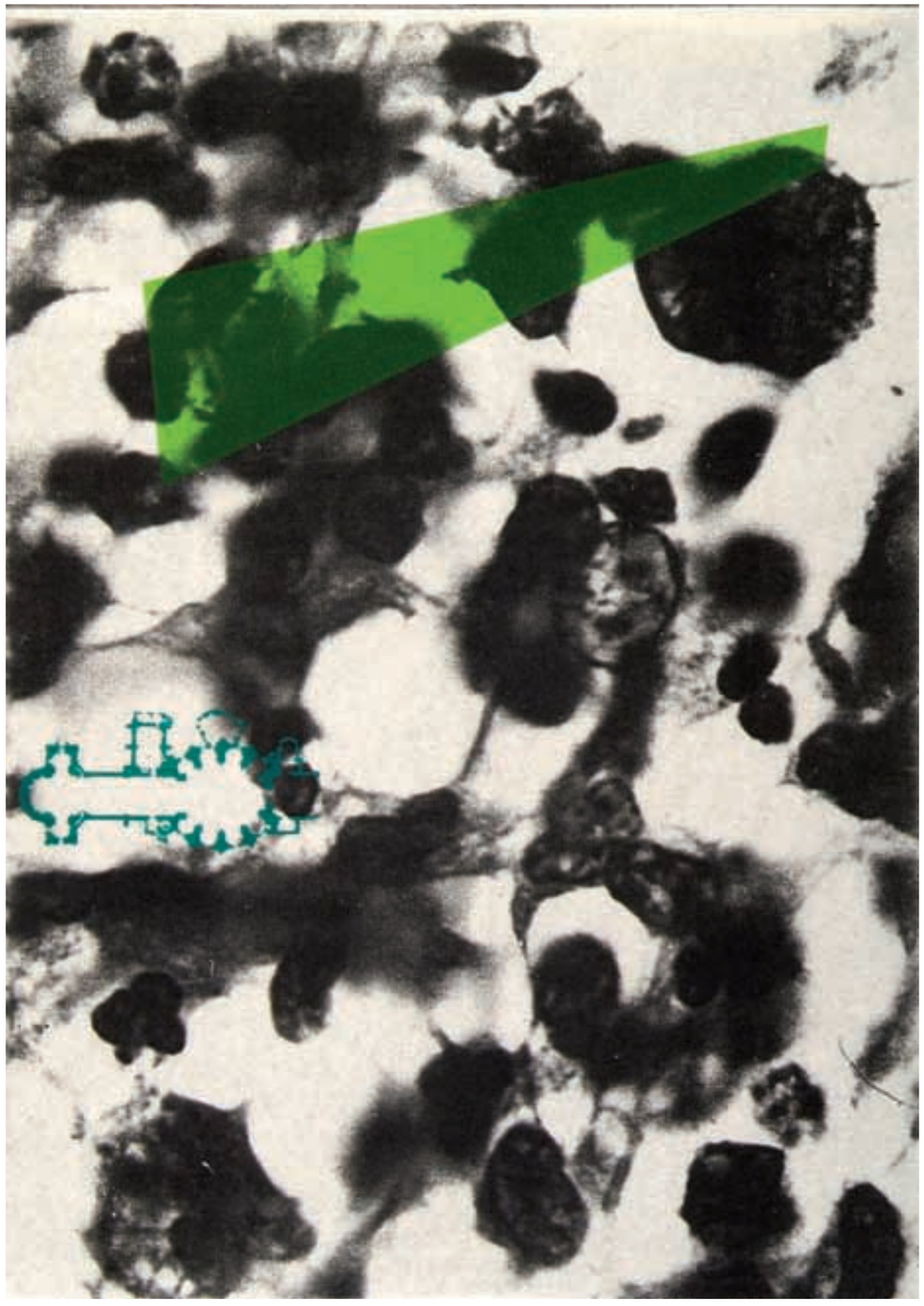
reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 42





Kraftzellenschema, 1986
S./p. 43: O.T., 1997
S./p. 44: O.T., 1987
S./p. 45: O.T., 1987-1979

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 44



reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 46

O.T., 1985

des menschlichen Gehirns beschäftigt sich nur mit Bildern und nicht mit Begriffen. Und diese Bilder erscheinen uns wiederum in dreifacher Form: das gegenwärtige Wissen – beispielsweise die unmittelbare Präsenz des anderen – und zweitens die bildlichen Erinnerungen, die wir in uns tragen, bis hin zu den ersten prägenden Erinnerungen, die stets mit einem bestimmten Bild, das immer mit einem bestimmten Ort verbunden ist, einhergehen, und Ort und Bild sind stets mit einer bestimmten Bedeutung, mit einem Gefühl, einem Geruch, einem Erleben verbunden. Die personale Identität eines jeden von uns ist die Aneinanderreihung, die inhaltliche Verbindung, die Syntopie der Bilder, die wir in uns tragen. Die Lebensgeschichte eines jeden Menschen ist etwas Besonderes und macht uns zu dem Menschen, der wir sind. Und die dritte Form des bildlichen Wissens ist das grafische und topologische Wissen, das wir für einfache geometrische Formen verwenden, um uns Sachverhalte klarzumachen. In den letzten drei- bis vierhundert Jahren hat sich jedoch leider in unserer Kultur eine Schieflage zugunsten des begrifflichen am kartesischen Rationalismus orientierten Wissens entwickelt. So geht es um die „Überwindung“ von Teilkulturen innerhalb unserer Gesellschaft, wie die Wissenschaften, die Künste oder die Wirtschaft. Diese dynamische Verbindung und die Überbrückung der Grenzen drückt der Begriff der Syntopie ebenso aus wie das Verbinden verschiedener Völker. Syntopie ist der Ausdruck des Verbindens von Verschiedenem an einem Ort.

DB: In deinem Projekt *Sapiens/Sapiens* werden unterschiedliche Menschen aus unterschiedlichen Bereichen zusammengebracht. Wie ist der Stellenwert des Einzelnen?

ISR: Grundlegend wollte ich einen Beitrag zur Beantwortung der Frage leisten, wie man zwei Menschen zusammenführt, welche Rolle Kunst und Politik dabei spielen und wie erfassbar der Informationsaustausch sein muss, um tatsächlich zu einer Erfahrung zu werden. Ein halbes Jahr hat diese Fülle von Prozessen, Konzepten und Projekten aus der ganzen Welt gedauert. Es war wie eine Versuchsanordnung. Entscheidend ist für mich, dass jeder Einzelne Träger eines individuell gewachsenen Wissens ist und dass dieses Potential

site, and site and image are always linked to a certain meaning or feeling, with a smell, with an experience. The personal identity of each of us is a sequence, the compound content, the syntopy of images that we bear within ourselves. The life story of each person is something special, and makes us the people we are. And the third form of visual knowledge is graphic and topological knowledge of simple geometric forms, which we use to make factual matters clear to us. In the last three to four hundred years, however, an imbalance has developed in our culture in favor of conceptual knowledge, oriented towards Cartesian rationalism. At issue is thus overcoming partial cultures within our society, like the sciences, the arts, or the economy. This dynamic connection and bridging of limits is expressed by the concept of syntopy, as is the link between various peoples. It is an expression of the linkage of different things in a single place.

DB: In your project *Sapiens/Sapiens*, various people from different realms of life are brought together. How important is the individual?

ISR: Basically I wanted to contribute to answering the question of how to bring two people together, what role is played here by art and politics, and how concrete does the exchange of information need to be to in fact become an experience. For a half-year, this wealth of processes, concepts, and projects from the whole world has taken place. It was like an experimental setting. Decisive for me is that each individual is the bearer of an individually grown knowledge, and that this potential is also explored for social processes.

DB: How well has this worked in practice?

ISR: The point is triggering memory processes. A person, a society without memory is sick. Essential here is the visualization of processes, resulting in a web of linked forces. This linkage I think was successful, but of course it was also unsuccessful. It is a process within an experimental set-up like an inner collage that labels the world in us and around us visually, and at the same time is directed at a universal whole. If I said it succeeded, I would be setting an endpoint with a result. The result is dead – long live process!

DB: How can artists make use of the concept of syntopy for their work?

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 48

Sapiens/Sapiens, 2000

auch für gesellschaftliche Prozesse erschlossen wird.

DB: Wie gut hat dies in der Praxis funktioniert?

ISR: Es geht um das Auslösen von Gedächtnisprozessen. Ein Mensch, eine Gesellschaft ohne Gedächtnis ist krank. Wesentlich ist dabei die Visualisierung von Prozessen, aus denen sich ein Gewebe von miteinander verbundenen Kräften ergibt. Dieses Verbinden ist mir gelungen und natürlich auch nicht gelungen. Es ist ein Prozess innerhalb einer Versuchsanordnung gleich einer inneren Collage, welche die Welt in uns und um uns herum visuell benennt und zugleich auf ein universelles Ganzes abzielt. Wenn ich sagen würde, dass es gelungen ist, so würde ich mit einem Resultat einen Schlusspunkt setzen. Das Resultat ist tot, es lebe der Prozess!

DB: Wie können sich Künstlerinnen und Künstler den Begriff der Syntopie für ihre Arbeit nutzbar machen?

ISR: Indem Künstler neben dem begrifflichen Wissen auch die beiden anderen Wissensformen ins Blickfeld nehmen und sich mehr auf das gegenwärtige Leben konzentrieren. Sie können dieses vielschichtige Wissen bewusst machen und in einen produktiven Transfer einbringen. Die Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Umgebung sowie den eigenen Ideen und Möglichkeiten, durchaus auch kreativ quer gedacht, kann ein neues Licht auf das Verhältnis von Demokratie und Selbstverantwortung werfen und den Beton sprengen, um herauszuschauen.

DB: Welche Chancen verbindest du mit der Syntopie und wo liegt dein Syntopia?

ISR: Die Vernetzung von Wissen, Erfahrung und Können im Zeitalter einer globalen Informationsgesellschaft verlagert den künstlerischen Arbeitsprozess in den Bereich der Konstruktion neuer Wahrnehmungsmodelle, in die Erkenntnis von Lebensstrukturen und Wissenseinheiten; so können Syntopien entstehen. Die Chance ist die Schaffung eines universalistischen und allumfassenden ganzheitlichen Idealzustandes – ein Netz, in dem aus dem zwanglosen Zusammenspiel aller Wissensebenen im menschlichen Geist ein Freiraum für Kreativität, unabhängiges Denken und für verantwortungsbewusstes Handeln entsteht. So soll

ISR: By not only taking conceptual knowledge, but also the two other forms of knowledge into view, and concentrating more on current life. They can become aware of this multilayered knowledge, integrating it into a productive transfer. The engagement with the direct environment, as well as our own ideas and possibilities, thought about unconventionally, laterally, can throw a new light on the relationship between democracy and personal responsibility, and explode the concrete to have a look outside.

DB: What opportunities do you see in syntopy, and where is your syntopia?

ISR: The interlinking of knowledge, experience, and ability in the age of a global information society moves the artistic work towards constructing new models of perception, to the recognition of life structures and knowledge units. In that way, syntopias can emerge. The opportunity is for the creation of a universalistic and all-embracing whole ideal condition – a network, in which the free collaboration of all levels of knowledge in the human spirit results in a space for creativity, independent thinking, and responsible action. The blockhouse, the syntopy sculpture, is to serve as a home for this free space.

DB: On the grounds of Cologne's Schule für Medientechnologie you have erected a huge *Syntopieplastik* [Syntopy Sculpture]. How does it work?

ISR: The syntopy sculpture engages with the original connections between humans and cultures. It is a site where various places come together. After starting the project *Sapiens/Sapiens* in Geneva, I continued it with a blockhouse as an annex of the Simultanhalle. The blockhouse was built in a traditional way, but I conceived of it in a unique form: it was produced in the Ural using pine, and then brought to Cologne-Volkhovem where it was erected by people of many backgrounds, including Udmurtians, Russians, Germans, French, Palestinians, Indians, and Israelis. Four years later the blockhouse was transferred to the grounds of the Georg-Simon-Ohm Berufskolleg (Cologne), where it symbolizes syntopy, is integrated into the school's curriculum, and is closely networked with Russia. The syntopy sculpture as a spatial collage is in constant motion, knows no hierarchy, and works against totalitarian thought. The inner collage forms a syntopic system in which ideas and quotations are combined, complemented,

das Blockhaus, die *Syntopieplastik*, eine Herberge für diesen Freiraum bilden.

DB: Auf dem Gelände der Schule für Medientechnologie in Köln hast du eine riesige *Syntopieplastik* errichtet. Wie funktioniert diese?

ISR: Die *Syntopieplastik* setzt sich mit den ursprünglichen Verbindungen von Mensch und den Kulturen auseinander. Es ist ein Ort, an dem verschiedene Orte zusammenkommen. Nach dem Start des Projektes *Sapiens/Sapiens* in Genf habe ich dieses mit dem Blockhaus als Annex der Simultanhalle fortgesetzt, das unter anderem von Udmurten, Russen, Deutschen, Franzosen, Palästinensern und Indern gebaut wurde. Das Haus als Träger des *Syntopiegedankens* wird nun in die Lehrprozesse der Schule integriert und ist eng mit Russland vernetzt. Die *Syntopieplastik* als Raumcollage ist in ständiger Bewegung, kennt keine Hierarchie und operiert gegen totalitäres Denken. Die innere Collage bildet ein Syntopiesystem, in dem Ideen und Zitate in einem fortwährenden Recycling miteinander kombiniert, ergänzt und permanent in neue Zusammenhänge gebracht werden. Die *Syntopieplastik* entwickelt sich als kreativer, gesellschaftlicher Prozess in einem Zwischenfeld als offene Verbindung und kann überall dort entstehen, wo ein zwischenmenschliches Potenzial besteht, gewohnte Verhaltensmuster zu verlassen.

DB: Im Kunstmuseum Bonn und im Deutschen Museum Bonn planst du *Unternehmensikonen* als gemeinsam erarbeitetes kreatives Gesamtwerk von Kunst und Unternehmertum in einen offenen Dialog mit den Sammlungen der beiden Museen treten zu lassen. Was erwartest du von diesem Dialog?

ISR: Das Bonner Experiment ist im alchimistischen Sinne die Suche nach Erkenntnis zu Möglichkeiten, die „Vielfalt der Welt“ und ihre Gesamtheit als „großes Kunstwerk“ zu erkennen. Durch gemeinsames Collagieren verwandelt sich das Museum als eine Forschungs- und Produktionsstätte in ein Atelier auf Zeit. Hier, wo die gemeinsamen Wurzeln versuchen, sich frei zu entfalten, kommt es zur Findung einer Kraftsubstanz als ersten Ansatz, was die Wechselbeziehung von Teilsystemen ermöglicht, und zu einer soliden Basis für weitere

and set in new contexts in a constant recycling process. The syntopy sculpture develops as a creative, social process in an intermediate space as an open link and can emerge anywhere there is an interpersonal potential to depart from customary patterns of behavior.

DB: At the Kunstmuseum Bonn and Deutsches Museum Bonn, you are planning *Unternehmensikonen* [Business Icons] as a collectively produced, creative, shared work in which art and business enter in an open dialogue with the collections of both museums. What do you expect from this dialogue?

ISR: The Bonn experiment is in an alchemistic sense the search for knowledge about the possibilities for recognizing the “multiplicity of the world” and its totality as a “huge work of art.” Through the shared making of collages, the museum transforms itself into a temporary studio as a site of research and production. Here, where the common roots attempt to develop freely, it can result in the discovery of a fuel as an initial starting point, allowing for the mutual relationship of partial systems and a solid basis for further processes, in order for people to get along better with one another and also become politically effective.

DB: Do you see yourself in the projects of recent years as more a director or a mediator?

ISR: As a Euro-Siberian syntopist making creative interventions in society, here and there. The experience of various places that have meaning for us, are interwoven to provoke a viewpoint. The conscious event is created from the present.

DB: Your works are strongly political. In your newest film project, for example, *Auftauen* [Thawing], you engage with the political situation in Russia under Putin. What is the state of Russian democracy according to our Western conceptions?

ISR: Russia is a country that is learning to grow up the hard way. Russian democracy is still in its baby shoes. Adorno predicted the mafia-like dominance of business interests and politicians. In *Auftauen*, two Russians speak about the situation in their country before the background of a dramatic recent history, its potentials, and mental models. Are there any developments and perspectives at all? The film is determined by changing backgrounds of nature, forest workers, rural and urban space, housing,

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 50

Yagya, 1987

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:04 Uhr Seite 52

Yagya, 1987

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 54

(oben/top): Yagya, 1993
(unten/bottom): Yagya, 1987
S./p. 55: Yagya, 1988

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 56

Prozesse, um miteinander besser umzugehen und auch politisch wirksam zu werden.

DB: Verstehst du dich eher als Regisseur oder als Mediator in deinen Projekten der letzten Jahre?

ISR: Als eurosibirischen Syntopisten mit gestaltender Intervention in der Gesellschaft hier und dort. Die Erfahrungen von verschiedenen Orten, die für uns Bedeutung haben, werden verflochten, um eine Anschauung zu provozieren. Aus der Gegenwart heraus wird das bewusste Geschehen gestaltet.

DB: Deine Arbeiten sind stark politisch. So setzt du dich in deinem neuesten Filmprojekt *Auftauen* mit der politischen Lage im Putin'schen Russland auseinander. Wie ist es um die Demokratie nach westlichem Verständnis in Russland heute bestellt?

ISR: Russland ist ein Land, das unter Schmerzen lernt, erwachsen zu werden. Die russische Demokratie steckt noch in den Kinderschuhen. Adorno hat die mafiose Herrschaft von Konzernen und Politik vorhergesagt. In *Auftauen* unterhalten sich zwei Russen über die Situation in ihrem Land vor dem Hintergrund seiner wechselvollen jüngeren Geschichte, seinen Potenzialen und seinen geistigen Entwürfen. Gibt es überhaupt Entwicklungen und Perspektiven? Der Film ist von wechselnden Hintergründen von Natur, Holzarbeitern, ländlichem und städtischem Raum, Wohnarchitektur, Kirchen, Blockhäusern und sehr starken Lichtbrüchen bestimmt. Der Film zeigt, dass von den Jahrzehnten der enormen Anstrengung, der großen Ideale, des Verzichts und der Infernos – „von der verfluchten Vergangenheit" nichts bleibt. Die höheren Ziele gesellschaftlicher Veränderungen wurden verraten und missbraucht. Das schale Gefühl, umsonst gelitten, verzichtet zu haben, bleibt zurück. Nun steht man noch vor der westlichen Zivilisation, der kapitalistischen Welt, die auch ihre Unschuld verloren hat. Das „Auftauen" könnte eine Chance für einen Neubeginn sein, aber schon wieder verfestigen sich die Verhältnisse so, dass der Einzelne wenig Chancen zum Neuanfang mit mehr Gerechtigkeit und Chancengleichheit hat. Es bleibt die Frage, muss man sich dann noch am Aufbau beteiligen? Gibt es überhaupt noch eine Perspektive, oder sollte man Russland einfach

churches, blockhouses, and very strong refractions of light. The film shows that nothing remains of the decades of enormous effort, the great ideals, the self-denial, and the inferno – the "damned past". The higher goals of social change were betrayed and misused, leaving the bitter, stale feeling of having suffered for nothing, having sacrificed for naught. Now we stand confronted with Western civilization and the capitalist world, which has also lost its innocence. The thaw could be a chance for a new beginning, but already the relations are again becoming fixed, so that individuals have few chances for starting over with more justice and equal opportunity. The question remains, should we still be involved in the efforts to build up a democracy? Is there any perspective at all any more, or should we just leave Russia alone? There is no solution in polarization: what remains is neither a flight into utopia, into Russian melancholy, but rather recognizing the current condition, a realistic view of the possible, and a patient step-by-step build-up of new structures – the networking of the existing positive forces.

DB: What does "Morgennikation" mean in your 2004 project at Berlin's Brotfabrik?

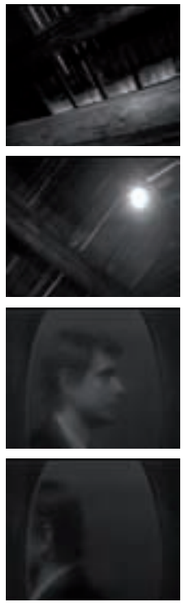
ISR: "Morgennikation" is an artist's word: on a large black board, I wrote "self confidence", „self-determination", "Down with Utopias of the Homeless! Conformism as life strategy? Long live Syntopy!"„Europe?"

DB: In *Hot Russian Line*, a work you conceived for the exhibition Re-Act at the Nikolaj Contemporary Art Center in Copenhagen, you again presented your work with the artist group GHETTO. Can you briefly describe this installation?

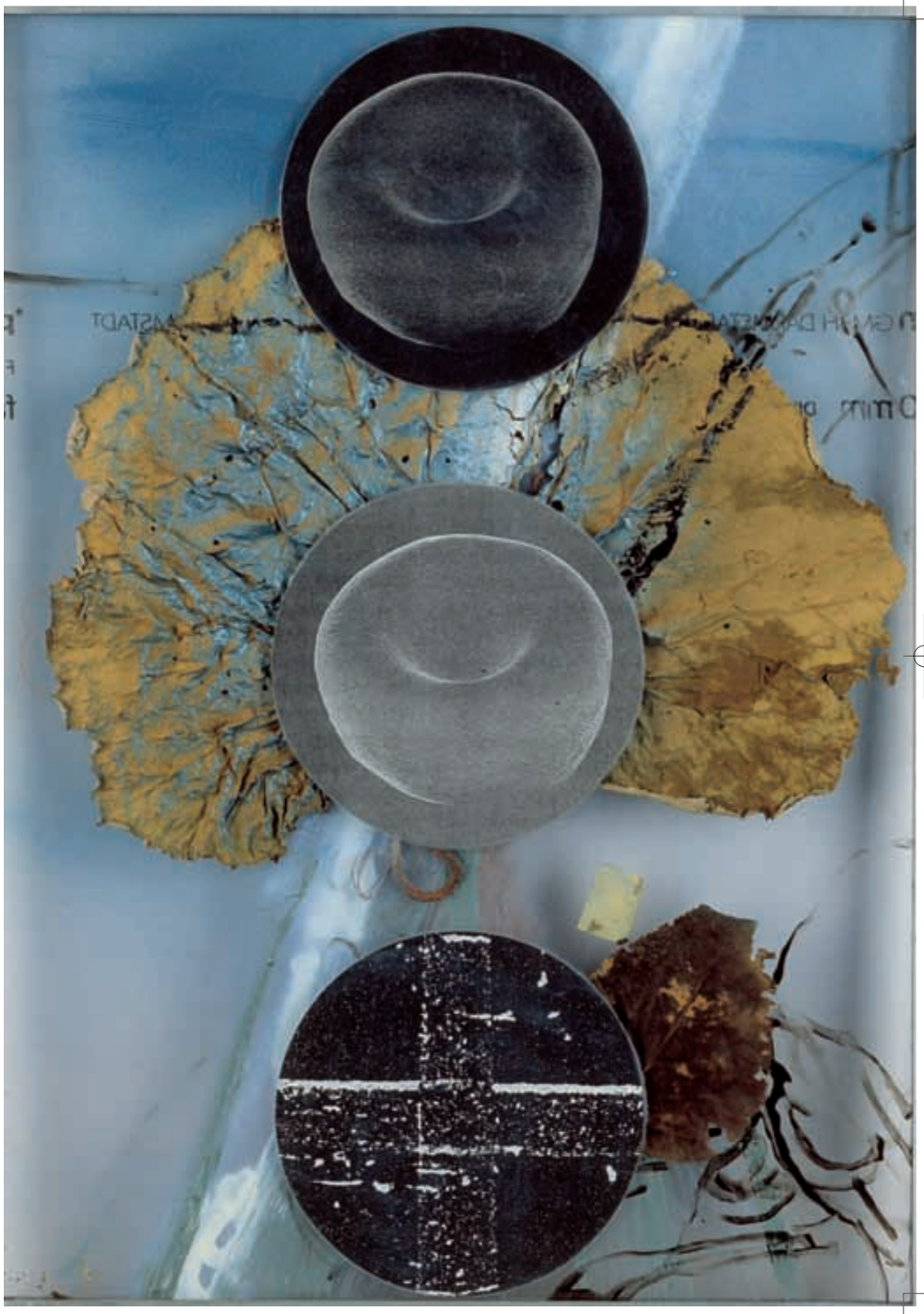
ISR: The installation is a series of interactive reports directly from Russia that are organized on the Internet. My collaborators are the anarchistic collective GHETTO. The action space at the Nikolaj was a tactical newsroom with a fast Internet connection and a place for the information material. GHETTO wrote weekly reports on current issues like the protest movement, telecommunication, wars, left-wing forums, migration policy, and the like. The Copenhagen audience was able to pose questions and discuss the reports.

DB: Will GHETTO become a kind of human ready-made?

ISR: With its raw data and current interpretations



Auftauen (Filmstills), 2004
S./p. 57: O.T., 1985



reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 58

verlassen? Es gibt keine Lösung in der Polarisierung – was bleibt ist nicht wieder Flucht in die Utopie, in die russische Melancholie, sondern das Anerkennen des Ist-Zustandes, ein realistischer Blick für Machbares und geduldiges schrittweises Aufbauen von neuen Strukturen – das Vernetzen der vorhandenen guten Kräfte.

DB: Was bedeutet „Morgennikation“ in deinem im Jahr 2004 in der Brotfabrik in Berlin realisierten Projekt?

ISR: „Morgennikation“ ist ein Kunstwort. Auf eine große schwarze Tafel schrieb ich „Selbstvertrauen“, „Selbstbestimmung“, „Nieder mit Obdachlosen-Utopien! Konformismus als Lebensstrategie? Es lebe die Syntopie!“, „Europa?“.

DB: In deiner Arbeit *Hot Russian Line*, die du für die Ausstellung *Re-Act* im Nikolaj Contemporary Art Center konzipiert hast, stellst du wiederum mit der Künstlergruppe GHETTO aus. Kannst du diese Installation kurz beschreiben?

ISR: Es handelt sich um eine Serie interaktiver Berichte direkt aus Russland, die über das Internet organisiert werden. Mein Partnerwerkzeug ist das anarchistische Kollektiv GHETTO. Der Aktionsraum in Nikolaj ist ein taktischer Nachrichtenraum mit einer schnellen Internetverbindung und einem Platz für das Informationsmaterial. GHETTO wird wöchentlich zu aktuellen Themen wie Protestbewegung, Telekommunikation, Krieg, linke Foren, Migrationspolitik und so weiter Berichte schreiben. Das Kopenhagener Publikum kann auch Fragen stellen und Berichte diskutieren.

DB: Wird GHETTO so zu einer Art menschlichem Readymade?

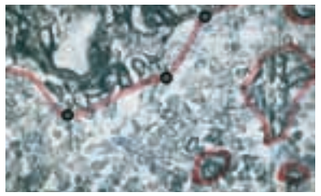
ISR: Mit seinen Rohdaten und aktuellen Deutungen aus der russischen Welt wird GHETTO zum Sprengstoff. Hier geht es wieder um Synthese von Leben und Medien als Parallelwelt, genauer gesagt, um Politisches und Medientechnisches. Erweitertes Readymade? Nein, mehr „rough data/ref-data“, die auf neue Maßstäbe setzen und auf eine Wirkung im echten Leben hoffen.

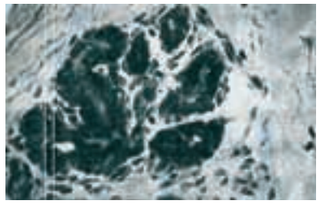
DB: Inwiefern fügen sich deine Arbeiten der 80er und 90er Jahre zu Naturwissenschaften und deine umfassenden künstlerischen Experimente mit Krebszellen in dein heutiges Kunstverständnis ein?

ISR: Die intensive Beschäftigung mit Biogenetik from the Russian world, GHETTO becomes an explosive material. This is again about a synthesis of life and media as a parallel world: to put it more precisely, the political and media technologies. Expanded ready-made? No, more „rough data/ref data“ that relies on new criteria and hopes for an impact on real life.

DB: To what extent do the works from the 1980s and 1990s concerning the natural sciences and your comprehensive artistic experimentation with cancer cells fit into your current understanding of art?

ISR: The intensive study of biogenetics and neurophysiology in the 1980s stands for continuity and constancy, for experience in turning to nature beyond all forms of cultural tradition and social engagement. At issue was observing nature from the inside, in its core, in its entire vitality. This search was based on a series of works in which pictures of cancer-destroyed cells were taken with an electron microscope. In this work cycle, that space for play was grasped on many layers, in which life and death, the artistic and the elementary, nature and technology were brought in line with one another. And above all in the choice of object: cancer cells mark an existence on the line between life and death – their life means death – second, this life becomes lifeless, technologically reconstructed, and third, this lifelessness is animated by the decision to identify with it, which is expressed by, among other things, these shots being colored. On first glance, these works are reminiscent of the photographs of star systems, of galaxies. The microcosm here proves equal to the macrocosm, and in this way, the law of the spread of cancer cells becomes the law of the world in which we live. Ten years later, in Munich's Haus der Kunst a different kind of apparatus followed, the *Innere Observatorium* [Inner Observatory], consisting of a mass spectrometer, a true-to-life model of the human brain, a telescope, and three different sound waves. The telescope, 15 meters long, penetrates the ceiling of the museum and has the reverse direction, that is, it gets very close to the human brain. It is directed towards us, our nearest surroundings, rather than a galactic distance. The technical manipulation, this getting the upper hand of the tools, runs the danger of threatening our human dimension. The open human brain, clamped





S./p. 58: Hot Russian Line, 2005
S./p. 59: Neoplasma, 1983-86

und Hirnforschung in den 80er Jahren steht für Kontinuität und Konstanz, für Erfahrung in der Hinwendung zur Natur jenseits aller Formen der kulturellen Tradition und des sozialen Engagements. Es ging darum, die Natur von innen heraus zu beobachten, in ihrem Kern, in ihrer ganzen Vitalität. Dieser Suche lag eine Serie von Arbeiten zugrunde, in denen Hunderte von Aufnahmen krebszerstörter Zellen mit dem Elektronenmikroskop gemacht worden waren. In diesem Werkzyklus wurde auf vielen Ebenen jener Spielraum erfasst, in welchem Leben und Tod, Künstlerisches und Elementares, Natur und Technik innerlich angeglichen wurden. Und das vor allem durch die Wahl des Gegenstandes: Krebszellen bezeichnen eine Existenz an der Grenze zwischen Leben und Tod – ihr Leben bedeutet Tod –, zweitens wird dieses Leben leblos, technisch rekonstruiert, und drittens wird diese Leblosigkeit durch den Entschluss belebt, sich mit ihm zu identifizieren, was sich unter anderem darin ausdrückt, dass diese Aufnahmen eingefärbt worden sind. Auf den ersten Blick erinnern diese Arbeiten an die Aufnahmen von Sternensystemen, von Galaxien. Der Mikrokosmos erweist sich hier dem Makrokosmos gleich, und auf diese Weise wird das Gesetz der Ausbreitung der Krebszellen zum Gesetz der Welt, in der wir leben.

Zehn Jahre später folgte im Münchner Haus der Kunst eine andere Art von Apparatur, das *Innere Observatorium*, bestehend aus einem Massenspektrometer, einem lebensechten Modell des menschlichen Gehirns, einem Teleskop sowie drei unterschiedlichen Klangwellen. Das Teleskop mit einer Länge von 15 Metern durchbohrt das Dach des Museums und hat die umgekehrte Blickrichtung, das heißt, es kommt ganz nahe an das menschliche Gehirn heran. Es ist auf uns selbst, auf unsere nächstliegende Gegenwart gerichtet statt in eine galaktische Ferne. Die technische Manipulation, das Überhandnehmen der „Tools“ läuft Gefahr, unsere humane Dimension zu bedrohen. Das offene menschliche Gehirn, in das Spektrometer eingespannt wie in einen Schraubstock, wirkt preisgegeben und verwundbar, es erfordert unsere volle Aufmerksamkeit und Sorge. Blick und Anblick überkreuzen sich. Heute, und das bezeugt das aktuelle Projekt *Infektionskegel* der Gesellschaft in the spectrometer as if in a vice, appears surrendered and vulnerable, and demands all our attention and care. The gaze and what is seen intersect. At issue today in our dense present – this is shown by the current project *Infektionskegel* [Infection Cone] at the Gesellschaft für biotechnologische Forschungen (GBF) in Braunschweig – is the visualization of processes in which the web of humanity, society, place, and history emerge. The Infektionskegel is a sculpture that the visitor can enter into, conceived as a visually networked space of knowledge.

DB: How did you translate this networked space of knowledge into architectural space on the grounds of GBF?

ISR: The origins for this architecture are the three large fermenters, no longer in use, massive steel devices from the research on infection that made biotechnological history here in the 1980s. History is thus preserved and brought to life with a new construction. Here, the fermenters are transformed into supporting building components, columns linking numerous spatial levels.

The sculpture, which can be entered into, has three floors and a cellar: it goes through the tripartite building design – past, present, future – the continuity of various historical lines of development: The history of infections and epidemics, the history of their research, the history of their treatment, the history of science in Braunschweig and at the GBF.

The ground floor is the reception room, where upon entering the visitor can chose a direction. The cellar (past) is a space for projects, presentations, workshops – conceived as an interactive archive. The first floor (present) is a light-filled room for holding events. Here, people from various cultures and disciplines can meet. The second floor (future) is like an observatory: it has an open design, and offers a great view. This is a place that smaller groups or individuals can retreat to and find unusual and visionary literature. Plans and hopes are shared, and these are immediately registered, in a book and/or by a camera. Prof. Rudi Balling, the scientific director of GBF, renamed *Infektionskegel* [Infection Cone] *Persisdom*.

„Persisdom – persisting, we are sustainable, we will not give up, we bear the continuity from yesterday, through today, and into tomorrow. With Persisdom,

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 60

S./p. 60: Inneres Observatorium, 1995
S./p. 61: Die Taufe, 1994
S./p. 62-63: Inneres Observatorium, 1995

für biotechnologische Forschungen GBF in Braunschweig, geht es in einer verdichteten Gegenwart um die Visualisierung von Prozessen, in denen das Gewebe Mensch, Gesellschaft, Ort und Geschichte aufscheint. Der Infektionskegel ist eine begehbare Plastik, gedacht als visuell vernetzter Wissensraum.

DB: Wie übersetzt du diesen vernetzten Wissensraum auf dem Gelände der GBF in einen architektonischen Raum?

ISR: Den Ursprung für die Architektur bilden drei große außer Betrieb genommene Fermenter, massive Stahlapparaturen aus der Infektionsforschung, die in den 80er Jahren Geschichte der Biotechnologie in Braunschweig geschrieben haben. Hier wird diese Geschichte konserviert und durch eine neue Konstruktion vergegenwärtigt. Die Fermenter verwandeln sich zu tragenden Bauteilen, zu Säulen, die zwischen mehreren Raumebenen verbinden.

Die begehbare Skulptur ist dreistöckig und unterkellert. Sie trägt durch eine dreiklängige Baugestaltung – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – die Kontinuität verschiedener geschichtlicher Entwicklungslinien: Geschichte der Infektionen und Seuchen, Geschichte ihrer Erforschung, Geschichte ihrer Heilung, Geschichte der Wissenschaft in Braunschweig und der GBF.

Das Erdgeschoss ist der Empfangsraum, wo der Besucher beim Eintreten eine Richtung wählen kann, das Souterrain (Vergangenheit) als Raum für Entwicklungen, Präsentationen, Workshops und als interaktives Archiv gedacht. Das erste Obergeschoss (Gegenwart) ist ein lichterfüllter Veranstaltungsort. Hier begegnen sich Menschen verschiedener Kulturen und verschiedener Fachrichtungen. Das zweite Obergeschoss (Zukunft) ähnelt einem Observatorium, es ist offen gestaltet und bietet viel Ausblick. Hierhin können sich kleine Gruppen oder einzelne Personen zurückziehen. Sie finden dort ungewöhnliche und visionäre Literatur. Man teilt seine Pläne und Wünsche mit, und diese werden dort registriert, in einem Buch und/oder von einer Kamera.

Professor Rudi Balling, der wissenschaftliche Leiter der GBF, hat den Infektionskegel in Persisdom umgetauft. „Persisdom – persistieren, wir sind nachhaltig, wir geben nicht auf, wir führen die Kontinuität we are signaling that we want to get out of the ivory tower. We could provide a message for industrialists and politics, for the public“, as Rudi Balling puts it.

DB: Do you understand *Infektionskegel* as an interdisciplinary place of communication?

ISR: It is a place for the direct practical approach to all sorts of realities. It stands for the complexity of things. Here, interdisciplinarity, which today is a necessity, should not just be understood, but lived.

DB: You see your exhibition project *Abgebrochene Verbindung* [Lost Connection] in Passau as a synthetic work that secures a wealth of various materials as an intermedia space collage, processing and linking them. How would you describe this experimental situation, staged by you, within which various media and disciplines are tied together?

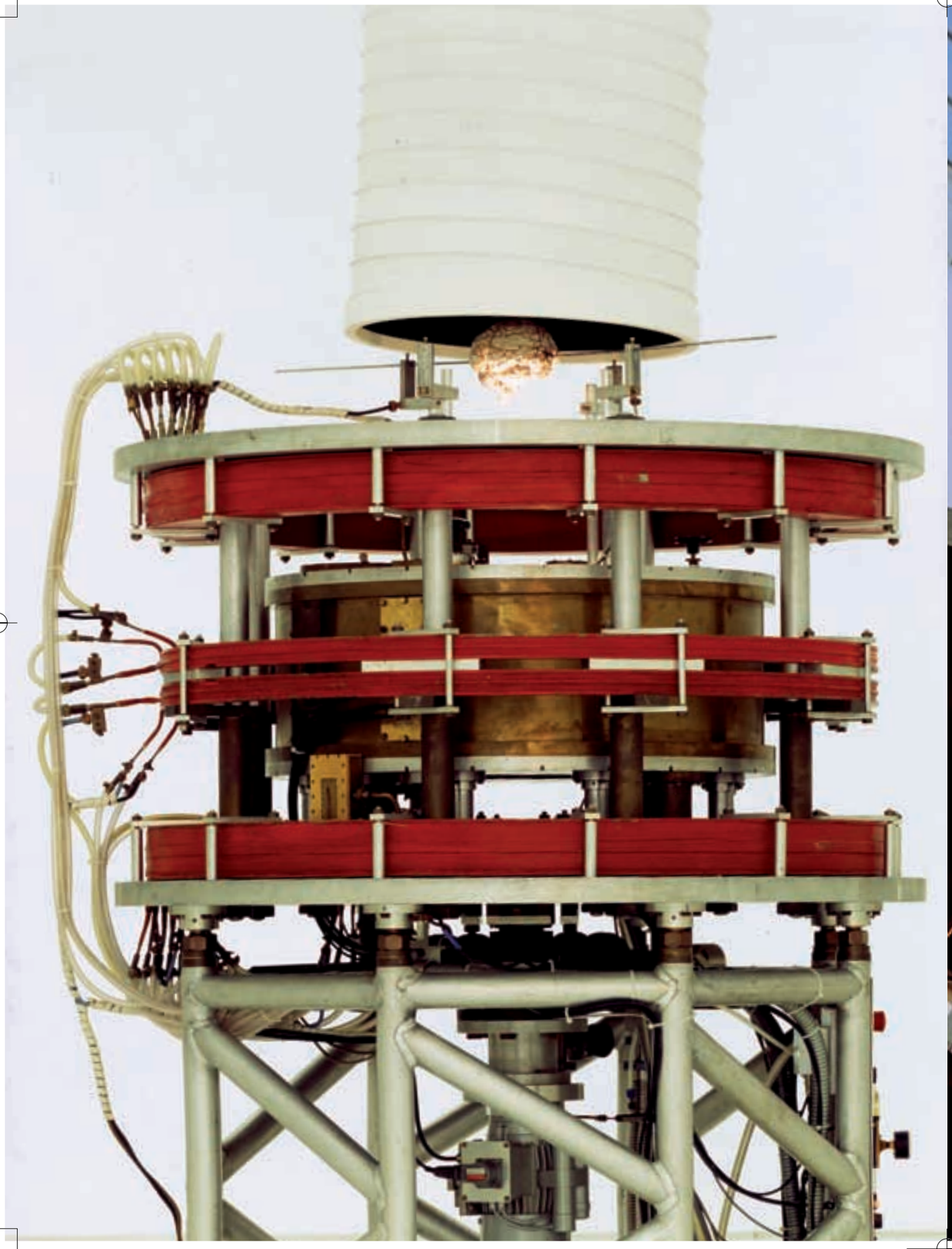
ISR: It is comparable to a laboratory with a multilayered coded basic structure, which spreads out through spaces as a syntopic net. The observer is part of the absolute center. There, he is a researcher and developer. The personal antennae are activated. The connections are not depicted in a linear fashion, but in layers and points of transfer. For the first time, I show here a huge „negative mirror,“ consisting of six parts, that threatens to absorb all light. The finely polished graphite plates also are of such a quality that the beholder can never recognize himself, only other persons in the space. The black mirror thus emblematizes the recognition of the other, necessary for us to find ourselves. Metaphorically speaking, in the mass of graphite dust, compacted over huge spans of time, the history of the planet can be reawakened.

DB: You are also working on a series of projects with sounds and odors. Why do you turn increasingly to dematerialized media and not to things available to haptic experience?

ISR: I love the transformation, and so in transformation you encounter a significant degree and feel unsure. Suddenly, you hear the inner side of the nuclear envelope. You come over and over to a certain point where something must be changed. You can feel quite clearly that things can't go on that way. An inner journey is unavoidable. An act of purification in which one breaks with the domination of iconostasis.

DB: Do you refer in this work back to projects from

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 62



reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 64

von gestern durch heute ins Morgen. Mit dem Persisdom geben wir ein Signal, wir wollen raus aus dem Elfenbeinturm. Wir können eine Message geben für Industrielle und Politiker, für die Öffentlichkeit“, so Rudi Balling.

DB: Verstehst du den *Infektionskegel* als interdisziplinären Kommunikations-Ort?

ISR: Es ist ein Ort für unmittelbaren praktischen Umgang mit den verschiedensten Realitäten. Er steht für die Komplexität der Dinge. Hier soll Interdisziplinarität, die heute zu den Notwendigkeiten des Zeitgeistes gehört, nicht nur verstanden, sondern gelebt werden.

DB: Dein Ausstellungsprojekt *Abgebrochene Verbindung* in Passau verstehst du als ein synthetisches Werk, das als eine intermediale Raumcollage eine Fülle verschiedenartiger Materialien sichert, verarbeitet und verbindet. Wie würdest du diese von dir inszenierte Versuchssituation beschreiben, innerhalb derer verschiedene Medien und Disziplinen verbunden werden?

ISR: Es ist ein Labor, vergleichbar mit einer mehrschichtigen kodierten Grundstruktur, die durch Räume ein syntopisches Netz ausspannt. Zum absoluten Zentrum gehört der Betrachter. Er ist dort Forscher und Entwickler. Die persönlichen Antennen werden aktiviert. Die Verbindungen werden nicht linear wiedergegeben, sondern in Schichten und Übergängen. Zum ersten Mal zeige ich hier einen riesigen, aus sechs Teilen bestehenden „negativen Spiegel“, der alles Licht aufzusaugen droht. Die fein polierten Grafitplatten haben zudem die Eigenschaft, dass der Betrachter nie sich selber, sondern nur andere Menschen im Raum wird erkennen können. Der schwarze Spiegel wird zum Sinnbild für das Erkennen des anderen, in dem allein man sich letztlich selbst findet. Metaphorisch lässt sich in der über gewaltige Zeiträume hinweg kompaktierten Masse des Grafitstaubs die Geschichte der Erde wiedererwecken.

DB: Des Weiteren arbeitest du in einer Reihe von Projekten mit Sound und Gerüchen. Wieso wendest du dich zusehends entmaterialisierten Medien und nicht haptisch Erfahrbarem zu?

ISR: Ich liebe den Wandel, und so beim Wandeln triffst du einen signifikanten Grad und fühlst dich unsicher. Plötzlich hörst du die innere Seite der

the 1980s and ‘90s?

ISR: What was yesterday is also tomorrow. There are always new moments and again a new beginning.

DB: Is the object-bound art world dissolving ultimately in the connection and communication between various disciplines and people?

ISR: The object, whether visible or graspable, is deeply rooted in our historical and cultural memory. My concept of art seeks to go beyond the referential object production and contemplative reception to the development and transformation of current reality. If artistic competency expands its field of action to the social space, the metaphorical layer of artistic work is supplemented by concrete social action. The object-related aspects of art decline, dissolve, but also return.

DB: In what art form do you see the future of contemporary art?

ISR: The borders separating life and art are melting away, the opportunities for both lie in the open process. The concern and the vision of art planning are accompanied by the faith in art. The plan for the future develops when thinking succeeds apart from production. At the foreground is the process, the processual. Already over twenty years ago, Joseph Beuys said, “Movement comes into being by way of a provocation, an introduction, and initiation to the purpose of movement. You cause something, the principle of movement itself… It is thus the principle of resurrection, to re-form the old form that dies or has petrified, into a lively, pulsating, life promoting, soul promoting, spirit promoting form.”

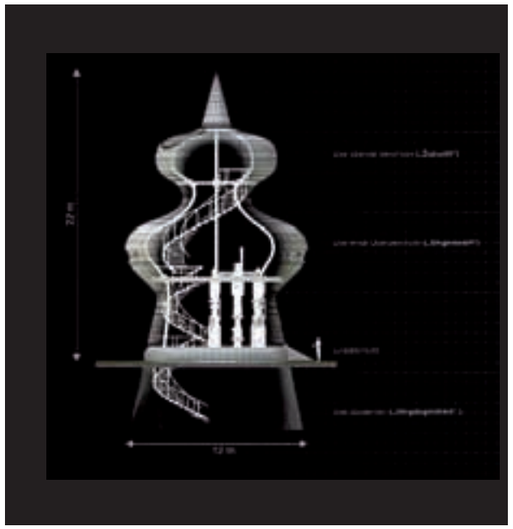
DB: Has art in the classical understanding completed its service, worn itself out?

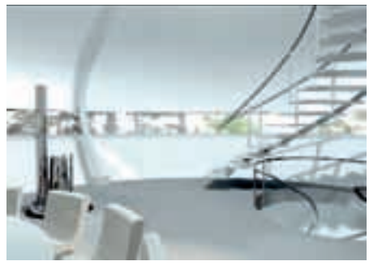
ISR: Indeed. Art is good and eternal. How can “the coherent beam initiate the spiritual potential”? Serve on!

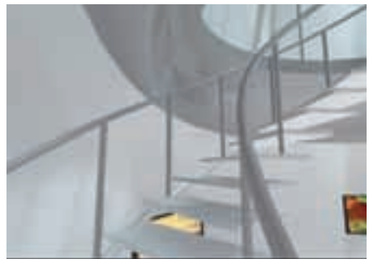
Translated by Brian Currid

Innerer Luxus, 1999

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 66

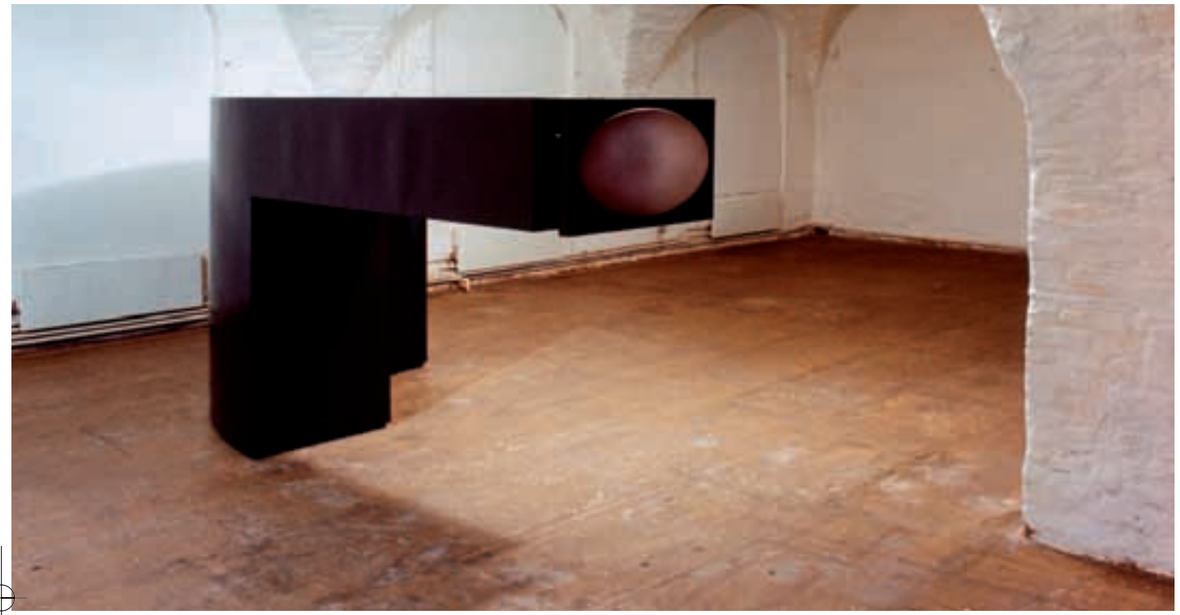






Persisdom, 2005

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 68



Kernhülle. Du kommst immer wieder zu einem Punkt, wo etwas geändert werden muss. Du spürst ganz genau, so geht es nicht weiter. Eine innere Reise ist unausweichlich. Ein Reinigungsakt, in dem man die Herrschaft der Ikonostase bricht.

DB: Rekurrierst du in diesen Arbeiten auf Projektentwürfe der 80er und 90er Jahre?

ISR: Was gestern war, ist auch morgen. Es sind immer neue Augenblicke und wieder Neubeginn.

DB: Löst sich das objekthafte künstlerische Werk schlussendlich in der Verbindung und Kommunikation verschiedener Disziplinen und Menschen auf?

ISR: Das Objekthafte, ob sichtbar oder anfassbar, ist tief in unserem historischen und kulturellen Gedächtnis verwurzelt. Mein Kunstbegriff zielt über die objektbezogene Produktion und die kontemplative Rezeption hinaus auf Entwicklung und Veränderung der aktuellen Lebenswirklichkeit. Indem künstlerische Kompetenz ihr Wirkungsfeld auf den sozialen Raum ausweitet, wird die metaphorische Ebene künstlerischer Arbeit ergänzt durch konkretes gesellschaftliches Handeln. Das Objekthafte reduziert sich. Es löst sich auf, kommt aber neu.

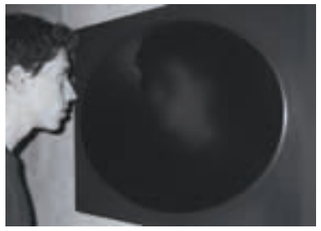
DB: In welcher Kunstform siehst du die Zukunft der zeitgenössischen Kunst?

ISR: Die Grenzen zwischen Leben und Kunst tauen auf, im offenen Prozess liegen die Chancen für beide. Die Sorge und die Vision der Kunstplanung werden vom Glauben an die Kunst begleitet. Der Zukunftsplan entwickelt sich, wenn das Denken weg von der Produktion gelingt. Im Vordergrund steht der Prozess, das Prozesshafte. Schon vor etwa zwanzig Jahren sagte Joseph Beuys: „Die Bewegung kommt zustande durch eine Provokation, durch eine Einweihung, durch eine Initiation zum Zweck der Bewegung. Man ruft etwas hervor, das Bewegungsprinzip selbst. […] Es ist also das Auferstehungsprinzip, die alte Gestalt, die stirbt oder erstarrt ist, in eine lebendige, durchpulste, lebensfördernde, seelenfördernde, geistesfördernde Gestalt umzugestalten.“

DB: Hat Kunst im klassischen Verständnis ausgedient?

ISR: Ausgedient schon. Kunst ist gut und ewig. Wie kann der kohärente Strahl von Anfang an das geistige Potenzial zutage fördern? Weiter dienen!

S./p. 68: Refugium, 2003
S./p. 69: Innerer Spiegel, 1997



reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 70

Tabula Rotunda, 1992

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 72

Tabula Rotunda, 1992

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 74

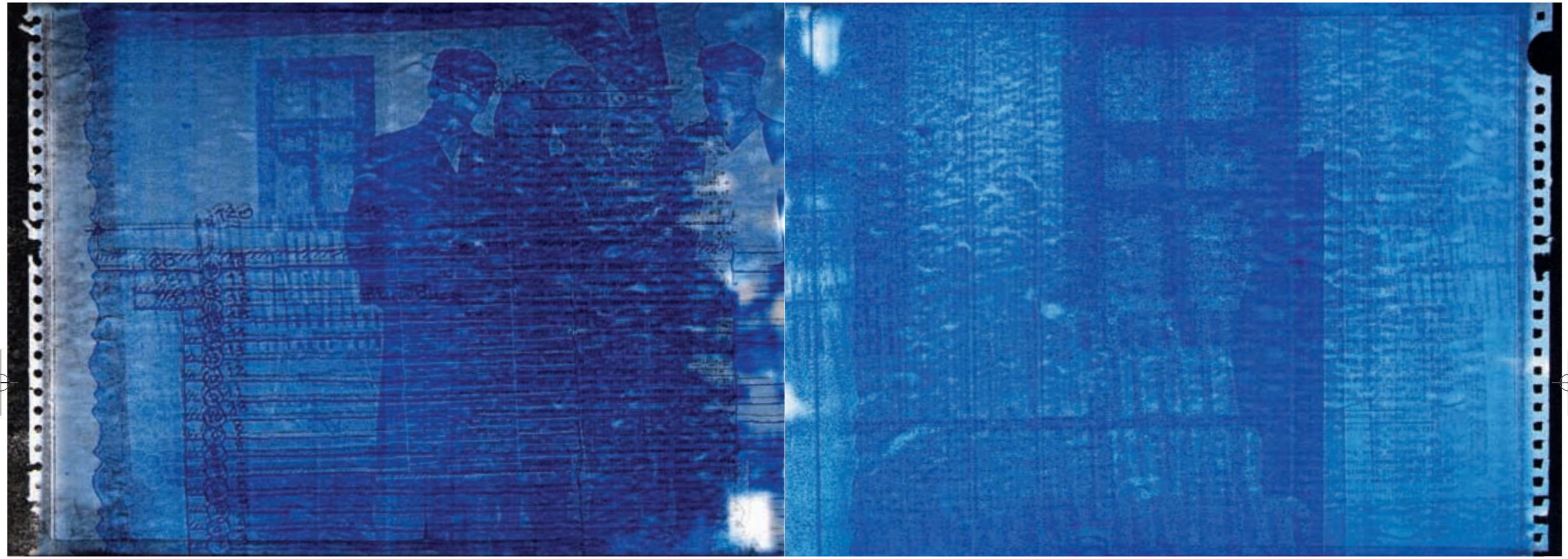
O.T., 1990

Staubschrank, 1998

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 76

Die Taufe, 1994

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 78



O.T., 1997
S./p. 79: O.T., 1997
S./p. 80 - 83: Morgennikation, 2004

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 80

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 82

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 84

Bindungsproblem und Einheitliche Feldtheorie
The Binding Problem and Unified Field Theory

Thomas Zaunschirm

Mit dem Projekt *Abgebrochene Verbindung* sucht Igor Sacharow-Ross die Trennung der „Welt um uns“ und der „Welt in uns“ zu überwinden. Der Künstler ist von der Vorstellung der Syntopie fasziniert. Mit dem Hirnforscher Ernst Pöppel definiert er „Syntopie als die Verbindung des räumlich und gedanklich Getrennten als Voraussetzung für Kreativität, die aus der Verbindung von explizitem Wissen, implizitem Können und persönlichem Wissen erwächst.“ In diesem Fall stehen zwei Fragen zur Disposition: Einerseits die erwähnte Polarität der zwei Welten, andererseits das daraus folgende sogenannte Bindungsproblem. Sacharow-Ross ist kein Wissenschaftler, er sucht Antworten in künstlerischen Prozessen, wie der biosemiotischen Beobachtung von Krebszellen. Er kolorierte Aufnahmen mit dem Elektronenmikroskop (Mikrokosmos als „die Natur von innen“) und stellte sie dem Makrokosmos der Galaxien gegenüber. Seine „Vernetzung von Wissen, Erfahrung […] verlagert den künstlerischen Arbeitsprozess in den Bereich der Konstruktion neuer Wahrnehmungsmodelle“. Während der Hirnforscher untersucht, wie die Wahrnehmung der Wirklichkeit sich in der Verarbeitung von Daten in die verschiedenen Areale des Gehirns verzweigt, versucht der Künstler durch Vernetzung von Wahrnehmungsangeboten den Erfahrungshorizont zu bereichern.

Historisch macht es wenig Sinn, Kunst und Wissenschaft streng auseinanderhalten zu wollen. Künstler haben sich seit dem Beginn der Neuzeit vieler Anleihen bei den damals artes liberales genannten mathematischen Wissensformen von der Astronomie bis zur Musik bedient, um ernst genommen zu werden und nicht als Handwerker zu gelten. Und wissenschaftliche Forschungen lassen sich oft von ästhetischen Sehnsüchten leiten, auch wenn sie sich einer logischen Beweisführung unterziehen müssen. Natürlich war nicht jeder bereit, Feyerabend zuzustimmen, dass „die Wissenschaften Künste sind“.[/1] Vom Überschwang einer gegenseitigen Bereicherung vor zwei Jahrzehnten ist nicht mehr viel übrig

With the project *Abgebrochene Verbindung* [Lost Connection], Igor Sacharow-Ross attempts to overcome the separation between the “world around us” and “world within us.” The artist is fascinated by the notion of syntopy. Referencing the brain researcher Ernst Pöppel, he defines “syntopy as the linkage of spatially and conceptually separate entities as a prerequisite for creativity that grows out of the combination of explicit knowledge, implicit ability and personal knowledge.” Here, there are two questions at issue: on the one hand the aforementioned polarity between the two worlds, on the other hand the so-called “binding problem” that results from that. Sacharow-Ross is not a scientist; he seeks out answers through artistic processes, like the biosemiotic observation of cancer cells. He colors photographs taken with the electron microscope (the microcosm as “nature from inside”) and places them alongside the macrocosm of the galaxies. His interlinking of knowledge, experience … moves the artistic work, constructing new models of perception. While the brain researcher explores how the perception of reality branches out into various regions of the brain to process data, the artist attempts to enrich the horizon of experience by networking what is perceived.

