

>> scroll down for german version

The Call of the Marmot:
Some Commentary on Certain Images and Texts by Jack Goldstein.
Text by Sam Lewitt



The Call of the Marmot: Some Commentary on Certain Images and Texts by Jack Goldstein.¹

Anyone who has ever heard the sound made by marmots is unlikely to forget it. To say it is a whistle is to say too little: it sounds mechanical, as if steam driven. And alarming for that reason. The fear that these little animals have felt since time immemorial has frozen in their throats into a sort of warning sound; the sound that should act as a protection has lost its lifelike expressiveness. Stricken by panic, they have mimicked death itself.

-T.W. Adorno

The procedure is as clear as it is strange. An element of the scenery emerges into the foreground. A strange flash of historical reality effects the concretion of an aural element, calling it up with an asynchronous, graphic distinction. The Marmot's automatic warning sign echoes in the medium of Adorno's report: an allegory of rationality's "steam driven" history of domination over nature. If Adorno's language in deriving this judgment stylistically traverses a reflective (almost meandering) tone with a disjunctive statement – "And alarming for that reason." – it is the result of doubling what is under discussion: sounding a siren on the page for the ears of readers. It will take the particular orientation of an ear obliquely attuned to that which is oblique to hear the alarming alarm of the mountain creatures. But this orientation is potentially that of "[a]nyone who has heard the sound...." And presumably anyone who can hear *should* be capable of the uneasiness of its recollection, one which reveals nature at its most historical and vice versa. *Anyone* should be able to hear the historical dimension of this sound – even if lacking in the sensitivity of an ear such as Adorno's – and therefore be positioned by the presupposition of an emergent ability to perceive a sideways light that shines on phenomena, even against the most seemingly quiescent backdrops.

*

It seems to me that no other artist identified with the *Pictures* group in the 1970s and 80s was making work as attuned to a mimetic comportment toward this skewed alighting of phenomena as a way of constructing images than Jack Goldstein. Although Adorno is no predecessor in any historically specific sense, the epigraph above contains a number of elements which cast their own sideways light on Goldstein's work: the technical enframing of external nature, a troubled relationship to things as they are subject to technology, and bodies which appear in such a way as to skew a literalness of representation, usually achieved through disjuncture within single images, characterize both the quote above and some major features of Goldstein's world. One should be forgiven in imagining that the marmot would have been a particularly apt addition to Goldstein's bestiary. (Perhaps the marmot's call belongs on a record that Goldstein never produced: alongside *Two Wrestling Cats*) Even the sound of the English word "marmot," as it is translated from the German *Murmeltier*, calls to mind the mix of semantic precision and peculiarity that is the hallmark of Goldstein's catalog of texts, sounds and images.

*

Images, in the manner that I am defining the word here, are the result of a certain determined identity and difference between cognition and historical experience: one name for this is mimesis. This idea of mimesis does not have the distinct generality of a concept. It is rather a play of capitulation and defense to becoming similar. To raise this in the context of Goldstein's work is not to emphasize a question of iconicity per se, nor even to show that "one picture stands behind another," in a sort of semiotic, stratigraphic layering. What surfaces in these works is a rift in the sediment of compacted pictures; a difference in the melded layers by which one picture's relation to another would be possible at all.

*

Goldstein's images freeze in the face of carrying through with the shifts in meaning production that have become the proper domain of advertising's endless detouring play with the sign. The artificially bracketed time of his performances, films and records intervene in smooth shifts between orders of signification. In *Time* (1973), an issue of the eponymous magazine, filmed laying on a white surface, is projected vertically, accompanied by the sound track of a ticking timepiece. An alarm erupts. Its shaking physically displaces the magazine within the film's frame, revealing the face of a somewhat old-fashioned alarm clock. The alarm's abrupt ring interrupts the banal association which logically slips between the monosyllabic inference of the magazine's title to history, with the demarcation of physical time in the mechanical ticking of the clock. The semantic collapse of present history and natural, physical time is transfigured in a mechanical punctuation of the present – the alarm clock signals the transfiguration of physical time into consciousness of a "now," if only for a waking moment. Goldstein programmatically states: "I want the image to become a memory of that object. I want to turn a thought into something tangible – an object – and then back to a thought."ⁱⁱ The technical bracketing of a closed temporal duration gives a shock to the smooth, homogeneous succession from one thought to the next, from one meaning to the next. Here thought frenetically thickens into an image.