Historically speaking, it makes little sense to want to strictly separate art and science from one another. Since the beginning of the modern age, artists have often borrowed from mathematic forms of knowledge, (then called *artes liberales*) from astronomy to music, in order to be taken seriously and avoid being considered craftsmen. And scientific research is often driven by aesthetic longings, even if scientists need to subject themselves to the logical presentation of evidence. Of course, not everyone was ready to agree with Feyerabend, “that the sciences are arts ….[/1] Not much has remained of the enthusiasm of two decades ago concerning the mutual enrichment of art and science. Despite the “disparate, confused, fruitless” attempt of the 1986 Venice Biennial with its theme *Arte e Scienza*, the philosopher Wolfgang Welsch still noted optimistically, “The new perspective, promising for the future, will be characterized by an awareness of correspondences between art and science.”[/2] This hope ultimately drew its energy from the nineteenth century. In his observations on science and poetry, Patrick Deville quotes Gustave Flaubert: “The more it progresses, the more art becomes a science. To the same extent, science is becoming art. The two will meet at the summit after having separated at the basis.”[/3] This evolutionary scheme of development is based on an architectural metaphorics.

For the architectural pilgrim, interiors provide interesting insights and perspectives on historical systems of order. One looks simultaneously from the inside towards the outside, and into the secluded interiors of another time. It was a matter of taste in the fifteenth century whether space should be clearly demarcated, or whether the attempt should be made to link everything with a network tying it all together. As the two illustrations of vaults show, both work. Working in webs, as was then preferred, communicates in smaller intervals the distances in the world’s lack of connection. The webbed vault might well be darker in comparison to the ribbed vault, but that is not only due to its structure, but also to the distant windows of the church hall in comparison to those in the basilica’s nave. It is naturally more fitting for the clarity of the Florentine cathedral that the vault be brightly lit. The semi-darkness of the ramifying braces of Schwäbisch Gmünd’s Heiligkreuzkriche strengthens the impression of density. The apparent opacity of the northern sen-

geblieben. Trotz des „disparaten, konfusen und ertraglosen“ Versuches der Biennale von Venedig (1986) mit dem Thema *Arte e Scienza* schrieb der Philosoph Wolfgang Welsch noch optimistisch: „Die neue, zukunftsträchtige Perspektive wird durch das Bewußtsein der Entsprechungen von Kunst und Wissenschaft charakterisiert sein.“[/2] Diese Hoffnung bezog ihre Energie letztlich aus dem 19. Jahrhundert. Der Poet Patrick Deville zitiert in seinen Beobachtungen *Über wissenschaftliche und poetische Schreibweisen* Gustave Flaubert: „Je weiter sie fortschreitet, desto mehr wird die Kunst zur Wissenschaft. Und im gleichen Maße wird die Wissenschaft zur Kunst. Beide werden sich an der Spitze wieder begegnen, nachdem sie sich an der Basis getrennt haben.“[/3] Diesem evolutiven Entwicklungsschema liegt eine architektonische Metaphorik zugrunde.

Für den Architekturpilger gewähren Innenräume interessante Ein- und Ausblicke in historische Ordnungssysteme. Man blickt zugleich von innen (aus sich heraus) ins Äußere und in die Abgeschiedenheit des Inneren einer anderen Epoche. Es ist eine Geschmacksfrage, ob man den Raum im 15. Jahrhundert klar gliedert oder ob man sich darum bemüht, mit einem alles verschleifenden Netzwerk das Getrennte miteinander zu verbinden. Wie die zwei Ansichten von Gewölben zeigen, funktioniert beides. Die derzeit beliebtere Arbeit im Netz vermittelt in kleineren Abständen die Distanzen in der Zusammenhanglosigkeit der Welt. Das Netz mag zwar im Vergleich zum Kreuzrippengewölbe dunkler sein, doch das hängt nicht nur von seiner eigenen Struktur ab, sondern auch von den weiter entfernten Fenstern der Hallenkirche gegenüber jenen im Mittelschiff der Basilika. Es passt natürlich besser zur Klarheit des florentinischen Domes, dass das Gewölbe hell beleuchtet wird. Das Halbdunkel der sich verästelnden Streben in der Heiligkreuzkirche von Schwäbisch Gmünd verstärkt den Eindruck der Dichtheit.
Die scheinbare Undurchdringlichkeit im nordischen Lebensgefühl belässt diese Lösung und den sich

/1 Paul Feyerabend: *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt am Main 1984.

/2 Wolfgang Welsch: *Kunst und Wissenschaft - Gegengedanken zur Biennale*. In: Kunstforum International 85, September/Oktober 1986, S.124 ff.

/3 Patrick Deville: *Über wissenschaftliche und poetische Schreibweisen*. Literaturverlag Droschl, Graz.Wien 1992.

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 86

sibility is satisfied with this solution and the changing standpoint, whereas in Tuscany a view with a similar perspective makes it possible to integrate greater distances. Both worldviews are revealed when we look at the inside of church interiors.

It was once considered self-evident to judge the one as old-fashioned, the other as progressive, anticipating the Florentine Renaissance. This synchronicity of the nonsynchronous is today seen as evidence for the multiplicity of spatial orders that are considered valid alongside one another. Today, we need not decide for one against the other. The half-millennium that has passed since then has shown that both forms of superstructure have held. To span a space, either one leaves the intermediate space empty, or overcomes the empty space in horror vacui by branching out in ways that diverge from the direct path.

Really, it is just as meaningless to speak of art as it is of science. Both systems have been exploded by specialization, and have fragmented and dissolved. Strict methodological standards are opportune for some societies, for others they are shackles. Even art historians have not been left behind here (surprisingly): ways of beholding art can be astonishingly varied. Visual interpretations can begin with Karl May, or take place as a conversation with an ornithologist. Just two examples: Julia Voss begins her approach to Renoir's *Woman with Parrot* (1871) by stating that the bird is a finch. Wolfgang Kemp claims to have finally been able to write an article beginning with the Karl May quotation, "Whenever I think of the Indian, I think of the Turk" (*Winnetou*, Part I). He has Theo van Doesburgs' *Composition XI* (1918) in mind, and Kasimir Malevich becomes the Turk. Syntopy is less a new way of thinking than a networking beyond the constraints of method often used today. But in the final outcome, a madness of affinities looms.

We encounter the opposition between inside and outside in the nave of the Church that we perceive from within as exterior, while at the same time perceiving it as the interior of a building's exterior instrumentalized

verändernden Standpunkt, wogegen sich in der Toskana der Durchblick mit der entsprechenden Perspektive die Möglichkeit schafft, größere Entfernungen einzubeziehen. Im Blick in das Innere der Kirchenräume verraten sich die beiden Weltanschauungen.

Früher hat man wie selbstverständlich das eine als altmodisch, das andere als fortschrittlich und die Florentiner Renaissance antizipierend beurteilt. In dieser Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen sieht man heute die Vielfalt der Raumordnungen, die man nebenher gelten lassen kann. Heute muss man sich nicht mehr für das eine und gegen das andere entscheiden. Das seither verstrichene halbe Jahrtausend hat bewiesen, dass beide Formen des Überbaus gehalten haben. Um den Raum zu durchmessen, lässt man entweder die Zwischenräume einfach leer oder überwindet im Horror Vacui in vom direkten Weg abweichenden, abzweigenden Strecken die leeren Felder.

Eigentlich ist es genauso sinnlos von Kunst zu sprechen wie von Wissenschaft. Beide Systeme sind durch Spezialisierung zersprengt worden und haben sich zersplittert und aufgelöst. Die strengen methodischen Maßstäbe sind für bestimmte Gesellschaften opportun, für andere eine Fessel. Selbst Kunsthistoriker (Kunst-Wissenschaftler) bleiben hierbei (überraschenderweise) nicht zurück. Kunstbetrachtungen können erstaunlich vielfältig sein. Bildinterpretationen mögen mit Karl May beginnen oder sich als ein Gespräch mit einem Ornithologen ereignen. Nur zwei Beispiele: Julia Voss nähert sich dem Verständnis von Renoirs *Frau mit Papagei* (1871) mit der Feststellung, dass es sich bei dem Vogel um einen Wellensittich handelt. Wolfgang Kemp hat es nach eigener Aussage endlich geschafft, einen Text mit dem Zitat zu beginnen: „Immer fällt mir, wenn ich an den Indianer denke, der Türke ein." (*Winnetou*, Teil I) Theo van Doesburgs *Komposition XI* (1918) bleibt dabei im Blick, und zum „Türken" wird Kasimir

/4 John D. Barrow: *Die Natur der Natur. Wissen an den Grenzen von Raum und Zeit*. 1993. Reinbek bei Hamburg 1996, Kapitel 4: *Innerer und äußerer Raum*.

/5 Harald Fritzsch: *Das absolut Unveränderliche*. München 2005.

Malewitsch. Syntopie ist weniger eine neue Denkweise als das heute vielfach genützte assoziationsreiche Vernetzen jenseits des Methodenzwangs. In letzter Konsequenz droht allerdings der Beziehungswahn.

Der Innen-Außen-Gegensatz begegnet uns im Kirchenschiff, das wir zwar aus unserem Inneren heraus als außen wahrnehmen, zugleich aber als Innenraum eines Außen herum in jeweils besonderer Weise instrumentierten Baukörpers. Für den Hirnforscher, den Psychologen oder den Hausverstand ist ganz klar, dass dabei die Wahrnehmungen der äußeren Wirklichkeit im Inneren verarbeitet werden. Das Bewusstsein ist zwar von äußeren Bedingungen abhängig, aber hält sich dort nicht auf. Man sollte meinen, dass die Begriffe innen – außen immer so klar sind. Doch verwirrenderweise kennt auch die Physik einen äußeren und einen inneren Raum. Dabei bildet immerhin wieder das menschliche Maß der Wahrnehmung die Schwelle. „Wir leben in einer Zwischenwelt, in der die Dinge zu klein und zu schwerfällig sind, als daß sich die Wirkungen der Relativität zeigen könnten, und doch zu groß, als daß ihre Quantennatur wahrnehmbar wäre."/4 Der innere Raum der Elementarteilchen (Mikrophysik der Quantentheorie) wird also dem äußeren der Kosmologie (Makrophysik der Relativitätstheorie) entgegengesetzt. Dabei gibt es keine Symmetrie, denn die Gravitation ist im atomaren Bereich unwirksam, aber von der starken oder schwachen Wechselwirkung werden auch die Atome im Weltall bestimmt. Die von Arnold Sommerfeld schon 1915/16 eingeführte Feinstrukturkonstante Alpha brachte zwar die elektromagnetischen Wechselwirkungen, die Quantentheorie und die Relativitätstheorie zusammen, aber sie wird nicht verstanden./5 Das Streben nach einer einheitlichen Feldtheorie, der Vereinigung von Quanten- und Relativitätstheorie, wird vielleicht von den zwei unterschiedlichen Blickrichtungen verhindert. Ist eine Syntopie von innen und außen vorstellbar? Wie gesagt, für den Psychologen – nicht für den Physiker – handelt

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 88

from the outside in a particular way. For the brain researcher or the psychologist who specializes in our understanding of buildings, it is quite clear that perceptions of an external reality are processed in the interior. Consciousness is dependent on external conditions, but does not linger there. One would think that the concepts of inside and outside are quite clear. But confusingly, even physics knows an external and an inner space. At least here again the human criterion forms the perception of the threshold. “We live in an intermediate world, in which things are too small and too heavy to show the effects of relativity, yet too large for their quantum nature to be perceived.” /4 The inner space of elementary particles (the microphysics of quantum theory) is thus opposed to the outer space of cosmology (the macrophysics of relativity theory). There is no symmetry here, for gravity plays no role in the atomic realm, but atoms are determined by their strong or weak interaction. The fine structure constant Alpha, already introduced by Arnold Sommerfeld in 1915-16, did combine electromagnetic interaction, quantum theory and relativity theory, but it is not understood at the time. /5 The striving toward a unified field theory, the unification of quantum theory and relativity theory, is perhaps blocked from the different perspectives. Is a syntopy of inside and outside conceivable? As I said, for the psychologist – not for the physicist – at issue in both (macro- and microphysics) is the outer world. Even the so-called “binding problem” depends on this kind of prior decision.

In brain research, things seem to have gotten somewhat quieter when it comes to the binding problem. Even in an interdisciplinary seminar held by Frankfurt’s Max-Planck-Institut für *Hinrforschnung* (Neurophysiology) and the Institut für Psychologie at the Universität Frankfurt during the winter semester of 2005 (“The Binding Problem in the Cognitive Neurosciences”), most of the texts used were from the 1990s.

The sight of a thrown red ball is not registered in a single area in the brain. Instead, the form, the color and movement of the ball are processed as individual data in various sites. But how does the brain see

/4 John D. Barrow: *Die Natur der Natur. Wissen an den Grenzen von Raum und Zeit*. 1993. Reinbek bei Hamburg 1996, Kapitel 4: *Innerer und äußerer Raum*.

/5 Harald Fritzsch: *Das absolut Unveränderliche*. München 2005.

es sich in beiden Blickrichtungen (Makro- und Mikrophysik) um die äußere Welt. Auch das sogenannte Bindungsproblem hängt von einer derartigen Vorentscheidung ab.

Um das Bindungsproblem scheint es in der Hirnforschung etwas ruhiger geworden zu sein. Selbst in einem interdisziplinären Frankfurter Seminar des Max-Planck-Institutes für Hirnforschung (Abteilung Neurophysiologie) und des Instituts für Psychologie der Universität im Winter-Semester 2005 über das „Bindungsproblem in den kognitiven Neurowissenschaften“ bezog man sich auf Texte der 90er Jahre.

Das Sehen eines geworfenen roten Balls wird im Gehirn nicht in einem Areal registriert. Vielmehr werden die Form, die Farbe und die Bewegung als eigene Daten an verschiedenen Stellen verarbeitet. Wie schafft es das Gehirn aber, diese auseinanderliegenden Aktivitäten als *einen* Vorgang zu sehen? Das ist das Rätsel der Verbindung von auseinanderdriftenden Daten, das es ohne einen Blick von außen ins Innere des Gehirns mit Hilfe der neuen bildgebenden Verfahren (Magnetresonanz-, Kernspin-, Positronenemissionstomografie u. a.) nicht geben würde. In der Wahrnehmung wird verbunden, was der Intellekt getrennt hat. Forscher können sich schwer erklären, wie die Wahrnehmung die Daten des trennenden Intellekts überwindet. Das Gehirn ist eine Gesamtheit (allerdings ohne einen zentralen Beobachter) und nicht die Vielheit seiner Teile. Das Bindungsproblem ist (von außen gesehen und nicht im Inneren der Forschung) womöglich ein Scheinproblem in der Beziehung von außen – innen. Das Rätsel besteht ja nicht darin, dass der Mensch den fliegenden Ball sieht, sondern erst wenn er sich dafür interessiert, dass die Daten für Form, Farbe und Bewegung nicht am selben Ort im Gehirn ankommen. Wolf Singer nennt die „Netzwerkarchitektur“ des Gehirns ein „hoch distributiv(es) und parallel organisiert(es) System“. Die von ihm vorgeschlagene elegante Lösung liegt in der Tautologie

/6 Franz Xaver Baier: *Der Raum*. Köln 1996.

these disparate activities as one process? That is the riddle of the binding of data which are drifting apart, a riddle that would not exist without our gaze from the outside to the inside of the brain with the help of new imaging techniques (such as magnetic resonance imaging and positron emission tomography). Perception links things that were divided by the intellect. Researchers find it difficult to explain how perception is able to overcome the data of the divisive intellect. The brain is a whole (but without a central observer), not a collection of parts. But seen from the outside, and not from the inside of research, perhaps the binding problem is a pseudo problem in the relationship between outside and inside. The riddle is not that the person sees the flying ball, but only becomes a riddle if he is interested by the fact that the data for form, color and movement do not arrive at the same place in the brain. Wolf Singer calls the “network architecture of the brain a highly distributive system, organized in parallels.”

The elegant solution Singer proposes lies in the tautology of synchronicity. If the various perception data are also processed in the various corresponding centers of the brain, these data from the seen object are accessible at the same time – otherwise we couldn’t see any moving colored things at all. As a result, the solution of the binding problem lies in ascertaining the synchronicity of vibrations in the nerve cells. The binding problem is actually a time problem. If there is simultaneity of perceived things and events (and we don’t first see the ball, then red, and finally movement and direction), it is only because the brain organizes the world in this way. Precisely speaking, the solution to the binding problem lies not in synchronicity, but instead in the illusion of simultaneity and the fact that the two other temporal directions organize, for example, the gaze on the thrown ball, no matter where the data turn up in the brain. We would have a real binding problem if the illusion of simultaneity occurred even though vibrations in the nerve cells took place at different times.

der Synchronizität. Wenn die verschiedenen Wahrnehmungsdaten auch in jeweils zuständigen Gehirnzentren verarbeitet werden, stehen diese Daten des gesehenen Gegenstandes doch gleichzeitig zur Verfügung – sonst könnten wir gar keine bewegten bunten Dinge wahrnehmen. Folglich liegt die Lösung des Bindungs-Problems in der Feststellung der Synchronizität der Schwingungen in den Nervenzellen. Eigentlich ist das Bindungsproblem ein Zeitproblem. Wenn es Gleichzeitigkeit von wahrgenommenen Dingen und Vorgängen gibt (und wir nicht zuerst den Ball, dann Rot, schließlich die Bewegung und Richtung sehen), dann doch nur deswegen, weil das Gehirn die Welt auf diese Weise ordnet. Es liegt die Lösung des Bindungsproblems genau genommen nicht in der Synchronizität, vielmehr organisiert die Illusion der Gleichzeitigkeit und der beiden anderen Zeitrichtungen z. B. den Blick auf den geworfenen Ball, wo immer sich die Daten im Gehirn verlieren. Ein echtes Bindungsproblem hätte man, wenn die Illusion der Gleichzeitigkeit trotz ungleichzeitiger Schwingungen in den Nervenzellen zustande käme.

„Henne oder Ei?“ Was ist zunächst da: der fliegende Ball oder die Daten im Gehirn? Die Feststellung eines fliegenden Balles außen, der im Inneren als unterschiedliche Daten an verschiedenen Orten „gesehen“ wird, basiert auf der fehlenden Infragestellung des Innen-Außen-Gegensatzes. Es ist eine seltsame Konstruktion der Forschung, Wahrnehmungsdaten (Sehen des geworfenen Balles) von außen im Gehirn lokalisieren zu wollen. Der geworfene Ball wird innen vom (ebenfalls als Konstrukt unerklärlichem) Bewusstsein als außen gesehen. „Innen und außen sind Formen der Aufarbeitung.“ /6 Erschwerend kommt hinzu, dass die Wahrnehmung nicht als passive Abbildung der Wirklichkeit verstanden werden kann, sondern das Gehirn oft nur bereits vorformulierte (angeborene) Hypothesen (Rundes, Fliegen = Ball) bestätigt oder aber diese korrigiert. Die Aufgabe des Gehirns besteht nicht darin,

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 90

"The hen or the egg?" What comes first, the ball or the data in the brain? The realization of a ball outside, "seen" inside as various data in various sites, is based on the fact that the inner-outer opposition is not questioned. It is an odd construct of research to want to localize the perception data in the brain (the seeing of the thrown ball) from the outside. Inside, the thrown ball is seen by consciousness as outside – something that is also inexplicable as a concept. "Inside and outside are forms of processing." /6 To make things more difficult, perception cannot be understood as the passive reproduction of reality, but the brain often only confirms or corrects preformulated (inherited) hypotheses (round flying object equals ball). The task of the brain does not consist in separating various categories and bringing them back together, but in perceiving the surroundings according to the respective possibilities. "The image of the outside is comprised only according to the criteria of the interior state of the brain matter. The experienced world in its contours is thus primarily to be understood as a creation of internal calculation processes in the nerve tissues." /7

And not just that: if one reads or hears "an apple is falling," the sentence is so simple that it is understood in the frontal area of the cortex (frontales Operculum), and not in the language center, which lies elsewhere in Broca's region. Some imagine the fruit to be red, others yellow with red cheeks. The proverb "The apple doesn't fall far from the tree" might come to mind, or the legend of how Isaac Newton became interested in the question of gravity. Various zones of the brain are constantly acting and interacting with one another, so that its greatest achievement might be in allowing consciousness only to partially participate in these processes. The other senses also present many riddles; for example, we need to decide whether hearing takes place with the left or the right ear. The sense of smell remains mysteriously archaic in its resistance to systematization.

/6 Franz Xaver Baier: *Der Raum*. Köln 1996.

/7 Olaf Breidbach: *Die Materialisierung des Ichs. Zur Geschichte der Hirnforschung im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1997.

verschiedene Kategorien zu trennen und wieder zusammenzubringen, sondern die Umwelt nach den jeweiligen Möglichkeiten wahrzunehmen. „Das Bild des Außen faßt sich also nur nach Maßgabe des Binnenzustandes des Hirngewebes. Die erfahrene Welt ist in ihren Konturen demnach primär als eine Schöpfung der internen Verrechnungsvorgänge im Nervengewebe zu verstehen."/7

Und nicht nur das. Liest oder hört man den Satz: „Apfel fällt", dann ist er so einfach, um im vorderen Bereich des Cortex (frontales Operculum) – und nicht im woanders liegenden Sprachzentrum, dem Broca-Areal – verstanden zu werden. Manche stellen sich die Frucht grün, andere gelb mit roten Backen vor. Man kann sich des Sprichworts „der Apfel fällt nicht weit vom Stamm" entsinnen oder an die Legende von Isaac Newton denken, weshalb er sich mit der Gravitation befasste. Ständig agieren und interagieren zahlreiche Areale des Gehirns, sodass seine größte Leistung darin bestehen mag, das Bewusstsein nur auswahlweise daran teilhaben zu lassen. Auch die anderen Sinne geben viele Rätsel auf, es gilt sogar zu unterscheiden, ob man mit dem linken oder rechten Ohr hört. Das Riechen bleibt in seiner Unsystematisierbarkeit gänzlich geheimnisvoll archaisch.

Die ganze äußere Welt ist im Gehirn, der Mensch mit seinem Gehirn ist ein Teil der äußeren Welt. Ist ein Bewusstsein denkbar, das diese Polarität nicht für selbstverständlich nimmt? Vielleicht ist es das magische, vielleicht aber wird es auch die Wissenschaft sein, die im Außen die Kategorien der Wahrnehmung analysiert im Bezug auf die Synchronizität ihrer Verarbeitung im Inneren?

Einheitliche Feldtheorie und das Bindungsproblem sind für den Laien analoge Fragestellungen, insofern sie das Innen (Mikrophysik bzw. Areale im Gehirn) und das Außen (Makrophysik bzw. wahrgenommene Wirklichkeit) miteinander versöhnen wollen. In beiden Fällen gibt es einen diffusen Bereich der Begriffe. Das Innen des Gehirns wird genauso von außen betrachtet wie das Innen der Materie. Diese Zielrichtung ist nicht mehr tabu. Eine Kollegin von Ernst Pöppel, die Bewusstseinsforscherin und Physikerin Eva Ruhnau arbeitet über die Syntopie „Quantentheorie und Bewusstsein". Wenn das, was wir evidenterweise als innen erleben, das subjektive Bewusstsein, nicht mehr als ein kulturelles Konstrukt ist (Singer), erfahren wir unfreiwillig und von außen determiniert den zu überwindenden Innen-Außen-Gegensatz.

Syntopie könnte man auch als eine Diffusion der Begriffe verstehen, der sich weniger die nach Klarheit strebende (ergebnisorientierte) Wissenschaft als die frei von Berührungsängsten handelnde (prozessuale) Kunst widmet. Wenn es eine Analogie zwischen einheitlicher Feldtheorie und Bindungsproblem (zumindest in der Polarität von innen – außen) gibt, dann heißt das natürlich nicht, dass die beiden unlösbar scheinenden Rätsel in irgendeiner Weise zusammengehören oder einander ähnlich sind. Vielmehr bedeutet das, dass die Wissenschaft offenbar einem Rezeptionsmechanismus und einer Wirklichkeitskonstruktion wiederholend folgt, die dem menschlichen Denken zugrunde liegen. Die Wissenschaft kann sich hier nicht selbst überwinden. Wohl aber kann die Kunst – und darin liegt ihre zentrale Bedeutung beim Entwurf von Syntopien – andere, nämlich alogische und ergebnisoffene Modelle ersinnen. Gerade die scheinbare Sinnlosigkeit vieler künstlerischer Handlungen vermag langfristig eingefahrene Methoden zu erschüttern und Zielrichtungen zu verschieben.

Zitierte Literatur/Bibliography

Franz Xaver Baier: *Der Raum*. Köln 1996.

John D. Barrow: *Die Natur der Natur. Wissen an den Grenzen von Raum und Zeit*. Hamburg 1996, Kap. 4: *Innerer und äußerer Raum*.

Olaf Breidbach: *Die Materialisierung des Ichs. Zur Geschichte der Hirnforschung im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1997.

Patrick Deville: *Über wissenschaftliche und poetische Schreibweisen*. Graz. Wien 1992.

Paul Feyerabend: *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt am Main 1984.

Harald Fritzsch: *Das absolut Unveränderliche*. München 2005.

Petra Gehring: *Innen des Außen – Außen des Innen*. München 1994.

Wolfgang Kemp: *Van Doesburgs, Komposition XI* In: *Die Modernen kommen*. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 16. Juli 2006, S. 24.

Eva Ruhnau: http://www.grp.hwz.uni-muenchen.de/pages_english/personenseiten/ruhnau.html.

Igor Sacharov-Ross: *Das Resultat ist tot, es lebe der Prozess. Ein Gespräch von Dieter Buchhart*. In: *Kunstforum International* 175, April–Mai 2005, S.242–253.

Wolf Singer: *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*. Frankfurt am Main 2002.

Julia Voss: *Renoirs, Frau mit Papagei* In: *Die Modernen kommen*. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 16. Juli 2006, S. 25.

Wolfgang Welsch: *Kunst und Wissenschaft – Gegengedanken zur Biennale*. In: *Kunstforum International* 85, September/Oktober 1986, S.124 ff.

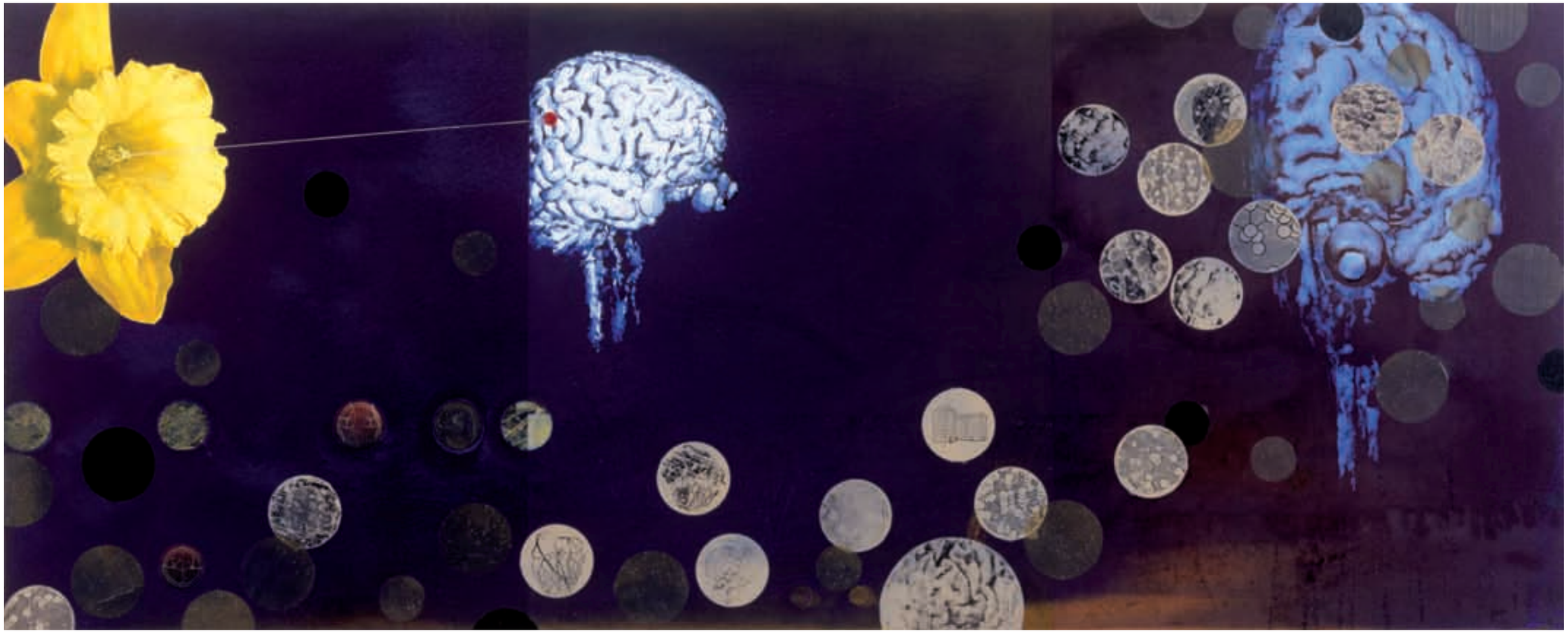
The entire external world is in the brain; man with his brain is a part of the external world. Is a consciousness conceivable that does not take this polarity as self-evident? Perhaps it is magic, but perhaps science will also one day analyze the world in categories of perception with relation to the synchronicity of its internal processing.

Unified field theory and the binding problem are for the layperson analogous questions to the extent that they seek to reconcile the inside (microphysics or regions of the brain) and outside (macrophysics or perceived reality). In both cases there is a diffuse realm of concepts. The inside of the brain is seen from outside, as is the inside of matter. This direction is no longer taboo: a colleague of Ernst Pöppel, the consciousness researcher and physicist Eva Ruhnau, works on the syntopy between "quantum theory and consciousness." If what we experience evidently from the inside – subjective consciousness – is nothing more than a cultural construct (Singer), we unwillingly experience the opposition between inside and outside that is to be overcome – an experience that is itself determined externally.

Syntopy can also be understood as a diffusion of concepts that is less dedicated to science, which aspires to clarity (oriented towards results) than it is to processual art (free of reservations). If there is an analogy between unified field theory and the binding problem (at least in the polarity between inside and outside), this of course does not mean that the two insoluble seeming riddles belong together or are similar to one another. Rather it means that science clearly, repeatedly follows a mechanism of reception and a construction of reality that lies at the foundation of human thought. Science cannot overcome itself in this. But art certainly can – and herein lies its central significance for the development of syntopies – other models, alogical and open-ended. Over the long term, perhaps the apparent meaninglessness of many artistic acts can rattle fixed methods and shift targets.

Translated by Brian Currid

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 92



O.T., 1994

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:05 Uhr Seite 94

Trauma Natalis

Eine syntopische Raumcollage von Igor Sacharow-Ross
A Syntopic Spatial Collage by Igor Sacharow-Ross

Sabine Schütz

„Spiegel: noch nie hat man
wissend beschrieben,
was ihr in eurem Wesen seid.
Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit.“
(R. M. Rilke)

“Mirror: none has ever
knowingly described
what in essence you are,
you, filled with the holes of
seven interstices of time.”
(R. M. Rilke)

Trauma Natalis, 2005

Der Versuch, die künstlerische Welt von Igor Sacharow-Ross zu beschreiben, läuft auf den Versuch hinaus, die Welt selbst zu beschreiben. So umfassend und vielseitig ist die Arbeitsweise des Künstlers, dass sich von jedem Aspekt seines Denkens aus eine unaufhaltsame Assoziationskette zu anderen, auf den ersten Blick scheinbar entlegenen Bereichen und Motiven ergibt. Wie der Kosmos sich aus einer unauflösbaren Vernetzung aller darin existierenden Wesenheiten zusammensetzt, so entwickelt Sacharow-Ross in seiner Kunst aus Elementen der Natur und Wissenschaft, Kultur, Geschichte und Erinnerung eine facettenreiche Gesamtstruktur voller spannender Details und Bewegungen. Der Künstler nennt seine ganzheitliche Arbeits- und Denkweise syntopisch.

Im Jahre 2005 realisierte Igor Sacharow-Ross für das Staatliche Zentrum für zeitgenössische Kunst in Moskau die multimediale Raumarbeit *Trauma Natalis*. Als Ort diente die aufgelassene Produktionshalle einer ehemaligen Fabrik, der Anlass waren die Feiern zum 60. Jahrestags des Kriegsendes 1945.

Mit dem Titel *Trauma Natalis* – Trauma der Geburt – schlägt der Künstler ein psychoanalytisches Thema an, das sich in Gestalt zahlreicher autobiographischer Verweise und Anspielungen durch die gesamte Installation zieht. Der Freud-Schüler Otto Rank hatte 1924 in seinem Buch *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse* die These vertreten, dass jeder Mensch bei seiner Geburt das größte Trauma seines Lebens erleide und fortan immer versuche, dieses zu überwinden, getrieben von der unbewussten Sehnsucht, in den Mutterleib zurückzukehren.

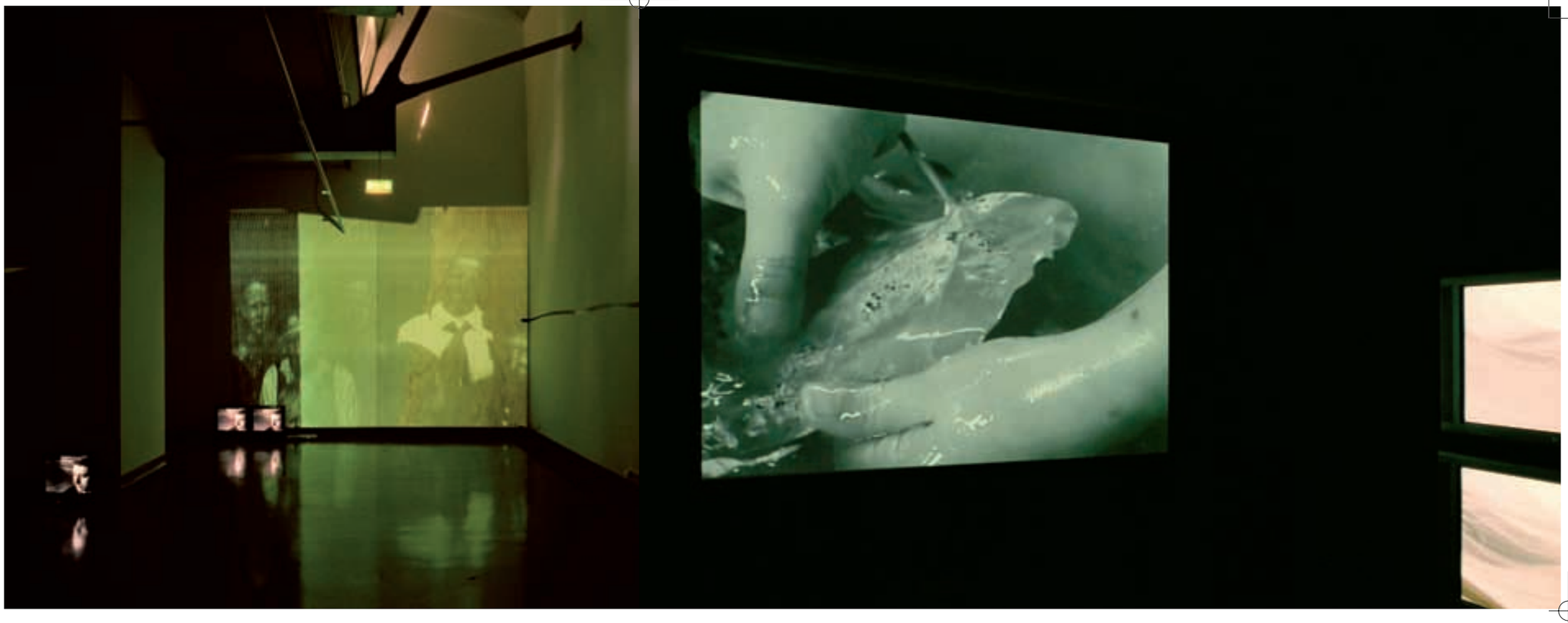
An attempt to describe the artistic world of Igor Sacharow-Ross ultimately becomes an attempt to describe the world itself. This artist’s way of working is so comprehensive and multifaceted that each aspect of his thought can result in an inexorable chain of associations to other realms and motifs on first glance seemingly remote. As the cosmos is composed of an indissoluble network of all that exists, so too Sacharow-Ross develops a total, multifaceted structure in his art full of exciting details and movements, using elements of nature, science, culture, history, and memory. The artist terms his holistic approach to his work and thought syntopic.

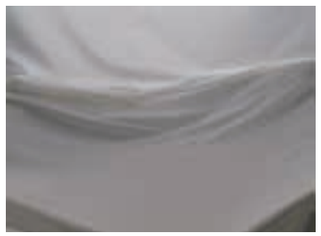
In 2005, Sacharow-Ross completed the multimedia spatial exhibition *Trauma Natalis* for Moscow’s State Center for Contemporary Art. The site was the abandoned production hall of a former factory; the occasion was the celebration of the sixtieth anniversary of the end of World War II in 1945.

With the title *Trauma Natalis* [Birth Trauma], the artist touches on a psychoanalytic theme that is drawn through the entire installation in the shape of numerous autobiographic references and allusions. In 1924, Freud’s student Otto Rank took the position in his book *The Trauma of Birth* that each person suffers the greatest trauma of his or her life at birth, which he or she from then on constantly tries to overcome, driven by an unconscious longing to return to the womb. Rank saw the analysis of symbols of birth in dreams and fantasy as offering a possible cure. The fine arts play an invaluable role here.

Naturally, as the art of Sacharow-Ross is dedicated to the visualized networking of all layers of life in complex images based on the notion of syntopy,

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 96





Trauma Natalis, 2005

Heilungsmöglichkeit sah Rank u.a. in der Analyse der Geburtssymbole in Traum und Fantasie. Eine unschätzbare Rolle spielte für ihn dabei die bildende Kunst.

In Sacharow-Ross' Kunst, die sich auf der Grundlage des Syntopie-Gedankens der visualisierten Vernetzung aller Ebenen des Lebens in komplexen Bildern widmet, spielt naturgemäß die persönliche Lebensperspektive, als subjektives Zentrum der Welterfahrung, eine zentrale Rolle. Nie jedoch wird bei Sacharow-Ross das Autobiografische zum alleinigen Thema; immer verbindet es sich, ganz im Sinne des Syntopiegedankens, mit anderen, außerhalb des Selbst angesiedelten Aspekten. *Trauma Natalis* bringt diese zwischen dem Politischen und dem Privaten vermittelnde Strategie exemplarisch zum Vorschein in einer spannungsreichen Bild-Klang-Video-Collage, an deren historischem Bezugspunkt – das Ende des Zweiten Weltkriegs – sich wie von selbst die Biografie des 1947 in einem Verbannungsort nahe Chabarowsk, am östlichsten Rande Sibiriens, geborenen Sacharow-Ross knüpft. *Trauma Natalis* führt außerdem vor Augen, wie leicht und virtuos sich der Künstler zwischen den Medien und Materialien hin- und herbewegt, womit auch auf technischer Ebene die Vernetzung des Verschiedenartigen zur Komplexität des Werks entscheidend beiträgt.

Dabei handelt es sich nicht um eigens für die Installation hergestellte Arbeiten, sondern der Künstler versammelt vorwiegend ausgewählte Stücke aus älteren Jahrgängen, wodurch sich hier ganz nebenbei eine Art selektiver künstlerischer Biografie ergibt. Sein Vater, ein russischer Offizier, war nach Fernost verbannt worden, nachdem er es gewagt hatte, in Sofia die Tochter eines nach Bulgarien emigrierten „Klassenfeindes" – eines bourgeoisen Großoffiziers – zu heiraten, zumal kirchlich. Igor befand sich im Mutterleib, als die Eltern deportiert wurden – vielleicht sein persönliches Geburtstrauma. Im Laufe seiner Kindheit, die

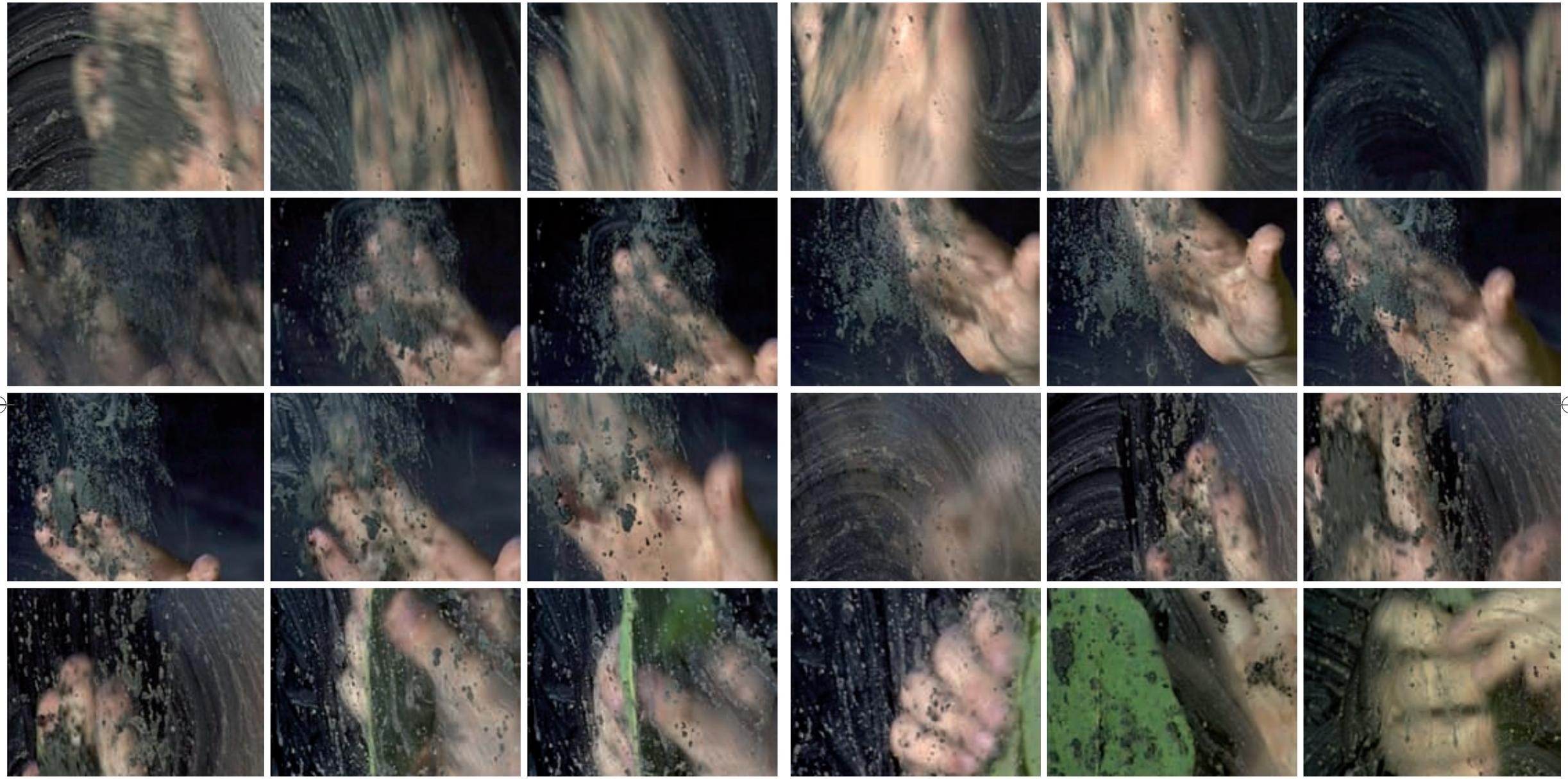
personal life perspective as the subjective center of worldly experience plays a central role. But the autobiographical would never become the sole issue in his work: it is always combined, entirely in line with the notion of syntopy, with other aspects located outside the self. *Trauma Natalis* brings to the forefront this strategy of mediating between the political and the private in an exemplary fashion: a collage of sounds, video, and pictures loaded with tension, where the historical point of reference – the end of World War II – almost automatically links up with the biography of Sacharow-Ross himself. He was born in 1947 in Chabarowsk, the town on the eastern edges of Siberia to where his parents had been deported. *Trauma Natalis* demonstrates how easily and virtuosically the artist moves between media and material, while on a technical level as well, the networking of various aspects decisively contributes to the complexity of the work.

At issue here are not works produced especially for the installation; instead, the artist primarily selected pieces from earlier years, producing almost as if by accident a kind of selective artistic biography. His father, a Russian officer, was banned to Siberia after he had dared to marry the daughter of a "class enemy" who had emigrated to Bulgaria – a bourgeois high officer. On top of all that, they were married in a church ceremony. Igor was in the womb as his parents were deported, perhaps his own personal birth trauma. In the course of his childhood, which the youth spent in the simplest peasant conditions, his own fate in banishment was compounded by the no less traumatizing history of his mother's family, the greatest part of which had either been liquidated by Stalin or had disappeared or fallen on the front.

An always fateful, but also enriching articulation of individual and political history runs through the entire work of Sacharow-Ross. This is given explicit treatment in *Trauma Natalis*.

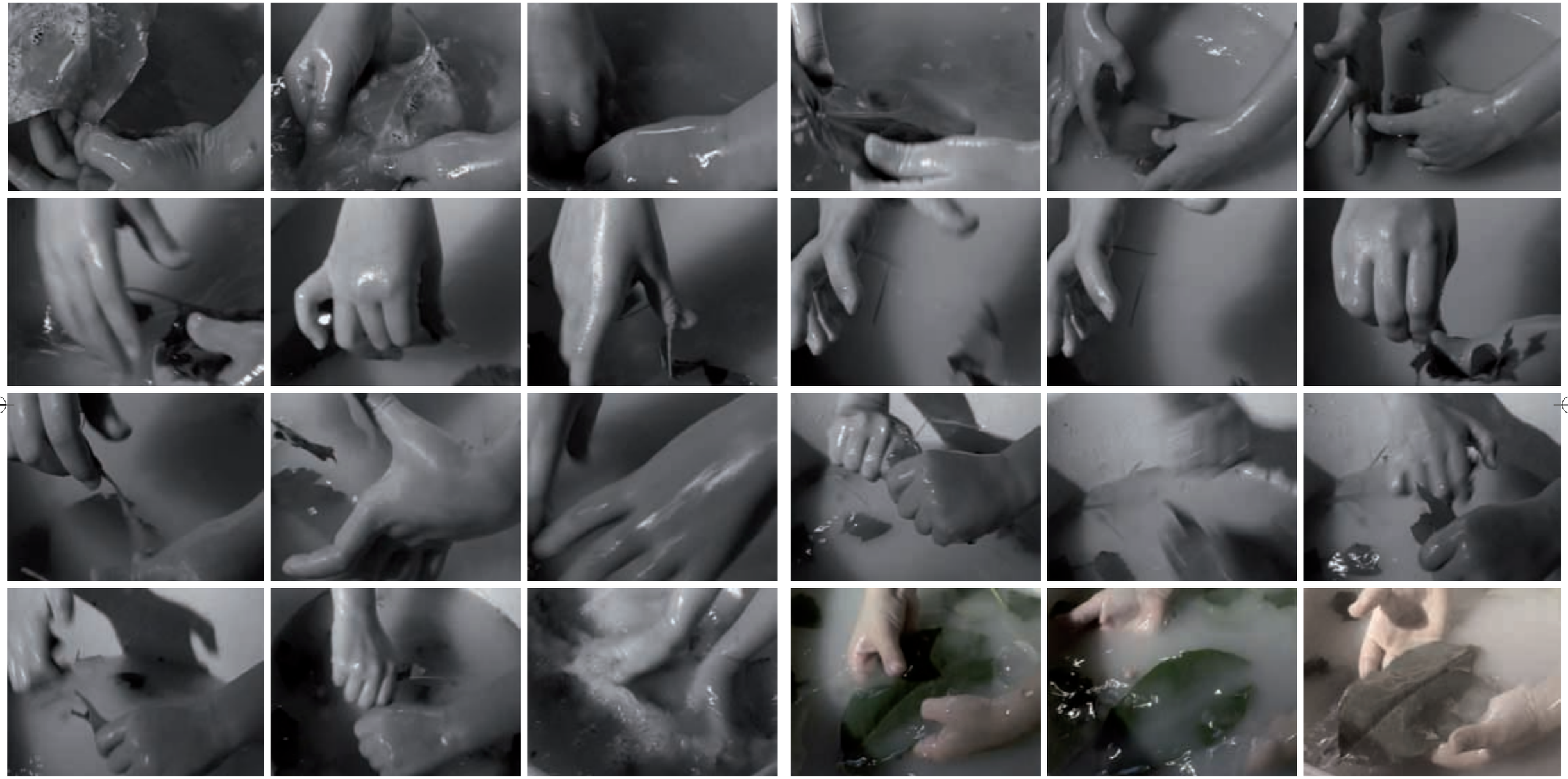
The path through the thicket of memories is literally contrary, that is, counterclockwise – against our conventional notion of the course of time. This is not

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 98



Luisa (Filmstills), 2001

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 100



Luisa (Filmstills), 2001

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 102

der Junge in einfachsten bäuerlichen Verhältnissen zubrachte, gesellte sich zum eigenen Los der Verbannung die nicht weniger traumatisierende Geschichte der Familie mütterlicherseits, deren größter Teil entweder von Stalin liquidiert worden oder an der Front gefallen/verschollen war. Eine stets als unheilvoll, aber auch bereichernd erlebte Verzahnung von individueller und politischer Geschichte durchzieht wie ein roter Faden das gesamte Werk von Igor Sacharow-Ross. In *Trauma Natalis* wird sie explizit thematisiert.

Der Weg durch das Dickicht der Erinnerungen ist ein im Wortsinne gegenläufiger, d.h. gegen den Uhrzeigersinn und also gegen unsere konventionelle Vorstellung vom zeitlichen Ablauf gerichteter. Dies äußert sich nicht nur konkret in der Linksläufigkeit des Rundgangs, der die einzelnen Stationen locker miteinander verbindet. Das antizyklische Moment ist auch akustisch präsent – zunächst in dem Kurzfilm *Luisa*, der die Rolle des Prologs übernimmt. Bedächtig, unterbrochen von langen Pausen, hören wir Luisas Kinderstimme die Zahlen von Zehn bis Null herunterzählen, während das Mädchen sich gedankenverloren dem leinwandfüllenden Spiel seiner Hände hingibt: Wasser, Erde, Sand und abgebrochene Blätter lässt Luisa durch ihre Finger gleiten, knetet, rührt und verschmiert die Masse mit informellen Gesten auf einer Scheibe. Ein so elementares Bild des kreativen Prozesses ist überhaupt nur als Prozess, nicht in Gestalt fertiger Objekte, darstellbar. Es ist ein notwendig dialektischer Prozess, der immer auch das destruktive Element enthält, etwa, wenn die zarten Mädchenhände das Blatt in kleine Schnipsel zerreißen – und reuevoll wieder zusammenzusetzen versuchen. Doch Blätter wachsen nach, und ein neues, aus dem Wasser gefischtes, bindet das Ende unbeschwert zurück an den Anfang der Sequenz.

Zwei Projektionen von weißen, leicht im Wind wehenden Tüchern setzen daneben ein fast abstraktes monochromes Bild, das sich im hiesigen Kontext ebenfalls als Hinweis auf den Lebenskreislauf lesen lässt: In der sanften Luftbewegung scheinen die Laken zu atmen wie lebende Wesen, während sie zugleich an Leichentücher (wie etwa aus der christlichen Malerei bekannt), erinnern. Für den Besucher markiert ihr weißes Wogen eine geistige Pause vor dem Eintritt in die eigentliche „Geschichte“, vorbei an einer visuellen Schranke: Überraschend kehrt sich nun die Leichtigkeit des kindlichen Spiels in historischen Ernst. Durch eine perforierte Projektionswand wird wie durch einen halboffenen Vorhang die Fabrikhalle erahnbar als geheimnisvolle, von Klängen und Bildern erfüllte Dunkelkammer – vielleicht die Mutterhöhle. Auf der Leinwand selbst malt sich schemenhaft die Gestalt Adolf Hitlers ab, in wohlbekannter Demagogenpose vor gebannt lauschender Menschenmasse. Das Foto wurde durch eine Lupe hindurch aufgenommen und auf monumentales Maß

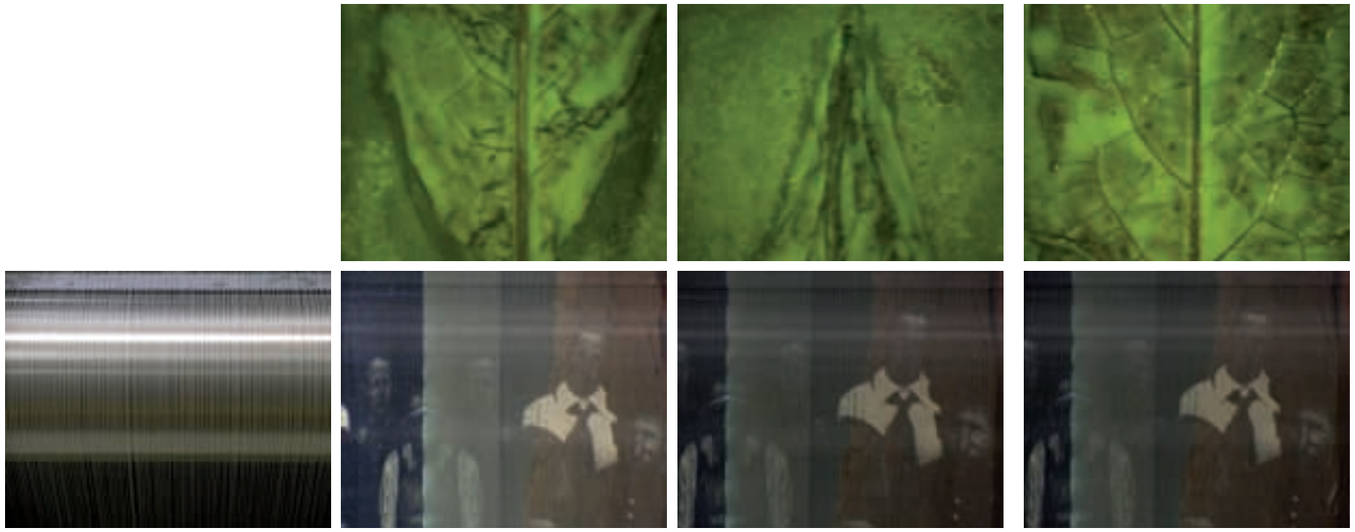
Trauma Natalis, 2005

only expressed in the direction of the path through the installation that loosely combines the individual stations with one another; the anti-cyclical moment is also present acoustically – at first in the short film *Luisa* that takes on the role of a prologue. Slow and deliberate, interrupted by long breaks, we hear the child's voice of Luisa counting "down" from ten to zero, while we watch a shot of the girl, lost in thought, playing with her hands: she lets water, earth, sand, and torn leaves to pass through her fingers. She kneads, mixes, and smears the mass with informal gestures on a pane of glass. Such an elementary image of the creative process can indeed only be depicted as a process, not in the form of completed objects. It is a necessarily dialectical process that always also contains a destructive element, such as when the tender girl's hands tear up the leaf into tiny bits – and sorrowfully attempt to put them back together. But leaves continue to grow, and a new leaf fished from the water ties the end back to the start of the sequence.

Two projections of white sheets, slightly moving in the wind, in contrast provide an almost abstract monochromatic image that in the current context can also be read as a reference to the life cycle: in the soft breeze, the sheets seem to breathe like living beings, while they at the same time are reminiscent of a burial shroud, as shown in Christian painting. For the visitor, their white undulation marks a pause before entering the actual "story", past a visual barrier: suddenly, the ease of the child's play becomes weighted with historical gravity. Through a perforated projection screen, like a half-open curtain, the factory hall can be glimpsed like a secretive chamber, filled with sounds and images – perhaps the womb. On the screen itself, the outlines of the figure of Adolf Hitler can be seen in the well-known demagogic pose before the human mass, listening in fascination. The photograph was taken through a magnifier and enlarged to monumental dimensions, distorted and tipped towards the rear, reminiscent of the images of toppled monuments of toppled dictators that today are associated primarily with Moscow or Baghdad. But this unique Hitler still remains in his now decaying, fragmented image an ominous metaphor of the ultimate evil that continues to throw its shadow – although diminishing – on European history today.

The image of the evil collective Übervater follows the projection of the good individual mother – not the artist's actual mother, but a kind of cliché of the Russian mother. The artist took this characteristic portrait of a north Russian peasant woman many years ago, with her head covered in a scarf and skeptical glance in her furrowed face, holding her abdomen as if she were pregnant. For the Moscow exhibition, Sacharow-Ross subjected this photograph to various techniques of distortion and filmed the reflection of the shot in a slightly moving surface, making it seem as if the face of the suffering mother were coming to life. The image also undergoes optical refraction due to its partial reflection in the mirror-

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 104



Trauma Natalis, 2005

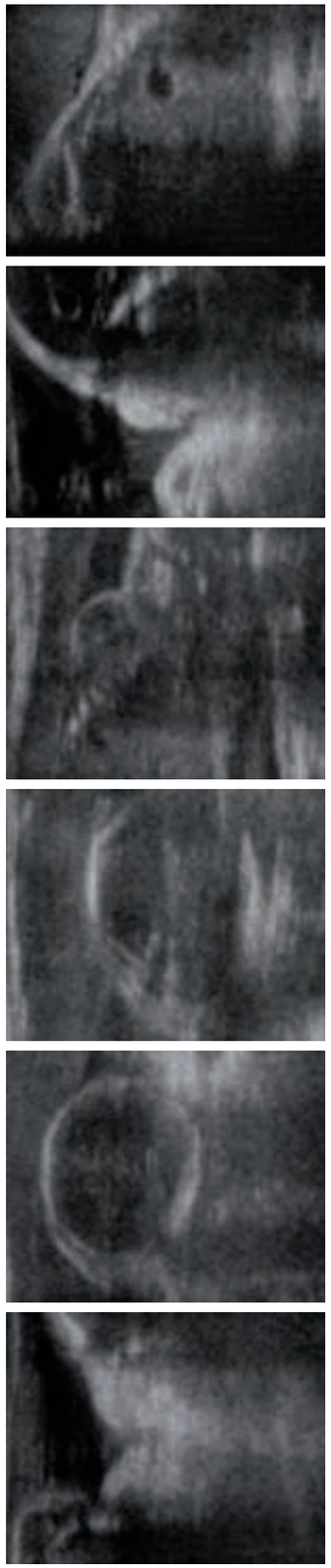
vergrößert, verzerrt und nach hinten gekippt, sodass man sich an die Bilder der gestürzten Denkmäler entmachteter Diktatoren erinnert, die der jüngere Zeitgenosse vor allem aus Moskau oder Bagdad kennt. Aber diese einzigartige Hitlerfigur bleibt auch noch in ihrem löchrigen, gebrochenen Abbild eine ominöse Metapher des Unheils schlechthin, die ihre – wenngleich schwindenden – Schatten bis heute auf die europäische Geschichte wirft.

Dem Bild des bösen kollektiven Übervaters folgt die Projektion der guten individuellen Mutter, nicht der leibhaftigen des Künstlers, sondern eher einer Art russischen Mutterklischees: Vor vielen Jahren fotografierte der Künstler dieses charakteristische Porträt einer nordrussischen Bäuerin, mit Kopftuch und skeptischem Blick im zerfurchten Gesicht, die mit den Händen ihren Leib hält, als wäre sie schwanger. Für die Moskauer Ausstellung unterzog Sacharow-Ross diese Fotografie diversen Verfremdungstechniken und filmte die Spiegelung der Aufnahme in einer leicht bewegten Oberfläche ab, wodurch das leidgeprüfte Mutter-Antlitz zum Leben zu erwachen scheint. Eine optische Brechung erfährt dieses Bild zudem durch seine partielle Reflektion in der spiegelglatt polierten Oberfläche einer tiefschwarzen Grafitplatte, die sich zwischen Projektion und Leinwand schiebt. Im Urstoff Grafit, der eine tragende Rolle spielt in Sacharow-Ross' Materialkanon, tritt ein gleichsam überzeitliches Moment zutage: Die metallisch glänzende Tafel aus verdichtetem Kohlenstoff ist Zeugnis einer Epoche jenseits aller Zeitrechnung – entstanden vor ca. 350 – 290 Millionen Jahren – und stummes Dokument fast der gesamten Entwicklung unserer Erde. Wenn Igor Sacharow-Ross sein nostalgisches Mutterbild in der fragilen Oberfläche dieses Grafitblocks spiegelt, dann vereinigen sich hier „Gewesenes und Gegenwärtiges zu einer mit Jetztzeit geladenen Vergangenheit" (Walter Benjamin). Die Motive des Spiegels und der Spiegelung, ebenso wie die Technik der Überblendung

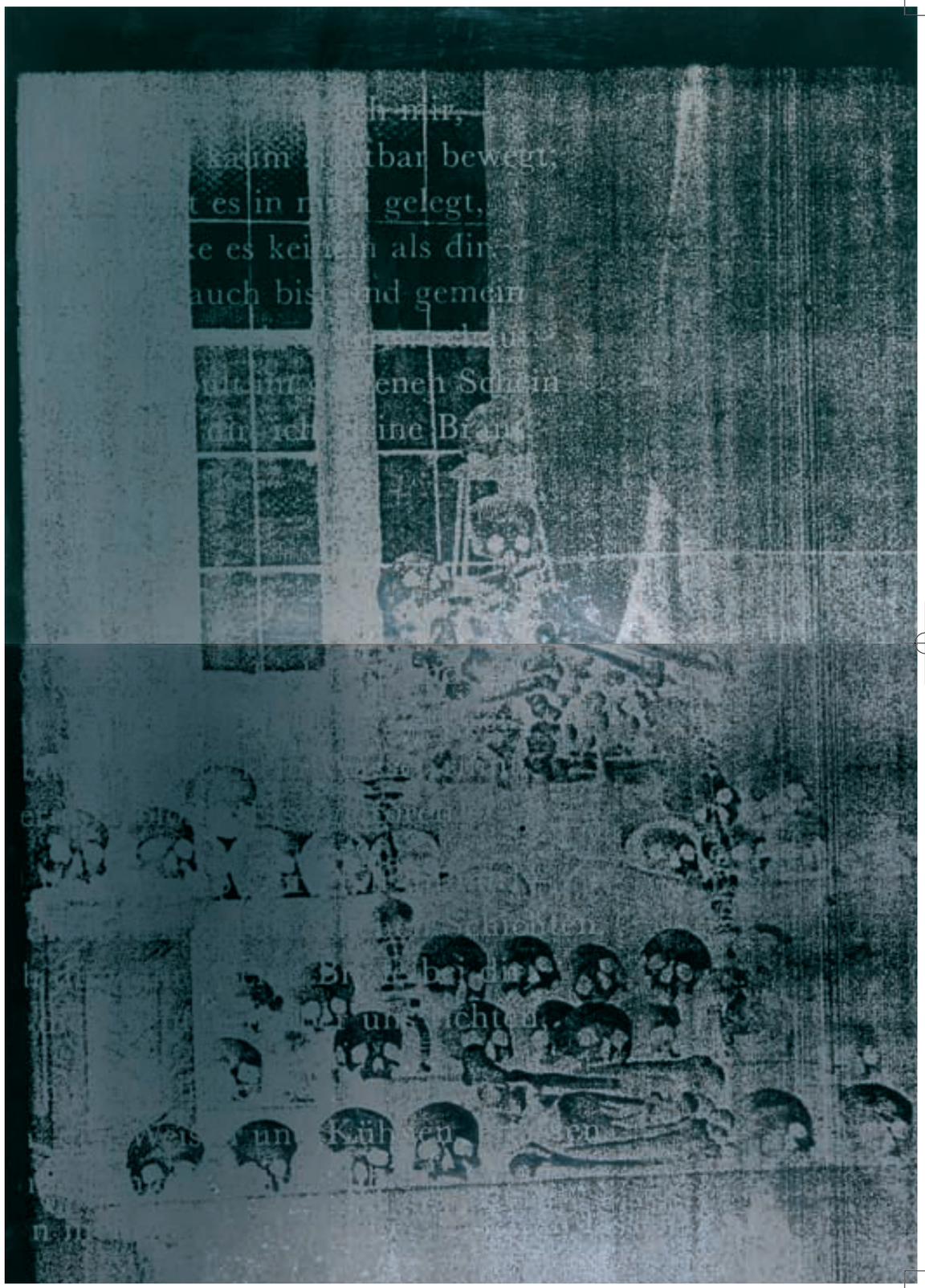
ing polished surface of a deep black graphite plate between the projection and the screen. In the graphite, this fundamental material which plays a key role in Sacharow-Ross' work, a supertemporal moment surfaces, as it were: the metallically-shining sheet of dense carbon attests to an age beyond all time – 350 to 290 million years ago – giving silent testimony to nearly the entire history of our planet. When Sacharow-Ross reflects his nostalgic mother image in the fragile surface of the graphite block, then here "things past and present" combine "to form a past loaded with the time of the now [Jetztzeit]", in the words of Walter Benjamin. The motif of a mirror and mirroring, as well as the technique of superimposing various layers of image and working with half-transparent materials offer the artist the opportunity to compose his films, images, and voices simultaneously, both conceptual and real, so that they penetrate one another, growing together to form a multilayered ensemble. The networking between issues and motifs of private and public consciousness, can be aesthetically experienced in the interaction and conflict among the various media, complemented by diverse sound elements that condense for the observer in a central point in space, and form what we could call a sculptural acoustic image.

From the symbolic figure of the mother, the next image leads directly into human life in the process of becoming. As if carelessly left lying about, numerous monitors were arranged on the floor by the artist, each showing ultrasound images of fetuses in their weightlessness sliding about the uterus. The trauma of birth still awaits them. Autistically revolving around themselves, they have no idea of the life that awaits them, and perhaps the aleatoric arrangement of television screens points to the unpredictability of this future. But it will surely end someday with death. The shot printed on a silver card of the skull collection in an Austrian cloister makes this unmistakably clear. It shows piles of skulls, each individually labeled with the name of its former bearer. Above

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 106



F/S (Filmstills), 2000
S./p. 107: Auf die hellen, zerbrechlichen Schichten, 1998



reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 108

verschiedener Bildebenen oder die Arbeit mit halbtransparenten Stoffen, bieten dem Künstler Gelegenheit, seine – gedanklichen und realen – Filme, Bilder, Stimmen und Klänge simultan zu komponieren, dass sie einander durchdringen und zu einem vielschichtigen Ensemble zusammenwachsen. So wird die Vernetzung der Themen und Motive zwischen privatem und öffentlichem Bewusstsein ästhetisch erfahrbar in dem Zusammenspiel und Widerstreit der unterschiedlichen Medien, ergänzt durch die diversen Klangelemente, die sich für den Betrachter an einem zentralen Punkt im Raum zu einem gleichsam plastischen Hörbild verdichten.

Von der Symbolfigur der Mutter führt das nächste Bild mitten hinein ins werdende Menschenleben. Wie achtlos abgestellt, hat der Künstler auf dem Fußboden mehrere Monitore mit Ultraschallaufnahmen platziert, auf denen wir Föten bei ihrem schwerelosen Umherschlingern im Uterus beobachten können. Noch liegt das Trauma der Geburt vor ihnen. Autistisch um sich selbst kreisend, ahnen sie noch nichts von dem sie erwartenden Leben, und vielleicht verweist die aleatorische Ansammlung der Bildschirme auf dessen unvorhersehbaren Verlauf. Ganz sicher aber wird es einst mit dem Tod enden. Die auf Silberkarton gedruckte Aufnahme von der Schädelstätte in einem österreichischen Kloster macht das unmissverständlich klar. Sie zeigt Berge von Totenköpfen, jeder einzelne säuberlich mit dem Namen seines ehemaligen Trägers beschriftet. Über diesem wahrlich makabren Stillleben hat Igor Sacharow-Ross das Gedicht *Im Spiegelland* der russischen Lyrikerin Anna Achmatova abgedruckt, dessen Zeilen dort, wo sie sich mit dem Schwarz der Schädel decken, ausgelöscht sind. In der zweiten Strophe heißt es:

„Und ich trete – o Gott, hilf Du mir! –
Auf die hellen, zerbrechlichen Schichten.
Doch du wahr' meine Briefe bei Dir,
Daß die Nachfahren über uns richten."

Wenn sich in den silbrig schimmernden Schädeln der unheimliche Lichtschein der Ultraschallfilme fängt, dann ist dies ein weiteres Beispiel für die Sensibilität und Fantasie des Künstlers in der Erfindung von inhaltsstarken Bildern zwischen Leben und Tod, ja, wie hier, zwischen den Sphären vor dem Leben und nach dem Tod.

Im nächsten Bild klingt nochmals das Thema der russischen Familie an, wieder als ein per Videokamera zum Leben erwecktes, fotografisches Gruppenporträt aus alter Zeit. Wir erkennen die dargestellten Personen – einen Vater mit Kindern, diesmal bewusst ohne die Mutter – nur diffus, denn die Filmaufnahme einer modernen Webmaschine legt sich darüber, die unermüdlich ihr Tuch produziert. Monoton trägt sie mit ihren

this truly macabre still-life, Sacharow-Ross displays the poem *In the Land of Mirrors* by Russian poet Anna Achmatova. The lines of the poem disappear when they overlap with the black of the skulls. In the second stanza, we read:

"And I step – oh God, help me –
On the bright, fragile layers
But keep my letters to you,
So our descendants can judge us."

When the uncanny light of the ultrasound images is captured in the silver shining skulls, it is a further example of the artist's sensibility and fantasy in inventing powerful images between life and death, and indeed, as here, between the spheres before life and after death.

The next image once more touches on the theme of the Russian family, again in a photographic group portrait from old times, brought to life by a video camera. We recognize the persons represented – a father with children, this time consciously without the mother – only diffusely, for superimposed on it is a film shot of a modern loom which untiringly produces cloth. Monotonously, it contributes with its mechanical back and forth, up and down sounds to the overall sound of the space collage. The rhythmic clatter orchestrates the nonstop labor process and acoustically represents at the same time the Ariadne myth of life as a web eternally in the process of emergence.

Sacharow-Ross has transferred an authentic piece of his Russian homeland to his new home, Cologne: a genuine Udmurtian blockhouse, which for him has become the ideal accumulation point of syntopic thought. Home, house, and refuge for human existence, it serves as a symbolical support for his artistic concept. Numerous monitors in *Trauma Natalis* provide insights into this very special place of a holistic utopia. From the perspective of an anonymous man, the camera moves through the room and scans almost lovingly along the rustic structure of the hut, up into its truss, and back to the door. And while outside the rain falls, the simple wooden hut is transferred into an imaginary site for the exchange of ideas and knowledge from many areas.

As a final spatial image, an oversized video projected on the roof construction of the factory house of a stairway gives the illusion of opening the space upwards; a small girl walks up and seems to disappear in the truss as if into nothingness. What remains is her voice counting down in Russian the numbers from 34 to 0. In the background, we hear an American voice reading out various mathematic formulas, and finally the countdown of a rocket. But the narrative inspired by this installation does not end in the endlessness of space. Rather it points precisely from the general to the individual and subjective, through the voice counting down over and

S./p. 108: Gang (Filmstills), 2002
S./p. 109: Trauma Natalis, 2005

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 110

mechanischen Hin- und Her-, Auf- und Ab-Geräuschen zum Klangteppich der Raumcollage bei. Das rhythmische Klappern vertont den pausenlosen Arbeitsprozess und versinnbildlicht zugleich auch akustisch den Ariadne-Mythos vom Leben als einem ewig im Entstehen begriffenen Gewebe. Igor Sacharow-Ross hat ein authentisches Stück seiner russischen Heimat in seine neue, nach Köln transferiert: Ein echtes udmurtisches Blockhaus, das für ihn zum idealen Kumulationspunkt des syntopischen Denkens geworden ist. Als Haus, Heimstatt und Hort des menschlichen Daseins untermauert es symbolisch sein künstlerisches Konzept. Mehrere Monitore geben in *Trauma Natalis* Einblicke in diesen ganz speziellen Ort seiner ganzheitlichen Utopie. Aus der Perspektive eines anonymen Mannes fährt die Kamera durch den Raum und tastet sich beinahe liebevoll entlang der rustikalen Balken und Streben der Hütte, hinauf in ihren Dachstuhl und wieder zurück zur Tür. Und während draußen der Regen plätschert, verwandelt sich die simple Holzhütte in einen imaginären Ort für den Austausch von Ideen und Wissen verschiedenster Herkunft.

Als letztes Raumbild folgt die überdimensionale, auf die Dachkonstruktion des Fabrikgebäudes gerichtete Videoprojektion einer Treppe, die den Raum nach oben illusionär öffnet; ein kleines Mädchen steigt hinauf und scheint im Dachstuhl wie im Nichts zu verschwinden. Was bleibt, ist ihre Stimme, die auf Russisch die Zahlen von 34 bis Null herunterzählt. Im Hintergrund hören wir auf Amerikanisch verschiedene mathematische Formeln und schließlich den Countdown einer Rakete. Doch nicht im unendlichen Raum landet die von dieser Installation angeregte Erzählung, sondern sie verweist gerade durch den wiederholten Aspekt der Gegenläufigkeit immer wieder vom Allgemeinen auf das Individuelle, Subjektive.

Als Epilog hat der Künstler ein weiteres Tuch projiziert, wandfüllend auf die Rückseite der weiß wehenden Leintücher vom Beginn der Arbeit; doch dieses Laken ist rot, vielleicht vom Blut der zahllosen Opfer, von denen diese Geschichte nur einen Bruchteil erwähnt. Das abschließende Bild rückt ein letztes Mal das autobiografische Moment der Raumcollage ins Blickfeld: Die Fotografie

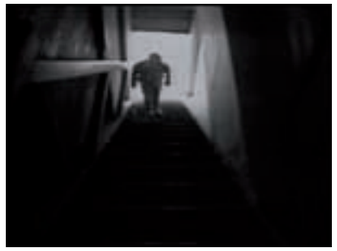
over again. As an epilogue, the artist projects again onto cloth, filling the wall on the back side of the white linen cloths which hang at the beginning of the piece. But this sheet is red, perhaps from the blood of countless victims, only a fragment of which are mentioned in this story. The concluding image raises once more the autobiographical moment of spatial collage into our field of vision: the photograph of an old man with his wife, which is placed as if floating over the nave of an enormous cathedral. The photograph was taken at the end of the 1930s; in 1937 the uncle was deported and killed. As if in a dream, the two appear above the church nave, uniting with its sacral rest and order to form an epitaph.

In this way, Sacharow-Ross combines once again the beginning and the end with this final image, and the circle is closed. *Trauma Natalis* proves to be a highly differentiated commentary, rich in images, on sixty years of individual and collective history, which for the moment has not yet come to rest – a syntopic work in the best sense that “at the start … closes and begins with the end”. (R. M. Rilke).

Translated by Brian Currid

eines Onkels mit seiner Frau, die wie schwebend über dem Mittelschiff einer gewaltigen Kathedrale steht. Die Aufnahme entstand Mitte der 30er Jahre, 1937 wurde der Onkel deportiert und ermordet. Wie in einem Traum erscheinen die beiden Verlorenen über dem Kirchenschiff, mit dessen sakraler Ruhe und Ordnung sie sich zu einem Epitaph vereinigen.

So bindet Igor Sacharow-Ross mit diesem Schlussbild noch einmal den Anfang ans Ende, und der Kreis schließt sich – *Trauma Natalis* erweist sich als ein hochdifferenzierter und bilderreicher Kommentar zu sechzig Jahren individueller und kollektiver Geschichte, die vorerst noch nicht zur Ruhe gekommen ist – mithin ein im besten Sinne syntopisches Werk, das „mit Anfang [...] schließt und mit Ende beginnt.“ (R. M. Rilke)



Treppe (Filmstills), 2002

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 112

Trauma Natalis, 2005

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 114

O.T., 1985

Risse
Fissures

Ernst Pöppel, Eva Ruhnau

Arriving in an unfamiliar city, one feels lost for the first few hours, sometimes even for a few days – alienated from the world around you, scanning it with searching eyes, often misreading reality. We read in a poem by Durs Grünbein, “As reason became hell,” but he actually wrote, “As the edge of town became hell.” Does this happen to others as well, not having arrived immediately, seeing images or words that were meant entirely differently? What is lacking is the reference, the frame, without which a rift, a fissure emerges.

A patient with a great gift for self-observation who suffered a serious brain injury, losing his language faculty for several months, said after his language had partially returned, “It is as if the thoughts can no longer find the words.” This patient experiences in an exaggerated way something we all experience: thoughts, feelings, memories, and intentions all seek out a frame to be expressed in: word, text, or image. We think, feel, emote, remember, or want not *in* language, but before language: and for the patient in question, speech was torn from thought.

Tears in talking: each conversation tends towards miscomprehension, even if we think we understand the other person, or think we were understood by the other person. Fissured are those highly charged emotional conversations in a relationship, conversations between someone looking for help and someone who could provide that help, marked by hope and fear, where each presumes something else, and each speaks from their own framework, where the terror of understanding is exerted. Or is understanding perhaps not even at issue? Perhaps it is about power or demarcating a difference, domination, or even just wanting to be left alone. Fissures can also be staged.

Wenn man in eine fremde Stadt kommt, dann fühlt man sich in den ersten Stunden, manchmal Tagen, verloren. Man ist der Welt um sich entfremdet und sieht sie mit suchenden Augen, oft die Wirklichkeit verkennend. In einem Gedicht von Durs Grünbein liest man „Als der Verstand zur Hölle wurde“, doch geschrieben hat er „Als die Vorstadt zur Hölle wurde.“ Ob es anderen auch so geht, nicht gleich angekommen zu sein, und Bilder zu sehen oder Worte zu hören, die ganz anders gemeint waren? Es fehlt der Bezug, es fehlt der Rahmen, und ohne diese gibt es den Riss. Ein Patient mit einer großen Gabe der Selbstbeobachtung, der eine schwere Hirnverletzung erlitten hat und dessen Sprache für Monate verloren war, sagt, nachdem die Sprache teilweise zurückgekehrt war: „Es ist, als ob die Gedanken die Worte nicht mehr finden.“ Bei diesem Patienten ist das verstärkt, was für jeden gilt, dass Gedanken, Gefühle, Erinnerungen und Absichten stets einen Rahmen suchen, um in Wort, Schrift oder Bild ausgedrückt zu werden. Wir denken, fühlen, empfinden, erinnern nicht *in* der Sprache, sondern *vor* der Sprache, und bei dem Patienten wurde das Sprechen vom Denken abgerissen.

Risse im Reden: Jedes Gespräch geht ins Missverstehen, auch wenn man sich vormacht, den anderen zu verstehen, oder wenn man meint, vom anderen verstanden zu werden. Zerrissen sind jene Beziehungsgespräche mit hoher emotionaler Ladung, jene Gespräche zwischen einem Hilfesuchenden und einem, der Hilfe geben könnte, gekennzeichnet von Hoffnung und Angst, in denen jeder von anderen Voraussetzungen ausgeht, jeder aus seinem eigenen Rahmen heraus spricht, in denen Terror des Verstehens ausgeübt wird. Oder geht es vielleicht gar nicht um Verstehen? Vielleicht geht es um Macht oder um Abgrenzung, um Herrschen oder auch darum, in Ruhe gelassen zu werden. Risse können auch inszeniert werden.

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 116

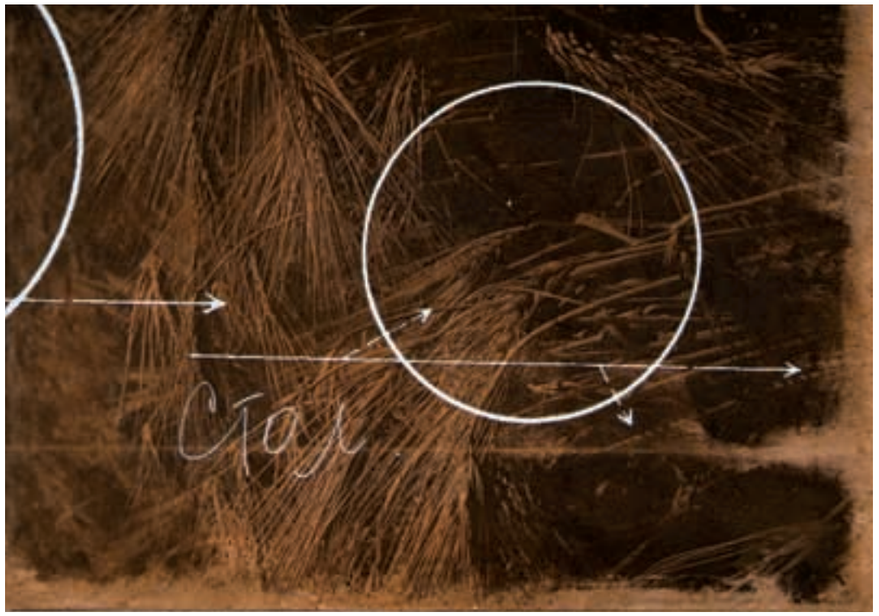
How can fissures emerge, and how can they result in something new? Knowledge in the brain is clearly not stored sequentially, but distributed: knowledge is organized like a map where the places are connected to one another. This notion of a spatially distributed representation of knowledge can be applied to speaking, writing, or artistic creation. When we say something, when we write a text, when we work on a picture, who dictates the passage taken on this inner map of knowledge? Which is the right way, and is there a right way at all? If a new idea suddenly surfaces, then the complaint might be made that this is erratic thinking, and felt to be disturbing, but it is also the wealth of possibilities that expresses itself in the associations. Creativity means taking new paths, linking older thoughts anew with one another. Fissures offer the possibility of overcoming them and shaping something new.

A way out of fissuring communication is linguistic ritualization. In Chinese there are many proverbs (Ch'eng-Yü) that mark various life situations. Cultured conversation is characterized by communicating solely in proverbs. But this does not mean that the flow of each conversation is standardized: the appeal for the cultured person consists precisely in opening new issues and conceptual spaces, creatively linking fissured thoughts with one another. That this is easily possible is shown if we consider this in terms of combinatorics. Accounting for all possible sequences, a mere one hundred proverbs would allow for 1030 (or 1000 000 000 000 000 000 000 000 000 000) possible courses of conversation: of course, not all of these are sensible, but the sensible possibilities in their richness can also never be exhausted. New paths of meaning are constantly opened when one dips into this reservoir of coagulated human knowledge.

We also need not fear that the impression of senselessness would arise in the case of sequences of quotations that are obviously nonsense. Our brain is dominated by the categorical compulsion always and

Wie können Risse entstehen, und wie kann sich aus ihnen Neues ergeben? Wissen im Gehirn ist offenbar nicht sequentiell gespeichert, sondern verteilt repräsentiert; Wissen ist wie auf einer Landkarte an verschiedenen Orten, die miteinander verbunden sind, angeordnet. Diese Vorstellung einer räumlich verteilten Repräsentation des Wissens kann man auf das Reden, das Schreiben oder das künstlerische Gestalten anwenden. Wenn wir etwas sagen, wenn wir einen Text schreiben, wenn wir an einem Bild arbeiten, wer sagt uns dann, welchen Weg man auf dieser inneren Landkarte des Wissens einschlägt? Was ist der richtige Weg, und gibt es ihn überhaupt? Wenn plötzlich eine neue Idee auftaucht, dann mag man das als sprunghaftes Denken beklagen und als störend empfinden, doch es ist auch der Reichtum von Möglichkeiten, der sich in den Assoziationen ausdrückt. Kreativität heißt, neue Wege zu gehen, alte Gedanken neu miteinander zu verknüpfen. Risse bieten die Möglichkeit, sie zu überwinden und Neues zu gestalten.

Ein Ausweg aus zerrissener Kommunikation ist sprachliche Ritualisierung. Im Chinesischen gibt es eine große Zahl von Sprichwörtern (Ch'eng-Yü), die jeweilige Lebenssituationen kennzeichnen. Das gebildete Gespräch zeichnet sich dadurch aus, dass man sich nur mit Sprichwörtern unterhält. Dies bedeutet keinesfalls, dass dann Standardgespräche ablaufen würden; das Reizvolle für den Gebildeten besteht gerade darin, auf diese Weise neue Themengebiete und gedankliche Räume zu erschließen und zerrissene Gedanken kreativ miteinander zu verbinden. Dass dies leicht möglich ist, ergibt eine kombinatorische Betrachtung. Bei nur hundert Sprichwörtern gäbe es bereits, wenn man alle möglichen Abfolgen berücksichtigt, 10 hoch 30 (das sind 1000 000 000 000 000 000 000 000 000 000) Gesprächsverläufe, die natürlich nicht alle sinnvoll sind, doch auch die sinnvollen Möglichkeiten können in ihrem Reichtum nie ausgeschöpft werden. Immer neue Bedeutungswege können erschlossen werden, wenn man in dieses Reservoir geronnenen Menschheitswissens hineingreift.



Konzepte für Tabula Rotunda, 1991

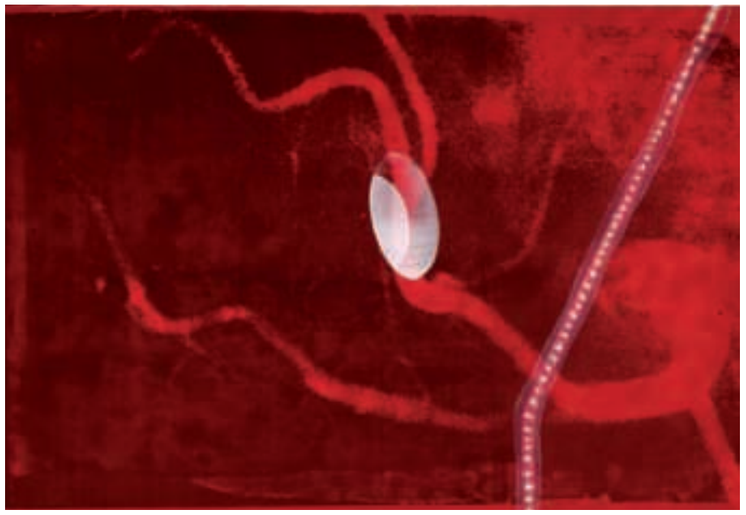
reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 118

everywhere to grasp the sensible: we have no sensory organ for the meaningless, for in evolution there was never an occasion for sensibly engaging with the senseless. A sequence of random proverbs would always simulate a meaning; a story of some kind would always emerge. We always suspect meaning when we hear words, and the mechanism of causal attribution sets our conceptual interpretation machine in motion, reading meaning into what has little meaning, indeed, into nonsense. The same principle applies to our vision: we can't perceive the impossible. Even if it proves to be impossible as a figure, we try all the same to recognize a distinct form. When we walk through a museum, and the pictures have nothing to do with one another, a unique inner visual story that is different for each individual will always emerge from what we have before our eyes. Hence, an artist should never be asked what an image means, because then an artificial fissure would emerge, directing the creativity of the beholder in a wrong direction.

Insurmountable fissures result when people speak to one another. Sometimes, we listen in to a conversation when two people are discussing a personal matter; that might be indiscrete, but sometimes it can't be avoided, and sometimes such conversations are laid out so that other people can take part in the shared pain. If, after an interruption, you again listen in to the conversation, you notice that nothing has happened. The same sentences are still being spoken. This is most clear in conversations between lovers, where the same thing gets said over and over, and the conversation cannot be brought to an end, because neither can address the fissure of an uncommon conversation to free themselves from the compulsion of unsuccessful communication. What a waste of time due to the terror of understanding when words destroy the tenderness that could bind: all that would be needed is to stop talking, and together look at something or point to something. A shared glance results in an unspoken commonality and the overcoming of the fissure.

Wir brauchen im Übrigen nicht befürchten, dass bei Zitat-Sequenzen, die offenkundig unsinnig sind, sich der Eindruck der Sinnlosigkeit einstellen würde. Unser Gehirn ist von dem kategorialen Zwang beherrscht, immer und überall Sinnvolles zu erfassen; wir haben kein Sinnesorgan für das Sinnlose, da es in der Evolution nie einen Anlass geben konnte, sich sinnvoll mit dem Sinnlosen auseinanderzusetzen. Eine Abfolge von beliebigen Sprichworten wird immer einen Sinn simulieren; es entsteht immer eine Geschichte. Wir vermuten immer Bedeutung, wenn wir Worte hören, und der Mechanismus der Kausalattribution setzt unsere gedankliche Interpretationsmaschine in Gang, um Sinn in das wenig Sinnvolle, ja Unsinnige zu lesen. Dasselbe Prinzip gilt für das Sehen. Wir können das Unmögliche nicht wahrnehmen; auch wenn sich eine Figur als unmöglich erweist, versuchen wir dennoch, eine prägnante Gestalt zu erkennen. Wenn wir durch ein Museum gehen, und die Bilder nichts miteinander zu tun haben, immer wird aus dem, was wir vor Augen haben, eine einzigartige innere Bildgeschichte entstehen, die bei jedem anders ist; deshalb sollte man einen Künstler auch gar nicht fragen, was ein Bild bedeutet, weil dadurch ein künstlicher Riss entstünde, der die Kreativität des Betrachters in falsche Bahnen lenkt.

Unüberwindliche Risse, wenn Menschen miteinander sprechen: Manchmal hört man in ein Gespräch hinein, wenn sich zwei Menschen über eine persönliche Angelegenheit unterhalten; das ist zwar indiskret, aber manchmal nicht zu vermeiden, und manchmal sind solche Gespräche auch so angelegt, dass die Mitmenschen an dem gemeinsamen Leid teilhaben. Wenn man nach einer längeren Pause wieder in das Gespräch hineinhört, wird man feststellen, dass nichts geschehen ist. Es werden immer noch dieselben Sätze gesprochen. Am deutlichsten ist dieser Stillstand bei Beziehungsgesprächen, in denen immer dasselbe gesagt wird und das Gespräch nicht beendet werden kann, weil keiner als



oben/top: O.T., 1998
mitte/center: O.T., 2002
unten/bottom: O.T., 1993

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 120

This reserved attitude toward language can be seen in Zen Buddhism, where complete silence is better than meaningless chatter. Behind this is the notion that absolute reality has no name; reality cannot be represented in a verbal form. Words are nothing but signs invented for everyday use; a word is not such that it could term a real object; a fissure goes through the world. A word is merely a mental invention, its meaning is determined by its relationship to other words; the meaning of a word thus changes when the web of relations in which it is used changes.

This is also the case when we are occupied with fundamental questions in science and scholarship. Research is uncovering fissures, and sometimes overcoming them. Fissured thinking, the rift separating reality and the longing to understand this reality becomes especially clear when we occupy ourselves with questions of time. What questions do we encounter here?

What is the present? Is the present a cut without extension between what is to come and the already past? Or is the present a temporal frame of experience in which both expectations and memories are reflected? If the present has one single meaning, then both cannot be true. But what if the present has many meanings, and is this question about the nature of the present merely a linguistic problem? Or rather numerous problems, since the question of the present means something else in each framework?

How is it possible to experience various events as simultaneous or sequential? How does one thought replace another, and why don't we constantly remain trapped in the same thought? And if a new thought emerges, what allows for this new thought to be sensibly linked to the previous thought, and not get lost in chaos? And sometimes it is exactly this: that our thoughts and notions have no relationship to one another and have been torn apart.

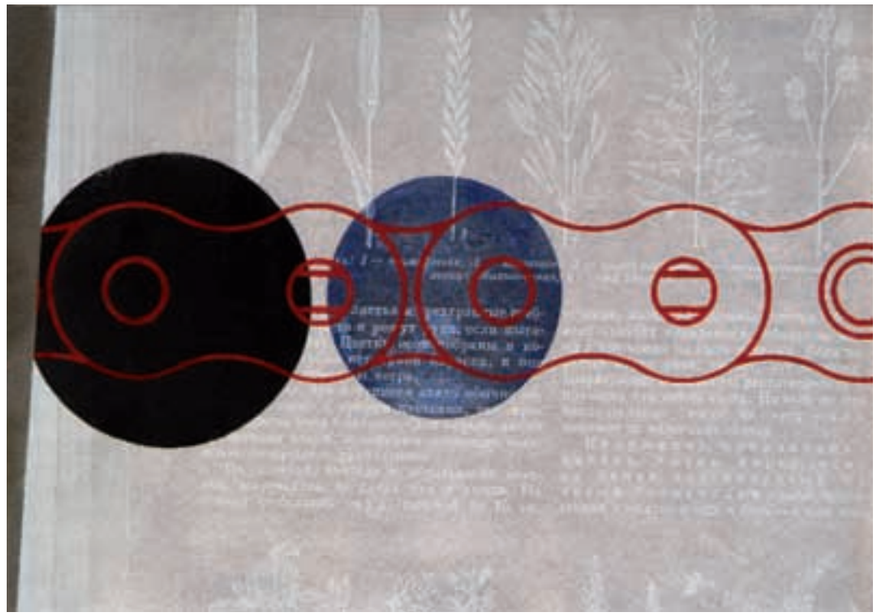
Why do we divide the flow of time into three realms: past, present, and future? What is in fact past or future? Can we say that the past is real (what has happened, that cannot be erased) and the future is

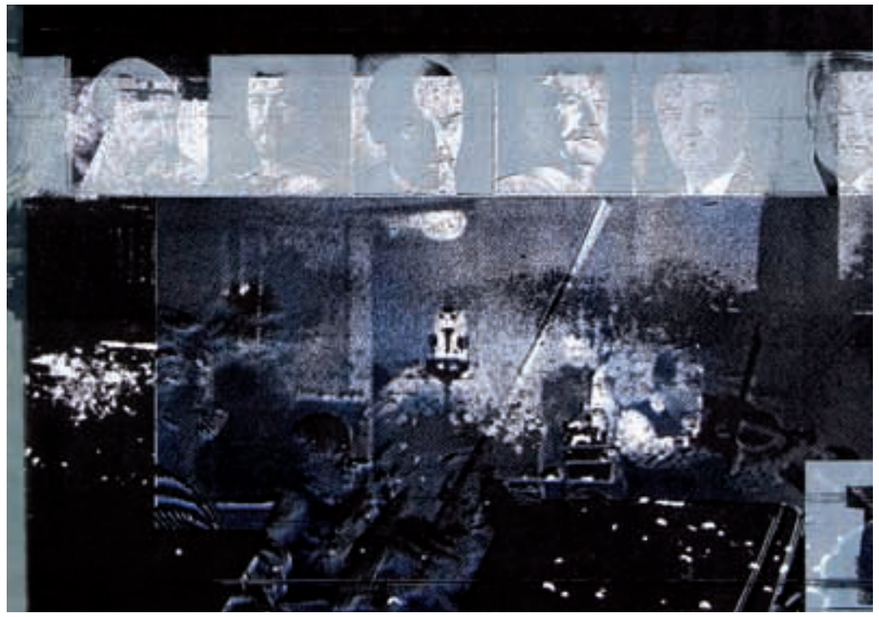
erster den Riss eines ungemeinsamen Gesprächs ansprechen kann, um sich aus diesem Zwang missglückter Kommunikation zu befreien. Was für ein Zeitverlust durch den Terror des Verstehens, wenn Wörter jene Zartheit zerstören, die beide verbinden könnte; man müsste nur auf das Reden verzichten und gemeinsam etwas in den Blick nehmen oder auf etwas zeigen. Im gemeinsamen Blick entsteht unausgesprochene Gemeinsamkeit und Überwindung des Risses.

Diese Zurückhaltung der Sprache gegenüber gilt im Zen-Buddhismus; vollkommene Stille ist besser als bedeutungslose Rede. Dahinter steht die Vorstellung, dass die absolute Wirklichkeit keinen Namen hat; die Wirklichkeit kann nicht in einer verbalen Form dargestellt werden. Worte sind nichts als Zeichen, die für den alltäglichen Gebrauch erfunden wurden; ein Wort ist nicht von der Art, als könne es ein wirkliches Objekt bezeichnen; es geht ein Riss durch die Welt. Ein Wort ist lediglich eine geistige Erfindung, dessen Bedeutung durch seine Beziehung zu anderen Worten bestimmt wird; dadurch ändert sich die Bedeutung eines Wortes, wenn sich das Beziehungsgeflecht ändert, innerhalb dessen es gebraucht wird.

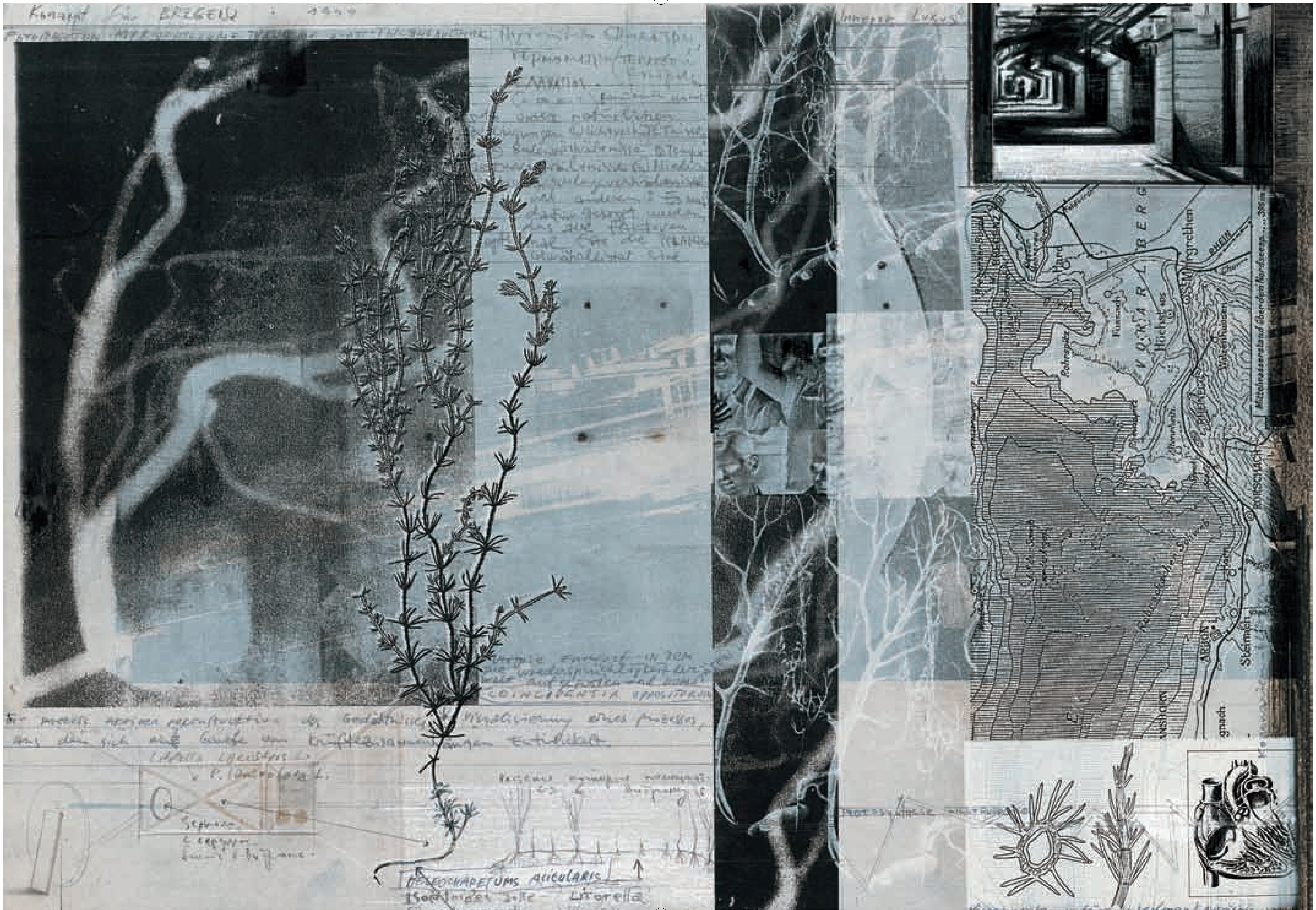
Dies gilt auch dann, wenn wir uns in der Wissenschaft mit grundlegenden Fragen befassen. Forschung ist die Aufdeckung von Rissen und manchmal deren Überwindung. Das zerrissene Denken, der Riss zwischen Wirklichkeit und der Sehnsucht nach dem Verstehen dieser Wirklichkeit, wird besonders deutlich, wenn wir uns mit Fragen der Zeit befassen. Welche Fragen begegnen uns hier?

Was ist Gegenwart? Ist Gegenwart der ausdehnungslose Schnitt zwischen dem Kommenden und dem Gewesenen? Oder ist Gegenwart ein zeitlicher Rahmen des Erlebens, in dem sich Erwartungen und Erinnerungen spiegeln? Wenn Gegenwart *eine* Bedeutung hat, dann kann nicht beides wahr sein.



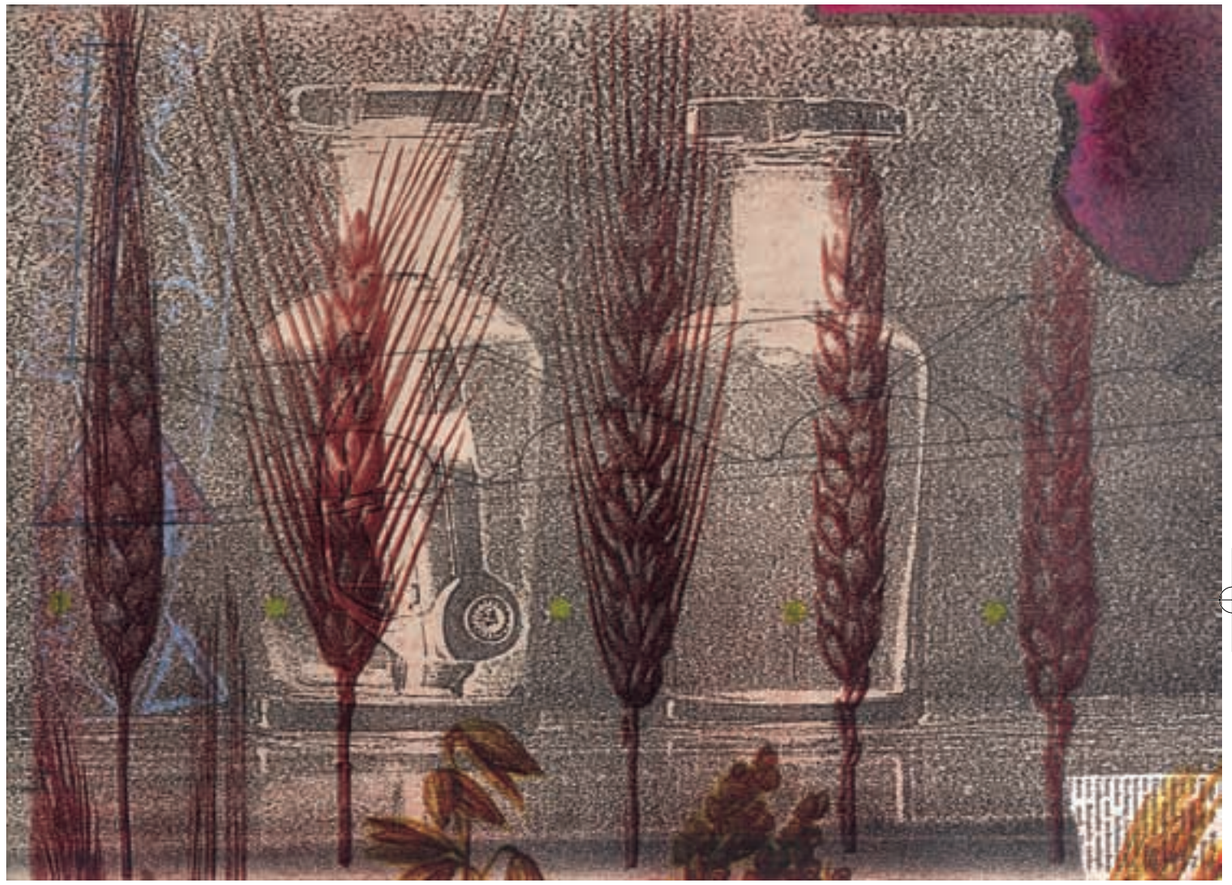


oben/top: O.T., 1998
unten/bottom: O.T., 1998
S./p. 122: Innerer Luxus, 1999


VORARLBERG
Hard
Fussach
Höchst
Rohrspitz

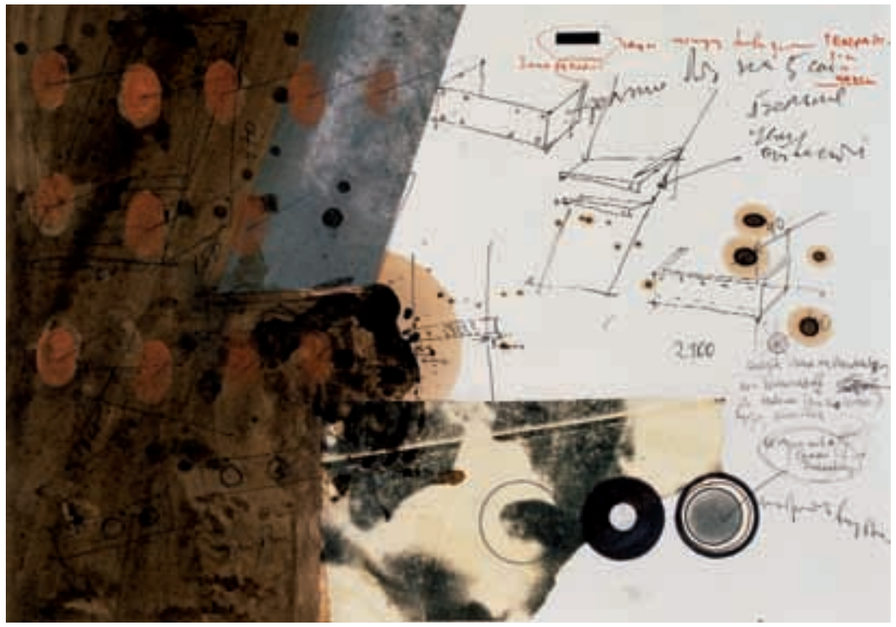
reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 124

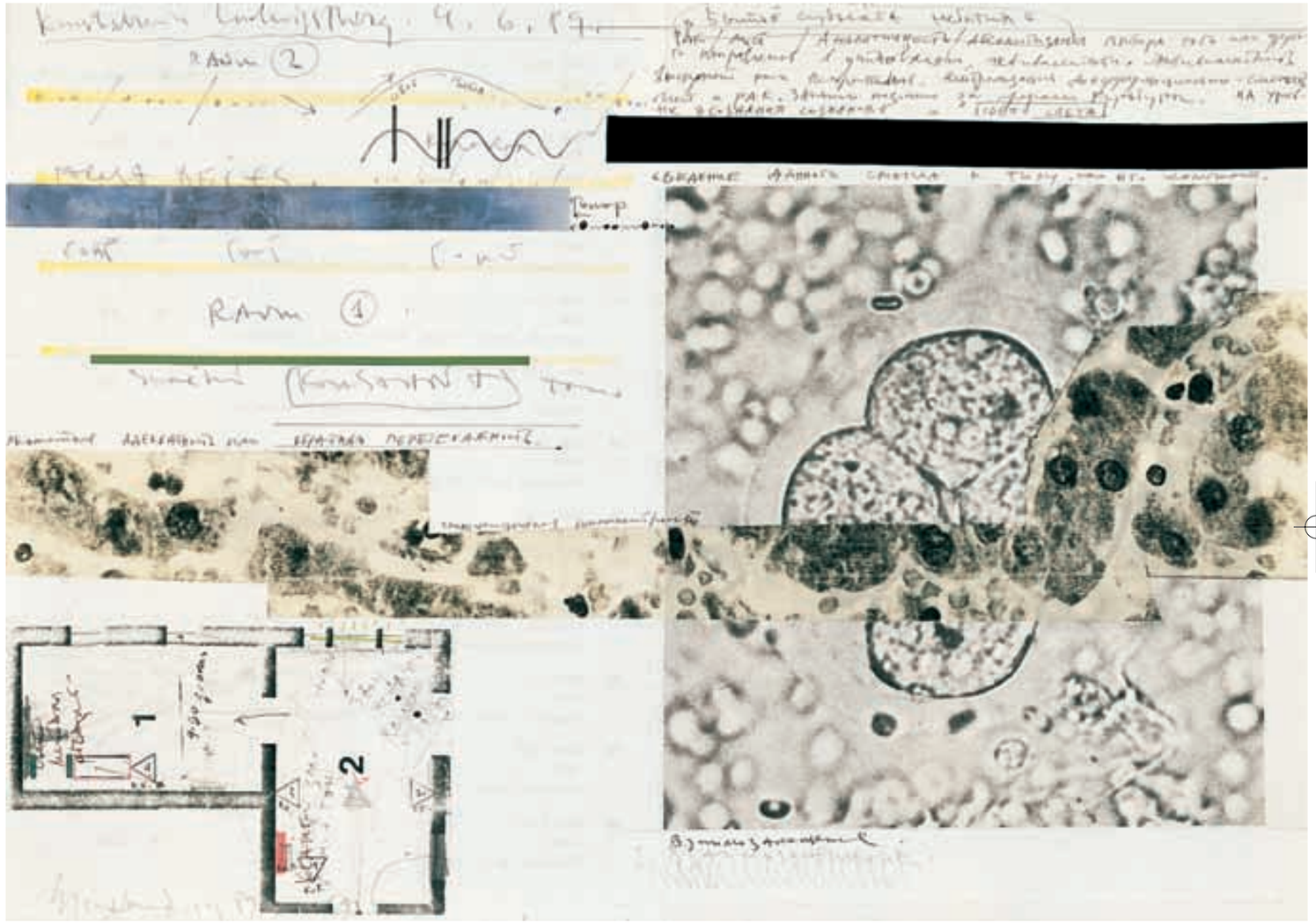
Entwurf für eine Klanginstallation, 1988



Konzepte für eine Skulptur, 1986

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 126





Konzepte für Rauminstallation, 1989

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 128

possible (what will happen is uncertain, for it has not yet come to be)? Could we not divide time into two categories, that which is, and that which was, for these categories are marked by reality? The future would not exist in this dual division. However, if the future is envisioned as a limit without extension, then there would be only past, for there would be no present and the future would not yet be. If we speak of the "end of time", then we mean that the future no longer exists, but that there is and was a past. But the past did not always exist – before the beginning of the world, before the big bang, there was no past. So this question of time is only sensible in the framework of the existing universe.

How do temporal concepts emerge that have molded our thinking about time, especially in philosophy and physics? Are concepts of time at all conceivable independently of human temporal experience? Why do we look for *one* concept of time, as if this *one* time existed? How do our brain, our thinking tools affect our approach to the problem of time? Do we try with force to simplify something that isn't simple? Is there not at least a second temporal horizon that allows for a glimpse of something entirely different than the temporal concepts that relate to nature *around us*, that is, those temporal concepts that try to grasp human time, our lived and experienced time, that we waste or use? "Everything has its time", as the preacher Solomon says.

And a further, deeply unsettling question that marks the fissured thinking about time: what causes us to say that time flows regularly, as it were, with constant speed? How do we know that? Does time really flow continuously? Couldn't it also be that even within different physical systems of relation time can change its speed? That we do not presume this, that we assume a constant flow of time, characterizes our deep faith in the validity of physical laws. But is this belief well-founded? With this belief, we are successfully concealing a fissure.

Transformationsschema, 1988

Hat Gegenwart aber möglicherweise viele Bedeutungen, und haben wir es bei dieser Frage, was Gegenwart sei, vielleicht (nur) mit einem sprachlichen Problem zu tun? Oder eher mit mehreren Problemen, wobei die Frage nach der Gegenwart in ihrem jeweiligen Rahmen etwas anderes bedeutet?

Wie ist es möglich, verschiedene Ereignisse als gleichzeitig oder aber als aufeinander folgend zu empfinden? Was ist der Grund dafür, dass ein Gedanke den anderen ablöst, und wir nicht stets demselben Gedanken verhaftet bleiben? Und wenn ein Gedanke neu entsteht, was geschieht, damit dieser neue Gedanke einen sinnvollen Bezug zum vorausgegangenen Gedanken hat und sich nicht im Chaos verliert? Und manchmal geschieht genau dieses, dass unsere Gedanken und Vorstellungen keine Beziehung mehr miteinander haben und voneinander abgerissen sind.

Warum teilen wir den Fluss der Zeit in drei Bereiche, in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft? Was heißt eigentlich vergangen oder zukünftig? Kann man sagen, das Vergangene sei wirklich (was geschehen ist, das ist nicht mehr auslöschbar) und das Zukünftige sei möglich (was geschehen wird, ist unbestimmt, da es noch nicht gewesen ist)? Könnten wir dann die Zeit nicht auch in zwei Bereiche einteilen, nämlich in das, was ist, und das, was war, denn diese Bereiche sind durch Wirklichkeit gekennzeichnet? Zukunft käme bei dieser Zweiteilung nicht vor. Allerdings: Wenn die Gegenwart als ausdehnungslose Grenze gedacht wird, dann gäbe es nur Vergangenheit, denn Gegenwart wäre dann nicht und Zukunft noch nicht. Wenn wir vom „Ende der Zeiten" sprechen, dann meinen wir wohl dies, dass es Zukünftiges nicht mehr gibt, aber Vergangenes gab und gibt. Doch Vergangenes gab es auch nicht immer; vor der Entstehung der Welt, vor dem Urknall, gab es keine Vergangenheit. Also ist diese Frage nach den Zeiten nur sinnvoll im Rahmen des bestehenden Universums.

Wie entstehen überhaupt Zeitbegriffe, die insbesondere in der Philosophie und der Physik unser Denken über Zeit geprägt haben? Sind Zeitbegriffe unabhängig von der menschlichen Zeiterfahrung überhaupt denkbar? Warum suchen wir überhaupt nach *einem* Zeitbegriff, als gäbe es jene *eine* Zeit? Wie wirkt sich hier die Arbeitsweise unseres Gehirns, unserer Denkwerkzeuge auf den Umgang mit dem Problem Zeit aus? Versuchen wir vielleicht mit Gewalt etwas zu vereinfachen, was nicht einfach ist? Gibt es denn nicht mindestens einen zweiten Zeithorizont, der etwas ganz anderes erblicken lässt als die Zeitbegriffe, die sich auf die Natur *um uns* beziehen, nämlich jene Zeitbegriffe, die die Zeit des Menschen zu erfassen suchen, unsere gelebte und erlebte Zeit, die wir vergeuden oder nutzen? „Ein jegliches hat seine Zeit", wie der Prediger Salomo sagt.