*

Technology does everything for us so that we no longer function in terms of experience. We function in terms of esthetics.

-Jack Goldstein

Bodily experience is very much a problem in Goldstein's work. *Ballet Shoe* (1975) stages a pair of male hands untying the shoe of a ballerina's supporting leg on point, which activates its descent *à terre*. The precise orchestration of this set of gestures embalms the ballerina's foot with the aimless aim of an isolated mechanical movement. The modernist grandiosity of *Ballet Mécanique* is condensed into the most minute, controlled of motions, lending the resultant unfolding of the film the foreboding air of an inscrutable hieroglyph. The world of an obsolescent cultural authority operates with the mechanical precision of industry: a shudder at the closure of totality in the ballerina's delicate foot. The audience may be at arm's length (as we will see below, Goldstein insists that exhibiting films in the gallery keeps them "within reach"), yet a mimetic tremor rises in the strict succession of movements from the hands that horizontally untie the ballerina's bow, which trigger the foot's steady vertical decline. Our eyes follow these axes as the coordinates of a physical perception absolutely determined by the calculus of rationality. The aesthetic ideology of the faculties' indeterminate free play in reflectively judging, thus realizing the ordering of a purposive system through purposelessness, hardens into a set of instrumental functions. These surface in an object-like corporeal reality. The classical ideal of symmetry becomes an ordered succession of lever switches between isolated mechanisms, executed in the 17 seconds that it takes for the film to run its course.

*

This is not a question of pictures then, but of positions and procedures. It is a question of where we, as viewers, stand with regard to the images that we have no choice but to bear.

*

The archaic reflex of mimesis – of becoming the same as a threatening external reality – persists in the coda of phenomena captured in Goldstein’s work. Mimesis and panic are intimately bound as a sort of homeopathic, primitive defense structure. Motifs of technological spectacle, corporeal danger and defense permeate his aphorisms: “Tapping on danger zones realizes the distance in escape and attraction.”

*

“Art made from media captures the spectacle which a ‘self-destructive’ civilization makes of itself.” The scare quotes here are enigmatic. Perhaps Goldstein was thinking of the following sentiment regarding the “consummation of *l’art pour l’art*” in F.T. Marinetti’s exaltation of war towards the beginning of the twentieth century: “[Humankind’s] self alienation has reached the point where it can experience its own annihilation with supreme aesthetic pleasure.”ⁱⁱⁱ Goldstein concurs: “Art and war use cold reason to immobilize imagination.” One wonders whether or not he was smiling when he penned this statement, although that may have no repercussion on its descriptive validity.^{iv}

*

Operative here are all the pervasive features of industrial modernity’s calculus of rationalization. The capacity to judge from a skewed perspective is the determinate result of a world of images which loosen phenomena from any vestige of autochthonous setting; whether that be understood as the reflexive affirmation of enlightenment reason’s attempt to secure an absolute ground in sovereign subjectivity, or certain of its reactionary political correlates in ‘organic community.’ Thus the question of assuming a position is already skewed in a body which cannot get a foothold in the very world of images in which it is put on display. Goldstein writes in another one of his aphorisms: “Art is not about wanting control over your subjective [sic]. Art is more about the futility of being conscious of your body in a world that makes the body out-of-synch.”

*

John Miller regards Goldstein’s film work from the mid ‘70s as a condensation of late modernist strategies that “attack historicity with film.” Miller writes:

Goldstein ... seeking to bridge pop and minimalism, downplayed the ostensible literalism of his film subjects while keying up their theatricality. Thus his emphasis on production value.^v

The late modernist dialectic of industrial object vernaculars and mass-cultural sign proliferation are cauterized and submitted to the spectacular garb of emergent Hollywood production values: as a chronologically, not to mention ideologically, undifferentiated field of signifying operations and phenomenal experiences. Goldstein turns on the criterion for judgment that had been born out of the development and rehearsal of new forms of democratic viewing, which took their leave from medium specificity (conceptual art, minimalism) during the 60s and early 70s. Yet rather than re-turning to a coherent medium based protocol language, Goldstein carries both of these aspirations down with him, back to the Warholian imperative to fully expunge those protocols in favor of the visual culture of industrial capitalism. In doing so he effects a bodily shift, like the glowing rotoscopic body in *The Jump* (1978)^{vi}, which carries him away from the collective requirements for cinematic experience to the now evacuated auratic space of the gallery: “I prefer to show my films in a gallery space because a line is drawn when images become too overblown. Then they become something else. I still want to create a distance between you and the image that you can relate to in some way. In a gallery space those images are still within reach.”^{vii}