Und eine weitere, zutiefst beunruhigende Frage, die das zerrissene Denken über die Zeit kennzeichnet: Was veranlasst uns eigentlich zu sagen, die Zeit fließe regelmäßig, gleichsam mit konstanter Geschwindigkeit? Woher wissen wir dies? Fließt die Zeit wirklich kontinuierlich? Könnte es nicht auch sein, dass selbst innerhalb verschiedener physikalischer Bezugsysteme Zeit ihr Tempo wechseln kann? Dass wir dies nicht annehmen, dass wir von einem gleich bleibenden Fluss der Zeit ausgehen, kennzeichnet unseren tiefen Glauben an die Gültigkeit physikalischer Gesetze. Aber ist dieser Glaube begründet? Mit diesem Glauben überdecken wir erfolgreich einen Riss.

Die Entwicklung von Theorien über Zeit in der Physik ist auch eine Geschichte des Aufdeckens neuer Risse und deren Überwindung. Ein erster Rahmen der theoretischen Betrachtung ist die klassische Physik und der Zeitbegriff, wie ihn Isaac Newton in seinem Werk *Principia Mathematica Philosophiae Universalis* definiert hat, („Die absolute, wahre und mathematische Zeit fließt aus sich selbst heraus

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 130

The discovery of theories of time in physics is also a story of discovering new fissures and their overcoming. A first framework of theoretical consideration is classical physics and the time concept, as Isaac Newton defined it in his work *Principia Mathematica Philosophiae Universalis* ("Die absolute, wahre und mathematische Zeit fließt aus sich selbst heraus gleichförmig ohne Bezug zu etwas Äußerem"). Time in this framework is understood as something absolute, like space, and events are characterized by their position in absolute space and absolute time. This reference to the absolute in space and time was suspended by Albert Einstein in the special theory of relativity, where the speed of light was established as the new absolute. A result of this new way of thinking is that the clocks of observers with increasing speed go more slowly. This is not just a theoretical statement, but experimentally proven. In the general theory of relativity, a further framework of consideration is introduced: gravity. Since gravity also has an effect on light, the material content of the universe has an influence on time: time passes all the more slowly the more material is present. This sequence of theoretical observations is a result of uncovered fissures in our understanding of that which is called time.

If there was a Big Bang, and the cosmos in which we live thus emerged, then on this cosmological level of consideration something else was added to our thoughts on time, for it has been given a direction: there is a beginning (and perhaps one day an end of time). That time has a direction was introduced in physics by way of the Second Law of Thermodynamics: this law says that in a closed system entropy tends to increase. The direction of the increase in entropy determines the direction of time. (When an egg falls on the floor and breaks, then an ordered state, the egg as a whole, has become a relatively disordered state, where parts of the shell, yoke, and egg-white lie about. It has never occurred that these components return from this state to form a whole egg, although it would be statistically possible; it is just that the duration of

gleichförmig ohne Bezug zu etwas Äußerem"). Zeit wird in diesem Rahmen als etwas Absolutes verstanden (wie auch Raum), und Ereignisse sind durch ihre Position in einem absoluten Raum und in einer absoluten Zeit gekennzeichnet. Dieser Bezug zum Absoluten von Raum und Zeit wird durch Albert Einstein in der speziellen Relativitätstheorie aufgehoben, indem die Lichtgeschwindigkeit als das neue Absolute gesetzt wird. Eine Konsequenz dieser neuen Betrachtung ist, dass die Uhren von Beobachtern mit zunehmender Geschwindigkeit langsamer gehen. Dies ist nicht nur eine theoretische Aussage, sondern experimentell belegt. In der allgemeinen Relativitätstheorie kommt als ein weiterer Rahmen der Betrachtung die Schwerkraft hinzu. Da die Schwerkraft, die Gravitation, auch auf das Licht wirkt, hat der Materieninhalt des Universums einen Einfluss auf die Zeit; die Zeit vergeht umso langsamer, je mehr Materie vorhanden ist. Diese Abfolge von theoretischen Betrachtungen ist Konsequenz von jeweils aufgedeckten Rissen im Verständnis dessen, was man Zeit nennt.

Wenn es einen Urknall, den „big bang", gegeben hat, und damit der Kosmos entstanden ist, in dem wir leben, dann ist auf dieser kosmologischen Ebene der Betrachtung etwas Weiteres hinzugekommen, wenn wir an die Zeit denken, denn sie hat damit eine Richtung bekommen; es gibt nämlich einen Anfang (und vielleicht einmal ein Ende der Zeit). Dass die Zeit eine Richtung hat, wird in der Physik auch durch den Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik eingeführt; dieser Satz besagt, dass in einem geschlossenen System die Entropie (die Unordnung) zunimmt. Die Richtung der Entropiezunahme bestimmt die Richtung der Zeit. (Wenn ein Ei auf den Boden fällt und zerplatzt, dann ist aus einem geordneten Zustand, dem ganzen Ei, ein ungeordneter Zustand geworden, bei dem Teile der Schale, Eigelb und Eidotter herumliegen; dass sich aus diesem Zustand wieder ein ganzes Ei ergibt, ist noch nie vorgekommen, obwohl es statistisch möglich wäre, nur würde die Dauer des Universums nicht

S./p. 132: O.T., 1996-2006
S./p. 134-135: O.T., 1994
S./p. 136: O.T., 1999

the universe would not suffice for such an unlikely event to ever take place.) The question that now poses itself is whether our experience of the direction of time derives from the Second Law of Thermodynamics – in other words, that we learn from such experiences like falling eggs that time has a direction, from the past through the present into the future.

In his analysis of time, physicist Stephen Hawking claims that our experience of time's directionality could be explained by the Second Law of Thermodynamics, that our subjective experience of the direction of time is a reflection of a basic physical principle. But this claim cannot be maintained: the starting point of the considerations that are based on the second law is that in a *closed system* everything tends towards a state of disorder, higher entropy. Think once again of the falling egg, or imagine drinking coffee from a cup: when you stir in the sugar, it is ultimately well-mixed in the coffee. The state of higher entropy has been reached and the sugar will never again unmix and return to the shape of the cube you originally added. With a cup of coffee, a closed system is described for which the description applies as given. But life and experience do not represent a closed system, but an *open system.* This difference is decisive when we think about how the direction of time can emerge in experience.

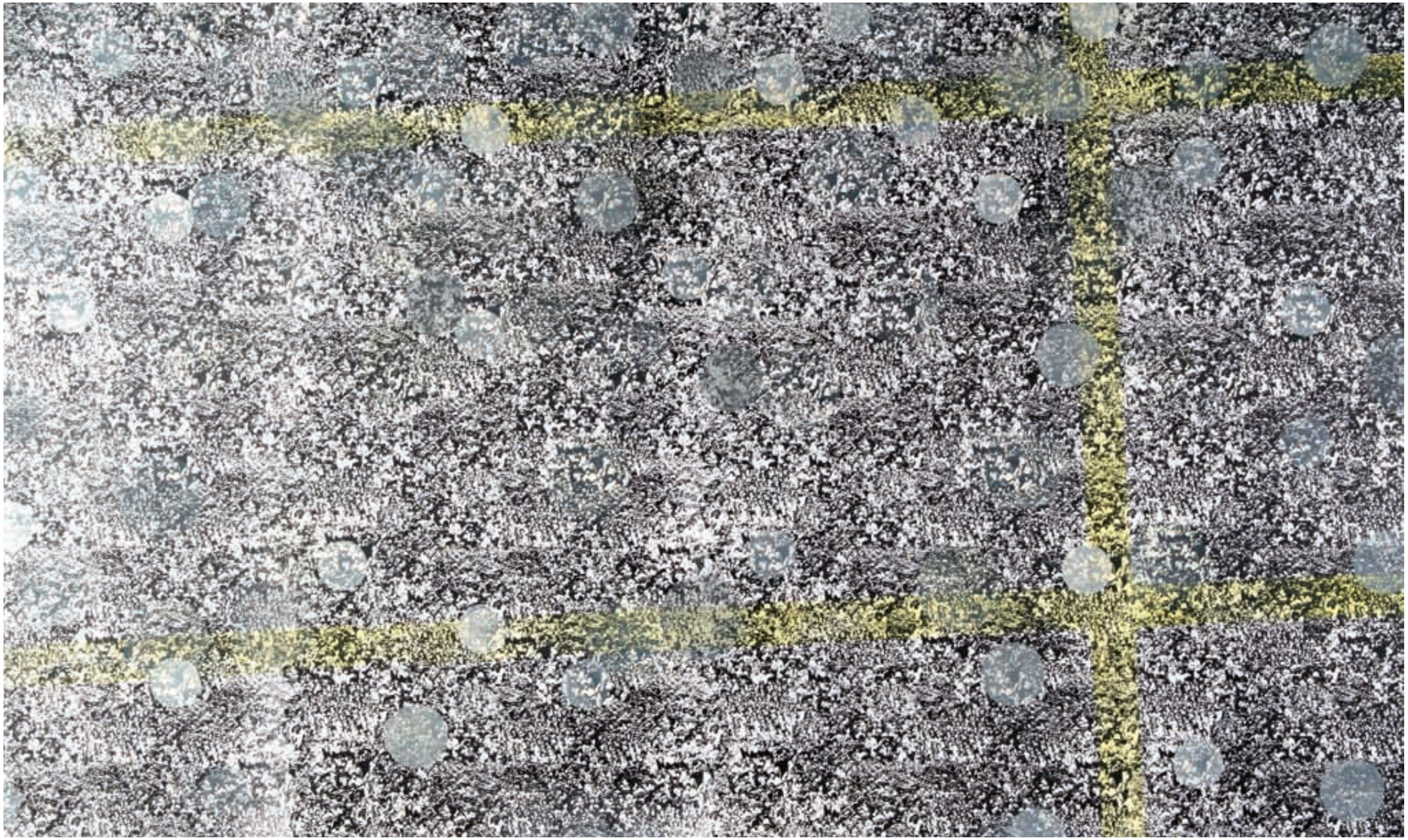
In a closed system, where the increasing entropy or disorder according to the Second Law of Thermodynamics applies, there is never a state like before. Everything strives toward the final state, a good mix. If there is never a state like before, then no memory can develop in such a system. The necessary framework for the selection of memory is marked by the fact that events in the now are stored for later use. But if the same situation, the same event, in principle cannot reemerge, as is true in a closed system, then there is no selection pressure for the development of a memory. Not only would there not be memory, there would not be any life processes, for these are marked by the intake of information (perception), the storage

ausreichen, damit ein derart unwahrscheinlicher Zustand jemals auftreten könnte). Die Frage, die sich nun stellt, ist die, ob sich unser Erleben der Gerichtetheit der Zeit aus dem Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik herleitet, dass wir also durch solche Erfahrungen wie herunterfallende Eier lernen, Zeit habe eine Richtung, aus der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft.

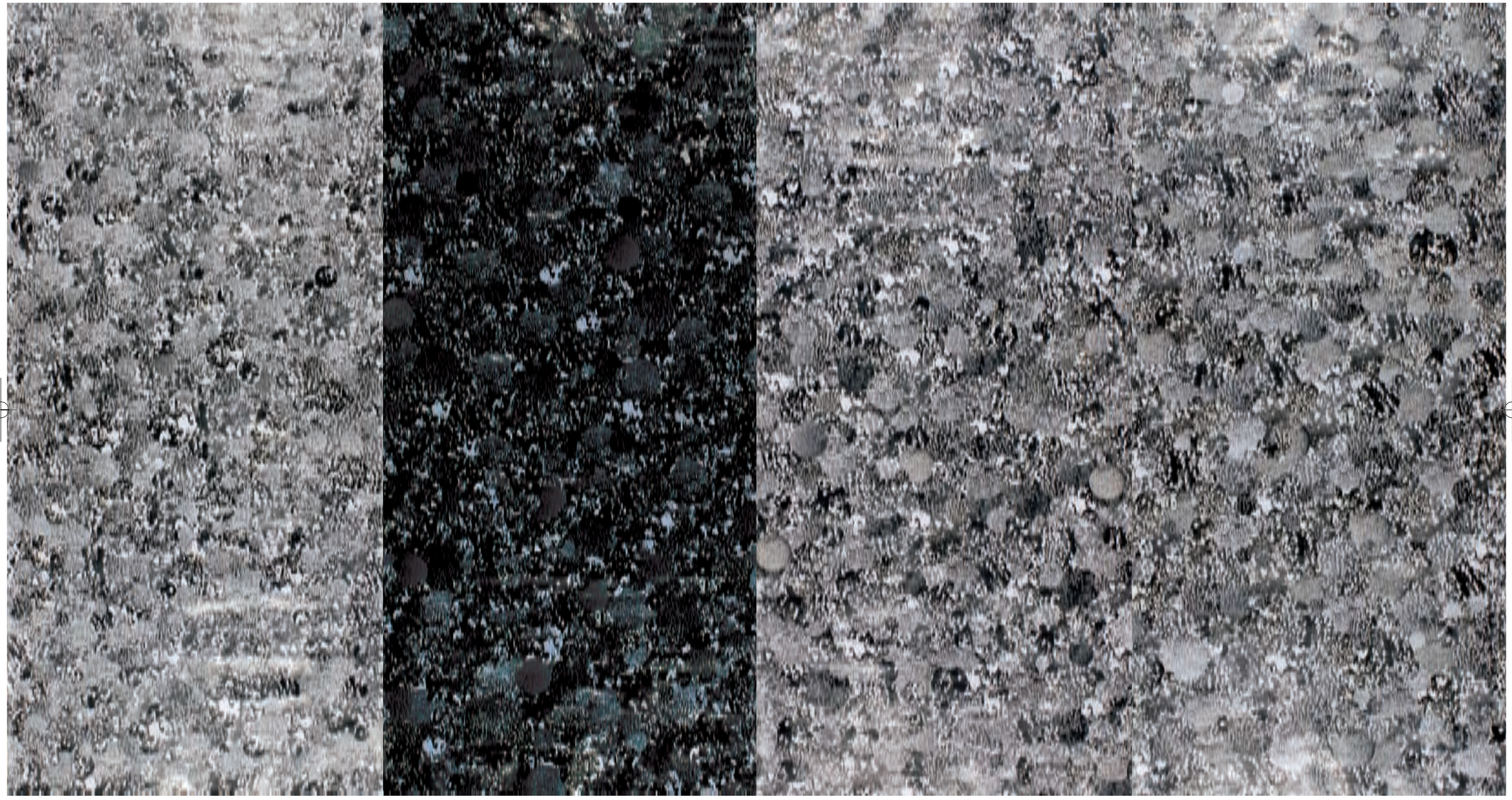
In seiner Analyse über die Zeit meint der Physiker Stephen Hawking (ein Physiker), dass unser Erleben einer Zeitrichtung durch den Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik erklärt werden könne, dass also unsere subjektive Erfahrung der Zeitrichtung eine Widerspiegelung eines grundlegenden physikalischen Prinzips ist. Diese These kann nicht richtig sein. Ausgangspunkt der Überlegungen, die vom Zweiten Hauptsatz ausgehen, ist, dass in einem geschlossenen System alles zum Zustand der Unordnung, der höheren Entropie, strebt. Denken wir noch einmal an das herunterfallende Ei oder stellen wir uns vor, eine Tasse Kaffee zu trinken: Wenn man den Zucker umrührt, dann ist er schließlich im Kaffee gut vermischt, der Zustand hoher Entropie ist erreicht, und der Zucker wird sich nie mehr entmischen und zum Würfel zurückkehren, den man hinein gegeben hat. Mit einer Tasse Kaffee ist ein geschlossenes System beschrieben, für das die gegebene Darstellung gilt. Doch wir repräsentieren kein geschlossenes System, sondern im Leben und im Erleben ein *offenes System*. Dieser Unterschied ist entscheidend, wenn wir darüber nachdenken, wie die Richtung der Zeit im Erleben entstehen kann.

In einem geschlossenen System, für das zunehmenden Entropie oder Unordnung gemäß des Zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik gilt, gibt es nie wieder einen Zustand wie früher. Alles strebt einem Endzustand, einer guten Durchmischung entgegen. Wenn es nie wieder einen Zustand wie früher gibt, dann kann sich in einem solchen System kein Gedächtnis entwickeln. Der notwendige Rahmen für

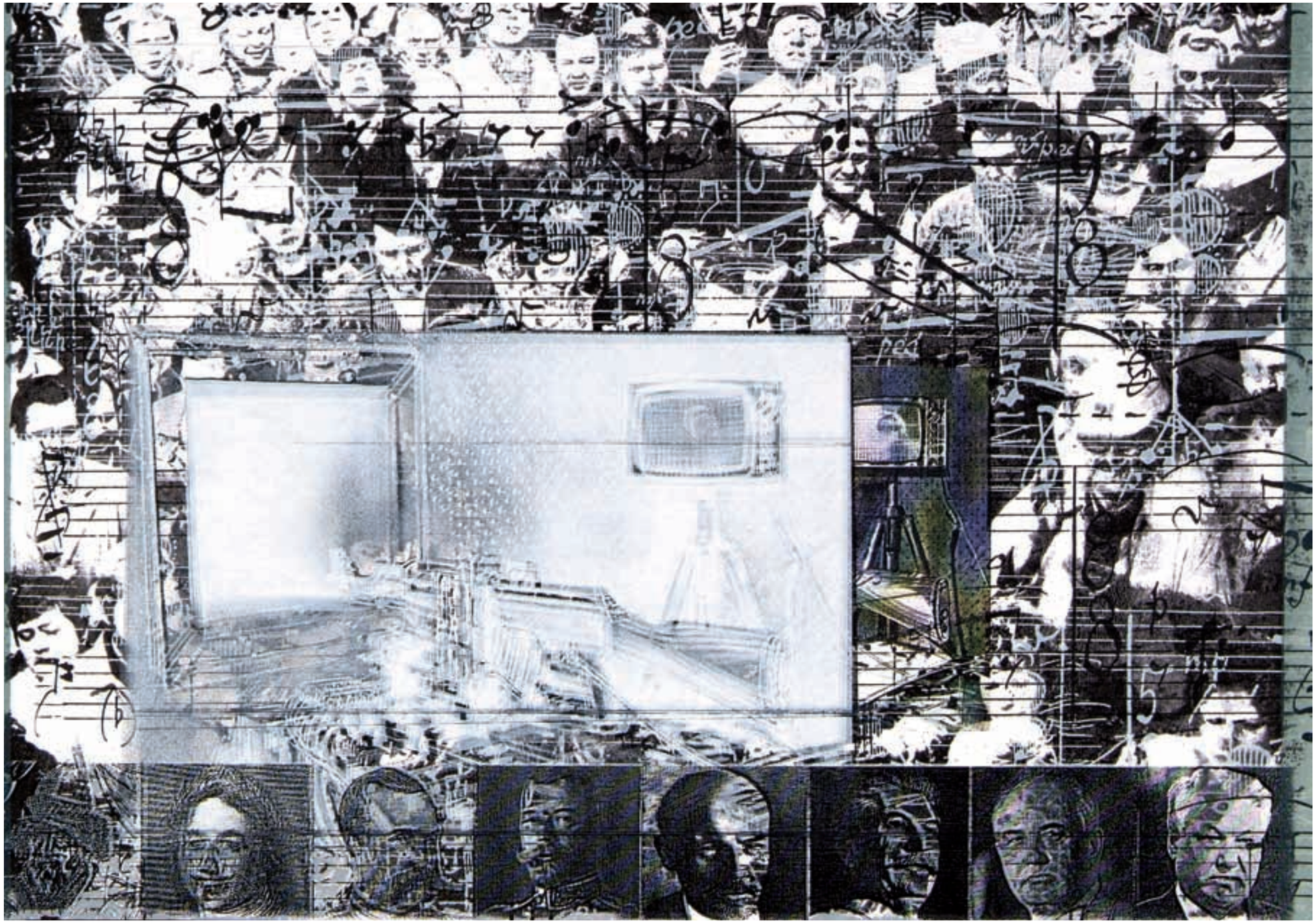
reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 132



reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 134



reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 136



reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:06 Uhr Seite 138

of information (memory), and the evaluation of what is stored. The fact that we have a memory proves that we do not live in a closed system. The fundamental distinction between past and future, the distinction between facticity and potentiality, is the decisive reason why in our experience time has a direction.

We thus are confronted with at least two temporal arrows, one prescribed by the Second Law of Thermodynamics, which refers to a closed system (in the end, the entire universe is a closed system) and another arrow that characterizes the subjective time that emerges in open systems, not cut off from their surroundings. The agreement between two temporal arrows that point in the same direction does not mean that one is the cause of the other. The temporal arrow of experience is not simply a copy of a physically defined temporal arrow, but emerged in an independent way that derives from mechanisms of the brain and life principles in general. Not recognizing this mental fissure leads to a false misunderstanding.

To conclude, a perhaps unusual thought: could someone arrive at the notion that the experience of temporal directionality causes the increase in entropy in closed systems? This is unimaginable, and this failing attempt to reverse a causal relation between the world in us and the world around us shows also how self-evident it is to first look to the nature *around us* for explanations. And furthermore: would it have been impossible for the Second Law of Thermodynamics to be developed if there were no experience of a temporal direction, not in the sense of an explanation, but from the subjective experience of having been made aware of a physical phenomenon?

Not recognizing the fissure leads to false interpretations, and it would be a mistake to cover this fissure. The business of research, like that of the arts, is to uncover fissures, evaluate them, and observe what lies on both sides separately, or to connect them into a new whole, a syntopy.

Translated by Brian Currid

die Selektion von Gedächtnis ist dadurch gekennzeichnet, dass Ereignisse von jetzt gespeichert werden, damit sie später einmal genutzt werden können. Wenn aber dieselbe Situation, dasselbe Ereignis prinzipiell nicht noch einmal auftreten kann, wie es in einem geschlossenen System der Fall ist, dann gibt es auch keinen Selektionsdruck für die Entwicklung eines Gedächtnisses. Nicht nur gäbe es kein Gedächtnis; es gäbe überhaupt keine Lebensprozesse, denn diese sind durch Informationsaufnahme (also Wahrnehmung), Speicherung von Information (also Gedächtnis) oder Bewertung dessen, was gespeichert ist, gekennzeichnet. Die Tatsache, dass wir ein Gedächtnis haben, beweist, dass wir nicht in einem geschlossenen System leben. Der prinzipielle Unterschied von Vergangenheit und Zukunft, der Unterschied zwischen Faktizität und Potentialität, ist der entscheidende Grund dafür, dass in unserem Erleben die Zeit eine Richtung hat.

Wir haben also mit mindestens zwei Zeitpfeilen zu tun, einem, der durch den Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik vorgegeben wird und der sich auf geschlossene Systeme bezieht, (letzten Endes also auf das ganze Universum als ein geschlossenes System), und einen anderen Zeitpfeil, der die subjektive Zeit betrifft, die sich in offenen, nicht von der Umwelt abgeschlossenen Systemen gestaltet. Die Übereinstimmung von zwei Zeitpfeilen, die beide in dieselbe Richtung weisen, heißt aber nicht, dass der eine Ursache für den anderen ist. Der Zeitpfeil des Erlebens ist nicht einfach die Kopie eines physikalisch definierten Zeitpfeils, sondern er ist auf eine eigenständige Weise entstanden, die sich aus Mechanismen des Gehirns und Lebensprinzipien im Allgemeinen herleitet. Das Nicht-Erkennen dieses geistigen Risses führt zu einem falschen Verständnis.

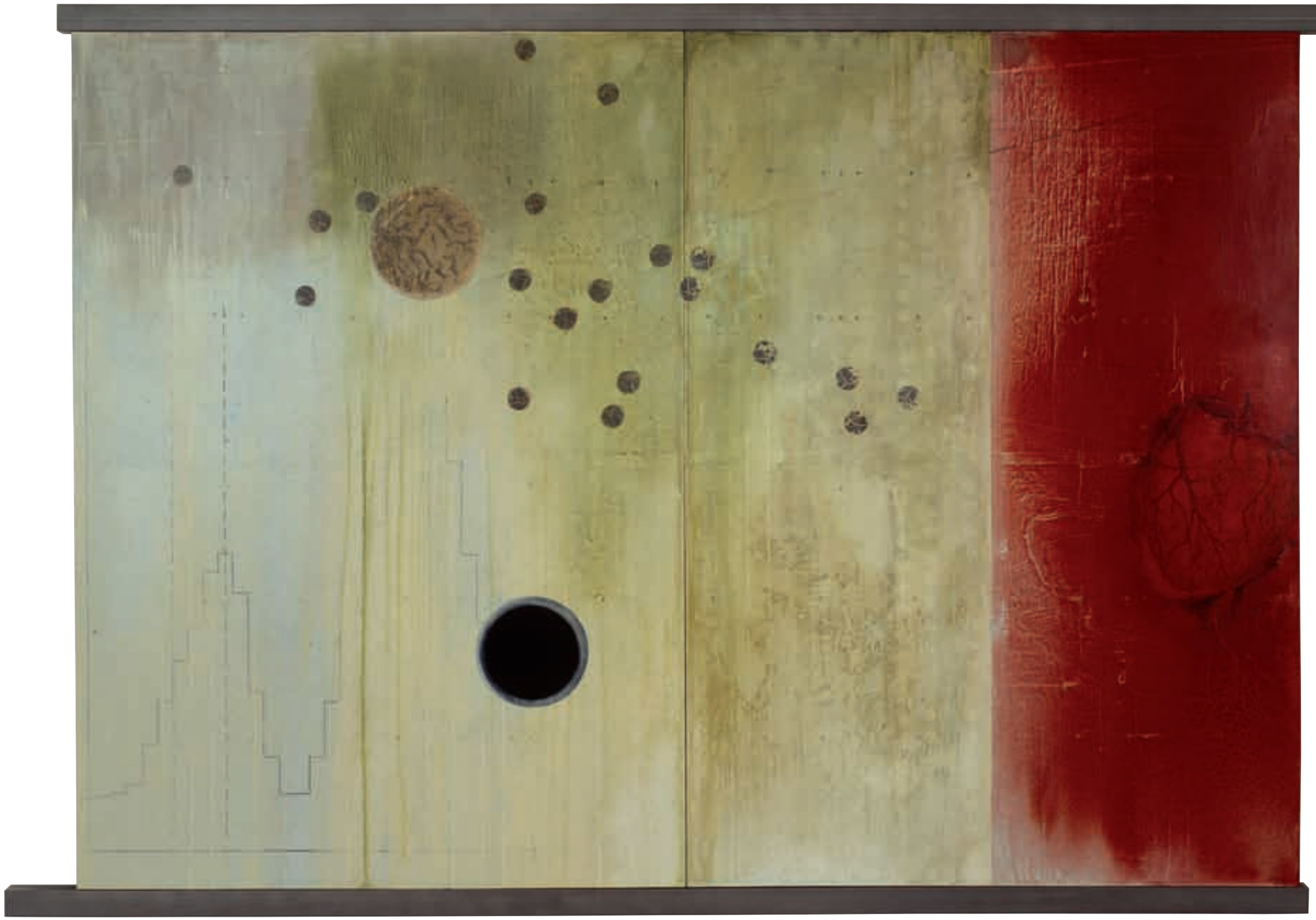
Abschließend ein vielleicht ungewöhnlicher Gedanke: Könnte jemand auf den Gedanken kommen, dass das Erleben einer Zeitrichtung Ursache für die Zunahme der Entropie in geschlossenen Systemen wäre? Das kann man sich nicht vorstellen, und dieser nicht gelingende Versuch der Umkehr einer kausalen Beziehung zwischen der Welt in uns und der Welt um uns zeigt auch, wie selbstverständlich es für uns ist, zunächst in der Natur *um uns* nach Erklärungen zu suchen. Ein anderes: Es ist aber wohl auch ausgeschlossen, dass der Zweite Hauptsatz der Thermodynamik überhaupt hätte entwickelt werden können, wenn es nicht das Erleben einer Zeitrichtung gäbe, nicht in dem Sinne einer Begründung, sondern aus dem subjektiven Erleben heraus auf ein physikalisches Phänomen aufmerksam gemacht worden zu sein.

Den Riss nicht zu erkennen führt zu falschen Deutungen, und diesen Riss zuzudecken wäre falsch. Das Geschäft der Forschung wie der Künste ist es, Risse aufzudecken, sie zu bewerten und das, was auf beiden Seiten liegt, getrennt zu betrachten oder zu einem neuen Ganzen, einer Syntopie, zu verbinden.

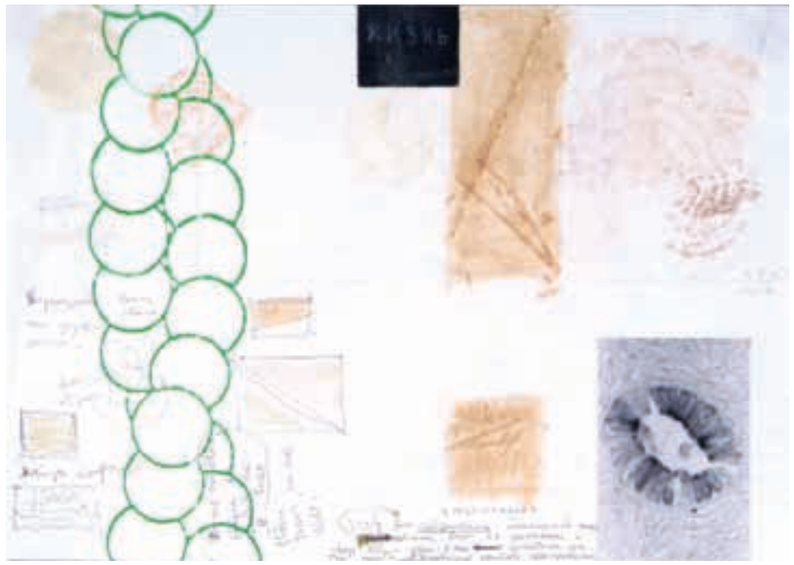
(This essay is based in part on considerations explored further in: *Der Rahmen. Ein Blick des Gehirns auf unser Ich*. Munich 2006, by Ernst Pöppel, and *Temporal asymmetry as precondition of experience: The foundation of the arrow of time" in International Journal of Theoretical Physics* 31, pp. 37–46, 1991, by Thomas Görnitz, Eva Ruhnau and Carl-Friedrich von Weizsäcker, as well as *„Zeit als Maß der Gegenwart*. published in *Was ist Zeit?*, Kurt Weis, München 1996, pp. 63-87, von Eva Ruhnau.)

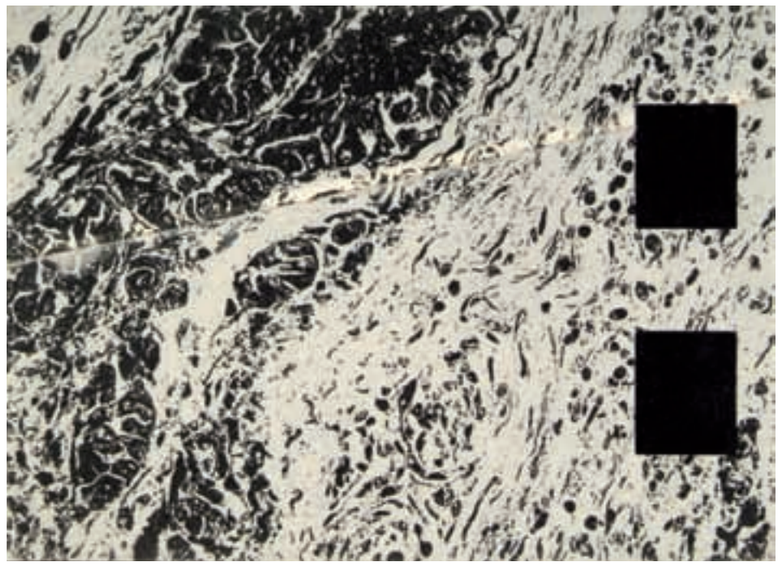
Dieser Beitrag beruht zum Teil auf Überlegungen, die enthalten sind in Ernst Pöppel: *Der Rahmen. Ein Blick des Gehirns auf unser Ich*. München 2006, und in Thomas Görnitz, Eva Ruhnau und Carl-Friedrich von Weizsäcker: *Temporal asymmetry as precondition of experience – the foundation of the arrow of time*. In: *International Journal of Theoretical Physics* 31, S. 37-46, 1991, sowie in Eva Ruhnau: *Zeit als Maß der Gegenwart*. In: *Was ist Zeit?*, Hrsg. v. Kurt Weis, München 1996, S. 63-87.)

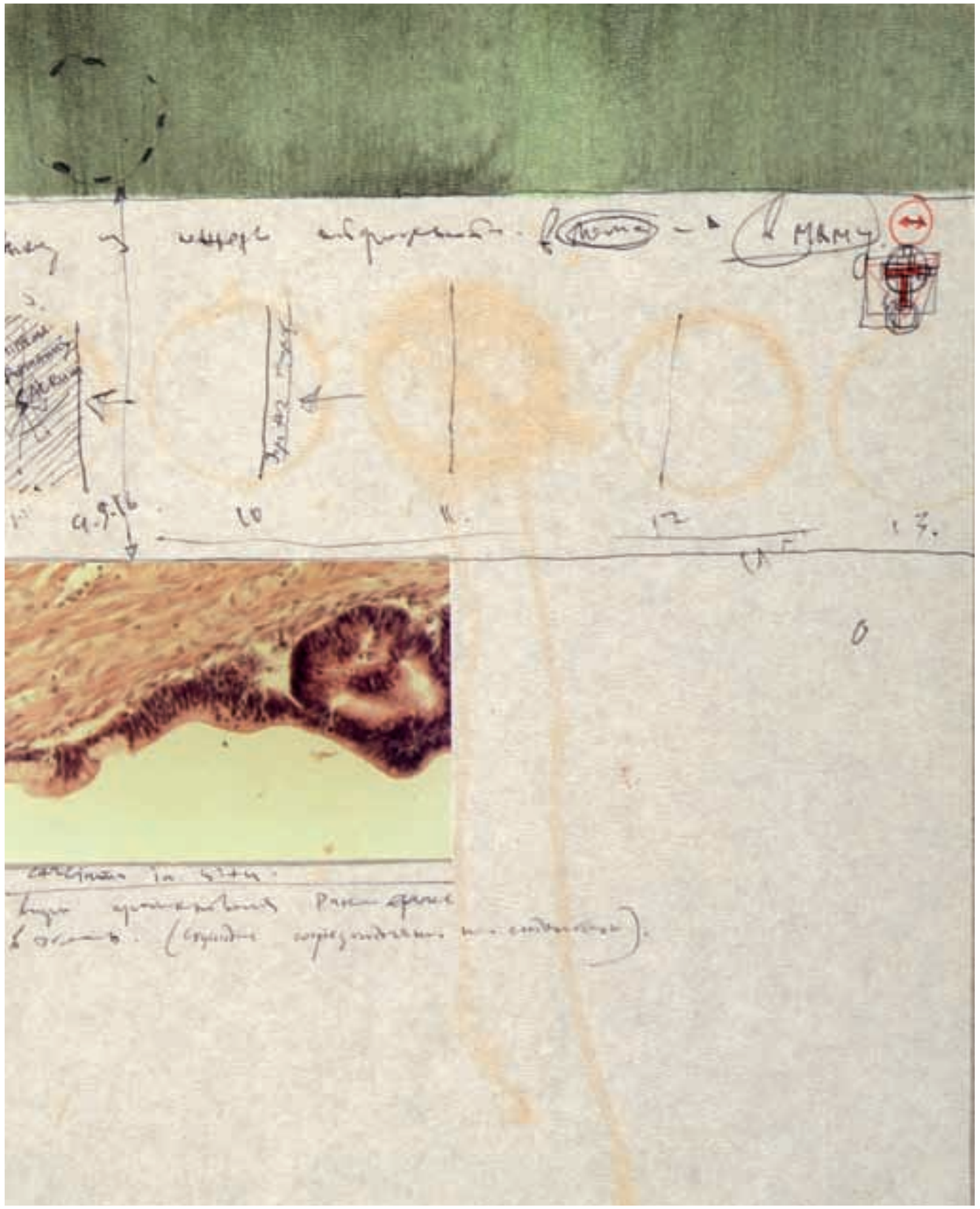
O.T., 1990-97
S./p. 140 -141: O.T., 1998
S./p. 142: O.T., 1988
S./p. 143: O.T., 1989



reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 144







oben/top: O.T., 1991
unten/bottom: O.T., 1986
S./p. 145: O.T., 1986

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 146

Aporie Augustinus. Über die Zeit
Aporia Augustinus. On Time

Durs Grünbein

Die brennende Hornhaut im Salzschaum,
Im Tuffstein die Augenhöhlen, Alypius,
Das Meer das dein Wort schluckt –
Nichts was du kennst, ist die Zeit.

Die Wölbung des Himmels, den Schädel
Umfassend, die Hände in Hohlform
Über der kreisenden Töpferscheibe –
Nichts was du siehst, ist die Zeit.

Die Stimmen längst Toter, im Herdloch
Das Rascheln der Knöchel, Alypius,
In den Schläfen dein Blut –
Nichts was du hörst, ist die Zeit.

Nichts was du fassen kannst, ist sie. Kein Brusthaar,
Das nach dem Baden gezupft wird, und keine Tafel,
Die in den Stadien die Runden anzeigt beim Wagenrennen.
Weder die Greisenstirn noch die rosa Fingerbeeren des Kindes.

Nichts was sich messen läßt, ist die Zeit. Weder der Staub
Im Tiegel der Goldwaage noch der gestiegene Kaufpreis für Fische.
Auch nicht der wandernde Schatten am Gnomon
Oder die Zahl der Regierungen in einem Leben, der Kriege.

Nichts was sich regt, ist die Zeit. (Vergiß den Skorpion...).
Doch auch kein Sternbild, nach dem sich die Seeleute richten.

Keine der Routen nach Troja, kein Heimweg von dort
Durch Familien und Länder ans bittere Ende – Erinnerung.

Keine der Krankheiten ist sie, nichts was zerstört.
Sie ist kein Gigant, der die Steine zermalmt in der Brandung,
Keiner der Erdrutsche, Wirbelstürme, keiner der Götter.
Noch das Gestöhn der Helden in den welken Ohren Homers.

Gestern habe ich angefangen mit zuzuhören, Alypius.
Aus jedem Satz sprang ein Wort, das mich älter zurückließ.
Irgendein *Bald*, ein *Nicht mehr*, ein *Von altersher*.
Als wäre da immer nur Richtung im Sprechen, kein Stillstand.
Da war dieses Noch…
Dieses Schon…
Dieses Einst…
Und nichts davon ist die Zeit.
Was aber ist sie?

Die kleine Enttäuschung, wenn ein Kind sich davonstiehlt,
Weil es weitersieht als Dein zweifelndes Wort?
Ein Gedicht aus den Tagen des Plinius, in falschen Metren,
Das vom Verliebtsein handelt, und die zwei sind längst tot,
Und es kommt dennoch ein Lied an, ein Herzton, ein Schauder?

Ist sie das Wiedersehn, wenn der Pfirsich erkannt wird,
Weil es das Wissen vom Pfirsichkern gibt? Ist sie der Fluch,
Der auf allem, was schlachtet und Dämme baut, liegt?
Ist sie der stetige Herzschlag, der sich in Sicherheit wiegt.

The calluses burning in salty foam,
The gaping eyes in the tuff, Alipius,
The sea that swallows your words –
Nothing you know is time.

The vault of the heavens, embracing
The skull, the hands concaved
Over the rotating potter's wheel –
Nothing you see is time.

The voices of those long dead in the oven
The rattling of the joints, Alipius,
In your temples your blood –
Nothing you hear is time.

It's nothing you can grasp – no chest hair
Plucked after bathing, and no stadium
Scoreboard that shows the rounds at a car race.
Not the aged forehead nor the child's pink fingertips.

Nothing that can be measured is time. Neither the dust
In the crucible of the gold scales nor the inflated price of fish.
Not even the wandering shadows before the gnomon
Or in a life the number of governments, wars,

Nothing that moves is time. (Forget the scorpion...)
But no star constellations directing seafarers,
None of the routes of Troy, no way home from there
Through families and lands to the better end – memory.

It's no disease – nothing that destroys.
It's no giant who crushes the stones in the surf
No avalanche, hurricane, none of the gods.
Nor the groaning of heroes in Homer's limp ears.

Yesterday, I began with listening, Alipius.
A word leapt from every sentence, each leaving me older.
Some kind of *soon*, a *no more*, a *since time immemorial*.
As if there were only direction in speech, no coming to a pause,
There was this Still...
This Already…
This Long Ago…
And nothing of all this is time.
But what is it?

The little disappointment when a child sneaks off,
Because it can see beyond your doubting words?
A poem from the days of Pliny, in false meters.
About being in love, and the two have long since died
And nonetheless a song comes through, a heartbeat, a shudder?

Is it meeting again when the peach is recognized
Because there's an awareness of the peach pit? Is it the curse,
That lies on all that butchers and builds dams?
Is it the constant heartbeat, believing itself safe?
That someone laughs, nothing of tomorrow's fall down the stairs?

Daß jemand lacht und weiß nichts vom Treppensturz morgen?
Daß wir uns selbst kaum kennen, den Blick zur Erde gerichtet,
Über uns Sirius, im Rücken Ödipus … ist sie das?

Ist sie die Maus, die im Kornspeicher raschelt, das Rieseln,
Wenn durch ein ganz kleines Loch die üppige Ernte,
Die Arbeit so vieler Wochen, verschwindet?
Ist sie ein Kind, ahnungslos, das mit Glimmstäbchen spielend Bibliotheken in Brand
setzt, und Tempel, und Gärten?
Ein Kind, das noch nie was gehört hat von Herostrat …

Ist sie die Panik, die zu erwachen scheint überall,
Seit der Große Pan tot ist, das Scheusal, der stinkende Tiergott.
Seit er die Landschaften räumte wie Städte nach einer Epidemie,
Grund, daß sich jeder beeilt mit dem Sterben, die Paare
Wie gehetzt kopulieren und alles beschleunigt geht und ins Leere?

Fragen, Alypius, die ich mir selbst oft gestellt hab,
Betäubt von Veränderung, seekrank vom dauernden Wechsel.
Ach, und wenn ich der Mutter zusah beim Beten, befremdet.

Drei Arten Gegenwart sind in dir aufgespart.
Die eine heißt *Gestern*, die andere *Heute* und *Morgen* die dritte.
Sie alle sind rege in dir, nur in dir, nirgendwo sonst.

Und laß dich nicht täuschen von sterblichen Astrologen.
Daß Zeit nur Bewegung sei, sichtbar am Himmel.
Was messen sie, wenn sie die Phasen des Mondes vermessen?

Oder Gedichte mit wechselndem Versfuß, zum Beispiel Horaz. Zwischen *„Lydia, schläfst du?“* und *„… Erz überdauernd“*
Eilt sein Vers hin und her, die geschäftige Zunge –
Zwischen Schamhaar und Ewigkeit.

Einmal kurz, einmal lang sind die Silben, und der sie spricht,
Dehnt die Zeit und wird selbst gedehnt, rafft sie und wird gerafft. Oder der Mörder,
todgeweiht längst bevor ihn die Strafe ereilt –
An jedem Grenzstein schätzt er den Weg ab zum Tatort.
Terminus wird ihm zum Quälgeist. Er läuft im Kreis.
Denn wie sonst soll er laufen, wenn Schuld immer vorn liegt?

In jede Richtung reicht Raum, aber Zeit ist die Klammer,
Die nach vorn spannt die Stirnen, die Deichseln und jedes Lied,
Das in Strophen zerfällt wie ein Menschenleben in Anekdoten.

Augenschein erst, bald schon Erinnern, genährt von Erwartung:
So hält uns hin, was sich Zeit nennt. Seltsam, Alypius,
Wenn niemand fragt, weiß ich genau, was es ist. Aber fragst du, Fällt mir nur Unsinn
ein. Zeit, eine Krankheit zum Tode.
Oder im leeren Amphitheater ein stummer Chor
Mit den Mundhöhlen schwarz vor Empörung und Schmerz.

Sind hundert Jahre Gegenwart eine lange Zeit?

Schläfrig bin ich, Alypius. Was hast du gesagt?
Zeit ist das Seil, das ein Esel frißt und herausscheißt, verknotet?
Und der Esel gehört einem Mann, der die Knoten löst
Und dem Tier von neuem das Seil hinhält, mangels Futter.
Und der Esel macht statt zu rülpsen den Laut,
Den nur Esel beherrschen, vollendet.

Zeit ist kein Rätsel, Alypius. Vergiß es.

That we hardly know ourselves, directing the gaze towards earth
Above us Sirius, Oedipus at our backs … is it that?

Is it the mouse rustling in the corn silo, the trickling
As the ample harvest, the work of
So many weeks, disappears through a tiny hole?
Is it a child, clueless, who playing with glowing sticks
Sets libraries on fire – temples and gardens in flames
A child who's never heard of Herostratus …?

Is it the panic that seems to awaken everywhere,
Since the great Pan has died, the beast, the dirty animal god;
since he cleared the landscapes like cities after an epidemic,
reason that everyone rushes to die, the couples
Hectically copulating and all accelerates towards the void?

Questions, Alipius, that I've often posed myself,
Numbed by change, seasick from constant transformation
Oh, and disconcerted when I looked at mother as she prayed.

Three kinds of presence are stored inside you.
The one's called *yesterday*, the other *today*, *tomorrow* the third.
They are all active in you, only in you, nowhere else.

Don't be fooled by mortal astrologists.
That time is only movement, visible in the skies.
What do they measure when they misjudge the phases of the moon?

Or poems with shifting meter, like Horace.
Between *"Lydia, are you sleeping?"* and *"... outlasting ore"*
His verse rushes back and forth, the busy tongue
Between pubic hair and eternity.

One short, one long, are the syllables it speaks
Time stretches, and is itself stretched, lapses
And is lapsed. Or the murderer, sworn to death long before it overtakes him
At every border stone estimating the distance from the crime scene.
Terminus becomes his torturer. He runs in circles.
For how else should he run, if guilt always lies ahead?

In each direction extends space, but time is the bracket,
That forward spans the browforeheads, the drawbar and every song,
Which decays into strophes like a human life into anecdotes.

Appearance, then just memory, nourished by expectation:
That forward spans, what is called time. It's strange, Alipius,
When no one asks, I know exactly what it is.
But you ask, and only nonsense comes to me. Time, a deathly illness.
Or in the empty amphitheater a mute chorus,
With mouths black with shock and pain.

Are one hundred years of presence a long time?

I'm sleepy, Alipius. What did you say?
Time is the rope a donkey eats and shits out again, knotted?
And the donkey belongs to a man that loosens the knots
And presents the animal with the rope again, for lack of food.
And the donkey makes instead of belching the sound
That only donkeys completely master.

Time isn't a riddle, Alipius. Forget it.

Translated by Brian Currid

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 148

O.T., 2000

O.T., 1997-99

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 150

Die rosa Knolle
The Pink Rootstock

Vladimir Sorokin

Am Donnerstag erfuhr Anna, dass sie schwanger war, und als sie abends von der Arbeit kam, kochte sie kein Abendessen, sondern setzte sich an den winzigen Küchentisch, legte ihre hageren Hände auf das neue Wachstuch und starrte sie benommen an.
Nikolaj kam wie üblich um neun zurück.
Anna hörte, wie er sich in dem engen, vollgestellten Flur die Jacke auszog. Dann ging sie zu ihm, schlang die Arme um seinen Hals, der von Dieselöl ganz schmierig war, lehnte sich an ihn und rührte sich nicht von der Stelle.
„Kolja, ich kann nicht mehr. Wir müssen es tun.“
Nikolaj seufzte und streifte mit den Lippen sachte ihr helles, dünnes Haar.
„Alles wird gut. Hab keine Angst.“
Ihre Hände krochen wie zwei blasse kleine Schlangen über die kantigen Schultern ihres Mannes.
„Was versuchst du, mich zu beruhigen? Hast du die *Istina* /1 von gestern gelesen?“
„Ja, sicher.“
„Worauf wartest du noch? Bis sie uns abholen? Oder uns zu ‚Spuckern gegen den Wind‘ erklären?“
„Aber nein, ich überlege einfach.“
Anna wandte sich ab.
„Du überlegst, und *Er* steht immer noch auf dem Fensterbrett. Und alle können *Ihn* sehen.“
„Reg dich nicht auf. Heute tun wir es. Ganz bestimmt.“
Die Dämmerung verwandelte die Stadt in eine ungleichmäßige, lichterflirrende Fläche, die den Saum des Abendhimmels trug. Der Himmel, der von der Stadt und dem abblätternden Fensterrahmen eingezwängt wurde, dunkelte schnell und überzog sich mit einem feuchten Dunstschleier.

/1 dt.: Die Wahrheit (Anm. d. Ü.)

On Thursday, Anna learnt that she was pregnant. Coming home from work that evening, she did not, as usual, start making supper. She sat down at the tiny kitchen table, staring at her thin hands lying on the new oilcloth.
Nicholas returned home at his usual time of nine o’clock. Anna heard him take off his coat in the narrow hallway. She went out to him and threw her arms round his neck, which had grown thick with diesel grease. Pressing herself tightly against him, she whispered: “Nick, I can’t take any more. We have to do it.”
Her husband let out a sigh and pressed his lips against her fair, straggly hair.
“It’ll be alright. Don’t worry.”
Her hands moved across his bony shoulders like two white snakes. “How can you say that? Didn’t you read yesterday’s *Truth*?”
“Of course.”
“Then why wait? For them to come and get us? Or to brand us ‘spitters against the wind’?”
“Of course not. I was only thinking … ”
Anna turned away. “Thinking … *He* is still there on the windowsill. Everyone can see *Him*.”
“Don’t worry. We’ll do it today. I promise … ”
Dusk fell and the town turned into a flat skyline, dotted with lights beneath the evening sky. Compressed by the city and the peeling window frame, the sky quickly darkened, filling with a damp haze. When darkness fell, He stood out even more prominently against the flat, overcast city.
Nicholas had already noticed this aspect of *His* knobbly, pinkish flesh, shining in the growing darkness. Twelve years ago, when the small pink rootstock had emerged from the black soil in the silver

Je dunkler er wurde, desto schärfer und deutlicher legte sich *Sein* Profil über die trübe Fläche der Stadt.
Nikolaj wusste seit langer Zeit um diese Eigenheit *Seines* knolligen, blassrosa Fleisches – vor dem Hintergrund der sich verdichtenden Finsternis heller zu werden.
Vor zwölf Jahren, als die winzige rosa Knolle in dem silbernen Topf, der aussah wie ein riesiges Glas, aus dem schwarzen Erdreich spross, hatte Nikolaj sich gewundert, wie schnell sie mit dem Einbruch der Dämmerung heller wurde.
An jenem Abend feierte die Familie den *Tag des Ersten Keimens*, die Gäste fanden nicht alle Platz am Tisch, und man musste noch die Kommode heranrücken. Nikolaj erinnerte sich, wie sie das Licht gelöscht und *Die Hymne* gehört hatten, wie der mittlerweile verstorbene Vater den *Ersten Trinkspruch* ausgebracht hatte, wie sie Wein getrunken und der Reihe nach die letzten Tropfen aus den Gläsern auf die schwarze, üppig gedüngte Erde geschüttet hatten.
„Wachs uns zur Freud, dem Feind zum Tod!“ Der Vater kippte sein Glas als Dritter hinunter – nach zwei dicken Vertretern der LSA *(Leitung der Selektierten Agitation)* –, neigte sich hastig vor und küsste die Knolle.
Nach drei Jahren war sie um dreißig Zentimeter gewachsen, und Nikolaj erkannte in dem knolligen, einer länglichen Kartoffel gleichenden Körper erstmals die Haltung *Des Führers*. Am nächsten Morgen sagte er es seiner Mutter. Sie fing an zu lachen und schubste ihn aufs Bett.
„Dummerchen! Wir haben das schon längst bemerkt.“
Geheimnisvoll fügte sie hinzu:
„Bald wirst du noch etwas ganz anderes sehen!“
Und wirklich, es war noch kein Jahr vergangen, als der obere Teil der auf den ersten Blick formlosen Knolle sich rundete, das Unterteil breiter wurde und an den Seiten zwei sanfte Ausbuchtungen hervortraten.
Da lud der Vater erneut Gäste ein, ritzte sich in die rechte Hand, rieb den Scheitel der Knolle mit Blut ein und proklamierte den *Tag der Ausformung*.
In den nächsten zwei Jahren wuchs die Knolle noch einmal um zehn Zentimeter, der rosafarbene

flowerpot, Nicholas had been amazed at how quickly it lightened the moment dusk fell.
That evening, the family had been celebrating *First Shoots Day*. There had not been enough room for all the guests around the table and they had moved the settee. Nicholas remembered putting out the lights and listening to *The Hymn*. His late father had pronounced the *Principal Toast*, they had drunk wine and taken turns to shake the last drops out of their glasses onto the black, richly fertilised soil.
“Grow to our joy and to the death of our enemies!”
His father had been the third to knock back his glass, after the two fat men from the *Directorate of Selective Agitation*. Bowing down, he had kissed the rootstock.
Three years later, the plant had grown 30 centimetres. Looking at the swollen body, like an elongated potato, Nicholas was suddenly struck by its similarity to the bearing of their *Leader*. The next morning, he mentioned this to his mother. She had laughed and thrown her son onto the bed. “Silly! Do you think we haven’t noticed this before?” She had then added enigmatically: “Just you wait and see what happens next!”
She was right. Before a year was out, the top half of the previously shapeless rootstock had rounded and the bottom half had widened. Two sloping protuberances emerged on both sides.
Inviting friends round, his father had drawn blood from his right hand with a knife, rubbed it into the top of the rootstock and proclaimed *Formation Day*.
Two years later, the rootstock had grown another ten centimetres. The pink head was even rounder and a thick neck had emerged. The shoulders widened and a stomach swelled up on the knobbly waist.
“A miracle of selection, my son!” his father had cried in delight, plucking at his silvery beard. “Only a country like ours could have created something like this! Just think! A real, live *Father of the Great Nation* on the windowsill of each family, in every home, in every corner of our boundless state!”
A fleshy nose then grew out of the round head. Two swellings assumed the role of eyebrows. A chin stuck out and ears appeared on both sides. Disappearing into the black earth at the waist, the body widened and strengthened. The natural ruts and warts gradually disappeared and it became less knobbly.

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 152

Kopf rundete sich noch mehr, ein dicker Hals wurde erkennbar, die Schultern wuchsen in die Breite, und aus der knolligen Taille schwoll der Bauch hervor.
„Das ist das Wunder der Selektion, mein Sohn!“, sagte der Vater entzückt und zupfte an seinem früh ergrauten Bart. „So etwas konnte sich nur unser Wundertäter-Volk ausdenken! Stell dir nur vor – der lebendige *Vater des Großen Landes!* Auf dem Fensterbrett jeder Familie, in jedem Haus, in jeder Ecke unseres grenzenlosen Staates!“
Bald trat eine fleischige Nase aus dem runden Kopf hervor, dann wurden an zwei Schwellungen die Brauen erkennbar, das Kinn schob sich nach vorn, an den Seiten zeigten sich die Ohren. *Sein* Körper, der bis zum Gürtel in der Schwarzerde steckte, wurde breiter und kräftiger. Einzelne Furchen und Warzen verschwanden allmählich, die Unebenheiten glätteten sich.
Nach einem weiteren Jahr erschienen Lippen in dem rosafarbenen Gesicht, die Brauen waren majestätisch gerunzelt und pressten die Nasenwurzel zusammen, die Stirn rundete sich, darüber bauschte sich der Ansatz des kurzen Haarschopfs. Der Hals wurde vom engen Kragen der Uniformjacke zusammengeschnürt, der Bauch war noch fester in der Erde verankert.
Nikolaj stand bereits kurz vor dem Schulabschluss, als auf den Wangen *Des Führers* Grübchen zum Vorschein kamen, die Ohrmuscheln erkennbar wurden und sich auf der stramm sitzenden Uniformjacke leichte Falten abzeichneten.
Zwei Jahre darauf starb der Vater.
Noch ein Jahr später feierte man den *Tag der Sehendwerdung* – die Wölbung der Lider öffnete sich und enthüllte zwei kleine dunkle Kugeln. Es war nun an Nikolaj, die Leitung des Feiertags zu übernehmen. Er puderte sein Gesicht und sang den versammelten Gästen Das Lied vor. Die Mutter leerte das Glas mit dem zuvor gesammelten Speichel der Familie in den Topf mit *Dem Führer*. Von diesem Tag an wurde *Er* nur noch mit Speichel ernährt. Jeden zwölften Tag gab Nikolaj *Ihm* sein Sperma.
Als an der Uniformjacke die Balken mit Orden und Abzeichen zum Vorschein kamen und aus der rechten Jackentasche die Spitze eines Federhal-

O.T., 1998

Another year on and lips appeared on the pink face. The eyebrows frowned majestically, pinching the bridge of the nose. The forehead rounded and a short tuft of hair swelled up above it. The neck was pinched by the tight collar of the jacket, while the stomach became even more firmly entrenched in the soil.
Nicholas was already finishing school when dimples appeared on the *Leader's* cheeks. The ears became shell-like and slight ripples of fat could be seen through the tight fitting jacket.
Two years later, his father died.
Another year later, they celebrated *Insight Day*. Soft, chubby eyelids flanked the two dark spheres. Nicholas was in charge of the celebrations. He powdered his face and sang the Song to the assembled guests. His mother took a glass of saliva gathered from the family earlier that day and poured it into the flowerpot. From this day on, they only fed the *Leader* their saliva. Every twelfth day, Nicholas gave *Him* his sperm.
When small square medals protruded on the jacket and the end of a small hand slid out of the right pocket, *Growth Completion Day* had arrived. This event was celebrated without their mother.
Nicholas then married Anna and went to work in a factory.
Right from the start of their married life, Anna took great care of *Him*. Every morning, she dusted Him, poured a glass of saliva, turned up the black earth and polished the silver flowerpot until it shone.
Two years passed.
On the morning of the twelfth of June, terrible news spread across the country. *The Great Leader* had died.
For two weeks, nobody went to work. Everyone stayed at home, as if turned to stone. After the funeral, however, a new Leader took over the reins of power. Unlike the previous Leader, *The New Leader* was tall and thin. He read speeches and delivered national addresses. Only these addresses contained no mention of the old Leader, who had been in power for 47 years. This frightened people. Some went mad. Others jumped out of their windows with their arms around their rootstocks.
A month later, *The New Leader* made a new address to the people, mentioning “the former one

ters hervorlugte, war der *Tag der Vollendung des Wachstums* gekommen. Er wurde bereits ohne die Mutter gefeiert.
Bald heiratete Nikolaj Anna und begann, in der Fabrik zu arbeiten.
Von Anfang an kümmerte Anna sich sorgsam um *Ihn* – sie wischte allmorgendlich Staub, begoss *Ihn* mit Speichel, lockerte die Schwarzerde und wienerte den silbernen Topf, bis er glänzte.
Das ging beinahe zwei Jahre so.
Am Morgen des zwölften Juni jedoch verbreitete sich eine Schreckensbotschaft über *Das Land – Der Große Führer* war verschieden.
Zwei Wochen lang arbeitete niemand, alle saßen benommen zu Hause. Nachdem man den Verblichenen beerdigt hatte, übernahm ein neuer *Führer Das Steuer*. Im Unterschied zum vorherigen war der neue hochgewachsen und hager. Er hielt Reden, verfasste Ansprachen und Aufrufe an das Volk. Darin jedoch wurde der vorherige *Führer*, der *Das Steuer* siebenundvierzig Jahre lang fest in der Hand gehalten hatte, mit keinem Wort erwähnt. Das erschreckte die Menschen. Einige verloren den Verstand, einige hielten den Topf mit der Knolle umklammert und stürzten sich aus dem Fenster.
Nach einem Monat trat *Der Neue Führer* mit einer Ansprache an das Volk, in der er den erwähnte, „der früher am *Steuer* war, jedoch aufgrund notwendiger, aber hinreichender Gründe ausgeschieden ist“.
So sehr Nikolaj und Anna sich auch bemühten, den verborgenen Sinn dieser Aussage zu verstehen – er erschloss sich ihnen nicht. Das Volk verstand sie auf zwei verschiedene Weisen und musste unverzüglich dafür bezahlen: Diejenigen, die die Knolle vom Fensterbrett entfernt hatten, wurden auf der Stelle verhaftet, und die übrigen wurden gewarnt. Nikolaj und Anna vergaß man aus irgendeinem Grunde – sie erhielten keine rote Warnkarte mit der Zeichnung eines Menschen, der gegen den Wind spuckt. Doch das bedrückte die Eheleute, es freute sie nicht.
So vergingen eineinhalb Monate in Unwissenheit und Anspannung. Weiterhin wurden Nachbarn verhaftet oder gewarnt. Bald erging ein Ukas, der den Selbstmord verbot. Die Selbstmorde hörten auf.

at the *Helm*, who has departed for necessary, but sufficient reasons.”
No matter how hard they tried, Nicholas and Anna were unable to understand the hidden meaning of this statement. There seemed two possible interpretations and people soon paid the price whatever they chose. Those who had removed their rootstocks from their windows were immediately arrested. Everyone else received warnings. For some reason, Nicholas and Anna were overlooked and did not receive the red warning leaflet with a picture of a man spitting against the wind – something that depressed rather than reassured the couple.
A month and a half passed in tense speculation. Their neighboursneighbors continued to be arrested and receive warnings. A new law was passed banning suicides and the suicides stopped.

Nicholas did not hear Anna come up behind him. She placed her arms on his shoulders.
“Nick, are you afraid?” Nicholas turned round.
“What do we have to be afraid of? We have the right. We are honest people.”
“Yes, we are honest people. Shall we begin?”
Nicholas nodded. Anna turned out the light.
Nicholas took a knife and found the waist of the rootstock. Restraining the shaking of his gnarled hands, he slashed the body of the *Leader*. It proved to be harder than a potato. The rootstock gently cracked under the knife. After Nicholas had sliced it, Anna picked *Him* up and carried *Him* carefully in the darkness, like a child, over to the table. Nicholas found a large glass jar with a wide opening. Anna poured out a bucket of water and put it onto the stove to heat.
They sat in the darkness, lit up by the weak flame of the gas stove, gazing at what was once the *Leader*. To both Nicholas and Anna, He seemed to be moving. When the water reached the boil, Anna cooled it in the balcony, poured it into the jar and added salt, vinegar, a laurel leaf and nails. She then laid *Him* in the jar. Some of the hot water spilled over and *He* began to rock to and fro, as if attempting to clamber out of the jar. But Nicholas held its head down with the metal lid, grabbed some clippers and began to rapidly and adroitly roll the jar.
When everything was ready, the couple picked up

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 154

Nikolaj hatte nicht bemerkt, dass Anna von hinten herangekommen war. Ihre Hände fuhren leicht über seine Schultern:
„Hast Du Angst, Kolja?“
Nikolaj drehte sich um.
„Wovor sollen wir Angst haben? Wir haben das Recht dazu. Wir sind doch ehrliche Menschen.“
„Wir sind ehrliche Menschen, Kolja. Fangen wir an?“
Nikolaj nickte. Anna löschte das Licht.
Nikolaj nahm ein Messer, tastete nach der Taille der Knolle und machte einen Schnitt, wobei er ein Zittern seiner sehnigen Hände unterdrückte; *Sein* Körper war härter als eine Kartoffel. Die Knolle knackte leise unter dem Messer. Als Nikolaj *Ihn* abschnitt, fing Anna *Ihn* auf und trug *Ihn* in der Dunkelheit behutsam, als trüge sie ein Kind, zum Tisch. Nikolaj holte das Acht-Liter-Einmachglas mit der großen Öffnung. Anna stellte den Herd an, schöpfte einen Eimer Wasser und setzte ihn zum Wärmen auf.
Sie saßen in der Dunkelheit, von der schwachen Gasflamme beschienen, und starrten *Ihn* an, wie *Er* dalag. Sowohl Nikolaj als auch Anna schien es, dass *Er* sich bewegte. Als das Wasser gekocht hatte, ließ Anna es auf dem Balkon abkühlen, goss es in das Einmachglas und fügte Salz, Essig, Lorbeerblätter und Nelken hinzu. Dann ließ sie *Ihn* vorsichtig in das Glas gleiten. *Er* verdrängte das dampfende Wasser und fing an zu schaukeln, als wolle *Er* aus dem Glas herausklettern. Doch Nikolaj drückte den Metalldeckel auf *Seinen* Scheitel, nahm den Verschließkopf und begann, flink und geschickt das Glas zu verschließen.
Als alles vorbei war, hoben die Eheleute das Glas hoch und stellten es vorsichtig auf das Fensterbrett – an dieselbe Stelle. Anna rieb das warme Glas vorsichtig mit einem Handtuch ab. Nikolaj wartete eine Weile und zündete dann das Licht an. Das Glas stand da, die Seiten glänzten. Und *Er* schaukelte kaum merklich im Wasser, umgeben von einigen Lorbeerblättern.
„Schön“, sagte Anna nach einer langen Pause.
„Ja“, seufzte Nikolaj.
Er umarmte seine Frau und legte ihr behutsam die Hand auf den Bauch. Anna lächelte und bedeckte seine Hand mit ihren blassen Händen.

the jar and carried it over to the window ledge – where He had stood for so many years. Anna carefully wiped the warm jar with a towel while Nicholas, slightly hesitating, turned on the light. The jar gleamed in the light, while *He* rocked softly in the water, surrounded by occasional laurel leaves.
“How beautiful”, Anna murmured after a long pause.
“Yes …” sighed Nicholas. He embraced his wife and slowly placed his hand on her stomach. Anna smiled and covered it with her own pale hands.
The next morning, rising as usual half an hour before her husband, Anna went into the kitchen, turned on the stove and put the kettle on. After that, she always used to water *Him* with the saliva collected the day before. Still half-asleep, Anna mechanically took the glass standing on the trolley and froze.
The glass was empty. She looked over towards the window and saw the jar with the rootstock. Anna gave a sigh of relief, recalling the operation the night before. She went up to the jar and looked out the window. The town was waking; lights were going on in all the windows. Yet something was different.
Anna rubbed her eyes and looked more closely. All across the city, in every window, there no longer stood the silver or golden flowerpots familiar from her childhood, but glass jars with pink rootstocks.

Translated from Russian by Kenneth MacInnes

Arbeitsplatz II, 1995-98

Am nächsten Morgen stand Anna wie gewöhnlich eine halbe Stunde früher auf als ihr Mann, sie ging in die Küche, stellte den Herd an und setzte den Wasserkessel auf. Danach musste sie *Ihn* mit dem am Vortag gesammelten Speichel begießen. Anna kratzte sich verschlafen, griff automatisch nach dem Speichelglas, das auf dem kleinen Regal stand, und erstarrte: Das Glas war leer. Anna blickte hinüber zum Fensterbrett, sah das Einmachglas mit der Knolle und seufzte erleichtert, als ihr die gestrige Operation einfiel. Sie ging zum Fensterbrett und legte die Hände auf das Glas. Sie blickte aus dem Fenster. Die Stadt erwachte, die Fenster wurden hell. Doch in der Stadt hatte sich etwas verändert. Und es hatte sich grundlegend verändert. Anna rieb sich die Augen und sah genauer hin: Auf den Fensterbrettern standen nicht die von kleinauf bekannten silbernen und goldenen Töpfe, sondern große Einmachgläser mit rosa Knollen.

Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 156

Wegweiser, 1978

Igor Sacharow-Ross' studio in Cologne is located in the district of Ostheim, which translates into English as "eastern home". Showing one round this enormous former industrial building designed in the early Secession style, surrounded by greenery, the artist does not fail to note that he was born in the Far East. He hails from Khabarovsk, where his parents lived not by choice, but in exile, huddled together in a barrack. Igor spent his childhood in the countryside. Besides Russians, this countryside was also home to Chinese people and members of small indigenous races, who managed to cling on to the vestiges of their own national way of life. There were other exiles from different social classes – kulaks (the name given in early Soviet times to prosperous peasants), white-collar workers and intellectuals… A harsh place and environment to say the least… Yet it was home, his eastern homeland… Life itself throws up its own subjects…

An artist becomes an artist in order to discern the higher meaning in all of this and Sacharow-Ross constantly addresses childhood impressions. The circumstances of life change, artistic thinking undergoes cardinal changes, one's understanding of media evolves, yet, in the depths of the mind, childhood images continue to inspire the creative process. In the artist's studio, my attention was immediately caught by *Girl with Flowers*. A photograph greatly magnified, to the point of raster dots evoking associations with skin pores. A form on the verge of disappearing and optic collapse, but – at the limits of the possibilities of the eye – a self-focusing form, drawing one into itself, making the viewer somnolently change his position with

Die Einsamkeit des Langstreckenläufers
The Loneliness of the Long Distance Runner

Alexander Borovsky

Das Atelier von Igor Sacharow-Ross befindet sich im Kölner Stadtbezirk Ostheim – östliche Heimat. Wenn der Künstler dem Besucher das riesige ehemalige, ganz zugewachsene Industriegebäude zeigt, versäumt er nicht, ihm zu erzählen, dass er im Fernen Osten geboren ist. Seine Eltern kamen nicht aus freiem Willen nach Chabarowsk, sondern waren dorthin verbannt worden. Die Familie hauste eng zusammengepfercht in einer Baracke. Kindheit auf dem Land. Neben Russen lebten dort Chinesen und Vertreter kleiner Urvölker, die wie durch ein Wunder die Reste ihres Stammeslebens bewahrt hatten, dazu Strafkolonisten aus verschiedenen sozialen Strömen – von den Kulaken, wie die mehr oder minder wohlhabenden Bauern in frühsowjetischer Zeit genannt wurden, bis zu Angestellten und Angehörigen der Intelligenzia … Gegend und Gepflogenheiten waren, rundheraus gesagt, rau … aber es war Heimat, östliche Heimat … Das Leben schließt die Sujets selbst zum Kreis zusammen.

Aber ein Künstler ist eben Künstler, und er erkennt darin einen höheren Sinn. Sacharow-Ross greift ständig auf Eindrücke seiner Kindheit zurück. Die Lebensumstände ändern sich, das künstlerische Denken erfährt eine kardinale Veränderung, das Verständnis für die Funktion der Medien entwickelt sich, aber irgendwelche Bilder aus der Kindheit inspirieren in der Tiefe des Bewusstseins weiterhin den Schaffensprozess. Im Atelier des Künstlers nahm mich sofort die Arbeit *Mädchen mit Blumen* gefangen. Eine maximal vergrößerte Fotografie, bis zu Rasterpunkten aufgelöst, die sich mit den Poren der Haut assoziieren lassen. Eine Form an der Grenze zum Verschwinden, zum optischen Zerfall, die aber trotzdem, das Auge physisch bis zum Äußersten beanspruchend, den Betrachter auf sich fokussiert, auf eine bestimmte Weise in sich hineinzieht und ihn zwingt, seine Position dem Werk gegenüber schlafwandlerisch zu ändern – wegzugehen, näher heranzutreten, den Kontaktpunkt zu ertasten … Photo-based art? Natürlich, aber das Medium an sich erklärt nichts. Es funktioniert, wenn das Optische vom Seienden, Existenziellen bedingt ist … Ich wunderte mich nicht, als Sacharow-Ross sagte, der Arbeit

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 158

Adieu Petersburg, 1978

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 160

regard to the work – move away or approach or feel about for the point of contact. Photo-based art? Of course, only the medium does not *per se* explain anything; it works when the optical is governed by the existential.

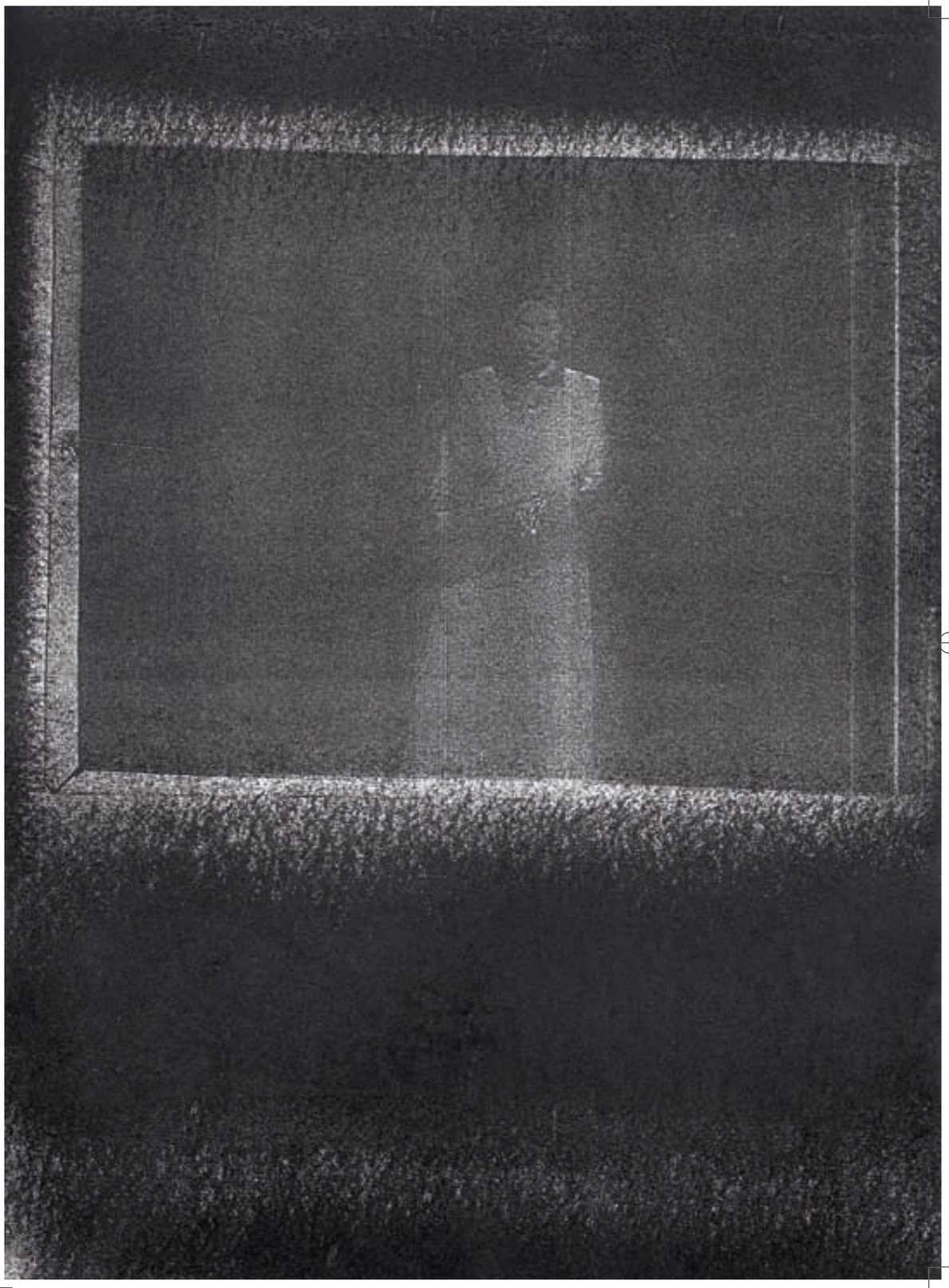
I was not surprised when Sacharow-Ross told me that this work was based on a photograph made back in his youth, when he was only a teenager. The model was the daughter of the local witch doctor, virtually a shaman (a member of those aforementioned indigenous peoples who had not lost touch with their own peculiar lifestyles). On the plane of the work, Sacharow-Ross had arranged a vertical strip of micro-photographs of politicians of the past forty years – Khruschevs, Kennedys, Castros and so forth. This is a form of chronological prospect-hole. Politics change, its heroes depart, vital decisions sink into oblivion … and what remains is a girl with flowers coming out of a forest – a sharp, youthful sensation of the enigma of existence …

Even in the 1980s, Sacharow-Ross was naturally integrated into the artistic process of Western Europe. This integration had its own specifics, which are worth exploring in more detail. Above all – independence. The artist became deeply rooted in the Western artistic process completely independently, without the corresponding mass media and curatorial preparation, outside the fashion for Soviet "other art", which came much later, in the time of Gorbachev and Perestroika. Sacharow-Ross emigrated from Leningrad, where, unlike Moscow, there was virtually no "support group" in the form of Western collectors, journalists, diplomats or simply fans. Unlike the masters of Sots Art, he was not a member of an already established movement. His dissidence was naively spontaneous and impulsive; he never attempted to use it as convertible political currency. Neither did this master have a pre-laid landing field in the form of a corresponding gallery, on which he could place his stake. Instead of all this, he had a sincere interest in purely

liege ein Foto zugrunde, das er als sehr junger Mann gemacht habe – es zeige die Tochter der örtlichen Heilerin, fast Schamanin (aus jenen kleinen Völkern, die das Besondere ihrer Lebensweise noch nicht verloren hatten) … Auf der Fläche des Werks hat Sacharow-Ross einen vertikalen Streifen aus Mikrofotografien von Politikern der letzten vierzig Jahre angebracht: Da sind Chruschtschow, Kennedy, Castro und wer noch alles. Es ist eine Art chronologischer Schurf. Die Politik hat sich geändert, ihre Helden sind gegangen, Entscheidungen, die einst schicksalsträchtig erschienen, haben sich verflüchtigt … Geblieben ist das Mädchen mit den Blumen, das aus dem Wald heraustritt, geblieben ist das klare Gefühl des Jünglings, eine Ahnung vom Sein erhascht zu haben …

Igor Sacharow-Ross integrierte sich schon in den 80er Jahren organisch in den westeuropäischen Kunstbetrieb. Diese Integration hatte eine Besonderheit, die der ausführlicheren Betrachtung wert ist. Es war vor allem ihre Selbstständigkeit. Der Künstler fasste im westlichen Kunstbetrieb absolut selbstständig Fuß, ohne Unterstützung der Massenmedien und Kuratoren; die Mode der sowjetischen „anderen Kunst", die erst später, während Gorbatschows Perestrojka, aufkam, berührte ihn nicht. Sacharow-Ross war aus Leningrad emigriert, und hier, im Westen, existierte im Unterschied zu Moskau praktisch keine „Rückendeckung" in Gestalt westlicher Sammler, Journalisten, Diplomaten oder einfach „Fans". Er war kein Vertreter einer schon etablierten, einflussreichen Richtung wie die Maler der Soz-Art. Sein Dissidententum war naiv, sporadisch und impulsiv, jedenfalls versuchte er nie, es als potenziell konvertierbares politisches Kapital zu betrachten und einzusetzen. Und schließlich hatte er sich auch keinen Landeplatz in Gestalt einer Galerie vorbereitet, die auf ihn setzte. Stattdessen erfüllten ihn aufrichtiges Interesse an der künstlerischen Problematik und die Bereitschaft, ohne Bedenken in den Strudel des Mainstreams einzutauchen, sich als aktueller Künstler zu positionieren und keine typologischen soziokulturellen Rollen zu spielen (den Exilkünstler, Künstlerdissidenten, Künstlerkämpfer usw.)

O.T., 1981-94
S./p. 162-163: Blutzoll, 1989



reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 162

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 164

Die Landung, 1986

artistic issues, a readiness to dive without looking back into the whirlpools of the mainstream, a position as a contemporary artist not playing the typological or socio-cultural roles of an outcast, dissident or struggler. He appears to have regarded all these roles as being purely temporary and tactical.

Yet Sacharow-Ross was not indifferent to matters of national-cultural identity. These were not, however, understood in the sense of an articulation of the Soviet experience. For the artist, the concept of "Russian burn" – regarded today as a purely technical term for the catalogue designation of Russian artists and active participants of the transnational process – has an informal meaning. For him, it is full of profound significance. Childhood experience appears to be much more important to the artist than the Soviet experience. For Sacharow-Ross, this experience implied not only his own personal development, but a unique situation of contact with the remnants of archaic cultures, which he experienced in the Far East and which he constantly, creatively reinterprets.

The individuality of Sacharow-Ross' entrance into the Western artistic process bears one unexpected, albeit completely explicable, factor. Although not lacking the attention of Western curators, he remains an unfamiliar figure to the new wave of Russian critics and historians. He is not a team player – and professional critics of the new Russian art prefer "collective actions". This is understandable; they are concerned with the transnational contextualization of the Russian art practice as a collective body (also bearing in mind their propagandistic and organizational activities). A lonely runner, even one with his own individual achievements and records, does, in their minds, not quite meet the grade.

The long-distance runner can never get accustomed to loneliness. The collective "book of records" can wait. In the historical-artistic sense, however, it is high time we partially restored some justice in connection with the case of Sacharow-Ross.

Alle diese Rollen hielt er offenbar für temporär und rein taktisch. Dabei stand Sacharow-Ross der Problematik der nationalen und kulturellen Identität keineswegs gleichgültig gegenüber, verstand sie allerdings nicht unter dem Aspekt der Artikulation seiner sowjetischen Erfahrung. Für Sacharow-Ross hat der Begriff „russian burn", der heute als Terminus technicus zur Katalogisierung der russischen Künstler und aktiven Teilnehmer an den transnationalen Prozessen üblich ist, keinen formalen Sinn. Er ist für ihn von tiefer Bedeutung erfüllt. Wichtiger als die sowjetische Erfahrung ist für den Künstler die Erfahrung seiner Kindheit. Denn diese Erfahrung beinhaltet nicht nur seine individuelle Entwicklung, sondern auch die Situation im Fernen Osten, die ihn mit Resten archaischer Kulturen in Berührung gebracht hat und die er in seinem künstlerischen Schaffen ständig umdeutet.

Sacharows individueller Einstieg in den westlichen Kunstbetrieb hat eine überraschende, wenngleich durchaus erklärbare Konsequenz. Von westlichen Kuratoren keineswegs unbeachtet, ist er doch für „seine Leute", die russischen Kritiker und Historiker der neuen Welle, immer noch eine wenig bekannte Figur. Er ist kein Mannschaftsspieler, die professionellen Repräsentanten der neuen russischen Kunst bevorzugen hingegen „kollektive Aktionen". Dies ist verständlich, geht es ihnen doch darum, die russische Kunstpraxis (die auch ihre propagandistische und organisatorische Tätigkeit beinhaltet) als einen kollektiven Körper in den transnationalen Kontext einzubringen. Der einsame Läufer, möge er individuell auch noch so viele Hochleistungen und Rekorde erzielt haben, ist in dieser Hinsicht für sie nicht von Bedeutung.

Was soll's, der Langstreckenläufer braucht sich nicht an Einsamkeit zu gewöhnen. Das kollektive „Buch der Rekorde" kann warten. Obwohl es – zumindest in kunsthistorischer Hinsicht – an der Zeit ist, in mancherlei Aspekten des „Falls Sacharow" die Gerechtigkeit wiederherzustellen.

Heute werden, wenn auch nur flüchtig und konjunkturbedingt, die ersten geschichtlichen Abrisse

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 166

The first histories of unofficial Soviet art are now being written – albeit somewhat hurriedly and opportunistically. The absence in them of references to Sacharow-Ross looks like an annoying oversight. This young man from the far end of Russia was at the forefront of the artistic quests of the 1970s. This is linked, above all, to two circumstances. He was one of the first – virtually in parallel to Vitaly Komar and Alexander Melamid (*Pravda Cutlets* performance) and Andrei Monastyrsky's *Collective Actions* group (1976), all from Moscow – to engage in performances in *I Want to Go to America* (1975). I do not know whether the artist had heard of Joseph Beuys' *I Love America and America Loves Me* action, held in New York a year earlier, but he was clearly at the cutting thrust of the attack.

The same applies to the creation of objects. Shown at the legendary exhibition in the Ordzhonikidze Palace of Culture in Leningrad in 1976, *System of Coordinates* was, undoubtedly, the first object in the history of the Leningrad underground, reflected in the media aspect. In its scale and consistency of strategy, it was without equal in the Moscow context.

This division between Leningrad and Moscow – artificial in the majority of cases – has important meaning here. Moscow already had the active second generation of artists of the Conceptual school. Leningrad, perhaps on account of its subconscious historical orientation toward retrospection, remained an "easel" town, where traditional genres also dominated unofficial art. Sacharow-Ross began as an easel artist. Moving to Leningrad in the early 1970s, the young artist plunged into a refined cultural environment, opposed to the regime less in political and more in cultural terms – interested in the aristocratic *World of Art* tradition of form creation and life creativity. Interest in the classical avant-garde also looked "frondishly" aristocratic, in the sense of the banal servility planted in official art by the state (the irony of history is that the avant-garde originally opposed St. Petersburg's retrospection, positioning itself as a cardinally democratic

der sowjetischen inoffiziellen Kunst geschrieben. Dass Sacharow-Ross in ihnen nicht erwähnt wird, ist eine betrübliche Lücke. Denn dieser junge Mann aus dem fernen Randgebiet Russlands stand bei den künstlerischen Experimenten der 70er Jahre an vorderster Stelle. Das hing vor allem mit zwei Umständen zusammen. Praktisch parallel zu den Moskauer Künstlern Komar und Melamid (Performance *Prawda-Buletten*) und der von Andrej Monastyrski gegründeten Gruppe „Kollektive Aktionen" (1976) begann er als einer der ersten, sich mit der Performance zu beschäftigen (*Ich will nach Amerika*, 1975). Ich weiß nicht, ob Igor Sacharow-Ross Informationen hatte über die Aktion von Joseph Beuys *Ich liebe Amerika, und Amerika liebt mich*, die im Jahr zuvor in New York stattgefunden hatte, aber er befand sich ganz klar an der Spitze des Stoßtrupps. Genauso verhielt es sich im Bereich des „Objektbaus": Sein *Koordinatensystem*, das in der legendären Leningrader Ausstellung 1976 im Ordschonikidse-Kulturpalast gezeigt wurde, war zweifellos das erste im Hinblick auf die Medien reflektierte Objekt in der Geschichte des Leningrader Undergrounds. Im Format und in der Folgerichtigkeit der Strategie kam ihm auch im Moskauer Kontext nichts gleich. Diese in den meisten Fällen künstliche Aufteilung in die Leningrader und Moskauer Kunstpraxis hat hier durchaus Sinn: In Moskau war damals schon die zweite Generation von Künstlern der konzeptuellen Schule aktiv, Leningrad dagegen blieb – vielleicht kraft einer unbewussten historischen Rückwärtsgewandtheit – eine Stadt der Tafelmalerei, wo traditionelle Genres auch in der inoffiziellen Kunst vorherrschten. Sacharow-Ross begann ja als Tafelmaler. Als der junge Künstler zu Beginn der 70erJahre nach Leningrad kam, stürzte er sich in das raffinierte kulturelle Umfeld, das weniger durch politische, als vielmehr durch kulturelle Vektoren in Opposition zum Regime stand: durch das Interesse an der aristokratischen Tradition der Form- und Lebensgestaltung (im Geist der Zeitschrift *Welt der Kunst*). Frondierend aristokratisch im Kontext des banalen Servilismus und Diensteifers in der offiziellen, vom Staat geförderten Kunst wirkte auch das Interesse an der klassischen Avantgarde.

phenomenon oriented toward the masses). Sacharow-Ross was lucky: he received the avant-garde impulse first hand. He made the acquaintance of Anna Leporskaya, a remarkable porcelain artist and faithful student of Kazimir Malevich, and Filonov's student Pavel Kondratiev. He also associated with the architects I. Chashnik and Nina Suetina. Through them, the children of artists and followers of Suprematism, he gained access to such primary sources as family archives and collections.

At this time, Sacharow-Ross displayed energetic, refined and sometimes stylized draftsmanship, fully corresponding to the specific visionary natural element of St. Petersburg. He did not stop at this stage, where many talented underground artists come a cropper, unable to overcome stylization. In those years, the artist seemed to try out the possibilities of different directions (*World of Art* stylization, Pointillism, Surrealism – an original attempt to visualize musical structures – and even Letterism) and, most importantly, various systems of visualization. There was a short period of creating a Sots Art kind of ideologem, followed by an interest in the magic of montage: comparing different visual sources, from photo clichés to shreds of posters, i.e. any visual litter. More important for the future was his interest in the devices of auxiliary, functional graphic art of a "scientific" type – different ways of generalizing and mediating; schematic or "blueprint" presentation of the material.

All this led to a work that seemed to sum up the experience of the differentiation of the mimetic and the concrete. This was an amateur photograph spread out in scale, "slammed" by a fully materialized, weighty and tactilely felt red bar, cut out of cardboard or textile. Curiously, despite the concrete nature of this color bar, one can discern diverse cultural associations in it – a hint at Malevich's *Red Square* or something Sots Art or, perhaps, a reference to the art practice of the Zero group, with its attempts to objectify color. Notwithstanding all its primordial, visual mimesis, the photograph is also transformed and includes various

(Ironie der Geschichte: Ursprünglich widersetzte sich die Avantgarde eben dieser Sankt-Petersburger Rückwärtsgewandtheit und positionierte sich als prinzipiell demokratisches Phänomen, das auf die breite Masse ausgerichtet war.) Sacharow-Ross hatte Glück: Er erhielt den avantgardistischen Impuls sozusagen aus erster Hand, als er die hervorragende Porzellandesignerin Anna Leporskaja, eine treue Schülerin von Malewitsch, und Pawel Kondratjew, einen Schüler von Filonow, kennenlernte. Er schloss mit den Architekten I. Tschaschnik und N. Suetina Bekanntschaft. Beide waren Kinder von Künstlern und ergebene Adepten des Suprematismus; sie verschafften ihm Zugang zu den Quellen: zu häuslichen Archiven und Sammlungen.

Sacharow-Ross selbst zeichnet und malt in jener Zeit; die energischen, eleganten, manchmal stilisierten Arbeiten entsprechen einem visionären Element, das für Piter (Leningrad) spezifisch ist. Im Übrigen bleibt er nicht an dieser Grenzscheide stehen, an der viele begabte Underground-Künstler strauchelten, weil sie über die Stilisierung nicht hinauskamen. In diesen Jahren probiert der Künstler gewissermaßen die Möglichkeiten verschiedener Richtungen aus (Stilisierung im Geist der *Welt der Kunst*, Pointillismus, Surrealismus eigener Art mit dem Versuch, musikalische Strukturen zu visualisieren, sogar Lettrismus), vor allem aber verschiedene Systeme der Visualisierung. Es gibt eine kurze Phase, in der er ein Ideologem im Sinne der Soz-Art zu schaffen versucht, dann fasziniert ihn die Magie der Montage: die Kombination verschiedener visueller Quellen – vom Fotoklischee bis zu Plakatfetzen, also von visuellem Müll aller Art. Als wichtig und folgenreich erweist sich seine intensive Beschäftigung mit den Methoden funktionaler bürokratischer und „wissenschaftlicher" Grafik: mit den verschiedenen Verfahren der Verallgemeinerung und Vermittlung, der schematisierten Präsentation des Materials in Form von Planzeichnungen. All das führt zu einer Arbeit, die quasi die Erfahrung mit der Differenzierung des Mimetischen und Konkreten summiert, nämlich zum Amateurfoto im Großformat, auf das ein materialisierter, gewichtiger,

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 168

taktil wahrnehmbarer roter Farbbalken „aufgeknallt“ wird, der aus Karton oder Stoff ausgeschnitten ist. Bei aller Konkretheit weckt dieser Farbbalken vielfältige kulturelle Assoziationen. Man kann darin eine Anspielung auf Malewitschs *Rotes Quadrat* oder Kunstgriffe der Soz-Art sehen, vielleicht auch einen Verweis auf die Gruppe „Zero“ mit ihren Versuchen, die Farbe zu vergegenständlichen. Das Foto ist bei aller ursprünglichen visuellen Mimetik ebenfalls umgearbeitet und enthält verschiedene kulturelle Codes: visuelle, die vom Druckverfahren ausgehen – die Verschwommenheit des Sepia-Abzugs als Zeichen nostalgischer Verträumtheit –, und thematische (der Dorffriedhof signalisiert Verbundenheit mit der Erde, den Ursprüngen usw.). Es geht hier also nicht um den Wettstreit zwischen Kunst und Wirklichkeit, sondern um die Konkurrenz zwischen den verschiedenen Verfahren, Wirklichkeit zu repräsentieren. Diese Arbeit erweist sich für Sacharow-Ross als grundlegend, er wird sein ganzes Leben lang darauf zurückkommen.

Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zu den Objekten und Performances mit ihrem konzeptuellen Untergrund (eben Untergrund, nicht kopfgesteuerte, logische Ausrichtung). Erfahrung hat der Künstler genug gesammelt, vor allem mit der Wahl der Position, die zum Gegenstand seiner Selbstreflexion geworden ist: von der unmittelbaren, wenn auch stilistisch gefärbten Reaktion auf die Wirklichkeit zur Arbeit mit Abbildern, Scheinbildern, Schaltbildern und schließlich zum Betreten eines neuen Operationsfeldes: die Tiefenprozesse der Natur. Am Anfang steht das monumentale Modell, das schon erwähnte Objekt *Koordinatensystem*. Eine sperrige, mit Drähten umwickelte Konstruktion trägt das eigentliche Darstellungsfeld: halb Landkarte mit Maßstabsnetz, halb Funktionsschema bestimmter physikalischer Kräfte mit Vektoren und Formeln. Diese Darstellung ist gedoppelt, auf der einen Seite des Zeichenbretts ist sie in Farbe ausgeführt, auf der anderen schwarzweiß als Foto reproduziert. Die Identität der beiden visuellen Felder wird bestätigt durch ein System von koordinierten Spiegeln. Wir müssen uns den

S./p. 168: Koordinatensystem, 1976
S./p. 169: Ich will nach Amerika, 1975

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 170

cultural codes – both visual (the manner of printing; the haziness of sepia as a sign of nostalgic dreaminess) and thematic (rural cemetery, i.e. soil, roots, etc.). So what we have here is not competition between art and reality, but competition between different ways of representing reality. This work turned out to be of cardinal importance for Sacharow-Ross and he returned to it throughout his life.

It was only a step away from here to objects and performances, with their underlying conceptual reason – and not an encephalic, logical orientation. Quite enough experience was accumulated. This was mainly linked to the choice of position, which became an object of self-reflection *per se*: from direct reaction to reality – albeit tinged with stylization; to work with reflections, imaginary things, schemes and, finally, to exit into profound natural processes (the artist's operative field). At first, it manifested as a monumental model, in the already mentioned *System of Coordinates* object. This was a somewhat cumbersome construction, entangled in wires and upholding the representational field: either a plan of a locality with a scale grid or a diagram of the action, with vectors and formulae, of certain physical forces. This image was double – executed in white on one side of the planchette and duplicated in a black-and-white version on the other, using photography. The identities of both visual fields are attested by the system of mutually coordinated mirrors. It is necessary to recall the context in which this "system" was created. Official art offered either a wingless and mimetic or ideological picture of the world, while unofficial art also offered an ideological picture of the world, albeit from another point of view. With its articulated, thematic objectiveness, was Sacharow-Ross' *System of Coordinates* not a fundamental and unwieldy metaphor of the self-sufficiency and autonomy of the existence of art?

The artist's performances signified a transition from "technical modeling" to work directly inside physical space and time, on the "open heart" of spiritual and organic processes. Many of them, such as

Kontext vergegenwärtigen, in dem dieses „System" entstanden ist. Die offizielle Kunst bot entweder ein flügellahmes mimetisches oder ein ideologisiertes Bild der Welt an; ein ideologisiertes Bild, wenngleich mit anderem Vorzeichen, bot auch die inoffizielle Kunst an. War dieses „Koordinatensystem" mit seiner artikulierten, thematisierten Objektivität nicht eine raumgreifende Grundmetapher für die Selbstgenügsamkeit und Autonomie der Kunst?

Die Performances des Künstlers bezeichnen den Übergang von der sozusagen „technischen Modellierung" zur Arbeit unmittelbar im physikalischen Raum und in der Zeit, gewissermaßen „am offenen Herzen" der geistigen und organischen Prozesse. Viele von ihnen wie *Wort – Bruch – Linie* (1976) hatten instruktiven sprachlichen Charakter und Anklang an die Praxis der Gruppe „Kollektive Aktionen". Andere (*Verbrannte Sessel, Atem*) arbeiteten mit dem Material des Psychischen (man denkt dabei an R. Cardinals Metapher für diese Ausrichtung: „the psychic elsewhere" [1]). Doch nach und nach verdichtete sich die Atmosphäre des Politischen um den Künstler. Sie kam in seiner Aktion *The Enclosure* (1977) zum Ausdruck, die in einem Wäldchen bei Gatschina stattfand. Auf einer quadratischen Lichtung wurde mit einem Papierband ein weiteres Quadrat abgegrenzt, dann mit trockenen Blättern ein drittes. Die Menschen traten in diese Umfriedung und lösten sich damit von der übrigen Welt. Das Fortschreiten des Rituals erforderte weitere Verdichtung. Die Teilnehmer wurden zu einer Gruppe zusammengepresst und in ein Papierzelt hineingezwängt. Das Feuer, das die Papierstreifen der Abgrenzung verzehrte, erfasste schließlich auch das Zelt – es loderte auf, flog in die Höhe und ließ die erschrockene, bestürzte Menschenmenge auf der Erde zurück. Diese Aktion bekam einen biografisch symbolischen Sinn. Wladimir Wyssotzki, damals äußerst populärer Liedermacher und Dichter, hatte ein Lied mit dem Titel *Die Wolfsjagd* geschrieben: Der Wolf wird in ein mit roten Lappen verhängtes Areal gehetzt, doch er bricht aus dem Kessel aus. „Sie kreisen mich ein, sie haben's geschafft" Wyssotzkis heisere Stimme

[1] R. Cardinal: *Outsider Art*. New York 1972, S. 226.

Word-Slash-Line (1976), were of an instructive-lingual character, echoing the practice of KD. Others, like *Burning a Chair* and *Breathing*, worked with the material of the psychological (one recalls Cardinal's metaphor for this orientation: "the psychic elsewhere" [1]). The atmosphere of the political, however, began to gradually grow around the artist. This could be directly seen in the action *The Enclosure* (1977), acted out in the woods near Gatchina. A paper ribbon on the square meadow fenced off a second square; a third square was marked out by dry leaves. The people entering this enclosure were separated from the rest of the world. The subsequent development of the ritual demanded the packing and pressing of the participants into an even tighter group, which was then herded into a special paper tent. Gradually eating away at the paper ribbons, fire stole up to the tent. It flared up, leaving the frightened and stunned mass on the ground. The action acquired biographical and symbolical meaning. Vladimir Vysotsky, the popular poet and performer of that time, had a song called *Hunting Wolves*. The wolf was surrounded by flags, but it broke out of its enclosure. "They have me cornered" – Vysotsky's raucous voice hung in the air at that time. Both dissidents and "herders" – the guardians of the regime – felt trapped and surrounded by flags. The herding action became symbolically biographical. Soon, feeling the pressure of the KGB, Sacharow-Ross was squeezed "outside the flags" and forced to emigrate.

Remarkable as it is, notwithstanding all the fractures and traumas of emigration, Sacharow-Ross hardly experienced any fractures in inner fate or breaks in his spiritual development (although the theme of breaks and discontinuity became, for him, an obsession, which is why the title of the exhibition is symbolical and symptomatic – *Interrupted Link*). The stabilizing factor appears to have been the fact that the inner issues, resolved by the artist with so much anguish, reflected the same issues of a powerful movement in German contemporary art, initiated by Joseph Beuys.

S./p. 171: Flucht, 1976

schwang in der sowjetischen Luft: Gehetzt in ein mit roten Lappen verhängtes Areal fühlten sich damals alle – die Wölfe, die Dissidenten, wie auch die „Treiber", die Regimeschützer. Die Aktion *The Enclosure* wurde symbolisch biografisch: Bald darauf wurde Sacharow-Ross, vom KGB unter Druck gesetzt, „aus den Lappen" hinausgejagt – in die Emigration.

Es ist erstaunlich, aber bei allen Brüchen und Traumen der Emigration erlitt der Künstler praktisch keinen Bruch in seinem inneren Schicksal und keinen Riss in seiner geistigen Entwicklung (obwohl ihn das Thema des Risses, der Nichtverbindung, der Störung der Kontinuität unablässig beschäftigt, daher ist auch der Titel der Ausstellung *Abgebrochene Verbindung* symbolisch und symptomatisch). Ein stabilisierender Faktor war offenbar, dass die inneren Probleme, um deren Lösung Sacharow-Ross rang, Widerhall fanden in einer starken, von Joseph Beuys initiierten Richtung der deutschen Gegenwartskunst. Beuys, der skulptural dachte, also unmittelbar im Material, das er im breitesten Sinn verstand – von natürlichen bis zu sozialen Prozessen – und dessen verborgene Energie er freisetzte, hatte im deutschen Kunst- und Kulturleben ein neues Klima geschaffen. Dank Beuys kann die deutsche Linie mit ihrer Verankerung in der Philosophie im schon lange kosmopolitisierten internationalen Prozess klar gezogen werden, und zwar im weitesten Sinn: von der Konzentration auf ontologische Probleme des Seins bis zum Interesse am Urphänomenalen, an Esoterik und archaischen Bewusstseinsstrukturen. Dass Sacharow-Ross ausgerechnet in Deutschland landete, ist eine Laune seines Emigrantenschicksals Ende der 70er Jahre, aber dass er auf dieses Niveau des Kunstdiskurses vorbereitet war, das war kein Zufall, sondern bedingt durch seine vorangegangene Erfahrung. Zudem war Sacharow-Ross in der Lage, die eigene Exilerfahrung zu thematisieren, die Erfahrung der Rettung und Selbstfindung in einem neuen Leben. So entstanden die Serie *Flucht nach Ägypten* und die sehr tiefe und für die innere Entwicklung des Künstlers symptomatische Arbeit *Die jüdische Tochter*. Nie zuvor hatte er wohl einen so

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 172

O.T., 1985-1989

Thinking sculpturally, i.e. spontaneously, in a material understood by him extraordinarily widely, from natural to social processes, and extracting the hidden energy from it, Beuys created a special climate in German artistic culture. It can be said that, thanks to him, the German line was clearly outlined in the long-since cosmopolitan international process, with its philosophy in the broad sense of the word: from concentration on ontological questions of existence to interest in pre-phenomenology, esotericism and archaic structures of consciousness. It was no accident that the master ended up in Germany – the vicissitudes of fate for an émigré of the late 1970s – yet he was prepared for such a level of artistic discourse. This had been determined by the entire preceding experience of the artist.

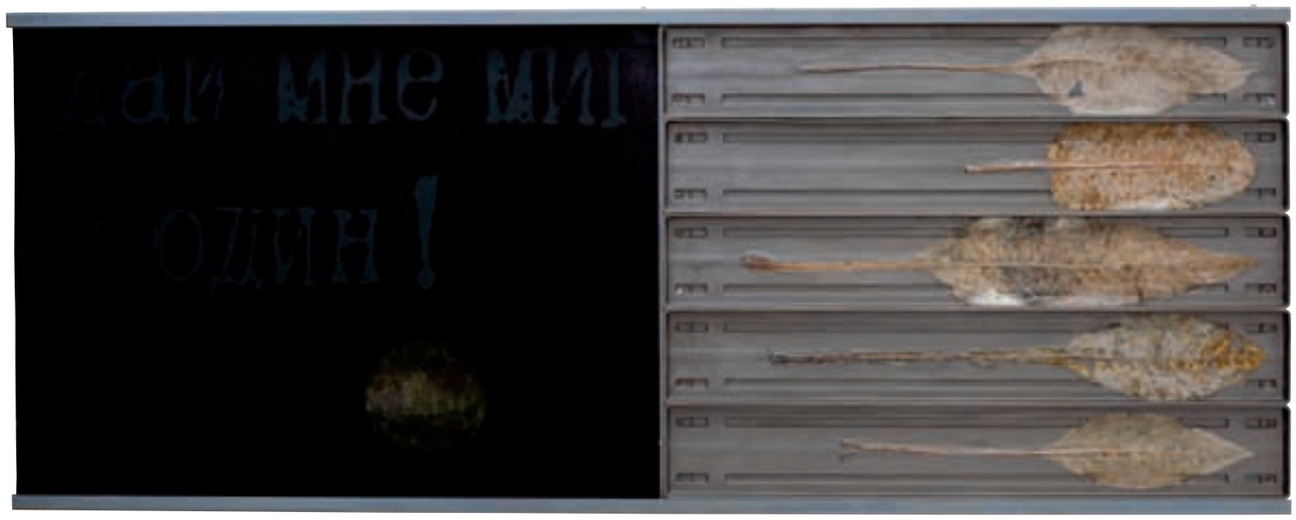
Sacharow-Ross proved capable of thematicizing his own émigré experience – the experience of saving and finding himself in a new life. He created the *Flight into Egypt* series and *Jewish Daughter* – very profound and symptomatic for the inner development of the artist. He possibly never achieved such a rich-in-content dialogue with time; an almost physical, tactile sensation of the passage and movement of time. In the 1920s, there was a term called "surface sound." Sacharow-Ross made the textural polyphony in this work (this is mixed media – photograph, wood, metal) become the sound of the time … The photograph of a female face, sunk in milk acrylic, is outside material, weight or season. Or, to be more exact, it is for all seasons … The texture of wood effaced by the wind, drenched by the rain and dried by the sun … Metal with patches of rust – the tone of sand, the patina of time … Finally, a compass and a blueprint or plan – a hint at an exit or the possibility of exodus from the Old Testament wilderness …

If *Jewish Daughter* captures the fate of a whole nation, the object of meditation of a large, long-lasting group of objects is different cycles – life, death and rebirth of matter in its various hypostases. This led to Sacharow-Ross' trademark theme of the leaf – mostly Anthurium salviniae – specially prepared, served up

aufschlussreichen Dialog mit der Zeit erreicht, eine fast physische, taktile Wahrnehmung ihres Laufs und Verstreichens. In den 20er Jahren gab es den Terminus „Geräusch der Oberfläche". Sacharow-Ross schafft es, dass die haptische Vielstimmigkeit in dieser Arbeit (mixed media – Fotografie, Holz, Metall) zum Geräusch der Zeit wird … Das Foto eines Frauengesichts, versenkt in milchigem Acryl, ist außermateriell, gewichtslos, außerzeitlich, vielmehr für alle Zeiten … Die Textur des Holzes, verwittert, vom Regen durchweicht, von der Sonne ausgetrocknet … Metall mit Rostflecken, sandfarben, Patina der Zeit … Und schließlich ein Kompass und eine Zeichnung, ein Plan – Hinweis auf einen Ausweg, eine Möglichkeit des Auszugs aus der alttestamentlichen Wüste …

Ist in der *Jüdischen Tochter* das Schicksal eines ganzen Volkes zum Ring in der Zeit geschlossen, so werden in der großen, über viele Jahre entstandenen Gruppe von Objekten andere Zyklen zum Meditationsgegenstand – das Leben, der Tod und die Auferstehung der Materie in ihren verschiedenen Hypostasen. So findet Sacharow-Ross zu seinem ureigenen Thema des Blattes – meist des anturium salviniae –, das besonders präpariert und mit größtmöglicher Ehrfurcht und Pietät dargereicht wird, als vollkommenes Readymade der Natur. Das Blatt existiert in seinen Objekten in verschiedenen Hypostasen: Es schwebt feierlich im Raum, der die Rolle eines Displays spielt, und repräsentiert sich selbst; es wird von einer Lichtkanone erschossen, in einen Metallkäfig eingesperrt, auf eine Ikonentafel aufgeklebt und unter dem Mikroskop in Makrovergrößerung erforscht; sein Fleisch – Struktur des Zellgewebes – wird in Beziehung gesetzt zu künstlich hergestellten Strukturen, zum Beispiel zu Plänen mittelalterlicher Städte. Bei all diesen Manipulationen bleibt das Blatt doch eine vollkommene, mustergültige Form, in der sich das organische Leben zeigt. Im Grunde bestätigt Sacharow-Ross – nur ohne beißende Ironie und viel humaner, ohne die Schocktherapie mit einem präparierten Haifisch – den Gedanken, den Damien Hirst viel später auszudrücken versucht: „The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 174



S./p. 174: O.T., 1988
S./p. 175: O.T., 1985-88

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 176

with all possible reverence and piety, as a perfect ready-made of nature. The leaf exists in different hypostases in the artist's objects. It soars solemnly in a space playing the role of a display, representing itself; it is a raking light cannon. It is enclosed in a metal cage; it is implanted into an icon board; it is investigated under the microscope in macro-magnification. Its flesh – cellular structure – is correlated with structures of artificial origin, for example, the plans of medieval cities.

Notwithstanding all these manipulations, the leaf remains perfect, a standard form of the manifestation of organic life. Sacharow-Ross confirms a thought that Damien Hirst attempted to express much later in "The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living" (1991) – only without the corroding irony and in a more humanist regime, without such shock therapy as pickled sharks. The leaf in Sacharow-Ross' oeuvre is not only a standard of organic form, but also a form of the standard of time. All experiences which, by the will of the artist, fall on the lot of His Majesty the Leaf deal with time regimes and the ceremonials of the passage of time – flashes of spiritual illuminations (icon), not giving themselves up to direct human, sensual experience and conveyed in speculations and measurements of geological, light, and biological time …

It is characteristic that reflections on death, which permeate all levels of that picture of the world created by the artist – from the cellular and histological (he works much with micro-photographs of cells, including sick ones) to the cosmogonist – are not of an eschatological character. The talk here is about the natural cycles of vital functions. Specially interrupted, selected life is another matter entirely. In the *Bloody Customs* installation, using an openly emotional style, not typical of the master as a whole, Sacharow-Ross invades the political context. In a massive metal plate, three oval embrasures are covered by thick tank glass. The famous photograph of a student crushed by tanks in Tiananmen Square is thrice repeated in these

O.T., 1999

Living". Deshalb ist das Blatt bei Sacharow-Ross nicht nur ein Normgeber der Form, sondern auch eine Art Normgeber der Zeit. Alle Versuche (Prüfungen), die Seiner Majestät dem Blatt nach dem Willen des Künstlers zuteil werden, haben mit Abläufen der Zeit zu tun, mit Zeremonien ihres Verstreichens: Blitze spiritueller Erleuchtung (Ikone), die sich vom Menschen nicht unmittelbar sinnlich erfahren lassen, aber in geistiger Spekulation gegeben sind, Maße der geologischen, biologischen und Lichtzeit …

Es ist bezeichnend, dass die Gedanken über den Tod, die alle Ebenen des Weltbildes durchdringen, das der Künstler erschafft – von der histologischen Ebene der Zelle (er arbeitet viel mit mikroskopischen Aufnahmen der Zelle, auch der kranken) bis zur kosmogonischen Ebene –, keinen eschatologischen Charakter haben. Es geht um die natürlichen Zyklen der Lebensvorgänge. Das eigens unterbrochene, weggenommene Leben ist eine andere Sache. In der Installation *Blutzoll* dringt Sacharow-Ross in für ihn untypischer, offen emotionaler Manier in den politischen Kontext ein. In eine massive Metallplatte sind drei ovale Vertiefungen eingefräst, die mit dickem Panzerglas abgedeckt sind. In diesen Sehscharten wird dreimal die berühmte Fotografie des jungen Demonstranten wiederholt, der auf dem Platz des Himmlischen Friedens von Panzern überrollt worden war. Das Gesicht des jungen Mannes wird quasi hinabgeschleudert, stürzt ab, verschwindet. Neben der Metallplatte stand eine Konstruktion aus drei Glasbehältern – Röhren mit gelbem, rotem und braunem Sand –, eine ungemein schöne, östlich raffinierte Farbskala, die zudem vertont war (der Künstler hatte die Musik selbst nach dem Zufallsprinzip komponiert). Dahingerafftes Leben, Vollkommenheit des Farbklangs, die niemanden interessiert, abgebrochener Ton – diesen Tod akzeptiert der Künstler nicht, er stößt ihn ab.

In der Arbeit *Erinnerung an die Großmutter* wird ein anderer Tod zum Meditationsgegenstand. An den Rändern ist die Fotografie einer jungen Dame angesengt (das Feuer als ein Symbol für die Dramatik der Zeit). Komplizierte Wabenstrukturen, der genaue Lageplan einer ehemaligen Siedlung, getrocknete Gräser, ein Blatt, all das steht geografisch wie auch lyrisch (Poesiealbum mit gepressten Blumen, ein Schülerherbarium) mit einem konkreten Ort in Verbindung: mit der Heimat. Es sind Merkzeichen eines konkreten, abgeschlossenen und vollendeten Schicksals, und der Künstler achtet eben diese biografische Konkretheit, Personengebundenheit, Privatheit. Er fürchtet, dieses abgeschlossene, aber private Leben durch grobe Berührung zu zerstören, daher die Distanz, der fixierte Standpunkt wie aus der Vogelperspektive. In dieser Arbeit zeigt sich das Bestreben, das Moment der persönlichen Berührung mit dem Material und der persönlichen biografischen „Anbindung an den Ort", sei es über Generationen hinweg oder auf andere Weise, zu aktivieren. Viel später nahm Sacharow-Ross an einem interessanten Projekt teil: Ein in ökologischer, ästhetischer und denkmalpflegerischer Hinsicht äußerst negatives städtisches Umfeld sollte mit den Mitteln der Kunst veredelt werden: die Reste des sowjetischen Militärstädtchens in Potsdam. Als er „sein" Objekt sah, so erinnert sich der Künstler, nämlich die Ruine einer Mauer, an der die Soldaten wie an einem Trainingsgerät Verfahren zum Sturmangriff entwickelt hatten, sei ihm sofort eine persönliche Erinnerung gekommen: Empfindungen, Gerüche, Klänge … Militärische Ausbildung als Student: Anpfiffe, das Gewicht der Maschinenpistole, Schweiß, Müdigkeit … Hässliche Ruinen, schwere Erinnerungen – die Spuren dieser Zivilisation lassen sich nicht veredeln. Man kann sich nur dem Natürlichen, Organischen, Botanischen zuwenden (die „Arbeit mit dem Blatt" zeitigt Früchte). Sacharow-Ross hievt Spezialbehälter in die Höhe, die für die Ernährung der grünen Schösslinge sorgen, die auf den Mauern oben eingesetzt werden und installiert in den leeren Fensterhöhlen Strahler, die ein grünes „Chlorophyll-Leuchten" erzeugen. Die vom Künstler angestoßenen organischen, botanischen Prozesse haben das militaristische Artefakt besiegt und absorbiert – es taugte offenbar tatsächlich nicht für eine „normale" Wohnumgebung. (Übrigens, repräsentiert nicht Damian Hirst einen vergleichbaren Sieg des Organischen über das Künstliche, dem Menschen und der Natur Entfremdete

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 178

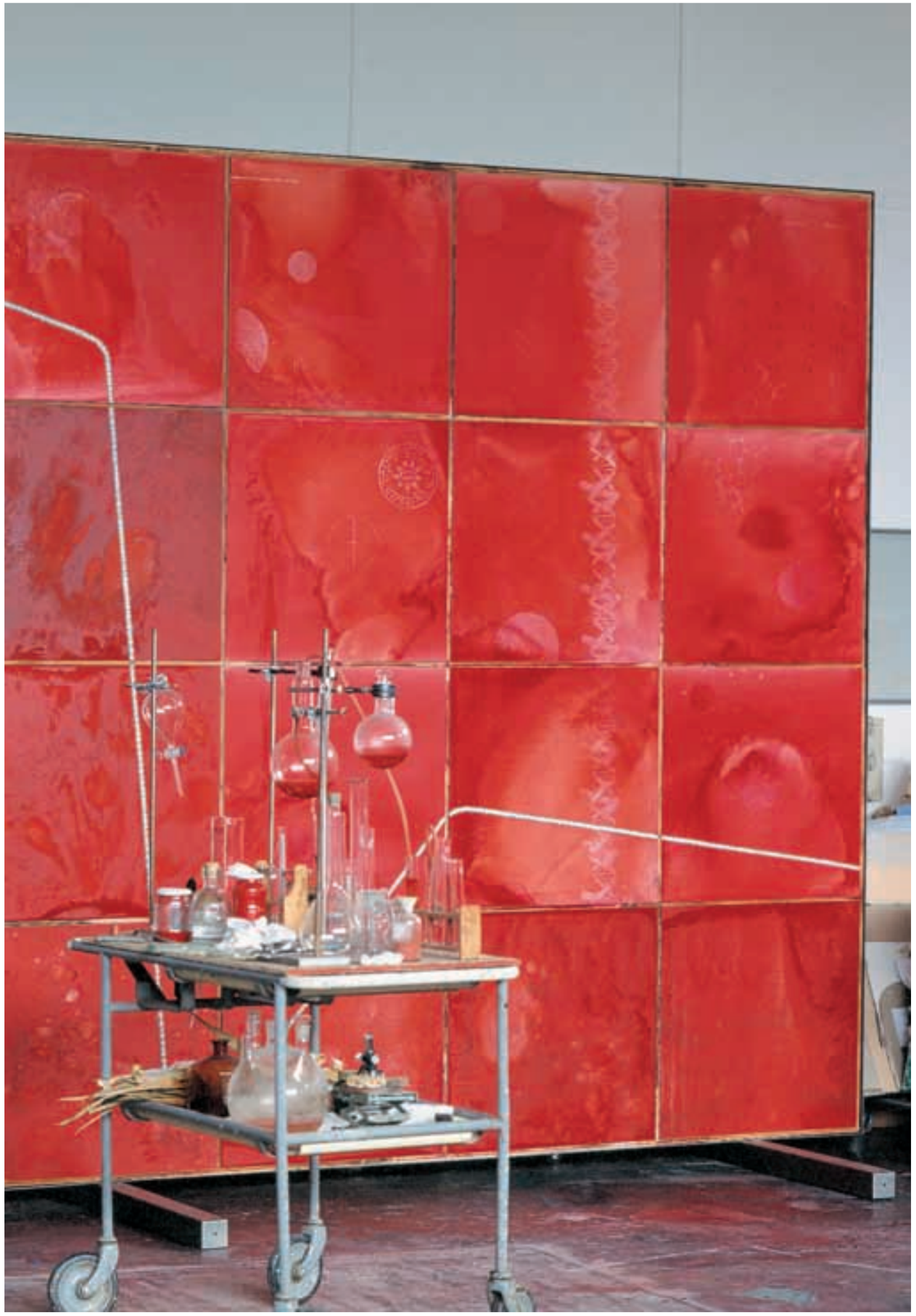
observation slits. The youth's face seems to fall back, collapse and vanish. Alongside the slab is a construction made of three glass volumes – tubes with yellow, red and brown sand – a piercingly beautiful, orientally refined color scheme, accompanied by sound (the artist himself created an aleatoric musical composition). Removed life, the unrequired perfection of tonal relationships, interrupted sound – such death is not acknowledged by the artist, it is rejected by him.