*

A qualifying statement to Goldstein's preference for the display of his films in the gallery setting as opposed to the movie theater: "Actually, I'm not quite sure how I feel because at the same time, I'd love my films to be seen before *Jaws*."^{viii} Goldstein's films usually work within the durational conventions of the trailer. He famously wrote: "Art should be a trailer for the future." The promise of pleasure made by the trailer in the darkened theater is prescribed to art as a promise of meaning for images in the gallery. Something remains both complete and provisional; still to-come in the minimum of gesture that structures these films.^{ix} One might say that Goldstein opens a peculiar provisionality to the provisional form of the trailer itself, as in an abyss: the gaping jaws of the shark. And this is no arbitrary image, for Goldstein's world of provisional yet concrete images is populated by an abundance of flora and fauna.

*

If the marmot generates the alarm sound of a mere mechanical thing, Goldstein points toward a shadow of control that mechanical reproduction potentiates at the price of dissolving particularity. "Those things on the set are just things, whether they're people or chairs or tables. They're mechanical. They're there to do my bidding."^x The "thing" to be controlled comes into being on condition of the abrogation of particularity – this is the *sine qua non* of the world of commodities. Yet, it is one of the most unsettling effects achieved by Goldstein's treatment of material that the isolation of images, sounds and names in his work just barely teeter on the edge of the sufficiently generic criterion for allowing the presentation of concepts that could effectively subsume the filmic and sonic data he records. Judgment somehow misses its mark in these works. The regime of the general – the domain of concepts – as it is reflected in Goldstein's work becomes strange to the subjects who abide by their subsuming laws. The image of a chair, in the 1975 film *The Chair*, blocks the analytic reduction of language which preoccupied an earlier conceptual art by passing-up the straight gate to language for a more oblique approach by way of the commodity sign. A series of colored feathers falling on a tarred banker's chair use tropes of product advertisement (isolation, product enhancement through non-sequitur elements, personification) to linguistically encode a seemingly innocuous image with an entrenched memory of racist violence – tarred and feathered.^{xi} Unlike his analytical predecessors, the word "chair" is no mere tautology, whether by dictionary definition, generic classification, or determined referent. It is a thing that has contingently, that is allegorically, taken on the form of historical memory. Trailers for the future screen the traces of past violence in images free of particularity.

*

The knowing laughter of the cultured is barbaric.

*

It is the spurious autonomy of the commodity that leads directly down the road of a projection of mastery. (Goldstein reports regarding the dog for his film *Shane* (1975) that the attempt to reduce the image of the animal to a thing through make-up and celluloid tinting means he "can control that thing as an object because it is reduced to an object."^{xii}) This sort of mastery over objects is the result of estrangement. What has taken on the form of a lifeless object has always already determined the subjectivity that lords over it.

*

The dog in *Shane* plays an any-dog. He is given a screen test, playing his range from threat to plead. The trained German Sheppard performs his set of emotional ur-genres as material in reserve for the industrially generic: slathered in make-up and homogeneously hued, as if for the film library's stock of images. Goldstein reports: "Tinting makes the image very seductive, very emotional. It forces you into watching that dog on

the screen, barking. It takes it away from being a dog and it becomes *the* dog. If *Shane* were a straight shot of that dog, without the make-up or tinting, it would just be a dog.”^{xiii}

*

Yet if the chromatic diffusion of *Shane* produces the image as a general equivalent for all conceivable dogs of his type, the title of the film provides a disjunctive perspective. *Shane*: this very naming introduces a sovereign element into the picture. For visual diminution of the dog’s particular qualities culminates in the surplus of a proper name. *Shane* is the name of an *exemplary exception* to all dogs.

*

(I resemble my name without meaning anything by it. The comedy of the proper name is one of shame, which Shane will have to be trained to feel.)