Another death becomes the object of meditation in *Memory of Grandmother*. A photograph of a young lady singed at the edges (fire symbolizes this drama of time). The complex honeycomb structures, as the artist testifies – the exact situational plan of a once existing settlement; dried grass and a leaf – are also geographically and poetically (a grammar-school album with dried flowers, a school herbarium) attached to a concrete locality, to the homeland. These are facets of a concrete, completed fate and the artist respects this biographical concreteness and personal privacy. He fears destroying this completed, private life with a crude touch, hence the distance, the fixed point of view, like a bird's eye view. This work brings out the attempt to activate personal contacts with the material and the personal – biographical, generational or other – "ties to locality."

Much later, Sacharow-Ross contributed to an interesting project. This was a scheme to use art to refine an urban environment that was extremely inauspicious in the ecological, aesthetic and memorial sense – the remains of the Soviet military settlement in Potsdam. The artist recalls that when he saw "his" object – the ruins of a wall on which the soldiers did assault practice, as if on a training apparatus – his personal memory was immediately switched on. Sensations, smells and sounds … Student military training – shouts, the heaviness of the submachine gun, sweat, fatigue … Ugly ruins and unpleasant memories – it is impossible to ennoble the traces of such a civilization. All he could do was to address the natural, organic and botanic

in seinen *Aquarium*-Installationen: Büroräumen, die mit Wasser gefüllt und mit der entsprechenden Meeresfauna und -flora besiedelt sind?)

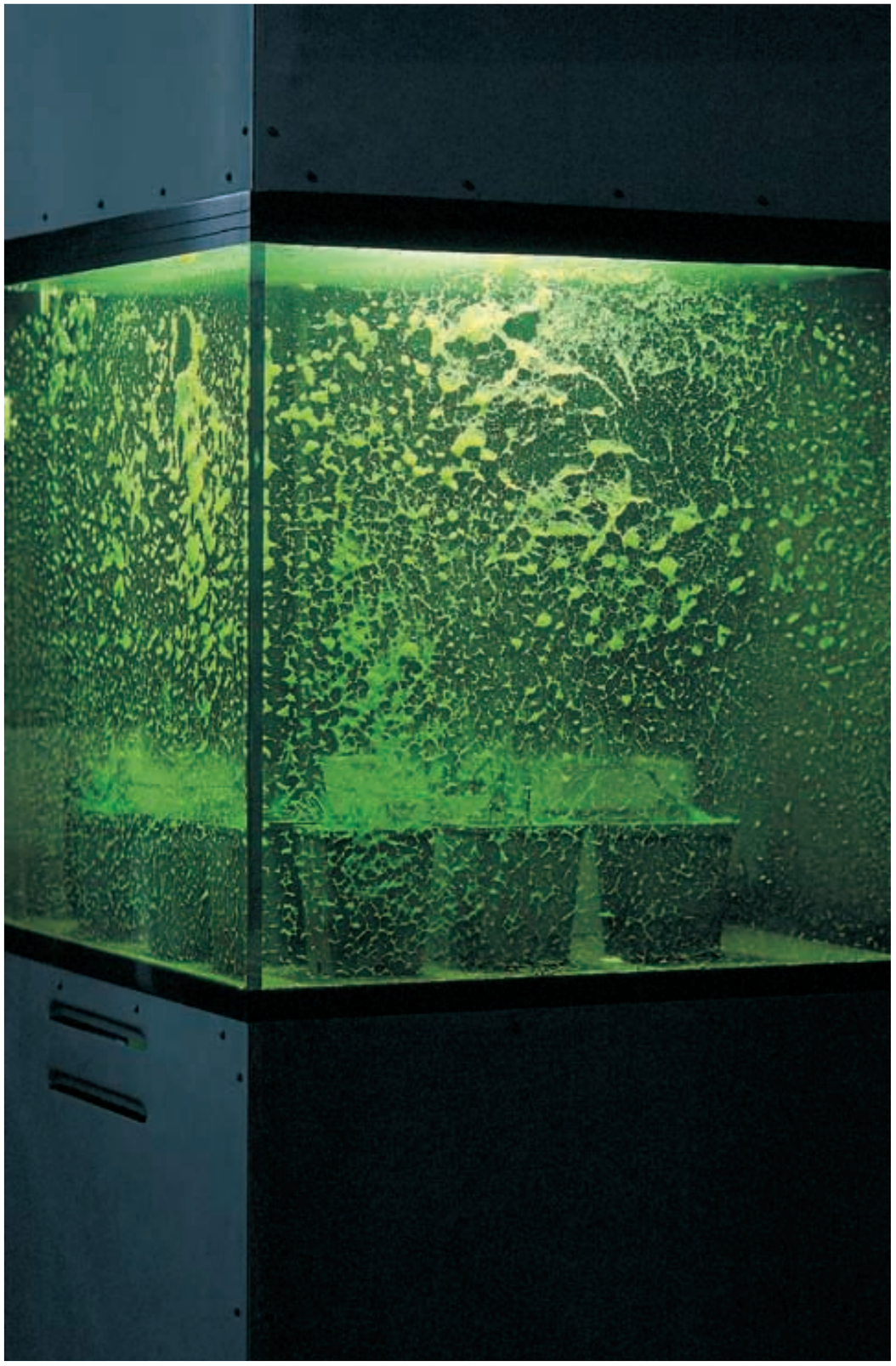
Die Personifizierung der geschichtlichen Erfahrung (in Sacharow-Ross' frühen Arbeiten wurde dieses Thema mit einem etwas naiven Echtheitsanspruch gestellt: Genauigkeit der Topografie, natürliche Echtheit von Blättern und Pflanzen, die „von eben jenem Ort" stammen) ist seit Beuys, der eine ganze Mythologie des Autobiografischen (wenn auch nicht ohne Mystifikationen und Apokryphen) geschaffen hat, eine wichtige Linie in der Gegenwartskunst geworden. Sacharow-Ross steigert dieses Thema mit russischem Maximalismus unter eigener Mitwirkung bis an die Grenze des Möglichen: In der oft beschriebenen Aktion *Saatbeet* (Sella, Italien, 1986) vermischte er Erde mit dem eigenen Blut: War es eine Anspielung auf die russische Tradition, an der Stelle des „vergossenen Blutes" eine Kirche zu errichten wie in Sankt Petersburg? Oder auf das uralte Ritual zur Besiegelung eines Bundes? Wahrscheinlich doch des Bundes mit der Natur. Überhaupt ist die Wechselbeziehung mit dem Natürlichen, Nichtstrukturierten für ihn elementar wichtig, es bestimmt auch alles Weitere – das Zeremoniell der Einfühlung, des Sich-Hineinversetzens in eine andere Zeit und einen anderen (historischen, sozialen, theologischen usw.) Raum. Wenn er „auf der Erde" arbeitet und dabei Rituale und verschiedenartige Verhaltensregeln für den Menschen im Umgang mit der Natur festlegt, kann Sacharow-Ross nicht anders als auf die Erfahrung der Urvölker zurückzugreifen, auf deren Spuren er schon in seiner Kindheit im Fernen Osten gestoßen ist. (Wie schon erwähnt, begegnete er dort im tiefen Hinterland Vertretern der kleinen Völker, die ihre Identität wie durch ein Wunder bewahrt hatten.) Er brauchte die direkte, wenn auch metaphorische Verbindung zum Weltall und die Enthüllung der Codes für die Kommunikation mit ihm. Schon Claude Lévi-Strauss spannte in *Das wilde Denken* den Faden, der die Kunst der sogenannten „primitiven" Gesellschaften mit der zeitgenössischen Kunst verbindet. Übrigens warnte er vor



Der Zaun, 2001
S./p. 179: Syntopie I, 1997

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 180

Aquariumssäule, 1997



reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 182

(the experience of "work with the leaf" was not in vain). Sacharow-Ross lifted up the special capacities of the green shoots running down the walls, establishing a spotlight in the empty window frames – a green "chlorophyll" luminescence. The organic, botanic processes initiated by the artist won. They swallowed up the militaristic artifact, which does not seem to have been organic enough for a "normal" habitat. Damien Hirst presented a similar victory of the organic over the artificial, alienated from man and nature, in his "aquarium" installations – flooded offices inhabited by marine flora and fauna.

The personification of historical experience (in Sacharow-Ross' relatively early works, this theme is given in a slightly naive articulation of authenticity – exact topography, natural leaves and plants taken "from the exact same place") from the days of Joseph Beuys, who was able to create an entire mythology of the autobiographical (albeit not without apocryphal mystification), became an important line in contemporary art. With typical Russian maximalism, Sacharow-Ross takes this theme of personal participation to the bounds of the possible. In the often described *Saatbet* action in Cella, Italy (1986), he mixed his own blood with the earth. The Russian tradition of "churches-on-blood"? An ancient ritual of a binding agreement? Probably a deal with nature. The relationship with nature, i.e. with the natural and the unstructured, is, in general, for him, extremely important. This also defines everything subsequent – the ceremonial of feeling and living in another time and space (historical, social and theological).

Working "on the earth," organizing rituals and various forms of establishment and regimes of the behavior of man and nature, Sacharow-Ross could not help addressing the experience of primordial peoples, the distant vestiges of which he encountered during his childhood in the Far East (as we have already seen, he encountered representatives of indigenous nationalities who had somehow held onto their own identities). The artist needed a direct, albeit metaphorical, link with the universe, a revelation of the

/2 vgl. Claude Lévi-Strauss: *Der Weg der Masken*. Frankfurt am Main 2004.

/3 M. Mamardaschwili: *Symbol und Bewusstsein*. Jerusalem 1982, S. 37

einem Überlegenheitsgefühl der professionellen Kunst über die „primitive", schriftlose Kunst, gerade weil diese ihre eigenen Codes vorweise: Der professionelle Künstler arbeite mit kulturellen Codes – möglicherweise zum Schaden seines Ichs –, der primitive projiziere einfach seine wenigen Ich-Prädikate auf den Raum. Lévi-Strauss zeigte das verzweigte und komplizierte Codesystem auf, das der Kultur der Indianerstämme an der Nordküste des Stillen Ozeans eigen ist. Es komme also nicht darauf an, dass Codes vorhanden seien, sondern auf den Charakter dieser Codes, die in archaischen Kulturen ungespalten, linienführend und in Lévi-Strauss Terminologie privilegiert und „leitend" (chemins conducteurs) sind. /2

Wozu veranstaltet der Künstler diese komplizierten Aktionen vom Typ *Yagya*, die sich aus vielen Komponenten zusammensetzen wie: das Ausheben einer grabähnlichen, auf den Polarstern ausgerichteten Grube, die Zubereitung einer Suppe aus Gräsern, „Gespräche" mit einer echten Schlange, die Aufzeichnung des eigenen Herzschlags und die Klangdokumentation aller Mikro-Geräusche eines nächtlichen Waldes? Man versteht schon, dass er versucht, kollektive Register und mentale Matrizen zu ertasten, die einer vorsprachlichen, schriftlosen Kultur eigen sind und ihre Wurzeln in einer gemeinsamen Art des Denkens haben, aber gewöhnlich mit den Begriffen der strukturalen Anthropologie oder der Psychoanalyse beschrieben werden. Trotzdem – wozu?

Ich glaube, Sacharow-Ross begibt sich hier auf eine ganz wesentliche Linie des zeitgenössischen Philosophierens, die sich gerade erst in der Gegenwartskunst einzubürgern beginnt. Es vollzieht sich ein Übergang von der ungezügelten Emanzipation des „denkenden Ego", des „reinen Bewusstseins", das demiurgisch gleich die Welt ist oder sie nach seinem Ebenbild formt, zu etwas, das manche modernen Philosophen nicht sehr elegant „Nicht-Egoismus" nennen. Das Ich trachtet mehr und mehr danach, aus dem strukturierten, hierarchisch aufgebauten Kulturraum „auszuwandern", um sich in einer

main codes of contact with it. In *La Pensée Sauvage*, Claude Lévi-Strauss links the creativity of "primitive" communities to modern art. He cautions against the feeling of the supremacy of professional art over the "primitive" and non-literal, along the lines of the presence of codes. A professional artist ostensibly works with cultural codes, possibly to the detriment of his own persona, whereas the primitive artist simply projects his own, few I-predicates into space. Lévi-Strauss showed a bifurcated and complex system of codes, typical of the culture of the Indian tribes of the northern shores of the Pacific Ocean. So the matter does not lie in the presence of codes as such, but in the character of these codes – in archaic cultures, unsplit and magistral, or what Lévi-Strauss called privileged *chemes conducters*. /2

Why did the artist hold such complex, multi-part actions as *Yagya*, including the digging of a grave-shaped hole orientated to the North Star, the preparation of vegetative broth, "conversations" with a real snake, the recording of the beating of his own heart and the audio-documentation of the micro-sounds of a nocturnal forest? He clearly attempts to feel out certain collective registers and mental matrices, common for this type of thinking, typical of a pre-word, non-literal culture and usually described in terms of structural anthropology and certain versions of psychoanalysis. But why?

Sacharow-Ross seems to move here into a very important line of philosophizing, one only beginning its consolidation in contemporary art. From the unrestrained emancipation of the "thinking ego," "pure consciousness" outside, when it is demiurgically equal to the world or moulds the world in its own likeness, there is a transition to what some modern philosophers clumsily call "non-egoisticness." The "I" begins to aspire towards a "departure" from the structured, hierarchically arranged, cultural space, in order to once again find itself in a certain primordiality, from where the consciousness takes its sources. Georgian philosopher Merab Mamardashvili describes this transition in the following way: "The consciousness can, in

Ursprünglichkeit neu zu finden, aus der das Bewusstsein seine Anfänge schöpft. Der Philosoph M. Mamardaschwili beschreibt diesen Übergang folgendermaßen: „Das Bewusstsein ließe sich überhaupt einführen als dynamische Bedingung des Übergangs irgendwelcher Strukturen, Erscheinungen und Ereignisse, die keinen Bezug zum Bewusstsein haben, auf die Tätigkeitsebene intellektueller Strukturen, die auch keinen Bezug zum Bewusstsein haben … Die intellektuellen Strukturen lassen sich betrachten als Bereich, in den das Bewusstsein den Menschen geführt und wo es ihn verlassen hat oder wo es aus ihm ausgezogen ist." /3 Dieser „Auszug", dieses „Verlassen" des kultivierten Raumes um eines alltäglichen, nicht-egoistischen Raumes willen, der mit der Existenz der Ereignisse als solcher angefüllt ist, aber nicht mit deren Spuren in Gestalt kultureller Interpretationen, verschafft Augenblicke einer neuen Adäquatheit bei der Wahrnehmung der Welt. Ich glaube, Sacharow-Ross ertastet just diesen Vektor: die Befreiung der Kunstkommunikation von den verhärteten und hierarchischen Sinnbildungen, die Bewegung vom System der Offensichtlichkeiten hin zur fraktalen (im Übergang befindlichen) Nichtoffensichtlichkeit, zu nichtoffensichtlichen und ursprünglichen (auch archaischen, schriftlosen, vorsprachlichen) Leitschemata, die mit der Methode Versuch und Irrtum herausgefunden werden müssen. Die modernen Semiologen sprechen in diesem Zusammenhang vom Ersatz der klassischen Aussage durch die „singuläre Aussage": („Nicht Tod, nicht Flug, sondern sterben, fliegen.") Sacharow-Ross „stirbt" dann auch in seiner grabähnlichen Grube und artikuliert dabei den Prozesscharakter seines eigenen Lebens und Todes in einer Reihe mit anderen prozessualen Erfahrungen.

Versucht der Künstler reflektiert zu diesem Horizont des Vorsprachlichen, Unvermittelten, zum nicht-eogistischen Raum vorzudringen? Oder in einer anderen Sprache der Beschreibung, zum „stummen Signifikanten". Darüber schrieb doch auch Jacques Derrida: „In letzter Instanz bleibt aber die unerlässliche und legitime Unterscheidung zwischen der phonetischen und der nicht-phonetischen

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 184

general, be introduced, as a dynamic condition of the transition of some structures, phenomena or events not relating to the consciousness, into the plan of the action of intellectual structures not relating to the consciousness either …. Intellectual structures can be regarded as something to which the consciousness led man and where it left him or came out of him." /3

This "departure" from or „abandonment" of the cultured space for the sake of an everyday, non-egoistic space – filled with the existence of events as such, and not their traces in the form of cultural interpretations – provides the aspects of the new adequacy in perceiving the world. I think that Sacharow-Ross feels about for this particular vector – liberation of the communication of art from solidified and hierarchical formations of meaning; movement from systems of patencies to fractal (transitional) non-patencies; and non-evident, primordial guiding schemes demanding approbation through trials, tests and mistakes (including archaic, non-literal, pre-word ones). Modern semiologists speak in this connection about the replacement of the classical narrative with the "singular narrative" ("not death, but flight; not dying, flying"). Sacharow-Ross "dies" in his grave-shaped hole, articulating the processional nature of his own life and death alongside others.

Does the artist attempt to break through to this horizon of the pre-word and the direct, to a non-egoistic space? Or, in another language of description, to the "mute designative"? Jacques Derrida wrote about something similar: "The distinction between phonetic and non-phonetic writing, although completely indispensable and legitimate, remains something secondary and derivative in relation to what could be called synergy or synesthesia. From this follows not only that phonetism was never omnipotent, but also that it always worked over the mute designative." /4 I think that this gravitation towards synesthesia (manifested, albeit in a different system of description and in different movements of science, for example, in Stanislav

/3 M. Mamardaschwili: *Symbol und Bewusstsein*. Jerusalem 1982, S. 37.

/4 Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt am Main 1983, S. 160.

Schrift zweitrangig gegenüber dem, was man als fundamentale Synergie und Synästhesie bezeichnen könnte. Das heißt aber, dass der Phonetismus niemals allmächtig ist, und darüber hinaus, dass er immer schon auf den stummen Signifikanten eingewirkt hat." /4 Ich glaube, in diesem Drang zur Synästhesie (die in anderen Wissenschaften zutage tritt, zum Beispiel in den „perinatalen Matrizen" von Stanislaus Grof) als einer Methode, den stummen Signifikanten zu aktualisieren, zeigt sich ein allgemeines und auf der Kompetenzebene konkreter philosophischer und wissenschaftlicher Richtungen reflektiertes Bedürfnis des modernen Menschen, seine Urgeschichte zu verstehen. Dieses Bedürfnis ist zyklisch und tritt wohl stets um die Wende von einem Jahrhundert zum nächsten zutage. Zu Beginn unseres Jahrhunderts hat es sich verschärft durch die neue Sehnsucht nach Ganzheit, nach jener verlorenen existenziellen Infrastruktur, die dem menschlichen Sein zur vollgültigen, lebensvollen Selbstverwirklichung verholfen hat. Dieses Bedürfnis liegt wohl auch dem neuen Interesse am Alten Testament, an der Philosophie der Gnostiker und an der Kabbala zugrunde, das nicht nur im Bereich des professionellen Philosophierens, sondern auch in dem des naiven „Massenphilosophierens" verbreitet ist.

Sacharow-Ross ist, wie schon erwähnt, ein Künstler mit philosophischer Ader. Er ist wohl einer der wenigen Meister seiner Generation, die sich konsequent für wissenschaftliches Denken interessieren und dessen Entwicklung verfolgen, und zwar ernsthaft, außerhalb spielerischer Praktiken wie Mock Archeology oder Mock Ethnography, die in den 70er Jahren im Westen verbreitet waren. Für Vertreter der inoffiziellen Kunst war die Verbindung zur Wissenschaft in der damaligen Sowjetunion keine spaßige Angelegenheit. Vor allem nicht in weltanschaulicher Hinsicht: In der Epoche des totalen Misstrauens gegen die sowjetisch geprägte philosophische Weltanschauung versprachen die naturwissenschaftlichen Disziplinen ein objektives, ideologiefreies Weltbild. Außerdem betätigten sich die „Physiker" in ständiger Herausforderung der Behörden als Organisatoren inoffizieller Ausstellungen und sogar als

Grof's "perinatal matrices") as a way of activating the mute designative is the manifestation of the more general need of modern man to understand his own fore-history – a need not always reflected in the sense of the competencies of concrete philosophical and scientific movements. This need is cyclical and appears to be manifested at the turn of centuries. At the start of our own, it is exacerbated by a new nostalgia for wholeness, for the lost existential infrastructure that assisted the full-fledged, full-blooded self-realization of human existence. This need appears to also lie at the basis of the new and widespread – not only in the sphere of the professional, but also in the sphere of the naive, "mass" philosophizing – interest in the Old Testament, Gnostic philosophy and the Kabbalah.

As we have already seen, Sacharow-Ross is a philosophical kind of artist. He remains one of the few masters of his generation consistently interested in scientific thoughts, following their development. He does so seriously, outside such playful practices as Mock Archaeology or Mock Ethnography, which were popular in the West in the 1970s. In the Soviet Union of those years, the link with science was a matter of grave concern for unofficial artists – above all in the sense of *Weltanschauung*. In the age of total distrust of the Soviet philosophical picture of the world, the natural sciences promised an objective, non-ideological picture of the world. The "physicists," with their constant "fronde" towards the authorities, held unofficial exhibitions and were even "patrons" – in the Soviet situation. As much as their modest means allowed, they bought works by underground artists (it is symbolic that many of the Moscow masters of a Conceptualist bent were centered around a journal called *Knowledge is Power*).

Few, however, managed to thematicize the "scientific" in the sense of art. One can only recall Vladimir Yankilevsky's *Nuclear Power Station* (the spiritual-religious vector was more in demand). Even in the Soviet period, Sacharow-Ross attempted, completely consistently, to appropriate explanatory and fixative

„Mäzene", wenn man sie für sowjetische Verhältnisse so bezeichnen kann: Sie veranstalteten inoffizielle Ausstellungen und kauften im Rahmen ihrer bescheidenen Möglichkeiten Arbeiten von Künstlern des Undergrounds. (In der Tatsache, dass sich viele Moskauer Konzeptkünstler um die Zeitschrift *Wissen ist Kraft* gruppierten, lässt sich sogar ein symbolischer Sinn erkennen.) Doch gelang es kaum einem Künstler, das „Wissenschaftliche" auf der Ebene der Kunst zu thematisieren. Man erinnert sich höchstens noch an das *Atomkraftwerk* von Wladimir Jankilewski. (Der spirituell-religiöse Vektor war stärker gefragt.) Sacharow-Ross war schon in seiner sowjetischen Periode konsequent bestrebt, erklärende und fixierende „wissenschaftliche" Techniken – Methoden zur Vermittlung und Abstrahierung – auf eine bestimmte Weise zu appropriieren. Zum ersten Mal seit den 20er Jahren, seit den *Elektroorganismen* K. Redkos, sind daher alle diese Planskizzen, Vektoren und Formeln, die zum Beispiel in seinem *Koordinatensystem* wirksam waren, mehr als nur einfach Zeichen des wissenschaftlichen Diskurses.
Als er schon in Deutschland arbeitete, hielt er immer noch Kontakt zu seinen Freunden im Zentrum für Kernphysik bei Gatschina (wo seine Frau Alla Woloschkina, die ebenfalls vom KGB repressiert worden und zusammen mit ihm emigriert war, als Laborleiterin gearbeitet hatte). Nach und nach erweiterte Sacharow-Ross seinen Interessensbereich, der nun auch die Esoterik einschloss. Diese Erweiterung der Grenzen geschah durchaus reflektiert und aus dem menschlichen Bedürfnis heraus, die eigene Urgeschichte zu verstehen. Dieses Bedürfnis lässt sich kaum innerhalb des streng wissenschaftlichen Diskurses befriedigen. Ende der 90er Jahre wurden in Sacharow-Ross' künstlerischer Praxis die Aktionen, in denen er sich an psychologische und anthropologische Techniken herantastete, die auf die archaischen Ursprünge des Bewusstseins zurückgehen, von etwas Anderem abgelöst.

Dieses andere ist Grafit. Sacharow-Ross verliebt sich in dieses Material und den Vorgang seiner Bearbeitung – in das Fräsen und Schleifen. Diese Prozeduren entsprechen wohl der Direktive Theo van

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 186

"scientific" techniques – the devices of mediation and abstraction. Probably for the first time since the 1920s and the time of Kliment Redko's electro-organisms, all these schemes, vectors and formulae, set in motion (for example, in his *System of Coordinates*) were something more than merely signs of the scientific discourse. Working in Germany, the artist maintained his links with his friends from the Centre of Nuclear Physics in Gatchina (where his wife, Alla Voloshkina, had been head of the laboratory, before coming to the attention of the KGB and emigrating with him).

Sacharow-Ross gradually expands the sphere of his interests, which now includes esotericism. This expansion of borders is completely reflected in and is directed, as we have already seen, toward the human need to understand our fore-history. A need hardly capable of being satisfied within the bounds of scientific discourse. In the late 1990s, something else came to Sacharow-Ross' art practice, replacing actions concerned with probing out the psycho- and anthropo-technical and dating back to archaic sources of consciousness.

This something was graphite. Sacharow-Ross fell in love with this medium and the very process of its working – milling and grinding. These procedures seem to correspond perfectly to Theo van Doesburg's approach and his *Art Concrete* manifesto: "Technique should be mechanical, that is to say, anti-impressionistic." His graphite bars and blocks, in their asceticism, also recall the art practice of the *Zero* group, who followed many of the principles of *Art Concrete* – extreme reduction and radical rejection of what Max Bill called "naturalistic representations". Naturalistic – yes, but natural – no. Sacharow-Ross' approach is to give the medium the right of "direct speech". This right, however, must be realized and implemented. The artist must establish communication and introduce this medium into a certain context. This is the context of these same world-explorative procedures, which the artist articulated in his actions-rituals, regulating the relationship with the flows of time.

Doesburgs in seinem Manifest *Art Concret*: „Technik und Ausführung müssen mechanisch, mit anderen Worten, antiimpressionistisch sein." Sacharow-Ross' Grafitblöcke können in ihrer Asketik auch an die Kunstpraxis der Gruppe „Zero" erinnern, die viele Prinzipien der Konkretisten übernommen hat: die äußerste Reduktion, den radikalen Verzicht auf „naturalistische Repräsentationen", wie Max Bill geschrieben hat. Verzicht auf naturalistische Repräsentationen – ja, aber keineswegs auf natürliche, naturgegebene. Sacharow-Ross' Ansatz ist folgender: Er gewährt dem Material tatsächlich das Recht auf die „direkte Rede". Dieses Recht muss indes realisiert werden. Der Künstler muss eine Kommunikation herstellen und dieses Material in einen bestimmten Kontext bringen. Ich glaube, es ist der Kontext derselben weltbegreifenden Prozeduren, die der Künstler in seinen Ritualaktionen artikuliert hat, die das Verhältnis zu den Zeitströmen regulieren sollten.

Sacharow-Ross erscheint das Material Grafit als Konzentration, als Verdinglichung dieser Zeitproblematik. Das Wort „erscheint" mit seinen transzendentalen Konnotationen eignet sich vortrefflich für den Ausdruck seiner Beziehung zum Grafit: Hier verschmilzt das Künstlerische (Mediale) mit dem Naturwissenschaftlichen und Mystischen. Grafit ist in seinem Bewusstsein das Konzentrat des Lebens, ein Klumpen des Urbewusstseins, eben jener „stumme Signifikant" Derridas, den von seiner „Stummheit" zu erlösen der Künstler berufen ist. Die Grafitblöcke, -quader und -stelen von Sacharow-Ross sind Objekte mit „Bildschirmcharakter", Prototypen von Spiegeln, Monitoren usw. Zusammengepresste Jahrtausende organischen Lebens, die von den Energien des Urbewusstseins durchdrungen sind, schauen den Betrachter von diesen Bildschirmen aus an. Ob reflektiert oder nicht, der Künstler schließt sich hiermit der erstaunlichen Tradition der russischen philosophischen Dichtung an, die sich der „geologischen" Metaphorik bedient und wahrscheinlich am konsequentesten in Ossip Mandelstams *Griffel-Ode* ausgedrückt ist (deren Bildhaftigkeit ihrerseits eine Ablagerung der Bildsprache Derschawins

For Sacharow-Ross, graphite represents a concentration, an objectification of this temporal issue. With its transcendental connotations, the word "represents" is ideally suited for expressing his relationship with graphite; the artistic (media), the natural scientific and the mystic are merged in one. In his mind, graphite is a concentrate of life, a clot of fore-consciousness, the same "mute designative" of Derrida that the artist summoned to deliver from "muteness".

Sacharow-Ross' graphite blocks, beams and columns are objects of a "screen" type, prototypes of mirrors, monitors, etc. The pressed millennia of organic life, permeated with the energies of fore-consciousness, look at the viewer from these screens. Whether reflected or not, the artist links up with the remarkable tradition of Russian philosophical poetry, linked to "geological" metaphors and expressed most consistently in Osip Mandelstam's *Slate Ode* – the imagery of which, in turn, accumulates in Derzhavin and Lermontov – with its chain of flint, shale, lead, chalk and slate. In search of itself, culture turns back to the sources of speech, where "the water teaches them and time sharpens them," i.e. nature "teaches" or prepares a primordial, sheep-and-goat culture, from which a "slate" or written culture emerges.

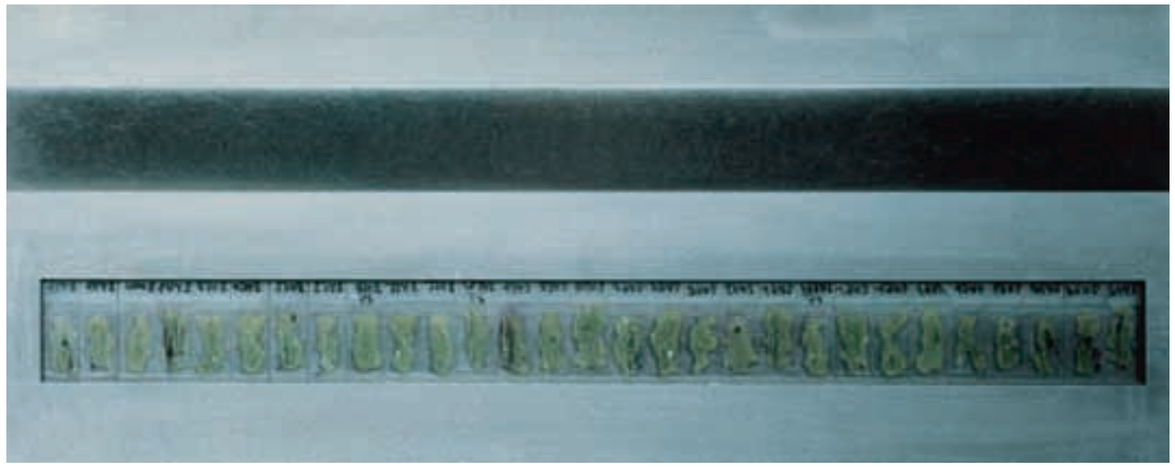
Sacharow-Ross has works in which the dialectics of geological and human times are shown clearly and directly. Inserted in a graphite block is a strip with the prints of the development of a human embryo. This is a small, "pre-natal" history, yet a history completely discernible even against the background of geological landslides, as it is the necessary constituent component of the processes of the realization of life. The sensation of the unity of the temporal processes is upheld by the visual reference. This strip of prints – a form of vertical chronological prospecting hole – looks like a vein or the impregnation of one layer in the massive mineral bed of the other. Yet this profoundly concrete geological association also has a metaphorical continuation – a tense Mandelstam image ("with a layer of darkness, with a layer of light").

und Lermontows ist), und zwar in der Kette: Kies, Schiefer, Blei, Kreide, Griffel. Die Kultur wendet sich auf der Suche nach sich selbst zurück zu den Ursprüngen der Sprache, wo „der Ruck schreibt", „das Wasser lehrt", „die Zeit schärft", wo also die Natur „lehrt" und eine Urkultur der Ziegen und Schafe vorbereitet, aus der die „Griffel"-Kultur, also die Schriftkultur, herauswächst.

Es gibt bei Sacharow-Ross Arbeiten, in denen die Dialektik der geologischen und menschlichen Zeit unmittelbar anschaulich gezeigt wird: In einen Grafitblock ist ein Streifen mit Fotoabzügen eines menschlichen Embryos in seiner Entwicklung eingelassen. Es ist eine kleine „intrauterine" Geschichte, aber eine Geschichte, die sogar auf dem Hintergrund geologischer Rucke durchaus erkennbar ist, denn sie ist eine notwendige Komponente der Lebenswerdungsprozesse. Die Empfindung der Einheit zeitlicher Prozesse wird durch den visuellen Verweis unterstützt: Dieser Streifen aus Fotoabzügen, also eine Art vertikaler, chronologischer Schurf, sieht aus wie ein kleiner Gang, wie das Einsprengsel einer Gesteinsart in die massive mineralische Schicht einer anderen. Aber auch diese zutiefst konkrete geologische Assoziation hat eine metaphorische Fortsetzung: Mandelstams spannungsgeladenes Bild „der Schicht aus Dunkelheit, der Lichtschicht folgend".

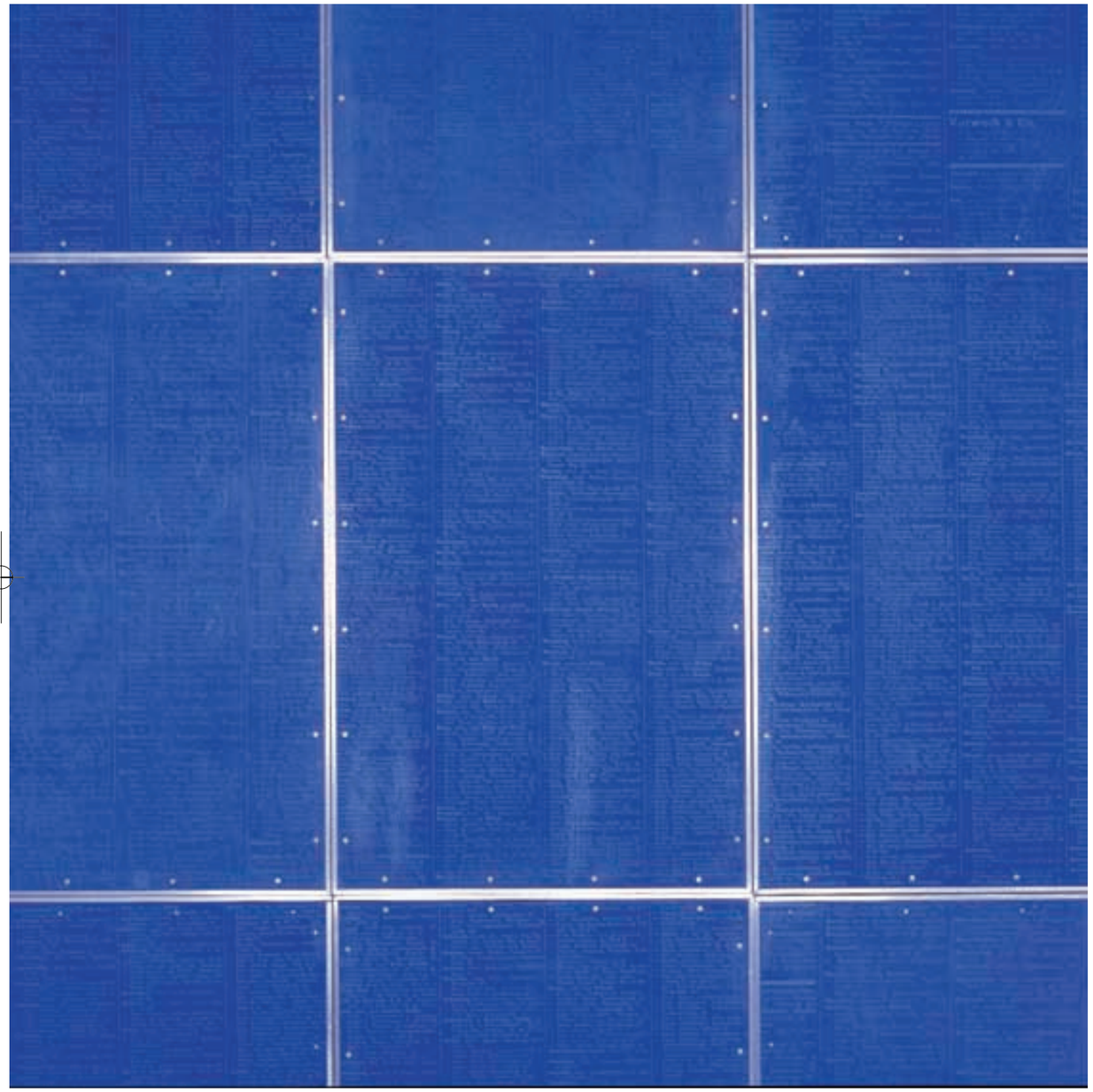
Es gibt Arbeiten, in denen die Würde der Grafit-, also der Griffel-Kultur, die die Logik der natürlichen Prozesse als Erbe übernimmt, gewissermaßen mit der „Gegenmethode" verteidigt wird. In einer Sergej Prokofiew gewidmeten Arbeit wird eine Schiefertafel verwendet (dieses gegenständliche und sinnhaltige Motiv – die Schultafel als Feld der Anschaulichkeit, Beweiskraft, Objektivität und Reinheit der vom Künstler angestellten Experimente – wandte schon Beuys in seinen *Sibirischen Symphonien* an). Auf der einen Seite befindet sich ein Notenauszug aus Prokofiews *Romeo und Julia*, auf der anderen ein Readymade: ein Käfig mit einem darin eingesperrten Spielzeug, einem musikalischen Stehaufmännchen. In dieser Zusammenfügung von Unvergleichbarem – des großen Werks mit dem vulgären

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 188



Pulverschrank,1999
S./p. 189: Linie, 2001

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 190



Königsbergertafel, 2000
S./p. 191: Linie, 2001

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 192

Sacharow-Ross also has works in which the merits of a graphite, slate culture, inheriting the logic of the natural processes, is upheld by a form of "reverse mathematics". One work dedicated to Sergei Prokofiev employs the slate (an objective-meaning motif – a school slate as the field of a certain clearness, evidence, objectivity and purity of the experiments put forth by the artist – was actively employed by Joseph Beuys in his *Siberian Symphonies*). On one side is the sheet music for Prokofiev's *Romeo and Juliet*. On the other is a readymade – a cage with a musical tilting doll inside. In this combination of the uncombinable – a great work of music and a vulgar toy – one can see a typically Fluxus device for eroding the status of high art. One can also seek an historical-social subtext: Prokofiev was humiliated at the hands of Stalin's cultural officials, who demanded that he compose melodies "that the common people can sing." Also logical is the interpretation in the spirit of the aforementioned aspiration of contemporary culture to "depart" from ameliorated space into the everyday and the non-egoistic. What can be more non-egoistic than this anonymous readymade – a tilting doll? This interpretation is confirmed by the cage, an image of the repression to which low culture was subjected by the "highbrow."

I think that all such interpretations have a right to exist, though the main thing is the following: for Sacharow-Ross, the slate board is standard in the sense that it represents the voice of primordiality, thousands of years of experience, pressed in graphite and appearing on the surface in the form of sign-characters. This is the main, irrefutable message. The others are interesting for their variety, their ability to replace one another.

We have already noted Sacharow-Ross' ability to work in different registers of consciousness. He equally freely appeals to both the scientific and the mystical experience. He does so with his hand on the "button," i.e. he relates to the crossover of registers completely pragmatically, as a choice of language

/5 S.S. Choruschi: *Zur Phänomenologie der Askese*. Moskau 1998, S. 198.

Yagya, 1987

Spielzeug – kann man einen typischen Kunstgriff der Fluxusbewegung sehen, um den Status der High Art aufzuweichen. Man kann auch einen historisch-sozialen Subtext suchen: Sergej Prokofiew hatte sich der erniedrigenden Forderung stalinistischer Kulturträger beugen müssen, die von ihm Melodien verlangten, „die das einfache Volk nachpfeifen kann". Logisch ist auch eine Interpretation im Sinne des oben beschriebenen Bestrebens der Gegenwartskultur, aus dem kultivierten in den alltäglichen, nicht-egoistischen Raum „auszuziehen". (Was könnte nicht-egoistischer sein als das anonyme Readymade des Stehaufmännchens? Außerdem wird diese Interpretation vom Käfig unterstützt – als Bild für die Repressivität, der die niedrige Kultur vonseiten der hohen unterzogen wurde). Ich glaube, alle diese Interpretationen haben eine Existenzberechtigung, aber die Hauptsache bleibt doch das Folgende: Die Schiefertafel ist für Sacharow-Ross normgebend in dem Sinne, dass sie die Stimme der Uranfänglichkeit ist und eine viele Jahrtausende alte Erfahrung verkörpert, die im Grafit zusammengepresst ist und in Form von Schriftzeichen an die Oberfläche tritt. Das ist die unbestreitbare Hauptbotschaft, die übrigen Interpretationen sind durch ihre Variabilität und Austauschbarkeit interessant.

Weiter oben wurde bereits auf die besondere Fähigkeit von Sacharow-Ross hingewiesen, mit verschiedenen Bewusstseinsregistern zu arbeiten. Er appelliert gleichermaßen frei an die wissenschaftliche wie mystische Erfahrung. Dabei „zieht er nicht alle Register", sondern wählt sie ganz pragmatisch als die Sprache und Ausdrucksmittel aus, die der selbstgestellten Aufgabe angemessen sind. „Der Bereich der mystischen Erfahrung", schreibt ein moderner Philosoph, „umfasst Erscheinungen …, die man als ontologische Grenzerscheinungen bezeichnen kann: Es geht darin um die Überwindung der Grenzen, um das Verlassen der Seinsweise des Menschen, um die Überschreitung des ontologischen Horizonts der menschlichen Existenz, d. h. des ‚Seins im Hier', der vorhandenen empirischen Realität." /5

In Aktionen wie *Yagya* arbeitet der Künstler auf der Ebene des uranfänglichen Bewusstseins und

and means of expression adequate to the task that he sets himself. A contemporary philosopher wrote: "The field of mystical experience consists of phenomena … which can be called ontologically borderline: phenomena in which the talk is not about the overcoming of borders, the exit beyond the bounds of the very means of the existence of man and the ontological horizon of human existence – i.e. 'local existence', available empirical reality." /5

In actions like *Yagya*, the artist worked in a regime of primeval consciousness, demonstratively dissolved in the natural environment. Mythological consciousness is still not separated from the sources of existence. In the "graphite" works, where "direct speech" often "conceded" to the medium, to mineral formations, the mystical combines with the natural scientific.

In another series of works, Sacharow-Ross employs the strategy of self-removal. This occurs in a project in which he works with the pages of the 1941 Königsberg telephone book. Here the subject is not the crossover of registers – anonymity as a means of self-realization, widespread in contemporary art. Neither is it about appealing to matrices of primordial consciousness. No, the total rejection, the "self-removal" of the artist is governed by something completely different. He "goes away," not having the power to reconcile himself with the realities created by the contemporary consciousness. Sacharow-Ross simply magnifies, on a display, pages of a telephone book. Although the telephone numbers of Königsberg Jews are still present, unlike other subscribers, they do not indicate their occupations. This is a prohibition on profession – and nothing more.

Sometimes, as in the *Cello for Full Moon* object, Sacharow-Ross manages to combine the two approaches – the "scientific" and the "mystical." The inverted commas show the nominal and even ironic nature of this terminology: the artist specially lowers the pathos of both discourses. Both are archaicized

löst sich demonstrativ in der umgebenden Natur auf: Das mythologische Bewusstsein trennt sich noch nicht von den Ursprüngen des Seins. In den Grafitarbeiten, wo dem Material, den mineralischen Gebilden, oft das „Wort abgetreten" wird, verbindet sich das Mystische mit dem Naturwissenschaftlichen.

(In einer Reihe von Arbeiten verwendet Sacharow-Ross die Strategie der Selbstaufhebung. Das geschieht in einem Projekt, in dem er mit den Seiten eines Königsberger Telefonbuchs von 1941 arbeitet. Es handelt sich hier nicht um einen Registerwechsel, um die Anonymität als Methode zur Selbstverwirklichung, die in der Gegenwartskunst verbreitet ist. Und natürlich auch nicht um einen Appell an die Matrizen des uranfänglichen Bewusstseins. Nein, der totale Verzicht, die „Selbstaufhebung" des Künstlers, ist von etwas ganz anderem bedingt: Er „geht weg", da er nicht imstande ist, sich mit den Realitäten abzufinden, die durch das ihm zeitgemäße Bewusstsein geschaffen worden sind. Sacharow-Ross vergrößert einfach auf dem Display die Seiten des Telefonbuchs. Die Nummern der Königsberger Juden sind darin noch aufgeführt, aber im Unterschied zu anderen Telefonkunden steht die Tätigkeit nicht mehr dabei: Berufsverbot! Das ist alles.)

Manchmal, wie zum Beispiel im Objekt *Violoncello für Vollmond* gelingt es dem Künstler, zwei Herangehensweisen zu vereinen, die „wissenschaftliche" und die „mystische". Die Anführungszeichen weisen auf eine gewisse Bedingtheit und sogar ironische Verzerrung der Terminologie hin: Der Künstler mindert eigens das Pathos beider Diskurse. Beide sind archaisiert, ja mystifiziert. Der „wissenschaftliche" Diskurs ist durch ein Linsensystem vertreten, das Ähnlichkeit mit einem antiken optischen Gerät hat (und natürlich die Bewegung der Himmelskörper berechnet). Der zweite „mystische" Diskurs ist theatralisiert und in Szene gesetzt. In einen Schrank, ein Analog zur Guckkastenbühne, ist ein Readymade gestellt, ein Violoncello. Das Linsensystem erhascht den Augenblick, da der Mond in seine volle Phase eintritt, dann strömt das Licht in eine eigens dafür vorgesehene Öffnung. Ein Trick – das Wunder der

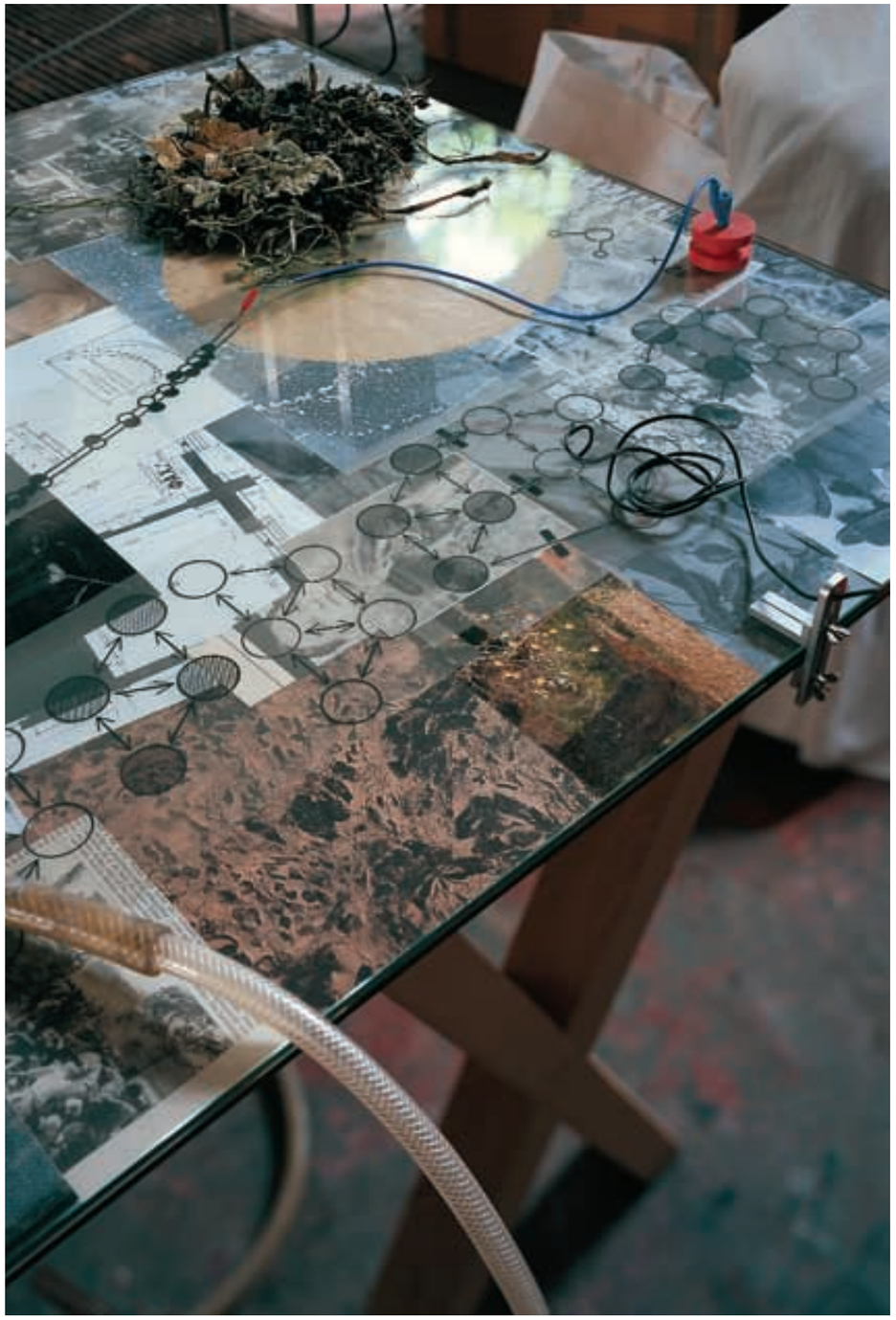
reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 194

and even mystified. The “scientific” is represented by a system of lenses likened to an historical optical apparatus (and, of course, bearing in mind the movement of the celestial bodies). The second, the “mystical”, is theatricalized and stage-directed. A readymade – a cello – is placed in a special cupboard, the analogue of the stage box. The system of lenses catches the moment when the moon enters the full phase and the light floods into the hole specially intended for this. A Kunststück – the miracle of the birth of music in a flash of moonlight! The banality of this metaphor corresponds to its literalization. But, at the same time, is there not, in this radicalness, the reduction of some other, profound meaning? For example, an answer to the summons of Cage? With him, we have the principle of chance, the aleatory. Here we have iron determination, supplied by the movement of the celestial luminaries (or, if you like, a miracle). In any case, Sacharow-Ross achieves a new quality of the realization of a *Gesamtkunstwerk*.

Working with time regimes as intensely as Sacharow-Ross does, one cannot help pondering over the regimes and interpretations of the very process of perception. I think that, in a series of things, the artist thematicizes these processes in the most direct way, finding himself new forms of content. The talk here is not about works of photo-based art. This essay began with a description of one such work, based on the photograph of a girl emerging from a forest, taken by the artist in his youth. We have also mentioned a certain optical sorcery – and not only in the biographic-thematic context (the girl was the daughter of the local witch doctor). The optical context, directly linked to the context of meaning, was more important. It is more distinct and condensed in the work dedicated to Pope John Paul II’s visit to Argentina. This was made on the basis of a constantly magnified photograph, in turn taken from a possibly high vantage point. The creation of the work activates other photographs of mass actions. In the given case, the term *photo-based* has an exact technical meaning – a basis of visuality is created via work with the photographic sources.

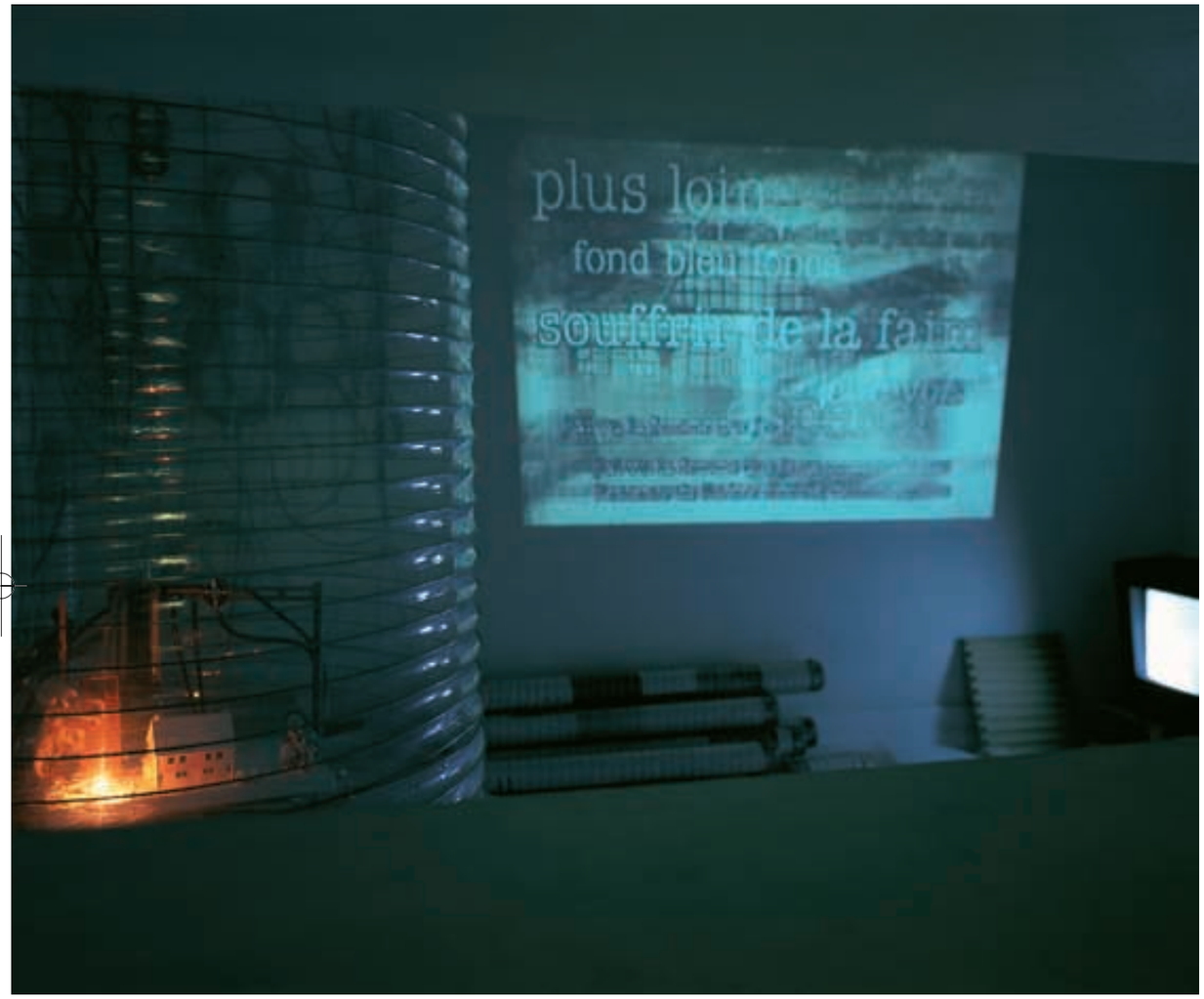
Geburt der Musik im Flash des Mondlichts! Die Banalität der Metapher entspricht ihrer buchstäblichen Umsetzung. Doch hat diese radikale Reduktion nicht trotzdem auch einen anderen, tieferen Sinn? Enthält sie nicht zum Beispiel eine Antwort auf die Herausforderung von John Cage? Bei Cage gilt das Zufallsprinzip, die Aleatorik, hier gilt eiserner Determinismus, der vom Lauf der Himmelskörper (oder vom Wunder, wenn man so will) gewährleistet wird. In jedem Fall erreicht Sacharow-Ross eine neue Qualität bei der Verwirklichung eines Gesamtkunstwerks!

Wenn man so intensiv mit Zeitabläufen arbeitet, wie Sacharow-Ross es tut, muss man wohl zwangsläufig auch über die Abläufe und Interpretationen des Wahrnehmungsprozesses nachdenken. In einer Reihe von Arbeiten thematisiert er, wie ich glaube, diese Prozesse auf ganz unmittelbare Weise und findet für sich neue inhaltliche Möglichkeiten. Es handelt sich um Werke der Photo-based art. Am Anfang dieses Aufsatzes wurde eine dieser Arbeiten beschrieben, der das Foto eines aus dem Wald heraustretenden Mädchens zugrunde liegt, das der Künstler schon in Jugendjahren gemacht hatte. Es wurde auch eine gewisse optische Zauberei erwähnt, und nicht nur im biografischen und thematischen Kontext (das Mädchen war die Tochter der örtlichen Heilerin). Wichtiger war der optische, unmittelbar mit dem Inhalt verbundene Kontext. Noch klarer und verdichteter tritt er in einer Arbeit hervor, die dem Besuch von Papst Johannes Paul II. in Argentinien gewidmet ist. Sie basiert auf einer mehrfach vergrößerten Fotografie, die ihrerseits von einem sehr hohen Standpunkt aus gemacht worden ist. Bei der Entstehung dieser Arbeit wirkten auch andere Fotos von Massenaktionen mit: Der Terminus „Photo-based“ hat im vorliegenden Fall einen genauen technischen Sinn – durch die Arbeit mit fotografischen Quellen entsteht eine Basis der Visualität. Ich möchte hier nicht auf Einzelheiten der fraktalen Wahrnehmungstheorie eingehen, sondern nur einige Übergangszonen erwähnen: Das visuelle Feld ist so gestaltet, dass sich das Auge in einer spezifischen Art und Weise darüber bewegt – Zonen der Klarheit



Reanimation, 1997

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 196



Reanimation, 1997

Without going into the details of the fractal theory of perception, I only note the presence of several zones of transitivity. The visual field is resolved in such a way that the eye moves along in it in a specific regime. Zones of clarity and distinction alternate with zones of non-observance. These are not traditional planes of representation, developed by the classical picture. We refer, naturally, not to the direction of the vision, which is realized by the perspective. The fractal (transitory) regime is realized through work with visibilities – crowds of human figures like mists of micro-particles captured by the Brownian movement. The primary, virtually tactile tangibility; the optic collapse into different spaces of meaning, secondary perception, new focusing. The alternation of zones is accompanied by the overcoming of the clots of energy. This very process is linked to a definite spurt – the expansion of the consciousness. Thanks to the energy of transitivity, the sensation arises of a new wholeness of everything existing, implemented on several levels, ranging from the molecular to the cosmic.

A long distance runner is, by definition, permanently in a state of transition. Spatial, temporal – the change of speed is an analogue of existence in different regimes and the ceremonials of the passage of time – and existential transition. A key concept of postmodernism – transgression – is also linked to the symbolics of transition. Crossing the border between the possible and the impossible; “surmounting an insurmountable boundary” (Maurice Blanchot). Far removed from natural-scientific terminology and inheriting, to a certain extent, the phenomenon of revelation investigated by mystical theology, the concept of transgression offers versions of non-linear evolution, the mechanisms of which are recorded by synergy. The postmodernist openness and metaphorical capaciousness of the terminology allows the artist to give his own definition of the transgression-exit of man, outside the bounds of both the experience keeping him within certain borders, and the bounds of “local existence.” In the given case, these are the borders of a concrete sojourn in a definite place.

und Deutlichkeit wechseln sich ab mit Zonen der schlechten Erkennbarkeit. Es sind aber nicht die traditionellen Darstellungsebenen, die vom klassischen Gemälde entwickelt worden sind, hier handelt es sich natürlich nicht um die Blickführung mit Hilfe der Perspektive. Der fraktale Verlauf vollzieht sich aufgrund der Arbeit mit der visuellen Wahrnehmung: Die Massen menschlicher Figuren sehen aus wie Nebelschwaden oder Anhäufungen von Mikroteilchen, die von der Brownschen Molekularbewegung erfasst sind. Primäre, fast taktile Greifbarkeit, optischer Einbruch in irgendwelche anderen Sinnräume, sekundäre Wahrnehmung, neue Fokussierung. Begleitend zur Abfolge der Zonen müssen Energieverdichtungen überwunden werden, dieser Übergang ist mit einem bestimmten Ruck verbunden, mit einer Bewusstseinserweiterung. Dank der Energie dieses Überbrückungsvorgangs entsteht die Empfindung einer neuen Ganzheit alles Seienden, die auf mehreren Ebenen verwirklicht wird: von der molekularen bis hin zur kosmischen …

Der Langstreckenläufer befindet sich ja laut Definition permanent im Zustand des Übergangs – des räumlichen, zeitlichen (der Tempowechsel ist ein Analog zur Existenz in verschiedenen Riten und Zeremoniellen des Zeitverlaufs) und existenziellen. Mit der Übergangssymbolik verbunden ist auch der Schlüsselbegriff der Postmoderne – die Transgression: das Überschreiten der Grenze zwischen dem Möglichen und Unmöglichen, „die Überwindung der unüberwindlichen Grenze“ (Blanchaut). Weit entfernt von der naturwissenschaftlichen Terminologie übernimmt die Konzeption der Transgression in einem gewissen Maß das von der mystischen Theologie erforschte Phänomen der Offenbarung und bietet dennoch eine Version der Idee einer nichtlinearen Evolution an, deren Mechanismen synergetisch fixiert sind. Die postmoderne Offenheit und „Metaphernhaltigkeit“ der Terminologie erlaubt auch dem Künstler, seine Definition zu geben von der Transgression des Menschen über seine persönlich gemachte Erfahrung hinaus, die ihn eingrenzt, also über das „Sein im Hier“ hinaus. Im vorliegenden Fall

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 198

Sacharow-Ross' definition is syntopia *(syn = together + topos = place)*. While realizing all the individuality of meanings and associations invested in this term by the artist, I shall nevertheless risk interpreting it. Syntopia, according to Sacharow-Ross, is a qualitatively new sensation of the unity of the sojourn of man on earth, outside geographical, politico-geographical and topographical localization, given as a result of the act of transgression (with its mystical – illumination – and philosophical components). The place of sojourn is concrete and universal – just like the concept of sojourn itself. Certain interferences exist between the places where you are situated at a given moment, were located in the past or will be in the future. One learns, remembers and anticipates sounds, smells and visual images.

The place of sojourn is, therefore, not a chance geographic point, but the point of apposition of directed existential and metaphysical forces. Work with the *topos* – or, bearing in mind the philosophical connotations, with the *topic* – began back in actions of a mythological bent. I recall one action in St. Petersburg in 1993, at the point of apposition of the most diverse elements – on the pediment of Lenin's armored car. The car had a machinegun nest and dated from the time of the First World War. According to Bolshevik mythology, after returning from exile in April 1917, Vladimir Lenin had made a speech to workers from this same car. It stood in the courtyard of the Lenin Museum in the former Marble Palace, before the Lenin Museum was closed down and the building was awarded to the Russian Museum. On the empty podium left by the car, the artist erected an enormous tub in which he boiled grass from the banks of the River Rhine and his homeland, the Pacific shore in the Far East. This was a form of ritual of union and purification.

For the end of the millennium, Sacharow-Ross found a new form adequately suited to the ideas, energetics and metaphors of syntopia. This was tried out in the *Sapiens/Sapiens* project at the Palais des Nations in Geneva, in the Salle des Pas Perdus, a somewhat pompous example of German architecture of

sind es die Grenzen eines konkreten Aufenthalts an einem konkreten Ort. Sacharow-Ross' Definition lautet: Syntopie. Ich verstehe zwar die ganze Individualität der Sinngehalte und Assoziationen, die der Autor in diesen Terminus hineinlegt, wage es aber trotzdem, ihn zu interpretieren. Syntopie nach Sacharow-Ross ist die infolge des Transgressionsakts (mit seinen mystischen – Erleuchtung – und philosophischen Komponenten) qualitativ neue Empfindung des Menschen, dass sein Aufenthalt auf der Erde eine Einheit ist – außerhalb der geografischen, politisch-geografischen und topografischen Lokalisation. Der Aufenthaltsort ist konkret und universell wie der Begriff „Aufenthalt" selbst. Zwischen den Orten, wo man sich im gegebenen Augenblick befindet, in der Vergangenheit befand und in der Zukunft befinden wird, bestehen gewisse Interferenzen: Man erkennt, erinnert und antizipiert Klänge, Gerüche und visuelle Bilder. Der Aufenthaltsort ist somit kein zufälliger geografischer Punkt, sondern der Angriffspunkt gerichteter physischer und metaphysischer Kräfte. Die Arbeit mit dem Topos (vielmehr mit der Topik, wenn man die philosophischen Konnotationen im Blick hat) begann schon in den mythologisch geprägten Aktionen. Ich erinnere mich an eine seiner Aktionen 1993 in Sankt Petersburg – genau am Angriffspunkt verschiedener Kräfte: auf dem Sockel von Lenins Panzerwagen (das gepanzerte Fahrzeug aus dem Ersten Weltkrieg, von dessen Geschützturm aus Lenin nach seiner Rückkehr aus dem Exil gemäß der bolschewistischen Mythologie im April 1917 vor den Werktätigen eine Rede gehalten haben soll, wurde als Denkmal aufgestellt). Der Panzerwagen wurde unlängst aus dem Hof des ehemaligen Lenin-Museums entfernt, das wieder zum historischen Marmorpalast geworden und dem Russischen Museum angegliedert worden ist. Auf dem verwaisten Sockel stellte der Künstler einen großen Kessel auf, in dem Gräser vom Rheinufer und von der Küste des Stillen Ozeans im Fernen Osten, aus seiner Heimat, in sprudelndem Wasser gekocht wurden. Es war eine Art Ritual der Vereinigung und Läuterung. Ende des Jahrtausends findet Sacharow-Ross eine neue Form, die den Ideen, der

the 1930s. Everything was important – the architectural environment; the surrounding landscape; the purpose of the building (used for sittings of the UN Commission on Human Rights). Sacharow-Ross created a zone of complete interference. The simple entrance implied participation in a process. Going out into the "fresh air" presupposed a witting or unwitting transmission of a political message outside. The nearby Lake Geneva promised deactivation and liberation from the concrete-political, while recalling the age-old traditions of freethinking and exile.

There was no salvation inside. Crowds of viewers – or, rather, not viewers, but the dramatis personae of real politics working in the international organizations of the United Nations – entered this packed political zone. There was everything here – traditional art objects; video projections; mass media materials of an informational, propagandistic and statistical order; a performance situation, in which actors used the language of the corporeal to create a metaphor for the body politic; and the presence of a radical propagandist-journalist as a figure of the direct expansion of politics.

Sacharow-Ross did not plan a political provocation. If such a provocation was pre-programmed, it was only as one of several possible means of expression. Which is what happened. Russian diplomats attempted to rip part of the materials off the stands, regarding them as an impermissible provocation. Yet the artist's aim was not political recoil or ideological gain. The very aspect of repression aimed against his art meant far more to him than a concrete political result – be it purely PR, an attempt to evoke compassion for confederates or the transmission of a concrete political message. It meant direct involvement. The flow of visitors, sympathizing or protesting, was both the subject and the object of the art he created.

What Sacharow-Ross created became known as a *room collage*. Spatiality is present in the traditional collage, only in a rolled-up, removed or potential form. In the assemblage and installation, it grows to the

Energetik und Metaphorik der Syntopie adäquat ist. Sie wurde im Projekt *Sapiens/Sapiens* erprobt. Das Projekt wurde in Genf im Palais der Nationen realisiert, einem pompösen Bau, wie er für die deutsche Architektur der 30er Jahre typisch ist. Alles war wichtig: das architektonische Ambiente, die landschaftliche Umgebung und die Bestimmung des Gebäudes, in dem gerade die UN-Menschenrechtskommission tagte. Sacharow-Ross schuf einen Bereich komplizierter Interferenzen: Der Eingang bedeutete schon die Teilnahme an einem Prozess, der Ausgang „an die frische Luft" implizierte die freie oder unfreie Übertragung einer politischen Botschaft nach draußen, der Genfersee in der Ferne versprach eine gewisse Deaktivierung und Befreiung vom konkret Politischen, erinnerte jedoch auch an die jahrhundertelangen Traditionen der Freigeisterei und des Exillebens. Drinnen gab es jedoch keine Rettung: Die Massen der Zuschauer (vielmehr nicht der Zuschauer, sondern der politischen Akteure, die in den internationalen UN-Organisationen arbeiteten) mussten diese Zone des verdichteten Politischen betreten, in der es alles gab: traditionelle Kunstobjekte, Videoprojektionen, von den Massenmedien verbreitete Informations-, Propaganda- und Statistikunterlagen, eine Performance, in der Schauspieler körpersprachlich eine Metapher des politischen Körpers schufen, sowie die Anwesenheit eines radikalen Journalisten und Propagandisten, der die direkte Expansion der Politik verkörperte. Interessanterweise plante Sacharow-Ross keineswegs eine politische Provokation: Sofern sie programmiert war, dann nur als eines von vielen möglichen Ausdrucksmitteln. So geschah es auch: Russische Diplomaten rissen einen Teil der Materialien von den Stellwänden, da sie diese für unzulässig provokativ hielten. Das Ziel des Künstlers bestand jedoch nicht darin, einen politischen Effekt oder einen ideologischen Nutzen zu erzeugen. Das Moment der Repression seiner Kunst bedeutete ihm wesentlich mehr, als das konkrete politische Resultat (sei es der Appell an das Mitgefühl von Gleichgesinnten oder die Übertragung einer konkreten politischen Botschaft). Es bedeutete Einbezogenheit. Die Ströme der Besucher, die

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 200

Sapiens/Sapiens, 2000

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 202

point of fully ousting the voids. The form found by Sacharow-Ross is not afraid of voids. It does not operate with the concepts of plane-space and objectivity-space. This form is afraid of inactivation.

The sources of room collage can be seen not only in the world-exploring ritualistic actions of the 1980s, but also in the major *Reanimation* project at Tourcoing Fine Arts Museum in 1998. An enormous space was filled with traditional art objects and symbolical artifacts. There were columns, scrolls with the names of "enlighteners of the mind," computers, tables, display cases for drawings and witnesses of scientific quests – diagrams, graphics, conspecti of scientific ideas, material from research into cancerous cells and genetic technologies and, finally, simple objects from the material world of laboratories and research centers. An acting archive of all the cross-sections of the study of life – natural scientific, spiritual and mythical-poetic…

Representing the intermediary outcome of many of the artist's quests, *Reanimation* begs to be compared to Ilya Kabakov's total installations. Yet despite the external similarity – totality in the sense of mass impact – the differences are more than evident. Sacharow-Ross' work is not actually an installation. The processional cannot be installed, even though the subject of the given work is a process and its nerve is temporality. Comparing *Reanimation* with an archive, we note that it is an acting archive – an archive with the connotations of activation; a slumbering explosion ("what a bomb lurks in these files!") and, essentially, reanimation. The processional can probably be modeled or fragmented, which is what the artist does.

What is more, the issues of representation can be applied to this material. This term presupposes selectiveness and management. Control. A total installation and total control. Notwithstanding all the assurances of interactivity, this implies a definite orientation with respect to the viewer, who is given a result, the product of alien intellectual manipulations, something installed and represented, i.e. ready.

Sympathie bekundeten oder protestierten, waren Subjekt und Objekt des von ihm geschaffenen Kunstwerks. Das, was Sacharow-Ross gemacht hat, wurde als Raumcollage bezeichnet. In der traditionellen Collage ist Räumlichkeit vorhanden, aber in eingerollter, aufgehobener, potenzieller Gestalt; in der Assemblage und Installation breitet sie sich aus bis zur vollständigen Verdrängung von Leerräumen. Die Form, die Sacharow-Ross gefunden hat, fürchtet keine Leerräume. Sie operiert überhaupt nicht mit den Begriffen Fläche – Raum und Gegenständlichkeit – Raum. Diese Form fürchtet die Wirkungslosigkeit. Die Ursprünge der Raumcollage sehe ich weniger in den Welterkenntnis heischenden Ritualaktionen der 80er Jahre, sondern in dem großen Projekt *Reanimation*, das 1998 im Musée des Beaux-Arts von Tourcoing realisiert wurde. Ein riesiger Raum war mit traditionellen Kunstobjekten und symbolischen Artefakten gefüllt – mit Säulen, Schriftrollen mit den Namen von „Geistesleuchten" sowie Computern, Tischen und Schaukästen für Zeichnungen und Zeugnisse wissenschaftlicher Forschung – Pläne und Grafiken, Konspekte wissenschaftlicher Ideen, Materialien über die Erforschung von Krebszellen und von genetischen Technologien und schließlich mit Gegenständen der materiellen Welt in Labors und Forschungszentren. Es war das tätige Archiv der Erforschung des Lebens in allen Schnitten – im naturwissenschaftlichen, spirituellen und mythisch-poetischen Schnitt. Das Projekt *Reanimation* von Sacharow-Ross, das gewissermaßen ein Zwischenfazit der Suche und Versuche des Künstlers zieht, verlangt geradezu danach, mit der totalen Installation von Ilya Kabakov verglichen zu werden. Trotz der äußeren Ähnlichkeit (Totalität hinsichtlich der massierten Wirkung) liegen die Unterschiede auf der Hand. Sacharow-Ross' Arbeit ist im Grunde keine Installation. Prozessualität lässt sich nicht installieren, Gegenstand des vorliegenden Werks aber ist der Prozess, und sein Nerv ist die Zeitläufigkeit. Selbst als wir *Reanimation* mit einem Archiv verglichen haben, fügten wir hinzu: tätig, also mit Konnotationen der Aktivierung, der schlummernden Explosion („welche Bombe verbirgt sich in diesen Dateien!"), eben der

Sacharow-Ross avoids this path, concealing the directing right up to the point of the strategy of self-removal. In his understanding, syntopia presupposes the inclusion and activation of the viewer. Correspondingly, it implies multiple channels. In *Reanimation*, the viewer is offered the choice of any path of cognition. In *Sapiens/Sapiens*, despite the reactions of the diplomats, he is not an agitator or a political provocateur. Most of the "channels" of his room collage lack topical-political content.

The viewer can – and is obliged to! – switch channels, outside the hierarchy, without divisions into main and marginal, in order to feel the presence of the political as such, in a direct regime. The extremes – tearing off the materials and the temporary detention of the journalist-agitator by the security forces – are a sign of inclusion. This means that these participants of the process selected – and displayed – the most brutal channel of political behavior. The artist's aim was strategic – to return syntopia to a place, the Palais des Nations, conceived as a point of the apposition of diverse political forces, yet long since grown purely bureaucratic.

The idea of syntopia fascinating Sacharow-Ross constantly leads him to architecture. This is natural. For all the symbolism, energy and transgressive self-sufficiency of the concept of place in the context of these ideas, he needs physical establishment, objectification, architecturalness. The *Syntopia Room* project at the German Research Center for Biotechnology (GBF) in Brunswick provides an extremely interesting example of an attempt to create a functional and simultaneously ritual-symbolic architecture, directly echoing, a century later, the architectural experiments of Rudolf Steiner. The Center of Biotechnological Research houses a unique collection of cultures of all diseases known to man, from such ancient ailments as leprosy and the plague to AIDS. Here was everything that Sacharow-Ross needed – concentration (in one place) of things found everywhere and extending throughout the whole of world history. This was virtually an

Reanimation. Zeitläufigkeit kann man wahrscheinlich modellieren oder fragmentieren. Das tut der Künstler. Und noch eins: die Problematik der Repräsentation, auf dieses Material angewandt. Dieser Terminus setzt Trenn- und Lenkbarkeit voraus. Kontrolle. Bei der totalen Installation die totale Kontrolle. Dies impliziert trotz aller deklarierten Interaktivität eine bestimmte Einstellung dem Betrachter gegenüber: Es wird ihm trotz allem ein gewisses Resultat, das Produkt fremder intellektueller Manipulationen, angeboten, etwas Installiertes, Repräsentiertes, also Fertiges. Sacharow-Ross scheint diesen Weg zu vermeiden, er versteckt seine Regie bis hin zur Strategie der Selbstaufhebung. Syntopie in seinem Verständnis setzt die größtmögliche Einbezogenheit des Betrachters in die Gesamtwirkung voraus, dementsprechend werden ihm in *Reanimation* vielfältige Kanäle und Erkenntniswege zur Wahl angeboten. In *Sapiens/Sapiens* tritt er trotz der Reaktion der „offiziellen Personen" keineswegs als Agitator oder politischer Provokateur auf: Die meisten „Kanäle" seiner Raumcollage haben keinen aktuellen politischen Gehalt. Der Betrachter kann – muss! – sich durch die Kanäle zappen, außerhalb der Hierarchie, ohne Aufgliederung in Haupt- und Nebenkanäle, um die Anwesenheit des Politischen als solchen zu empfinden, zudem in aller Unmittelbarkeit. Die Extreme aber – das Abreißen von Materialien, die vorübergehende Festnahme eines Journalisten durch die Wache – sind Zeichen der Einbezogenheit! Das heißt, diese Teilnehmer am Prozess haben den brutalsten Kanal des politischen Verhaltens gewählt und gezeigt. Das Ziel des Künstlers ist ein strategisches: Er will den Ort – das Palais der Nationen –, der als Angriffspunkt vielfältiger politischer Kräfte gedacht war und längst durch und durch bürokratisch geworden ist, der Syntopie zurückgeben.

Die Ideen der Syntopie, die auf Sacharow-Ross einstürmen, konfrontieren ihn ständig mit der Architektur. Das ist ganz natürlich: Bei aller symbolischen, energetischen und transgressiven Selbstgenügsamkeit des Begriffs „Ort" im Kontext dieser Ideen, bedarf er doch einer physischen Organisation,

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 204

incarnation of his eternal idea of an acting archive – a repository addressed to the future.

In the collection of the Center of Biotechnological Research, Sacharow-Ross appears to have seen the possibility – a realistic and not "artistic" possibility – of thematicizing a potential, multi-variative, multi-channel evolution. This is now known as if-history (history would have developed along different lines had one culture been victorious). The artist offers a form deeply embedded in the earth, combing features of handmade pottery and modern technology.

The theme of cautiousness and danger lying in wait, proceeding from the collection of diseases, is continued by the narrow, glazed-over window, which is interpreted as a viewing chink. Sacharow-Ross resolves the fully functional inner space in the spirit of his favorite devices of articulated science and rituality. The steel laboratory capacities are solemn and enigmatic, like the alchemist's flask. Any disease in the world can be called up on the plasma screens, at the wave of a hand.

Syntopy Place is a permanently acting outpost of syntopia in Cologne. This is a Russian-Udmurt peasant hut, assembled and erected as a satellite of the Simultanhalle, the former modular building of the Ludwig Museum. Originally, this was the space for the implementation of the second stage of the *Sapiens* human-ecological project. Although contrasting in all possible parameters, both buildings represented an integrated, spatial drama, in which fascinating subjects of the most diverse forms – ranging from social to historical-cultural – were acted out. Today, the hut exists separately, yet its creative potential gradually grows. It was originally founded as a type of building concentrating ethno-cultural memory. Sacharow-Ross attempted to retain every single grain of this memory. The assembling and installation of a Russian house in Germany by carpenters and volunteers – all these procedures were, for him, filled with profound symbolical meaning.

A house without windows becomes a zone of extreme concentration. The visitor senses the vast scale

Der Zaun, 2001

Vergegenständlichung, architektonischer Realisierung. Das Projekt „Persisdom" für das Zentrum für Biotechnologische Forschung in Braunschweig ist ein hochinteressantes Beispiel für den Versuch, eine funktionale und zugleich ritual-symbolische Architektur zu schaffen, die in einem gewissen Maße direkt über ein Jahrhundert hinweg an die architektonischen Experimente Rudolf Steiners anschließt. Das Zentrum besitzt eine einzigartige Sammlung von Bakterienstämmen aller bekannten Krankheiten, von sehr alten – Lepra, Pest, Aussatz – bis zu Aids. Es ist also das, was Sacharow-Ross schon immer fasziniert hat: die Konzentration (an einem Ort) nicht nur des allerorts Vorhandenen, sondern auch des in der chronologischen Linie der Weltgeschichte Ausgespannten. Außerdem ist es die praktische Verkörperung der Idee vom tätigen Archiv, also der in die Zukunft gewandten Aufbewahrung. Ich glaube, Sacharow-Ross sah im Material der Sammlung des Zentrums auch eine – wiederum reale und nicht „künstlerische" – Möglichkeit, die potenzielle Mehrkanaligkeit der Evolution zu thematisieren, die man heute if-history nennt (hätte ein Bakterienstamm gesiegt, hätte sich auch die Geschichte anders entwickelt). Der Künstler präsentiert eine tief in die Erde versenkte Form, die Töpferhandwerk und moderne Technik (Bau eines Unterstands oder Schutzraums) verbindet. Das Thema der lauernden Gefahr (hier sind schließlich alle Arten von Infektionskrankheiten gesammelt) setzt sich fort in dem schmalen, fest-verglasten Fenster, das als Sehschlitz behandelt wird. Den durchaus funktionalen Innenraum gestaltet Sacharow-Ross in der von ihm bevorzugten Kombination von artikulierter Wissenschaftlichkeit und Ritualität: Die Laborbehälter aus Stahl sind feierlich rätselhaft wie alchimistische Kolben, auf den Plasmamonitoren lässt sich wie durch einen Wink mit der Hand jede Krankheit der Welt „herbeizaubern" …

Syntopie-Ort, der ständige Vorposten der Syntopie in Köln, ist eine russisch-udmurtische bäuerliche Blockhütte, die Sacharow-Ross eigens für die Rheinmetropole entworfen hat. Sie wurde im Sommer 2000 im Dorf Kilmes bei Ischewsk hergestellt, dann in die einzelnen Balken zerlegt und aus dem Uralvorland nach Köln gebracht, wo sie erneut zusammengefügt und als eine Art Satellit an die Simultanhalle angekoppelt wurde, den ehemaligen Modellbau des Museums Ludwig. Ursprünglich war sie als Raum für die Realisierung des zweiten Stadiums des human-ökologischen Projekts *Sapiens/Sapiens* gedacht. Beide Gebäude, die in allen denkbaren Parametern kontrastieren, bildeten eine räumliche Gesamtdramaturgie, in der hochinteressante Veranstaltungen zu den unterschiedlichsten Themen stattfanden, von sozialen bis hin zu kulturhistorischen. Heute existiert die Blockhütte separat, doch ihr kreatives Potenzial nimmt ständig zu. Sie ist nach dem ursprünglichen Bauschema angelegt und konzentriert als Gebäudetyp die ethno-kulturelle Erinnerung. Sacharow-Ross war darauf bedacht, auch nicht die kleinste Kleinigkeit dieser Erinnerung zu verlieren: Die Zerlegung, der Transport und die Wiedererrichtung der Hütte durch russische und deutsche Zimmerleute und freiwillige Helfer – alle diese Prozeduren waren für ihn mit einem tiefen symbolischen Sinn erfüllt. Die fensterlose Hütte wurde zum Bereich äußerster Konzentration: Der Besucher empfindet den Rahmen und die Selbstgenügsamkeit des bäuerlichen Kosmos sowie die Durchdachtheit und Symbolik jeder Geste und Bewegung, die darin verwirklicht ist. Zugleich entsteht auch das Bedürfnis nach Navigation in diesem Kosmos. Dieses Bedürfnis drückte einst ein Städter aus, der die Dörfer Russlands bereiste: „In diesen Wunderhäusern habe ich eine Sache erlebt, die sich seitdem nicht wiederholt hat. Sie lehrten mich, im Bild mich zu bewegen, im Bilde zu leben." [6] Dieser Reisende war Wassili Kandinsky.

Syntopie-Ort ist der Raum, wo Studenten, Kinder und Besucher „lernen, sich zu bewegen und zu leben". Auf den Holzwänden realisieren Künstler multimediale Projekte, die Balken bewahren jedoch die Erinnerung an die Wärme und Schlichtheit der Kommunikation (wahrscheinlich spürte Joseph Beuys etwas Ähnliches, als er seine hölzerne Postkarte machte: Zwei Dimensionen waren „normal" und entsprachen den Bedingungen der Postbehörde, dafür verwandelte die dritte Dimension, die Breite, die

[6] Wassily Kandinsky: *Wege zur Abstraktion*. München.London.New York, 1999, S. 16.

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 206

and self-sufficiency of the peasant cosmos; the meaningfulness and the symbolism of each gesture and movement implemented in it. At the same time, there is a need for navigation in this cosmos. This need was once expressed by an urban dweller who embarked on a tour of the Russian villages: “In these remarkable peasant huts, I encountered, for the first time, the miracle that consequently became one of the elements of my works. I learnt not to look at the picture from aside, but to revolve in the picture myself, to live in it.” /6 These words were written by Wassily Kandinsky.

/6 Wassily Kandinsky: *Wege zur Abstraktion*. München.London.New York, 1999, S. 16.

Syntopy Place is a space where students, children and viewers “learn to revolve and live.” Inside the wooden walls, artists hold multimedia projects. The timber nevertheless retains memories of the warmth and simplicity of communication. Joseph Beuys probably experienced something similar when creating his wooden postcard. Two dimensions were “normal,” corresponding to the needs of the postal department. The third dimension – breadth – turned the postcard into a wooden beam, concentrating the warmth of preliterate culture. One critic correctly noted about Sacharow-Ross’ project: “The highly complicated social and cultural organization of a megalopolis of many facets necessarily entails tribal substructures.”

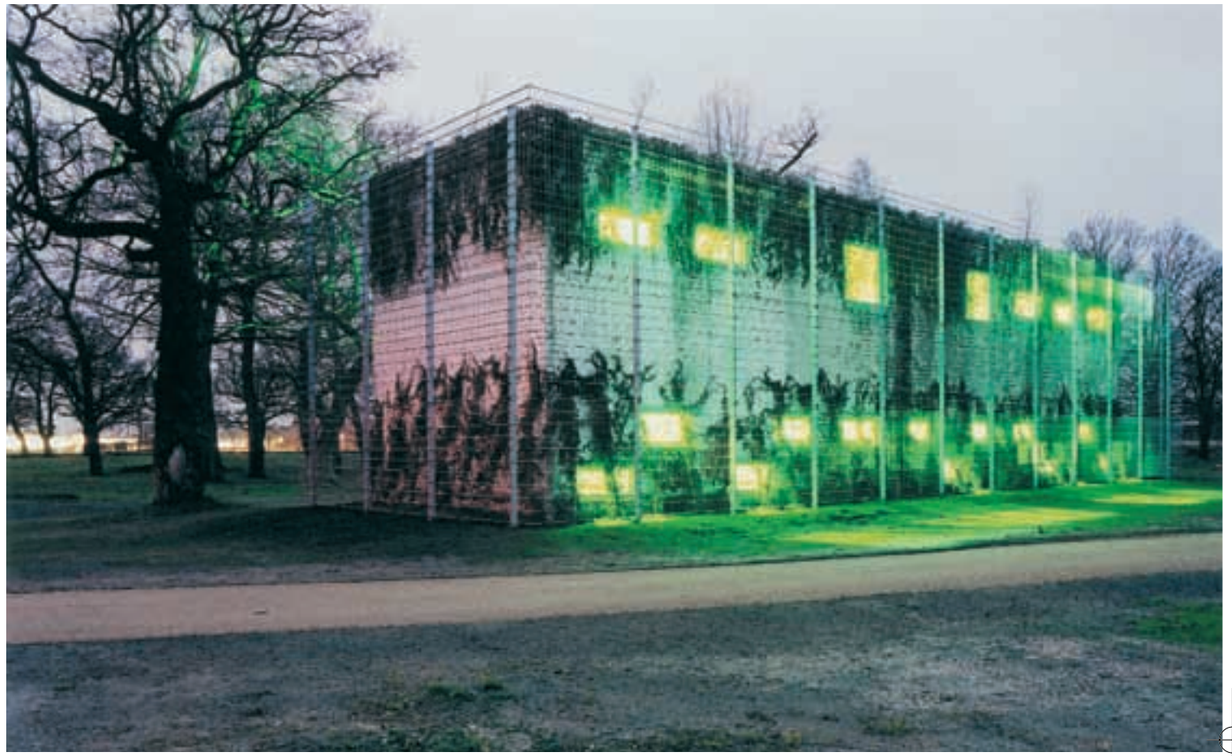
“The loneliness of the long-distance runner” – this image of the artist implies, besides everything else, the status of overcoming. Overcoming the borders of discourses, the competence of traditional artistic disciplines, stereotypes of perception. And, of course, overcoming oneself – personal doubts, ambitions and fears. As Boris Pasternak wrote: “With whom did his battles pass? With himself, with himself.”

Translated from Russian by Kenneth MacInnes

Karte in einen Holzblock, der die Wärme der vorschriftlichen Kultur konzentrierte.) Der Kritiker, der über das Projekt von Sacharow-Ross schrieb, hatte recht: “The highly complicated social and cultural organization of a megapolis of many facets necessary entails tribalistic substructures.”

Die Einsamkeit des Langstreckenläufers, dieses Bild des Künstlers, setzt neben allem anderen einen Status der Überwindung voraus: Überwunden sind die Grenzen der Diskurse, die Kompetenzen traditioneller Kunstdisziplinen und auch Wahrnehmungsstereotypen. Und natürlich auch Selbstüberwindung: Überwindung der eigenen Zweifel, Ambitionen und Ängste. Wie schrieb ein russischer Dichter: „Mit wem verliefen seine Kämpfe? Mit sich selbst, mit sich selbst.“

Aus dem Russischen von Annelore Nitschke



Sapiens/Sapiens, 2000

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 208

Die Schnittstellen zwischen der Kunst, der Partizipation und dem Resultat als Prozess
The Interfaces between Art, Participation, and the Result as Process

Anna Karina Hofbauer

Mit großer Mühe wurde mitten im Wald bei Sankt Petersburg ein Papierzelt aufgebaut. Nichts ahnend und voller Enthusiasmus, setzten junge Leute die Papierstücke zusammen, sodass schlussendlich eine sechs Meter hohe kegelförmige Konstruktion, ähnlich einem Zelt, entstand. Um die Konstruktion herum wurden noch schmale Papierbahnen gelegt, um große Quadrate und daher größere Strukturen am Boden zu markieren. Nach der Fertigstellung des Zeltes bewegten sich die Partizipanten in das Werk hinein. Dünne Seile verbanden die fragile und leichtgewichtige Pyramide mit dem Boden und sorgten dafür, dass sie nicht vom Wind weggetragen wurde. Als alle im Zelt waren, wurden die Papierquadrate und das Zelt mit Benzin bespritzt und angezündet. Binnen Sekunden loderte das Feuer auf, und die Teilnehmer versuchten, laut schreiend vor Panik, die Papierstücke zu entfernen, wobei das brennende Zelt durch heiße Luft himmelwärts getragen wurde.

Die im Jahre 1977 von Igor Sacharow-Ross initiierte Aktion mit dem Titel *The Enclosure* erscheint unmittelbar als ein außerordentlich gefährliches Unternehmen. Doch hatte sich der Künstler im Vorfeld mit Physikern und anderen Fachleuten beraten. So sorgte die im Zelt gebildete heiße Luft für das schnelle Abheben des brennenden Feuerkegels. Die Aktion lief ausschließlich nach den von Sacharow-Ross angegebenen Anweisungen ab, wobei den mitwirkenden Freunden die Möglichkeit eingeräumt wurde, zu improvisieren, was sich u.a. in einem Tanz ausdrückte. Als Partizipanten waren sie für den Aufbau des Werks zuständig und bekamen dadurch eine wesentliche Rolle und Verantwortung zugewiesen. Die Mitwirkenden wussten

With great effort, a paper tent was erected in the midst of a forest near St. Petersburg. Unsuspecting and full of enthusiasm, young people had connected the paper elements, ultimately producing a six-meter-high, cone-shaped construction. Around the construction, long, narrow paper strips were placed to mark large squares, and thus larger structures on the ground. After the completion of the tent, the participants went inside. Thin ropes connected the fragile and light pyramid to the ground, insuring that it was not blown away by the wind. When all had assembled in the tent, the paper squares and tent were sprayed with gasoline and ignited. Within seconds, the fire flared up, and the participants, loudly screaming in panic, tried to dismantle the pieces of paper while the burning tent became airborne due to the hot air.

This 1977 action, entitled *The Enclosure* and initiated by Igor Sacharow-Ross, at first glance seems like an extraordinarily dangerous undertaking. But the artist had previously consulted with physicists and other specialists: the hot air in the tent insured that the burning fireball would rapidly take off. The action ultimately ran exactly according to Sacharow-Ross' instructions, while the participants were allowed the possibility of improvisation – of the kind expressed in a dance, for example. As participants, they were responsible for the construction of the work, and were thus assigned an essential role and responsibility. But the performers had no idea at all that the tent was going to go up in flames, and that they themselves were going to be surrounded by fire. They also did not know how the event would turn out. Inside the burning construction, blocked off with masking tape, they were assigned their genuine

jedoch keineswegs, dass das Zelt in Flammen aufgehen würde und sie selbst von Feuer umgeben sein würden. Auch kannten sie das eigentliche Ende der Aktion nicht. In der brennenden und mit Klebebändern versperrten Konstruktion wurde ihnen ihre eigentliche Rolle zugewiesen.

Die Aktion ist als eine Reflexion der unerträglichen politischen Situation, einer versperrten und hermetisch von der restlichen Welt abgegrenzten UdSSR zu verstehen. Beschränkungen und Kontrollen des einzelnen Individuums bestimmten den Alltag, und Nonkonformisten waren weder erwünscht, noch wurden sie toleriert.
The Enclosure war eine Reaktion auf diese Strukturen, die, wenn möglich, auch die Gedanken der Menschen kontrollieren wollten. Sacharow-Ross wollte genau in jenem Moment, in welchem das Zelt davonfliegen sollte, den Partizipanten das Gefühl von Freiheit erlebbar machen. Die soeben hautnah gespürten Gefühle von Angst und Panik sollten verschwunden sein. Man könnte dies eine mentale Warnung nennen: Der Gedanke musste und sollte um jeden Preis frei bleiben, denn nur so würden die Menschen dem System nicht unterwürfig werden und sich auch ihre Eigenwilligkeit und Individualität bewahren. Diese Gedanken, die sich im brennenden Zelt binnen Sekunden entwickelt haben, bezeichnet Sacharow-Ross als Zwischengedanken und Zwischenbilder. Es sind Gedanken, welche uns zu uns selbst, dem nicht manipulierten Ich, zurückführen, zu dem Ich, das über die Bedeutung, den Sinn und das Verständnis, auf der Welt miteinander verknüpft zu sein, nachdenkt. Der kurz für die in dem brennenden Zelt befindlichen Partizipanten nicht steuerbare Moment schuf unerwartete Gedanken und neue Bilder.

Mit *The Enclosure* schreibt sich Sacharow-Ross als ein wichtiger Exponent der Aktionskunst in die Kunstgeschichte ein. Das Verlassen des konventionellen Kunstbegriffs wurde durch den Einsatz des Körpers, des Improvisierten, des nicht vorhersehbaren Erlebnisses, des Überraschungseffekts und durch die oft schockierenden Elemente der Ereignisse bezeichnet und untermauert den Bezug zur Aktionskunst. Doch erscheint eine einseitige kunsthistorische Festschreibung von

Sapiens/Sapiens, 2000

role. The action is to be understood as a reflection of the unbearable political situation of the USSR, hermetically sealed off from the rest of the world. Everyday life was determined by limitations and controls over the individual, and non-conformists were neither wanted nor tolerated. *The Enlosure* was a reaction to these structures, which, if possible, also sought to control people's thoughts. In the precise moment when the tent was to take off, Sacharow-Ross wanted to give the participants a sense of freedom. The feelings of fear and panic just experienced were supposed to have disappeared. This could be termed a mental warning: thought must remain free at any price. For only in this way would they not be subjected to the system, and preserve their idiosyncrasy and individuality as persons. Sacharow-Ross calls these thoughts, which developed within seconds in the burning tent, intermediate thoughts and intermediate images. They are thoughts that lead us back to our self, the unmanipulated self, that self that thinks about significance, meaning, and our understanding that we are linked together in the world. This brief moment, which could not be controlled by the participants who found themselves in the burning tent, created unexpected thoughts and new images.

With *The Enclosure*, Sacharow-Ross inscribed his name in art history as a leading exponent of action art. The abandonment of the conventional concept of art was characterized by the use of the body, improvisation, unpredictable experience, the element of surprise, and the often shocking turn of events, all of which underpin action art. But a narrow art historical labeling of Sacharow-Ross as an action artist is not justified, for his oeuvre is much too complex to be summed up by just one category. However the involvement of invited participants as in the case of *The Enlcosure* or museum visitors, as in subsequent projects, is a decisive part of many of his works, which have developed a great deal since the 1977 tent burning. For example, the active participation of the visitors moved from an extreme use of the body to an open, being-together-in-process, without demanding a concrete result. How is such a thought process initiated? This is where everything begins in Sacharow-Ross' projects: where links between the most various disciplines are made and

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 210

Sapiens/Sapiens, 2000

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 212

Sapiens/Sapiens, 2000

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 214

Sacharow-Ross als Aktionskünstler nicht gerechtfertigt, ist doch sein Gesamtwerk viel zu komplex, um dieses in einer Kategorie abzuhandeln. Die Beteiligung der eingeladenen Partizipanten, wie im Fall von *The Enclosure* oder von Museumsbesuchern in den folgenden Projekten, ist jedoch ein entscheidender Teil vieler seiner Werke, die sich seit dieser Aktion stark weiterentwickelt haben. So hat sich die aktive Teilnahme der Besucher vom extremen Körpereinsatz zu einem offenen Miteinander-im-Prozess-Sein entwickelt, ohne jedoch ein greifbares Resultat einzufordern. Wie wird ein derartiger Gedankenprozess in Gang gesetzt? Hier fängt alles in jenen Projekten von Sacharow-Ross an, in welchen Verknüpfungen unterschiedlichster Disziplinen stattfinden und das Interesse an mannigfachen Sachbereichen keine Grenzen kennt, sondern dieses Spektrum immer wieder erweitert wird. So verknüpft der Künstler die Wissenschaften Medizin, Biologie, Chemie, Physik, Botanik und Zoologie – welche das Fundament seines Verständnisses von Natur bilden – mit Erinnerung, Geschichte und den Naturkräften. Die Wissenschaften selbst versucht Sacharow-Ross aus ihren eigenen Zeitverständnissen herauszulösen, um sie von ihrer Geschichte zu entkoppeln und mithilfe von Kunst und Kommunikation ein neues Zeitverständnis zu schaffen. Ein neuer Kunstbegriff entsteht, innerhalb dessen (oft) kein materielles Produkt produziert wird und eine Terminologisierung durch die Kunstkritik schwer möglich erscheint. Durch diese zahlreichen Verbindungen und Grenzüberschreitungen, die mit dem persönlichen Wissen des einzelnen Individuums verknüpft werden, entstehen unterschiedliche Denk- und Handlungsweisen. Der Hirnforscher Ernst Pöppel bezeichnet diese Orte der Verknüpfungen als Syntopie. [/1] Die Initiation dieser Herangehensweise des Denkens erfolgte in der Simultanhalle im Jahr 2000 mit dem Projekt *Sapiens/Sapiens* im Sinne einer Syntopieplastik. Ein traditionelles russisch-udmurtisches Holzhaus wurde eigens dafür annektiert, welches symbolisch für „die uralte Vorstellung, dass alle kulturellen Entwicklungen in einer Behausung ihren Anfang nehmen, steht“ [/2]. Mit dem Projekt *Sapiens/Sapiens* wollte Sacharow-Ross mithilfe des Syntopiegedankens in einem

interests in various areas know no limits – on the contrary, their spectrum is always expanded. The artist connects the sciences of medicine, biology, chemistry, physics, botany, and zoology – which form the foundation of his understanding of nature – with memory, history, and the forces of nature. Sacharow-Ross tries to remove the sciences from their own conception of time in order to disconnect them from their history and create a new understanding of time by way of art and communication. A new concept of art emerges, within which (often) no material product is created, and a discussion using the terminology of art criticism seems hardly possible.

By way of the numerous links and transgressions linked to the personal knowledge of the individual, various forms of thinking and acting emerge. The brain researcher Ernst Pöppel calls these sites of linkage syntopy. [/1] The initiation for this approach to thought took place in the Simultanhalle in Cologne in 2000 with the project *Sapiens/Sapiens*, a syntopy sculpture. A traditional Russian Udmurtian wooden house was annexed solely for this purpose, symbolizing “the ancient notion that all cultural developments begin in a dwelling.” [/2] With the project *Sapiens/Sapiens*, Sacharow-Ross wanted to create a new understanding of art in a six-month process using the notion of syntopy. Various social fields of experience were linked and connected to one another in an open, communicative, creative process. The exchange flow between participants, scientists, artists, children, politicians, the homeless, visitors, and so on is an attempt at dissolving the respective other through discussion and a shared working process. According to Sacharow-Ross, the aim is to “trigger processes of reconstruction of memory, resulting in an intermediate space between the beholder and the work.” The participants thus make their contribution by communicating,exchanging ideas with the others and having a (hopefully) informative intellectual experience in interpersonal encounters.

In his most recent project, still in development, *Persisdom*, Sacharow-Ross attempts to create a permanent space for interdisciplinary encounters. The site of the event is the grounds of the Gesellschaft für Biotechnologische Forschung in

[/1] Siehe auch/See Petra Schröck: *Es lebe der Prozess! Künstlerische Konzepte zur Syntopie.* In: Dieter Buchhart, Petra Schröck (Hrsg./eds.): *Making Nature*. Wien 2002, S. 28-29.

[/2] Igor Sacharow-Ross: *Sapiens/Sapiens*, Köln 2002, S. 125.

sechsmonatigen Prozess ein neues Kunstverständnis schaffen. Unterschiedliche gesellschaftliche Erfahrungsfelder wurden in einem offenen, kommunikativen gestalterischen Prozess miteinander verbunden und verknüpft. Der fließende Austausch zwischen den Partizipanten, Wissenschaftlern, Künstlern, Kindern, Politikern, Obdachlosen, Besuchern und so weiter soll das jeweils Fremde in einem Diskussionsprozess und gemeinsamen Arbeitsgang aufzulösen suchen. Dieses soll, so Sacharow-Ross, „Rekonstruktionsprozesse des Gedächtnisses auslösen, und ein Zwischenraum zwischen Betrachter und Werk soll entstehen.“ Die Partizipanten leisten daher ihren Beitrag, indem sie kommunizieren, sich mit den anderen austauschen und eine (hoffentlich) aufschlussreiche gedankliche Erfahrung durch die zwischenmenschlichen Begegnungen machen.

In seinem jüngsten noch im Realisierungsprozess befindlichen Projekt *Persisdom* startet Sacharow-Ross den Versuch, einen permanenten Raum für interdisziplinäre Begegnungen zu schaffen. Der Ort des Geschehens ist das Areal der Gesellschaft für Biotechnologische Forschung in Braunschweig, welche ein weltweit bekanntes Institut für Infektions- forschung betreibt. Das Zusammentreffen soll in einem neu gebauten dreigeschossigen Gebäude stattfinden, wobei die Geschosse jeweils die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft repräsentieren sollen. Die Wissenschaft wird so als direkter Partner mit einbezogen und die Möglichkeit, die Geschichte der Wissenschaft, in diesem Fall die Geschichte der Seuchen, durch Kunst zu erzählen, trägt zu einer neuen Verankerung der Verknüpfungen bei. Die Wissenschaft verlässt dadurch ihren primären methodischen Ansatz des Systematisierens, des Analysierens und Kategorisierens. Das überaus Logische und Rationale wird ausgespart, um die Geschichte selbst mit einer anderen Wahrnehmung und mit einer anderen Geschichte zu paaren, nämlich mit jener der Kunst.

Der *Persisdom* soll auch ein Ort für Veranstaltungsreihen mit Vertretern verschiedenster kultureller Sphären, anderer wissenschaftlicher Bereiche und Sparten des öffentlichen Lebens sein. Hier sollen interdisziplinäre Verbindungen durch das Vermischen von Vergangenheit, Gegenwart und

Braunschweig, an institute for infection research with a worldwide reputation. The meeting is to take place in a newly built three-story building, where each floors is to represent the past, the present, and the future. Science is thus integrated as a direct partner, and the possibility of narrating the history of the sciences – in this case, the history of epidemics – using art, contributes to a new anchoring of the connections between the two. Science thus departs from its primary methodological approach of systematization, analysis, and categorization. The exceedingly logical and rational is omitted, coupling history itself with another perception and another history – that of art.

Persisdom is also intended as a series of events featuring representatives of various cultural spheres, other realms of science and areas of public life. Here, interdisciplinary connections are made by mixing past, present, and future, whereby Sacharow-Ross formulates a direct and immediate exchange of ideas. A material object thus does not result as the final product. What remains is a conceptual linkage, a new process of thinking. Does the artwork thus consist of communicative processes that replace the aesthetic object, creating another form of artistic aesthetics? Conceptual art in the 1960s already pursued this idea. For example, in 1969 Lawrence Weiner announced in Seth Siegelaub’s catalogue

January 5–31 1969 in his *Statement of Intent* that an artwork exists independently of its artistic realization.iii The conceptual artwork is ultimately the thought itself, and participation takes place in the reception of the beholders, who are assigned a significant role, as in the work of Sacharow-Ross. The concept itself assumes the place and importance of the object, whereas an object is usually understood as a finished product in the conventional sense. Peter Weibel has extensively engaged with this issue, noting that contemporary artistic positions continue to be tied to the concept of the object and installation, but at the same time create works that combine “open events, actions, processes, games, action instructions and concepts”iv in the participation of the beholders, a phenomenon that Weibel attributes to contemporary aesthetics. The beholders are involved in a field of actions, sometimes with social critique in mind, in which the action of the

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 216

Zukunft mit den unterschiedlichsten Bereichen geknüpft werden, womit Sacharow-Ross einen direkten und unmittelbaren Gedankenaustausch formuliert. Ein materielles Objekt als Endergebnis fällt aus. Was bleibt, ist eine Denkverbindung, ein neuer Prozess des Denkens. Besteht das Kunstwerk in der Folge aus kommunikativen Prozessen, die das ästhetische Objekt ablösen, um eine andere Form der künstlerischen Ästhetik zu schaffen? Schon die Konzeptkunst der 60er Jahre verfolgte diese Idee. So publizierte Lawrence Weiner 1969 in Seth Siegelaubs Katalog *January 5–31 1969* in seinem *Statement of Intent*, dass ein Kunstwerk unabhängig von seiner künstlerischen Realisierung existiert. [/3] Das konzeptionelle Kunstwerk ist schlussendlich der Gedanke selbst, und die Partizipation geschieht durch die Rezeption der Betrachter, denen, wie bei Sacharow-Ross, ein bedeutender Stellenwert zukommt. Der Gedanke selbst nimmt den Platz und Stellenwert des Objektes ein, wobei ein Objekt im konventionellen Sinne zumeist als ein fertiges Produkt verstanden wird.

Mit dieser Thematik hat sich unter anderem bereits Peter Weibel ausführlich auseinandergesetzt und markiert, dass zeitgenössische künstlerische Positionen weiterhin mit dem Objekt und Installationsbegriff verbunden sind, aber gleichzeitig Werke schaffen, die durch die Partizipation der Betrachter „offene Ereignisse, Handlungen, Prozesse, Spiele, Handlungsanweisungen [und] Konzepte“ kombinieren. Es ist ein Phänomen, das Peter Weibel der zeitgenössischen Ästhetik zuschreibt. Die Betrachter werden in ein Feld von Aktionen, manchmal auch ein sozialkritisches, involviert, in dem die Aktion der Partizipanten zwischen einer „ästhetischen Kommunikation und sozialen Handlung“ [/4] oszilliert. Durch diese Erfahrung(en) verwandeln sich die passiven Betrachter letztendlich zu „Mitschöpfer[n], Mitspieler[n] [und] Teilnehmer[n]“ [/5]. Diese Methoden werden von Weibel als offene Handlungsfelder definiert, innerhalb derer es möglich ist, verschiedene Aktionen mit einem technologischen Kontext in Wissenschaft, Kunst, Gesellschaft und Politik zu verbinden. Eine klare Definition des Inhalts wird beseitigt, weil es ja gerade darum geht, dass die Grenzen verschwinden und die Thematiken miteinander

participants oscillates between “aesthetic communication and social action.” [/6] Through these experiences, the passive observers are ultimately transformed into “co-creator[s], co-player[s] and participant[s].“ [/7] These methods are defined by Weibel as open fields of action, within which it is possible to link various actions to a technological context in science, art, society, and politics. A clear definition of content is done away with, because the point is precisely that borders disappear and issues fuse with one another, bringing about a synthesis of the disciplines.

The significance of the object has shifted in the 20th century, for its reception is no longer given undivided attention – the object is forced to share the limelight with the observers and their role. This raises the question of whether the object will or can ultimately disappear entirely – whether the object will then be replaced by an artform like that of Sacharow-Ross. Does the artwork thus consist of communication and communicative processes that replace the aesthetic, creating a new, different form of artistic aesthetics? One thing is for sure: after modernity art has become an open system and this open process is precisely what epitomizes the work of Sacharow-Ross, who lives this process without aspiring towards a final material object. If the process falls by the wayside, then art does as well, and Sacharow-Ross struggles vigorously to prevent that.

Translation by Brian Currid

[/3] Siehe auch/See Dieter Buchhart: *Lawrence Weiner. Im Assoziationsraum von X, Y, Z, OBEN, UNTEN & ZWISCHEN.* In: Kunstforum International 180 (Mai-Juni 2006), S. 364-365.

[/4] Peter Weibel: *„Kunst als offenes Handlungsfeld/Art as open practice.* In: Peter Weibel (ed.): Open Practices, Köln 1999, S. 25.

[/5] Vgl. Anm. 4, S. 12.

[/6] Ibid., S. 26

[/7] Ibid., S. 25

verschmelzen, um eine Synthese der Disziplinen hervorzurufen.

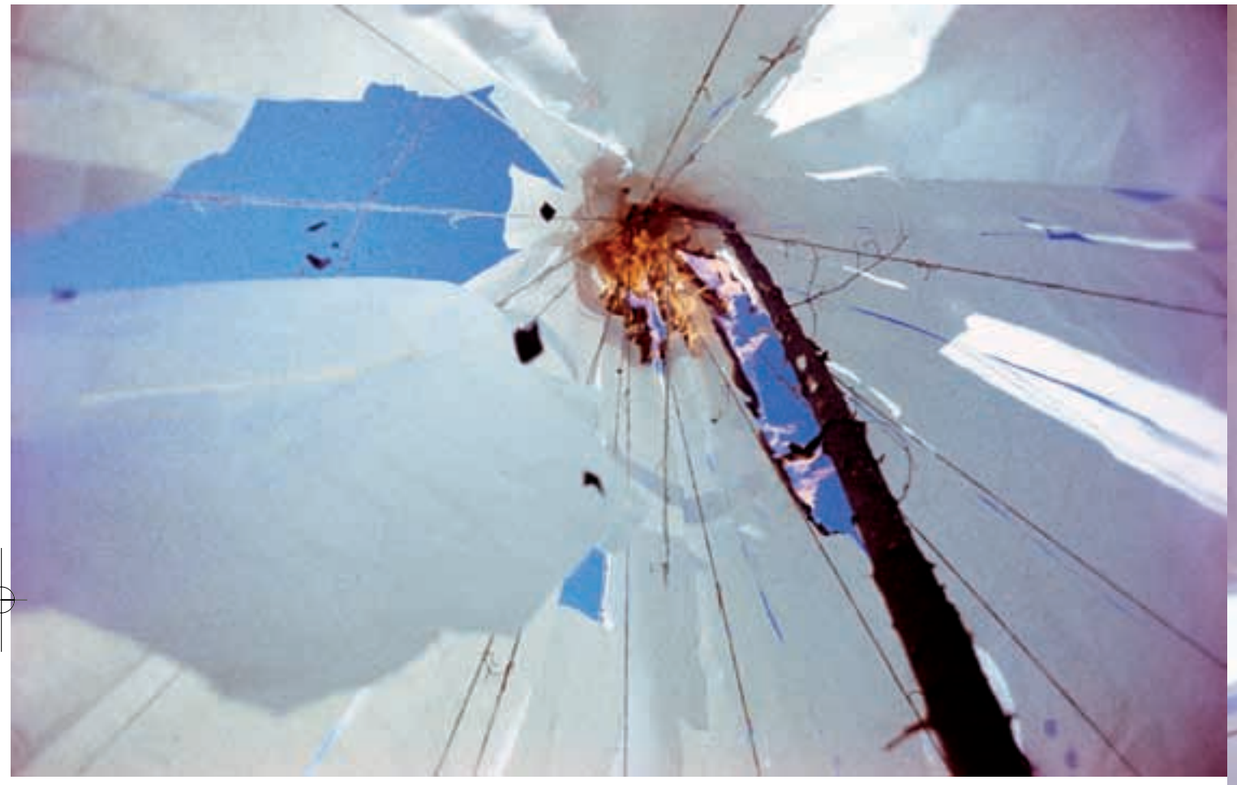
Die Bedeutung des Objekts hat sich im 20. Jahrhundert verschoben, da dessen Rezeption nicht mehr die ungeteilte Aufmerksamkeit zuteil wird, sondern das Objekt diese mit den Betrachtern selbst und deren Rolle teilen muss. Es stellt sich die Frage, ob im Endeffekt das Objekt ganz ausbleiben wird oder kann und ob dieses dann von einer Kunstform wie jener von Sacharow-Ross ersetzt werden wird. Besteht das Kunstwerk in der Folge aus Kommunikation und kommunikativen Prozessen, die das Ästhetische ablösen, um eine andere neue Form der künstlerischen Ästhetik zu schaffen? Der offene Prozess ist genau der Inbegriff des Werkes von Sacharow-Ross, der diesen Prozess lebt, ohne ein finales materielles Objekt anzustreben. Entfällt der Prozess, entfällt auch die Kunst, und Sacharow-Ross kämpft energisch dagegen.