*

We’ve got more stars than there are in the heavens.
-Samuel Goldwyn

The dog stands obliquely to a proper name, glowing with the aura of the unique model for all dogs, hovering free of all sensuous experience of images. Yet if the proper name has no claim on sensuous perception, neither can it make a claim on general concepts. Proper names are always unjustifiable.^{xiv} The false glow which falls from the movie star on the screen energizes the cult that is attached to his or her name. *Shane* puts the primitivism of the worshipping sect of industrial entertainment into relief. It renders a rift between the elements that circulate in the nebulous black of abstract space that serves as the backdrop to the film, isolating its generic star. The dog’s wordless but articulate barking mimics the deep links between naming and onomatopoeia. This mimetic call of language in the trained bark points to an analogy that joins the patina of filmic production-value and the title *Shane*. Proper names are in the realm of language what the phenomenon of color is to optics – both in this case have a certain force through a dearth of conceptual meaning.^{xv}

*

This could be read as a *blague* of early modern aestheticism as it is fully absorbed into the prevailing apparatus of visual culture in the 20th century. *Shane* records the sort of body that is in synch only with the master’s out of frame *promise de bonheur*. He is an atomized element on the screen who, salivating, looks to the beyond for confirmation. The separated existence of the commodity fetish from its conditions of production is the indelible, mirror image of the singular work of art. Both share the same historical wellspring.

*

The bark of the dog – the roar of the lion ... The well-known 1975 film *Metro-Goldwyn-Mayer*, appropriates the image of that company’s logo by way of modifying its temporal economy. What shines on the movie screen as a momentary appearance of an authorizing signature is turned in Goldstein’s film into the cyclical repetition of a self-inscribing content, a sort of bad infinity of progressively looping stasis. Goldstein’s modification of the source image, played in forward and reverse, homogenize both directions in the overall cyclical structure of the film. The motto *Ars Gratia Artis* (“Art for Art’s Sake”) written across the logo’s ream emerges in this situation as an inscribed announcement of self-sufficiency *ad nauseam*. Indeed, this film exacerbates the aesthetic-ideological function of these words.^{xvi} If the antique grammar of this maxim legitimates this frame-become-content with authority in self-reference, then it is mimetically literalized in the cyclicity of Goldstein’s film. It serves to discursively consolidate a cycle of self-enclosed images propelled through the projector. This gives a decidedly pessimistic tinge to Goldstein’s aphorism “Art should be a trailer for the future.” In this work, we find that such a future would be more of the same.

*

Jack Goldstein's work, which includes his aphorisms, have an instructive thrust even, and perhaps especially, because it comes so close, but refuses to determine new constraints for the audiences that encounter it. He hits on something which defines a historical condition of possibility for the subject of aesthetic experience as a specifically social question – perhaps even a question of what might constitute a *sensus communis* – and this for an audience as saturated in film and recorded sound as he was himself. A promise of meaning remains unfulfilled in mimetic traces of expectant danger: the sense of a surplus hoarded in the distance surfaces here, held fast by the sheer efficacy of images.

- Sam Lewitt, 2009

ⁱ The form of the commentary can be constellated with the industrial forms of the movie trailer and the citation as a historically primitive predecessor. As such it seems to me an appropriate form with which to discuss Goldstein's work. Yet in stating this I must then answer to the harsh light that is thrown from Goldstein the aphorist. The aphoristic gives a peculiar gleam to commentary when the two are understood in terms of a formally corresponding but independent relation. The closed form of the aphorism, with its underlying infrastructure of logical completeness and pedagogical simplicity would seem to run against the form of dependency that commentary implies. Yet the direction of both forms toward a maximum concretion of language, as well as a rejection of full blown speculative systematization, place the difference between various types of dependent utterances intent on specification, and the mnemonic-technical vigor of aphoristic independence into a zone of mediation. Footnotes, epigraphs and citations are to be found somewhere in this nebula.

ⁱⁱ Fisher, Morgan "A Conversation with Jack Goldstein," in *Jack Goldstein: Films, Records, Performances, Aphorisms* (ex. cat.), edited by Daniel Buchholz and Christopher Müller, (Verlag der Buchhandlung Walter König, 2003) pg.27 All Goldstein quotes are taken from this source. The aphorisms were originally published in exhibition catalog for *Documenta 7* in 1982.