Sapiens/Sapiens, 2000

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:07 Uhr Seite 218

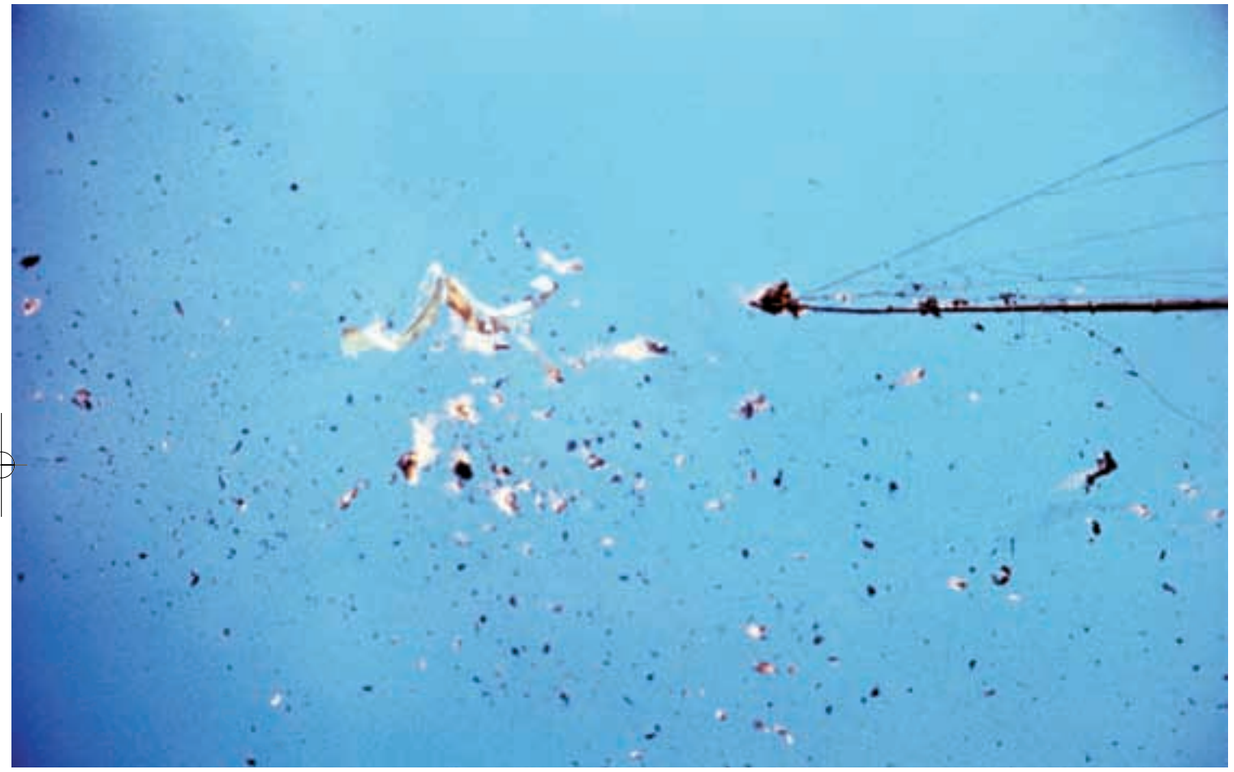
The Enclosure, 1977

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:08 Uhr Seite 220



The Enclosure, 1977

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:08 Uhr Seite 222



The Enclosure, 1977

Autoren
Contributors

Alexander Borovsky
Leiter der Abteilung für zeitgenössische Kunst im Staatlichen Russischen Museum St. Petersburg. Lebt und arbeitet in St. Petersburg.
Director of the Department for Contemporary Art at the State Russian Museum St. Petersburg. Lives and works in St. Petersburg.

Dieter Buchhart
Kurator, Kunsttheoretiker und Künstler. Lebt und arbeitet in Wien und Kopenhagen.
Curator, Art critic and artist. Lives and works in Vienna and Copenhagen.

Durs Grünbein
Deutscher Lyriker, Essayist und Übersetzer. Lebt als freier Schriftsteller in Berlin.
German lyric poet, essayist and translator. Lives in Berlin.

Anna Karina Hofbauer
Kuratorin und Kunsttheoretikerin. Lebt und arbeitet in Wien und Kopenhagen.
Curator and Art critic. Lives and works in Vienna and Copenhagen.

Ernst Pöppel
Universitätsprofessor am Institut für Medizinische Psychologie und Vorstand des Humanwissenschaftlichen Zentrums der Ludwig-Maximilians-Universität, München. Lebt und arbeitet in München.
Professor of Medical Psychology, Founder and Chairman of the Department of Medical Psychology at the University of Munich, Germany. Lives and works in Munich.

Edith Rabenstein
Kulturjournalistin bei der Passauer Neuen Presse, Autorin und Ausstellungsorganisatorin. Lebt in Passau.
Journalist at the Passauer Neue Presse, author and exhibition manager. Lives in Passau.

Eva Ruhnau
Physikerin, Wissenschaftliche Geschäftsführerin des Humanwissenschaftlichen Zentrums der Ludwig-Maximilians-Universität, München. Lebt und arbeitet in München.
Physicist, general manager in Science of the Department of Medical Psychology at the University of Munich, Germany. Lives and works in Munich.

Sabine Schütz
Kunsthistorikerin und Autorin. Lebt und arbeitet in Köln.
Art historian and author. Lives and works in Cologne.

Vladimir Sorokin
Schriftsteller. Lebt und arbeitet in Moskau.
Writer. Lives and works in Moscow.

Hans-Peter Wipplinger
Direktor des Museums Moderner Kunst Passau – Stiftung Wörlen. Lebt und arbeitet in Wien und Passau.
Director of the Museum of Modern Art Passau – Foundation Wörlen. Lives and works in Vienna and Passau.

Thomas Zaunschirm
Universitätsprofessor am Institut für Kunst- und Designwissenschaften an der Universität Duisburg-Essen. Lebt und arbeitet in Essen und Wien.
Professor at the Institute for the Science of Art and Design at the University of Duisburg-Essen. Lives and works in Essen and Vienna.

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:08 Uhr Seite 224

Biografie (Auswahl)
Biography (Selection)

Igor Sacharow-Ross was born in 1947 in Khabarovsk, Siberia, USSR, a town near the Chinese border to which his parents had been exiled.

He studied at the Pedagogical University in Khabarovsk, worked there as a lecturer, and then moved to Leningrad (now St. Petersburg) in 1971 – without permission from the authorities.

He soon found his way into the nonconformist art scene and secretly organized the first happenings and performances to take place in the USSR. His works, which at that time already included sound objects, were shown at the few exhibitions of unofficial art that he helped organize. They attracted considerable attention, for example at the Institute of Contemporary Art in London, the Arts Club in Washington, DC, the Venice Biennale (1977), as well as the National Museum of Art in Tokyo (1978).

In 1978, Sacharow-Ross was expatriated, arriving in Munich by way of Vienna. From 1979 to 1996, the artist spent extended periods of time working in France, Belgium, Italy, Tanzania and Israel.

He works in a variety of media. The projects from the 1980s, which mediate between art and science, are research projects concretized in spatial installations.

Since the 1990s, his projects have become increasingly larger, both in terms of space and content. With the backdrop of the concept of syntopy, he has developed forms of artistic expression for communication spanning various media at the intersection of aesthetics and everyday thinking and acting.

He lives and works in Cologne and Munich.

Igor Sacharow-Ross wurde 1947 in Chabarowsk/Fernost/UdSSR, dem Verbannungsort seiner Eltern, nahe der chinesischen Grenze, geboren.

Er studierte an der Pädagogischen Hochschule in Chabarowsk, arbeitete dort nach seinem Diplom als Dozent und ging ohne Erlaubnis der Behörden 1971 nach Leningrad/St. Petersburg.

Bald gehörte er zur nonkonformistischen Kunstszene und veranstaltete im Verborgenen die ersten Happenings und Performances im Land überhaupt. Seine Arbeiten, damals auch schon Klangkörperobjekte, waren auf den wenigen möglichen, von ihm mitinitiierten Ausstellungen nichtoffizieller Kunst zu sehen. Sie erregten die Aufmerksamkeit etwa am Institut of Contemporary Art in London, im Arts Club of Washington, auf der Biennale in Venedig (1977) und im National Museum of Art in Tokio (1978).

1978 wurde Sacharow-Ross ausgebürgert und kam über Wien nach München.
1979-1996 längere Arbeitsaufenthalte in Frankreich, Belgien, Italien, Tansania und Israel.
Sacharow-Ross arbeitet mit verschiedenen Medien. Seine Projekte der 80er Jahre, die zwischen Kunst und Wissenschaft vermitteln, sind Forschungsprojekte, die sich in Rauminstallationen konkretisieren.
Seit den 90er Jahren haben sich seine Projekte sowohl räumlich als auch inhaltlich immer weiter ausgedehnt. Vor dem Hintergrund des Syntopie-Gedankens entwickelt er künstlerische Ausdrucksformen, für eine medienübergreifende Kommunikation an der Schnittstelle von ästhetischem und alltäglichem Denken und Handeln.

Igor Sacharow-Ross lebt und arbeitet in Köln und München.

Atelier Köln Ostheim, 1997

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:08 Uhr Seite 226

Einzelausstellungen (Auswahl)
Solo Exhibitions (Selection)

1973 Universität Leningrad/St. Petersburg
1977 Institute of Contemporary Art, London
The Arts Club. Washington
Biennale Venedig
1979 Universität Leuven
Katholische Akademie, Wien
1981 Centro Culturale S. Giorgeto, Verona
1984 Städtische Kunstsammlungen, Lindau
1985 Albrecht Dürer Gesellschaft, Nürnberg
1986 Galerie für Original-Radierung, München
1987 Künstlerwerkstatt Lothringerstraße 13, München
1988 Badischer Kunstverein, Karlsruhe
Kunstfonds Kunstraum, Bonn
1989 Kunstverein Ludwigsburg
Kunsthalle Innsbruck
Goethe-Institut, Paris
1990 Goethe-Institut, Madrid
1992 Städtische Galerie im Museum Folkwang, Essen
1993 Neue Tretjakow-Galerie, Moskau
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg
Goethe-Institut, Moskau
1994 Kunstverein Rosenheim
Kunststation St. Peter, Köln
Universität Bonn
1995 Kunstverein Schwerte
1996 The Jerusalem Foundation of Visual Art
Kunstverein Pirmasens
1997 Städtische Galerie Meiningen
1997 Musée des Beaux-Arts, Tourcoing/Lille, Frankreich
2000 Palais des Nations, Genf
Simultanhalle des Museums Ludwig, Köln
2001 Trinitatiskirche, Köln
Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg
Städtische Kunstgalerie, Kaliningrad
Museum für Eisenbahngeschichte, St. Petersburg
Museum für Kommunikation, Frankfurt am Main
Bundesgartenschau, Potsdam
2002 Brandenburgischer Kunstverein, Potsdam
Galerie der Bayerischen Landesbank, München
2003 Staatliches Architekturmuseum, Moskau
Heike Strelow Projektbüro für Kunst und Kultur, Frankfurt am Main
2004 Brotfabrik Galerie, Berlin
Derik-Baegert-Gesellschaft, Schloss Ringenberg
2005 Staatliches Zentrum für zeitgenössische Kunst, Moskau
2006 Neue Manege, Moskau
Museum Moderner Kunst Passau - Stiftung Wörlen
Medienzentrum der Verlagsgruppe Passau
Kunstverein Passau
Stadtgalerie Altötting
2007 Kunstmuseum Bonn
Deutsches Museum, Bonn
Museum für Kommunikation, St. Petersburg

Gruppenausstellungen (Auswahl)
Group Exhibitions (Selection)

1970 Städtisches Museum, Chabarowsk
1971 Kustarni Pereulok, St. Petersburg
1974 Gasa-Kulturpalast, St. Petersburg
1975 Newski-Kulturpalast, St. Petersburg
1976 Ordschonikidze-Kulturpalast, St. Petersburg;
Bolschaja Sadowaja 13, Moskau.
1977 The Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, NY
1978 „Salon des Réprouvés, Peintres russes non officiels“, Galerie Hardy, Paris; Palazzo Reale, Turin
National Museum of Art, Tokio
Moderna Galerija, Ljubljana
1980 La Galerie Virus, Lausanne
Galerie Moscou Petersburg, Paris
1985 Staatsgalerie, Stuttgart
1986 Haus der Kunst, München; „Arte Sella“, Borgo Valsugana
1987 „Kraftzellen“, Gruppenkunstwerk, documenta 8, Kassel
Galerie der Künstler, München
1988 Galerie Hannes Hake, Wiesbaden
Museum Bochum; Hauptzollamt, München.
1991 Galerie Vàclav Spála, Prag
1992 Kölnischer Kunstverein
1993 Museum am Ostwall, Dortmund
Kunsthalle, Wilhelmshaven; Kunsthaus, Nürnberg
Kunsthalle, Weimar; Grassi-Museum, Leipzig
Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln
Århus Festival
1994 High Tech Forum der Daimler-Benz AG
Kunsthalle Hamburg
Kunsthaus Dominikanerkirche, Osnabrück
Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden
1995 Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel
Haus am Waldsee, Berlin; Nationalmuseum für Gegenwartkunst, Oslo
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg
Mecklenburgisches Künstlerhaus Schloss Plüschow
Haus der Kunst, München
The State University of New Jersey
1996 Haus des Künstlers, Moskau
1997 Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.
1998 Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
Diözesanmuseum für christliche Kunst, München u.Freising
Kunsthaus Bregenz
Hochschule für Musik und Theater Bern und Biel
1999 SélestART 99, Biennale d'art contemporain, Sélesta
Stedelijk Museum Schiedam, Rotterdam
Museum für angewandte Kunst, Köln
2001 Edsvik, Stockholm
Museum für Kommunikation, Frankfurt am Main.
2002 „Making Nature“, Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center, Kopenhagen
Haus am Waldsee, Berlin
Österreichische Galerie Belvedere, Wien
Brandenburgischer Kunstverein, Potsdam
2004 Film Festival, Moskau
Haus am Waldsee, Berlin
Große Manege, St. Petersburg
2005 „RE-ACT“, Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center, Kopenhagen
Staatliches Zentrum für zeitgenössische Kunst, Moskau
2006 Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

Bibliografie/Bibliography

Kataloge/Catalogues

Igor Sacharow-Ross, Schilderwerken. Hrsg. v. Katholieke Universiteit Leuven, 1979 (Text von Jaak Brouwers)
Igor Sacharow-Ross, Radierungen und Objekte. Hrsg. v. Albrecht Dürer Gesellschaft, Nürnberg, 1985 (Text von Peter Stepan)
Igor Sacharow-Ross, Kraftzellen. Hrsg. v. M·A München 1986 (Text von Boris Groys)
Igor Sacharow-Ross, Yagya. Hrsg. v. Kulturreferat der Landeshauptstadt München, M·A München 1987 (Texte von Igor Sacharow-Ross, Jean Baudrillard, Boris Groys, Agrippa von Nettersheim, Blaise Pascal, Nicolai Fiodorov)
Igor Sacharow-Ross, Zwischenfelder. Hrsg. v. Galerie Schüppenhauer, Köln, und Dany Keller Galerie, München, 1988 (Text von Peter Frank)
Igor Sacharow-Ross, Kraftzellen II. Hrsg. v. Kunstverein Karlsruhe, Kunstverein Ludwigsburg, Kunsthalle Innsbruck, München 1989 (Text von Peter Frank, Boris Groys, Udo Kittelmann, Joseph Beuys)
Igor Sacharow-Ross, Tunnel. Hrsg. v. Goethe-Institut, Madrid, 1990 (Text von Michael Marschall von Bieberstein, Edith Decker).
Igor Sacharow-Ross, Apotropikon. Räume – Felder – Handlungen. Hrsg. v. Galerie Schüppenhauer, Köln, München 1991 (Text von Boris Groys, Igor-Sacharow-Ross, Peter Stepan).
Igor Sacharow-Ross, Tabula Rotunda. Hrsg. v. Städtische Galerie im Museum Folkwang, mit Beiträgen von Jochen Hörisch, Hermann Krings, Petra Giloy-Hirtz, Essen 1992
Igor Sacharow-Ross. Hrsg. v. Evelyn Weiss. Mit Beiträgen von Leonid Baschanow, Alexander Borovsky, Jewgenja Petrowa, Peter Stepan und Ludwig Weimer. New York–München: Prestel 1993
Igor Sacharow-Ross, Arbeitsplatz. Hrsg. v. Kunstverein Rosenheim, 1994 (Text von Annelie Pohlen, Petra Giloy-Hirtz)
Igor Sacharow-Ross, Feuer und Fest / Fire and Festival. Hrsg. v. Petra Giloy-Hirtz. Mit Beiträgen von Vladimir Sorokin, Fasil Iskander, Jewgeni Popow, Viktor Kriwolin, Igor P. Smirnov, Boris Groys, Petra Giloy-Hirtz, Ostfildern: Hatje Cantz 1994
Igor Sacharow-Ross, Reanimation. Hrsg. v. Evelyne-Dorothée Allemand. Mit Beiträgen von Engelbert Broich, André Comte-Sponville, Hubertus Gaßner, Ernst Pöppel, Jürgen Raap, Eva Ruhnau, Eberhard Stengel, Ostfildern: Hatje Cantz 1997
Igor Sacharow-Ross, Die Zelle, die Zeit, das Licht. Hrsg. v. Bayerische Landesbank International S. A. Mit einem Beitrag von Evelyn Weiss, Luxemburg 1998
Igor Sacharow-Ross, Wartehalle. Hrsg. v. Institut Pro Arte, St. Petersburg. Mit Beiträgen von Igor P. Smirnov, Arkadij Dragomoschtchenko, Ernst Pöppel, Alexander Skidan, Oleg Kireev, Denis Bednik, Alain Badiou, Andrej Bitov, Nadeschda Grigorjeva, Sergej Savjalov, Pavel Klubkov, Dimitrij Golinko-Volfson, Evgenij Maisel, Alexandr Sekratzkij, St. Petersburg: Levscha 2001
Igor Sacharow-Ross, SAPIENS/SAPIENS. Hrsg. v. Syntopie Ort. Mit Beiträgen von Nils Röller, Wladimir Koschaew, Ernst Pöppel, Jan Halcrow, Oleg Kireev, Elisabeth Sikiaridi, Franz Vogelaar, Gabriele Beßler, Josef Riedmiller, Petra Schröck, Jürgen Raap, Jürgen Kisters, Engelbert Broich, Janina Wegner-Keres, Klaus Heid, Thomas Polednitschek, Dieter Buchhart, Florian Falkenstein, Eberhard Stengel, Igor Sacharow-Ross, Köln: Salon 2002
Igor Sacharow-Ross/Ruprecht Geiger, Farbe Licht Zeit. Hrsg. Galerie der Bayerischen Landesbank, München. Mit Beiträgen von Sabine Schütz, Hella Nocke-Schrepper, München 2002
Igor Sacharow-Ross, Refugium. Hrsg. v. Syntopielabor Köln. Mit Beiträgen von Ernst Pöppel, Kasper König, Hans Thomas, Peter Busmann, Ian Halcrow, Cornelia Köster, Valerij Sautschuk, Nadescha Grigorjeva, Igor P. Smirnov, Lilija Brusilowskaja, Igor Kondakov, Elena Plehanowa, Dimitry Bulatov, Oleg Kireev, Schamma Schachadat, Andrey Demitchev, Michael Berg, Ischevsk: AHO 2003

Katalog- und Buchbeteiligungen (Auswahl)
Selected Catalogues and Book Chapters

New Art from the Soviet Union. Hrsg. v.The Cremona Foundation, Mechanicsville/ Maryland 1977, S. 29 und S. 66
Salon des Reprouves. Peintres russes non officiels. Complement à la Biennale de Venise 77. Hrsg. v. Galerie Hardy, Paris 1978
Hommage à Marcel Duchamp. Hrsg. v. Moderna Galerija, Ljubljana, und Collegium Artisticum, Sarajewo/Jugoslavija, 1978, S. 140 f.
L'Art non officiel Sovietique contemporaine. Hrsg. v. Tokio Museum of Contemporary Art, 1978, S. 75
Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Karin von Maur. New York–München: Prestel 1985, S. 325
Das Automobil in der Kunst: 1886–1986. Hrsg. v. Reimar Zeller. New York–München: Prestel 1986, S. 209
Radierung: Unikat, Experiment, Auflage. Hrsg. Galerie der Künstler, München 1987
Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke. Hrsg. v. Projektgruppe Stoffwechsel, Universität Gesamthochschule Kassel, 1. und 2. Auflage, Kassel 1987, S. 23–28, 48
Artware: Kunst und Elektronik. Hrsg. v. David Galloway. Düsseldorf–Wien–New York: Econ Verlag 1987, S.177 ff.
Pärt, Hespos, Sacharow-Ross. Hrsg. v. Wintermusik Karlsruhe 1988, Badischer Kunstverein. Hrsg. v. Ensemble 13. 1988, S.12 ff.
Zoll. Hrsg. v. Arbeitsgemeinschaft für Bildende Kunst e. V. München, 1989. S. 24–26
Wortlaut. Hrsg. v. Galerie Schüppenhauer, Köln 1989, S. 78
Kunstfonds. Zehn Jahre. 16. April – 2. Juni 1991. Hrsg. v. Kunstfonds Bonn in Zusammenarbeit mit dem Bonner Kunstverein, 1991, S. 159
Grenzenlos. Zeitgenössische Kunst im Exil. Hrsg. v. Stiftung Kunst und Kultur e. V. Bonn 1992, S. 68 f.
Fluxus Virus. Hrsg. v. Galerie Schüppenhauer, Köln, 1992, S. 246, 330
Performance Ritual Prozeß, Handbuch der Aktionskunst Europa. Hrsg v. Elisabeth Jappe, New York–München: Prestel 1993, S. 63, 202
Du sollst Dir kein Bildnis machen … Hrsg. v. Volker Hildebrandt, Köln: Emons 1994, S. 134, 135, 136
ARTOLL – LABOR. Hrsg. v. Artoll, Kleve 1994, S. 46
Selbstidentifikation, Positionen St. Petersburger Kunst von 1970 bis heute. Hrsg. v. Kathrin Becker und Barbara Straka, Berlin: Druckvogt GmbH 1994, S. 55–63, 74, 82, 291
Das Sisyphos Syndrom, Hommage für Joseph Beuys. Bd. 1. Hrsg. v. Jürgen Schweinebraden Frhr. von Wichmann-Eichhorn, Niedenstein: Verlag der EP Edition 1995, S. 98–101, 179–181
Gut gewachsen, Aktuelle Kunst in München. Hrsg. v. Haus der Kunst, München 1995, S. 62–65
„Nonkonformist Art“ – Soviet Experiences 1956–1986. The Norton and Nancy Dodge Collection“. Rutgers, The State University of New Jersey. Hrsg. v. Alla Rosenfeld und Norton T. Dodge, London 1995, S. 110, 111, 125, 298
Klangkunst. Hrsg. v. Akademie der Künste, Berlin, New York–München: Prestel 1996, S. 288
Artists Messengers of Peace. Hrsg. v. Doron Polak Projective-Artist's Museum, The Israel Center Tel Aviv Eretz Israel Museum 1996, S.140
Kunst + Wissen. Hrsg. v. Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie, Bonn 1998, S. 4–12
Gen-Welten (Prometheus im Labor?). Hrsg. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1998, S.5, 48, 49
Europa, besteige den Stier! Hrsg. v. Angela Dierichs, Hans-Werner Kalkmann, Bodenburg 1998, S. 198, 237
Schöpfung. Hrsg. v. Kuratorium: Sebastian Anneser, Friedrich Fahr, Norbert Knopp, Hans Ramisch, Peter B. Steiner, Ostfildern: Hatje Cantz 1999, S. 5, 9, 21, 22, 23, 50, 51, 61, 128–131, 200, 205
Natural Reality – Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur. Hrsg. v. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, in Kooperation mit der Aachener Stiftung Kathy Beys, Stuttgart: DACO 1999, S. 5, 108, 109, 124, 219, 220, 225, 227, 228
Naturally Art/Kunst in der Stadt – 3. Hrsg. v. Kunsthaus Bregenz, Bregenzer Kunstverein, Köln: Walther König Verlag 1999, S. 3, 10, 92, 95, 201, 201, 212
Russische Musik im 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Konservatorium Bern, Hochschule für Musik und Theater, Bern und Biel, 1999, S. 22, 23
SélestART 99. Biennale d'art contemporain, Hrsg. v. L'Office de la culture de la Ville Sélestat (Frankreich), 1999, S. 3, 80, 81, 82, 83
Prestel 1924–1999. Verlagsgeschichte und Bibliographie. Hrsg. v.

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:08 Uhr Seite 228

Jürgen Tesch, München-London-New York: Prestel 1999, S.133, 169
Game over. Hrsg. v. Städtische Galerie im Park, Viersen, 2000, S.38–43
VI International Biennale of Graphics of the Baltic Sea Countries. Hrsg. v. Städtische Kunstgalerie Kaliningrad, 2000, S. 74, 75
Tarnung: Enttarnung. Hrsg. v. Kunstprojekte der Bundesgartenschau, Potsdam 2001, S. 60–69
Making Nature. Kat. Hrsg. v. edsvik Stockholm, 2001, S. 15
Kunst für Kaliningrad – Königsberg. Hrsg. v. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 2001, S. 4–9, 58, 59
Roman Kette, Russische Kunst des vergangenen Jahrhunderts. Hrsg. v. Alexander Borovsky, Anatoly Belkin, St. Petersburg: ERVI 2001, S. 43, 193
DIN ART 4. Hrsg. v. Anja Eichler, Museum Stiftung Post und Telekommunikation, Frankfurt–Berlin–Hamburg: Edition Braus 2001, S. 70, 233
Making Nature. Kat. Hrsg. v. Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center, Kopenhagen 2002, S. 22, 80
Yurii Dyshlenko. Modernity Abstraction and Mass Media. Hrsg. v. Janet Kennedy, New Jersey: Palace Editions 2002, S. 10–13, 20, 23, 24, 28, 29
Die Silhouetten des zeitgenössischen Künstlers. Hrsg. v. Alexander Borovsky, St. Petersburg: Ivan Limbach 2003, S. 314–329
Köln ist schön. Hrsg. v. Claudia Kroth, Köln: J.P. Bachem 2003, S. 20–21
Ökologische Ästhetik, Theorie und Praxis künstlerischer Umweltgestaltung. Hrsg. v. Heike Strelow, Basel–Berlin–Boston: Birkhäuser 2004, S. 88
Abteilung der neuesten Strömungen 1991–2001, Geschichte, Sammlung, Ausstellungen. Hrsg. Staatliches Russisches Museum, Joseph Kiblitsky, St. Petersburg: Palace Editions 2004, S. 11, 68, 169
GASANEWSCHINA, Avantgarde auf Neva. Hrsg. v. Isaak Kuschnir, St. Petersburg: 000"¶.P.¶" 2004, S. 106–109, 115, 120, 128, 146, 160, 175, 246, 249, 250, 271, 285, 310, 313
RE-ACT. Hrsg. v. Dieter Buchhart, Anna Karina Hofbauer, Kopenhagen: Informations Forlag 2005, S. 28–33
Schrift Bilder Denken, Die Kunst der Gegenwart und Walter Benjamin. Hrsg. v. Peter Herbstreuth, Berlin: Haus am Waldsee e.V. 2005, S. 146–147
Ernst Pöppel, Der Rahmen, Einblicke des Gehirns auf unser Ich. München: Hansa 2006, S. 15, 211–213, 522

Aufsätze und Rezensionen (Auswahl)
Selected Articles and Reviews

Erik Verstraete, „Igor Ross interpreteert de Apokalyps in wisselende gestalten“, In: Gazet van Antwerpen v. 15./16. September 1979
Dirk Pouwels, „Igor Ross, Russisch non-konformist“, In: Maandag v. 26. November 1979
„Russische dissident exposeert te Turnhout“, In: Gazet van Antwerpen v. 24. Oktober 1979, S. 21
Hektor Waterschoot, „Staatsgevaarlijke kunst in Mechelen“, In: Knack Magazine Nr. 9 v. 27. Februar 1980, S. 68
Giovanni Ruggeri, „Noi Pittori cacciati dall'URSS“, In: Gente Nr. 47 v. 21. November 1980, S. 176–182
„Igor Sacharow-Ross”, In: A-YA. Contemporary Russian Art 2, 1980, S. 48
Doris Schmidt, „Suche nach geistiger Heimat. Igor Sacharow-Ross stellt in München aus“, In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 78 v. 6. April 1983, S. 36
Giovanni Cappelletti, „Igor Sacharow-Ross pittore della libertä“, In: Verona Fedele v. 21. Juni 1981, S. 3
Fred König, „Von der Newa an die Isar“, In: Stern Nr. 47, 1983
Boris Groys, „Igor Sacharow-Ross“, In: A-YA Contemporary Russian Art 6, 1984, S. 34–37
Peter Stepan, In: Art News, Februar 1985, S. 51 ff.
„Aus der Tiefe des Glaubens“, In: Nürnberger Nachrichten Nr. 216 v. 18. September 1985
Peter Stepan, „Vom Klang der Bilder“, In: Die Kunst 8, 1985, S. 602–609
Eva Karcher, „Logik und Intuition. Ein Russe in Bayern: Der Mystische Anarchismus des Igor Sacharow-Ross“, In: Theater 6, 1985, S. 90 ff.
Peter Stepan, „Der Monitor im Glassarg. Anmerkungen zur Ausstellung ‚Artware' des Hamburger Inter Media Congresses“, In: Vorwärts Nr. 48 v. 23. November 1985, S. 11
Peter Stepan, „Igor Sacharow-Ross, Kraftzellen“, In: ARTE FACTUM 16, 1986, S. 26–31
Elisabeth Plonner, „Geprägt von russischer Philosophie“, In: München Mosaik 10. Oktober 1986, S. 28 ff.
Christoph Wiedemann, „Idiotenträume und Kraftzellen“, In: Süddeutsche Zeitung Nr. 29 v. 5. Februar 1987, S. 41
„In Stuttgarter Galerien“, In: Stuttgarter Zeitung Nr. 64 v. 18. März 1987
Gert Gliewe, „Meditation der Stille mit KräuterDüften. Der russische Künstler Sacharow-Ross in der Lothringer Straße“, In: Abendzeitung v. 28. August 1987, S. 19
Eva Karcher, „Kosmisches Gebet als heilende Kraft. Igor Sacharow-Ross und ‚Arte Sella' in der Münchner Künstlerwerkstatt“, In: Süddeutsche Zeitung Nr. 199 v. 1. September 1987, S. 4, 11
„Die Substanz der Seele“, In: Esotera 10, 1987, S. 4.
Udo Kittelmann, In: ARTE FACTUM 27, 1988, S. 53 ff.
Doris Schmidt, „Künstler – in München zu Hause. Eine Ausstellung in der Künstlerwerkstatt Lothringer Straße 13“, In: Süddeutsche Zeitung Nr. 257 v. 8./9. November 1986
„Flächen und Blätter. Objekte und Radierungen von Igor Sacharow-Ross“, In: Nürnberger Zeitung v. 14. September 1985
Claudia Jaeckel, „Keine Geheimnisse mehr? Die Ausstellung Kraftzellen in der Galerie der Künstler“, In: tz v. 20. Januar 1987
Michael Hübel, „Vier Energieträger“, In: Kunstforum international 88, 1987, S. 332–333
Susanne Robert, „Zwischenfelder“, In: Pan 1, 1989, S. 12
Udo Kittelmann, In ARTE FACTUM 27, 1988, S. 53 ff.
Susanne Robert, „Zwischenfelder“, In: Pan 1, 1989, S. 12
Uta M. Reindl, „Kunst mit der Energie der Natur“, In: Kunst Köln 1, 1989, S. 27–29
Gabi Czöppan, „Igor Sacharow-Ross. Zwischenfelder“, In: Kunstforum international 98, 1989, S. 292 ff.
Gina Berg, „Igor Sacharow-Ross – Bayerische Blätter“, In: Üblacker Häusl – Ausstellungsdokumentation 1980–1988, Kulturreferat München 1989, S. 65
Igor Sacharow-Ross, „Kein Anfang, kein Ende“, In: Kunst Intern 7, 1990, S. 86 ff.
Robert Serebrjannikow, In: Echo Planeti Nr. 23, 1990, S. 26 –31
Capital 1. Januar 1991, Die neuen Favoriten
Capital 1. November 1991, Die 100 Größten
M. K., „Künstler strebt Ideal an“, In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung Nr. 277 v. 26. November 1992
M. Kampmann, „In der Schwebe“, In: Lüdenscheider Nachrichten v. 10. Dezember 1992
Constanze Crüwell, „Die Welt als Baustelle“, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 300 v. 28. Dezember 1992, S. 24
Ursula Bode, „Die Welt – eine Baustelle“, In: Süddeutsche Zeitung v. 29. Dezember 1992
„Werke eines Russen verbrannten in Rußland“, In: Welt am Sonntag v. 24. Januar 1993
jr., „Bilder von Sacharow-Ross“, In: Süddeutsche Zeitung Nr. 20 v. 26. Januar 1993, S. 12
Carey Scott, „An Exhibition Rises out of the Ashes“, In: The Moscow Times No. 135 v. 26. Januar 1993, S. 16
„Schicksal befeuern“, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 24. Februar 1993
„Ich überlebe dieses Desaster, ich werde weiter kämpfen“, In: ART v. 1. März 1993
DR., „An der Stirnseite des Lichthofs des Dortmunder Ostwall-Museums …“, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 28. Mai 1993
Viktor Kriwulin, „Das Ende des Zeitalters der Fische“, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 149 v. 1. Juli 1993, S. 31
„Odnadschdi mnogo let spustja“, In: Literaturnaja Gazeta Nr. 5 (5433) v. 3. November 1993, S. 3
Elena Grigorjva, Walerij Turchin, „Ot wereschagina do rossa“, In: Nesawisimaja Gazeta v. 3. Februar 1993
Tatijana Michajlowa, „Poschar pod Smolenskom“, In: Moskowskije Nowosti v. 6. Februar 1993

Igor Sacharow-Ross, „Begreifen, daß wir alle eins sind“, In: Kulturpolitik 3, 1993, S. 70
Regina Wyrwoll, „Russische Fragmente“, In: Neue Bildende Kunst 2, 1993, S. 50–53
Hinweise auf Bücher „Igor Sacharow-Ross“, In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 65 v. 20. März 1993, S. 32
Wladimir Suworow, „Worota w rossiju“, In: Wechernij Klub, v. 24. Januar 1993
Alexander Borovsky „Autsider, kotorij prichodit perwim“, In: Newskoje Wremja v. 31. November 1993, S. 4
Boris Maso, „Wistawka Igorija Sacharowa-Rossa – Stanzia –“, In: Sankt Peterburgskoje Echo N. 13 (23) v. 31. März 1993, S. 13
Sinaida Arsenijewa, „I. Sacharow-Ross: Ne mi uesschali, nas uesschali“, In: Tschas Pik N. 13 (162) v. 7. April 1993, S. 15
Viktor Kriwulin, „Dwa plameni Igorja Rossa“, In: Smena N. 87–88 (20467–20468) v. 10. April 1993, S. 5
Susanne Henle, „Der Unterschied zum Frosch“ Igor Sacharow-Ross bei Galerie Schüppenhauer Köln, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 175 v. 31. Juli 1993, S. 32
Jürgen Schön, „Kunst von Sacharow-Ross“, „Die eigene Ordnung“, In: Kölner Stadtanzeiger Nr. 170 v. 24./25. Juli 1993, S. 39
Jürgen Raap, „Schöpfung“ Igor Sacharow-Ross in der Galerie Schüppenhauer, In: Kölner Illustrierte v. August 1993
Marianne Hoppe, „Ein mystischer Anarchist aus Rußland in Hagen“, In: Westfalen Post v. 18. Dezember 1993
RS., „Sacharow-Ross hat sich in internationaler Kunstszene behauptet“, In: Westfälische Rundschau (WR) v. 31. Dezember 1993
Marianne Hoppe, „Auf der Suche nach dem Licht“, In: Westfalen Post v. 25. Januar 1994
ICH „Kunstprojekt steht zwischen Schöpfung und ihrer Zerstörung“, In: Westfalen Post v. 25. Januar 1994
Andreas Thiemann, „Aus elender Verbannung in die Räume neuer Hoffnung“, In: Westfalen Post v. 5. Februar 1994
Hanna Stegmayer, „Transformation im Fluß“, In: Oberbayerisches Volksblatt v. 17. März 1994, S. 26
Igor Sacharow-Ross, „Arbeitsplatz“, In: Living (Das Kulturmagazin) Nr. 2/3, 1994, S. 66, 67
Igor Sacharow-Ross, „Ohr, Zunge, Füße“, In: Living (Das Kulturmagazin) Nr. 4/1994, S. 15
Igor Smirnow „Über Freunde und Brände“, In: Neue literarische Rundschau Moskau Nr. 7, 1994, S. 285, 289
Rupprecht Geiger, Der Magier der Farbe Rost, In: Süddeutsche Zeitung, 30. September 1994
Eckhart Gillen, „Das Fangen ist vorbei“, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 1 v. 2. Januar 1995
Skow, „Edition für die AIDS-Stiftung“ (Ausstellung Igor Sacharow-Ross), In: Rheinische Post v. 30. Mai 1995
Lac, „Sacharow-Ross in Schwerte – unpolitischer Künstler, politische Kunst“, In: Westfälische Rundschau v. 7. Oktober 1995
WR, „Zur Vernissage war Wuckenhof nahezu überfüllt“, In: Westfälische Rundschau v. 27. September 1995
Cornelia Gockel, „Hirne im All und Hügel aus Schweiß“, In: Süddeutsche Zeitung v. 13. November 1995, S. 13
Kunst und Ökologie, In: Kunstforum International Nr. 130, Mai/Juli 1995
Gleichnis ist Thema der Ausstellung, In: Ruhr Nachrichten v. 23. September 1995
Lac, „Sacharow-Ross in Schwerte – unpolitischer Künstler, politische Kunst“, in: Ruhrnachrichten v. 7. Oktober 1995
Installation von Sacharow-Ross: Die Blinden, In: Westfälische Rundschau v. 23. September 1995
Igor Sacharow-Ross zeigt die Blinden – eine Beschreibung der heutigen Welt? In: Ruhr-Anzeiger v. 27. September 1995
Living 8/95, S. 30, 31
Verrätselte Gefühle, starke Bilder – Nach dem rauschenden Erfolg mit der Barnes-Collection und den vielen anderen Präsentationen, In: MAZ Münchner Abendzeitung v. 8. November 1995
Hans Heiner Ritzer, „Der Vergleich kann überall stattfinden“, In: Pirmasenser Zeitung v. 2. Dezember 1996
Klaus Kadel, „Kunst aus Blut und Pflanzensäften“, In: Die Rheinpfalz Nr. 281 v. 3. Dezember 1996
Klaus Kadel, „Die Kunst der Konfrontation“ (Zwei Künstler, zwei Welten: zu Ausstellungen von Jörg Immendorff und Igor Sacharow-Ross in Pirmasens), In: Die Rheinpfalz Nr. 282 v. 4. Dezember 1996
Igor Smirnow, „Umosrenije i srenije“, In: Russkij Tekst – Russian-American Journal of Russian Philology, Lawrence USA, St. Petersburg Russia, Durham USA; Hertzen State Pedagogical, University of Russia, Kansas University, University of New Hampshire No. 4, 1996, S. 42, 43
Engelbrecht Broich, Gespräch mit Igor Sacharow-Ross, In: Der Weg, Evangelische Wochenzeitung für das Rheinland Nr. 33, 10. August 1997, S. 10
Engelbrecht Broich, Bilder der Nacht, In: Foglio, Sommer 1997, S. 85–87
Jean-Yves Méreau, Igor Sacharow en REANIMATION, In: La Voix du Nord, v. 9./10. November 1997
Harry Schäfer, „Priroda ne terpit tolerant nosti“, In: Russkij Telegraf v. 21. Oktober 1997
J.-M.C., „Fragments d'un discours humaniste“, In: La Voix du Nord v. 21. Oktober 1997
Joel Cotirant, „L'art, plus attitude qu'émotion“. In: Nord Eclair v. 19./20. Oktober 1997
Galerie ADA, Meinungen, Igor Sacharow-Ross … Ausschnitt …, In: Heimatjournal, November 1997, S. 35
Ralf-Michael Seelle, „Konzept mit innerem Rhythmus“, In: Freies Wort v. 18. Dezember 1997
Francoise Objois, „Igor Sacharow-Ross nous réanime“, In: ddo novembre décembre 1997, S. 12
F.V.D.B., A l'est du nouveau. In: Nouveau Voix Lille Octobre/Novembre 1997
Harry Schäfer, „Die Räume des Igor Sacharow-Ross“, In: Kunst – Zeit 4/97, S. 56–57
Paul Badde, „Gral und Grabtuch: Ein Buch aus Fleisch und Blut, Illustrationen von Igor Sacharow-Ross“, In: Frankfurter Allgemeine, Magazin Heft 945, v. 09. April 1998, S. 18–23
Jürgen Raap, „Verbindung von Wissen – Künstler und Forscher im Dialog“, In: Kunst Zeit 1/98, S. 14–17, 20
Jürgen Raap, „Igor Sacharow-Ross – Inneres Observatorium“, Monographie, In: Kunstforum International Bd. 140 April–Juni 1998, S. 272 ff.
Francois Lecoco, „Le laboratoire d'Igor“, In : La Voix du Nord v. 7. Januar 1998, S. 3
Oleg Kireew, „Schwitters, Rauschenberg, Sacharow-Ross“, In: Hudoschestwenij Schurnal (Moscow Art Magazine) Nr. 21, 1998, S. 40–42
S.W., „Die Werke von Igor Sacharow-Ross“, In: Telecran v. 7. bis 13. März 1998, S. 166
Klaus Fischer, „Gene im Museum oder die Entstehung des Lebens“, In: Frankfurter Neue Presse v. 15. April 1998
Kunstkammer zeigt Ausstellung „Segment“. In: Südwestfälische Wirtschaft, 1/1999, S. 40
Hubertus Heiser, „Wipperman-Kette wurde Kunstobjekt“, In: Westfalenpost Nr. 25, Hagener Zeitung v. 30. Januar 1999
Theo Schmettkamp, „Was sie verbindet: Menschen der Region und ihre Arbeitswelt“, In: Westfälische Rundschau Nr. 25 v. 30. Januar 1999, S. 4
Oliver Herwig, „Lilith und die Kröten“, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 105, v. 8./9. Mai 1999, S. 19
Kunst in der Stadt – 3, Naturally Art, In: Sommer am See, Juli–August 1999, S. 8
Katja Blomberg, „Es grünt so grün, wenn alle Kübel blühen“, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 7. Juli 1999
Protest-Kunst, In: Kunstforum International Bd. 143, Januar/Februar 1999, S. 504
Jürgen Raap, Aktuelle Äußerungen, Beobachtungen und Transformationen, In: Kunstforum International, Bd. 144, März–April 1999, S. 111, 113, 132, 133
Geistesgegenwart, In: Kunstforum International Bd. 145, Mai–Juni 1999, S. 465
Thomas Fechner-Smarsly, „Zen oder die Kunst, das Katzenklo zu harken“, In: Frankfurter Rundschau v. 18. August 1999
Sergé Hartmann, „Les Dernières Nouvelles d'Alsace, Les Choix de Karin Graff“, In: „Selest'ART 99“ v. 12. August 1999
C.D, „Sortie des Artistes“, In: L'Alsace v. 3. Juli 1999

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:08 Uhr Seite 230

Les Star s'installent, In: L'Alsace v. 9. September 1999, S. 40
SELSEST'ART des roseaux sur le toit, In: Les Dernières Nouvelles D'Alsace v. 10. September 1999
Marie-Térèse Fuchs, „Le 13e mariage des l'art et de la ville „, In: Les Dernières Nouvelles D'Alsace v. 19. September 1999,
Virgine Vendamme, „Relier vie quotidienne et art", In: L'Alsace 24. September 1999
J.M., „Comme Art Contemporain", In: L'Alsace v. 28. September 1999
Bernard Hamann, „L'Œuvre et le discours", In: L'Alsace v. 7. Oktober 1999
Russische Projektwoche, In: Kunstforum International Bd. 148, S. 457
Martin Kraft, „International global", In: Handelszeitung Nr. 47 v. 24. November 1999, S. 76
Petra Schröck, „Naturally Art", In: VERNISSAGE Magazin für aktuelles Ausstellungsgeschehen, Wien, Nr. 6, Juli/August 1999, S. 13
Rita Filkelberg, „Na Rubeschje Wjkow", In: Vestj v. 2. Dezember 1999
Lisbeth Rosenthal, „Erinnerung an die Zukunft", In: Israelische Nachrichten v. 24. Dezember 1999
P. Schröck, „Innere Partituren", In: Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst, Wien, Heft 1/2000, S. 16–27
B. Kölgen, „Auch die Brennessel kann ein Objekt sein", In: Schwäbische Zeitung v. 2. August 1999
P. Uschakov, „Wer wohnt in diesem Märchenhaus?", In: Ganz Konkret, Ishevsk, Nr. 37 v. 22. September 2000
J. Kisters, „Ein Holzhaus für Kunst und Kultur", In: Kölner Stadt Anzeiger, v. 6. November 2000
J. Kisters, „Holzhaus aus dem Ural. Räume wachsen ineinander: Aktion von Sacharow- Ross", In: Kölner Stadtanzeige, Nr. 228 v. 30. 9./ 1.10.2000
J. Raap, Ausstellung des Monats. „Innere Collage in der Simultanhalle Volkhoven", In: Kölner Illustrierte, Nr. 10, Oktober/2000, S. 60
P. Schröck, Igor Sacharow-Ross „Sapiens/Sapiens", In: Eikon Nr. 33/2000, S. 70–71
L. Dudnik, „Europa braucht Rußland und Rußland Europa", In: Udmurtische Wahrheit, v. 3. April 2000
J. Kisters, „Zuspitzungen. Projekte der Simultanhalle Volkshoven", In: Kölner Stadtanzeiger, Nr. 15, v. 18. Januar 2001
Kunst für Kaliningrad – ein einzigartiges Projekt, In: Mittelbayerische Zeitung v. 2. Februar 2001
A. Borovsky, „Etwas von Beuys im kalten Wasser", In: Neue Weltkunst, St. Petersburg v. 3. Februar 2001, S. 18
U. Kelber, „Brückenschlag zwischen Regensburg und Kaliningrad", In: Mittelbayerische Zeitung, v. 6. Februar 2001
J. Hanekker, „Faszinierendes Projekt im Stadtpark, Der Ostdeutschen Galerie ist eine überragende Präsentation mit 32 Künstlern gelungen", In: Rundschau Regensburg v. 14. februar 2001, S.10
bub, In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 38 v. 15. Februar 2001, S. 44
I. Kohl, Geschichte in der Gegenwart, In: Landshuter Zeitung/Staubinger Tagblatt, v. 22. Februar 2001
A.E., „Verbindende Geste". In: Antiquitäten Zeitung, Nr. 5/2001, v. 23. Februar 2001
I. Kohl, Linie nach Kaliningrad. Ein Austausch nach Kaliningrad, In: Bayerische Staatszeitung v. 23. Februar 2001
G. Mayer, „Bilderhunger", In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 26. Februar 2001
S. Rimek, „Die Menschlichkeit der Wiener Würstchen. Aufbau Ost: Warum 32 deutsche Künstler ihre Werke der Kaliningrader Kunstgalerie schenken.", In: Berliner Morgenpost v. 27. Februar 2001
J. Raap, „Igor Sacharow-Ross. Sapiens/Sapiens II", In: Kunstforum Bd. 153, Januar–März 2001, S. 359–360
J. Riedmiller, „Rache von oben", In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 69, v. 23. März 2001
J. Kisters, „Der Mensch steht im Zentrum", In: Kölner Stadt-Anzeiger, Nr. 29, März 2001
KK, „Kunst um der Kunst anderer willen. Drei Kunstparallelen im Museum Ostdeutsche Galerie", In: Unser Danzig, Nr. 4/ 2001
I. Prior, „Kunst aus dem Kopf", In: Welt am Sonntag Nr. 13, v. 1. April 2001, S. 88
U. Baier, „Grün ist die Hoffnung im Nahkampfhaus", In. Die Welt v. 28. April 2001
E. Broich, „Die Simultanhalle in Köln. Eine städtische Ausstellungshalle für junge Kunst", In: Junge Kunst, Nr. 46, April–Juni, 2001, S. 38–40
M. Kasiske, „Im Schießhaus brennt noch Licht", In: Die Tageszeitung (Berlin) v. 23. Mai 2001
S. Preuss, „In der Natur ist die Spaßkultur nicht weit", In: Berliner Zeitung v. 23. Mai 2001
G. Lohfink, „Das Gesicht der Kirche erneuern", In: Heute in Kirche und Welt, Nr. 6/2001, S. 1
F. Kallensee, „K wie Kunst", In: Die Märkische Allgemeine v. 14./15. Juli 2001
Künstler arbeiten bereits engagiert für die Ausstellung, In: Westfälische Rundschau v. 14. August 2001
P. Schröck, „Metamorphose eines Gebäudes: „Was unverbunden bleibt, wird vergessen", In: Die Welt, v. 18. August 2001, S. 37
D. Kirchhoff, „Ein Galerist füllt die Räume des Museums", In: Westfälische Rundschau v. 31. August 2001
H. Heiser, „Sponsor, Gunst und Leidenschaft für Kunst", In: Hagener Zeitung v. 31. August 2001
E. Schmitz, „Nicht gerade einladend", In: Kölner Stadt Anzeiger v. 17. Oktober 2001
P. Funken, „Tarnung: Enttarnung", In: Kunstforum, Bd. 157, November/Dezember, 2001, S. 288–290, 470
E. Broich, „Ausstellungen bildender Künstler/innen in Goethe-Institutionen", In: Junge Kunst, Nr. 45, S. 23–28
Oleg Kireev, Genf, In: Lifestyle / Obras Shisni 2003, S. 103–117
Das Resultat ist tot, es lebe der Prozess, Ausstellungen im Schloss Ringenberg, In: Der Weseler v. 4. Februar 2004
Hanne Buschmann, „Morgennikation" – Kunst und Wort, In: Rheinische Post v. 6. Februar 2004
Eine Rampe in die Natur, In: Neue Rhein Zeitung, v. 7. Februar 2004
Hanne Buschmann, „Kunst und Politik rieben sich, Debatte im Schloss", In: Rheinische Post v. 10. Februar 2004
Hanne Buschmann, „Im Rittersaal ist der Trenchcoat im Trend", In: Rheinische Post v. 26. April 2004
Katja Pelzer, „Ins Blaue – mal echt, mal unbescheiden", In: Neue Rhein Zeitung v. 6. März 2004
Hanne Buschmann, „Wo die giftgrüne Filz-Spinne das Sprechen lernt", In: Rheinische Post v. 26. April 2004
Farida Romanova, Unsere Fenster in Europa – „Udmurtisches Haus", In: Udmurtskaya Pravda v. 26. Oktober 2004, S. 2
Igor Sacharow-Ross, Refugium, In: Deutsche Journal, Bd. 1, 2004, S. 84–87
Elena Schiroyan, „Speak, Memory", In: Kultura, Nr. 39, 6. bis12. Oktober 2005, S. 10
Norbert Ramme, „Holzbalken als Projektionsfläche", In: Kölner Stadtanzeiger v. 27. Oktober 2005
Dieter Buchhart, „Das Resultat ist tot, es lebe der Prozess", In: Kunstforum International, Bd. 175, 2005, S. 242–253
Igor Sacharow-Ross, The Nightshift, In: Sleek, Autumn 2005, S. 48
Anna Karina Hofbauer, „Die Partizipationskunst und die entscheidende Rolle der BetrachterInnen in der zeitgenössischen Kunst", In: Kunstforum International, Bd. 176, 2005, S. 101

S./p. 232: Batterie, 1986

Impressum Katalog
Imprint Catalogue

Diese Publikation mit dem Titel *Abgebrochene Verbindung/Lost Connection* erscheint zu den Ausstellungsprojekten von Igor Sacharow-Ross im Museum Moderner Kunst Passau – Stiftung Wörlen, St. Anna Kapelle – Kunstverein Passau, Stadtgalerie Altötting, Medienzentrum der Verlagsgruppe Passau
This catalogue is published on the occasion of the exhibitions *Abgebrochene Verbindung/Lost Connection* held at the Museum Moderner Kunst Passau – Stiftung Wörlen, St.-Anna Kapelle – Kunstverein Passau, Stadtgalerie Altötting, Medienzentrum – Verlagsgruppe Passau.

Herausgegeben von:/Edited by:
Dieter Buchhart
Hans-Peter Wipplinger
für das/for the
Museum Moderner Kunst Passau - Stiftung Wörlen

Redaktion/Editorial Work
Dieter Buchhart
Anna Karina Hofbauer
Igor Sacharow-Ross
Hans-Peter Wipplinger

Bildredaktion/Image Editorial Work
Dieter Buchhart
Anna Karina Hofbauer
Martin Kammerlander
Igor Sacharow-Ross
Christina Schönborn
Hans-Peter Wipplinger

Lektorat/Copyediting
Deutsch/German Martina Buder, Esther Kiener
Englisch/English Sarah Campbell

Übersetzungen/Translations
Brian Currid
Annelore Nitschke
Dorothea Trottenberg
Kenneth MacInnes

Grafische Gestaltung & Satz/Design & Layout
garnitur, Büro für Gestaltung
Praterstrasse 11/2/5, A-1020 Wien
www.garnitur.com

Reproduktion/Reproduction
Medien – Print and More
D-53508 Mayschoß

Papier, Schrift/Paper, Font
Arctic, Helvetica Neue

Druck und Bindung/Printing and binding
Holzhausen Druck- und Medien GmbH

© 2006, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Igor Sacharow-Ross
Autoren und Photographen/Authors and Photographers
Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved

Printed in Germany

Erschienen im/Published by
Verlag für moderne Kunst Nürnberg
Luitpoldstraße 5, D-90402 Nürnberg
www.vfmk.de

ISBN-10: 3-939738-00-X ISBN-13: 978-3-939738-00-8

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek. Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.
Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the Internet at http://dnb.ddb.de.

Distributed in the United Kingdom
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street, Manchester M1 5 NH, UK
phone 0044-(0)161-200 15 03, fax 0044-(0)161-200 15 04

Distributed outside Europe
D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York
155 Sixth Avenue, 2nd Floor, New York, NY 10013, USA
phone 001-(0)212-627 19 99, fax 001-(0)212-627 94 84

Umschlagabbildung/Cover Image
Ausschnitt/Detail: O.T., 1993

Fotonachweis/Photo credits
Dirk Altenkirch: S./p. 55. Hermann Dornhege: S./p. 1, 39-42, 70-73, 114, 129, 145, 162-163, 171, 174-175. David Ertl: S./p. 27-29, 68-69, 80-83, 94, 96-97, 102-105, 107, 109, 112-113, 119 (Oben/top), 119 (Mitte/center), 134-135, 158-160. Maximilian Meisse: S./p. 190-191. Gennadiy Prichodko: S./p. 36, 38, 54 (Oben/top), 168-169, 218-222. Roswitha Pross: S./p. 50-53, 54 (Unten/bottom). Wolfgang Pulfer: S./p. 62-64. Soenne: S./p.: 2-22, 30, 33, 48, 60, 75, 78-79, 117, 119 (Unten/bottom), 121-126, 132-133, 136-140, 142-143, 148-149, 152, 155-156, 164, 172, 177, 179-181, 193-194, 198-199, 205, 207, 210-213, 224. Peter Stephan: S./p. 59, 232. Nina Strugalla: S./p. 61, 76-77. SL Archiv: S./p. 58, 65, 178, 188, 189, 209, 217

Besonderer Dank an/Special Thanks to
Hans und Erika Demmelhuber, Georg Waltner, Max Peter Hirmer, Stefan Kraus, Helmut Cryns, Horst R. Wachsmuth, Veronika Beha, Michael Findeisen, Josef Peter Meier-Skupin, Sophia Simons, Eberhard Stengel, Hanns Egon Wörlen.

Mit freundlicher Unterstützung/With kind support of
Baierl & Demmelhuber, Bayerische Staatsbrauerei Weihenstephan, ACT, Verlagsgruppe Passau, Stadtgalerie Altötting

Impressum Ausstellungen
Imprint Exibitions

Ausstellungsinitiatorin/Initiator of the exhibitons
Angelika Diekmann

Ausstellungsorte/Exhibition locations

Medienzentrum
Edith Rabenstein
Medienstraße 5, D-94032 Passau
23. Oktober bis 26. November 2006

Museum Moderner Kunst Passau – Stiftung Wörlen
Anjalie Chaubal, Hans-Peter Wipplinger
Bräugasse 17, D-94032 Passau
22. Oktober bis 3. Dezember 2006

Ausstellungsorganisation/General Managment of the exhibitions
Edith Rabenstein

St.-Anna-Kapelle
Edith Rabenstein
Heiliggeistgasse 4, D-94032 Passau
21. Oktober bis 26. November 2006

Stadtgalerie Altötting
Herbert Bauer
Papst-Benedikt-Platz 3, D-84503 Altötting
21. Oktober bis 26. November 2006

reinzeichnung_rz 07.10.2006 0:08 Uhr Seite 232