ⁱⁱⁱ Benjamin, Walter "Art in the Age of its Technological Reproducibility: Second Version," trans. Edmund Jephcott and Harry Zohn in *The work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Edited by: Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y Levin (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008) pg. 42

^{iv} The capacity to smile at such things does not necessarily intimate fascist proclivities, although Goldstein is provocatively honest about something he finds in his work that is not free of a certain fascist *mythos*. One suspects however that to smile at horror is not so much the product of sympathy, but the physiognomic, pre-conceptual trace of a defense against the assault of an irrationally rational social order. Looking back to the emergence of the industrial crowd in the 19th century from the perspective of historical catastrophe in the late 1930s, Benjamin reads the smile in the context of the industrial city as bearing an at once archaic and entirely novel function. Those subjected to the industrial orchestration of the human sensorium according to the increasing rationalization of labor for the sake of surplus profit, and the swell of the metropolitan crowd, find a primitive defense against stimuli by becoming similar to machines:

In working with machines, workers learn to 'coordinate their own movements with the uniformly constant movements of an automation.'[-Karl Marx] These words shed light on the absurd kind of uniformity that Poe wants to impose on the crowd – uniformity of attire and behavior, but also a uniformity of facial expression. In Poe's ["The Man of the Crowd," smiles] function as a mimetic shock absorber.

"On some Motifs in Baudelaire" trans. Harry Zohn in *The Writer of Modern Life. Essays on Baudelaire* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006) pg. 191

Perhaps the automatic defense function of the smile is bound to the mechanical warning sound emitted by the Marmot?

^v Miller, John "A Trailer for the Future" in *Jack Goldstein: Films, Records, Performances, Aphorisms*, pg.7

^{vi} This film may not be so well chosen here, for it is one of the few that was placed in an emphatically public space, on the mega screen in New York's Times Square in 1984.

^{vii} "A conversation with Jack Goldstein" in *Jack Goldstein: Films, Records, Performances, Aphorisms*, pg.28

^{viii} Ibid.

^{ix} Douglas Crimp, in his essay for the *Pictures* exhibition that he curated in 1977, describes this in terms of the effect of psychological anticipation, which overrides the internal constraints of the medium, thus extending this psychological claim to the world of pictures at large. In reference to Goldstein's film *The Jump* Crimp writes:

...the film's temporality as experienced does not reside in its actual duration, nor of course in anything like the synthetic time of narrative. Its temporal mode is that of the psychological time of *anticipation*.

What is the specificity of the temporal mode of anticipation here? Is this mode any different for readers of novels than it is for viewers of pictures? If the answer is no, then this psychological time would be premised on an anthropological given. Crimp is counter-posing an affirmation of this theatrical mode at the moment of post-modernism to the late modernist dogma of "presentness" in Michael Fried's account of the medium in "Art and Objecthood." But by loosening the psychological time of anticipation from its historical relation to particular media, Crimp counter-poses mere psychological immanence to Fried's account of aesthetic transcendence. The recourse to "pictures" in general softens this imminence of the psychological with semiotic mediation. Yet is it possible to describe the psychological effects of pictures in a way that is anterior to the registration of affect?

What I am tempted to claim is that it is not the free floating circulation of psychological effects in various media that lead to the possibility of the anticipatory moment to arise in Goldstein's work, but rather the aesthetic determination of images as manifolds of mnemonic and perceptual data which are predicated by the historical experience of such media. That is, it is not a psychological reality at all which *defines* the anticipatory effect of Goldstein's work. Rather anticipation arises by the faculties' (to use anachronistic language) search for concepts that can adequately present the strange echoes of recognition that are at work in Goldstein's estranging deployment of filmic and photographic conventions. In the process, what is realized is the intensity with which that search has already been determined by the hegemony of photographic media, that render anticipation according to entirely specific technical frameworks, such as the bracketed duration of film or the snapshot. When framed this way, the aesthetic claim is inseparable from a historical/social claim: it necessarily issues into a search for the limits of the degree to which experience is determinate to the various historical pressures (economic, for sure) that shape images and psychological realities insofar as both have internalized the conventions of photographic reproduction.

^x "A conversation with Jack Goldstein" in *Jack Goldstein: Films, Records, Performances, Aphorisms*, pg.29

^{xi} This is John Miller's reading of this image in *Ibid.* pg.11

^{xii} "A Conversation with Jack Goldstein," *Ibid.* pg. 27

^{xiii} *Ibid.*

^{xiv} ...and this even as they stand in those cultural traditions that dedicate the proper name to the memory of ancestors. Whether by blood or sentimental affinity, no one will ever be able to determine a predicative system for proper name identification.

^{xv} Perhaps this film also makes a certain claim for the defense function of mimesis mentioned earlier. The horror of the trained attack dog is mimetically controlled by capturing its semblance in performance. The name further compacts this sense of control.

^{xvi} This assertion may be answered for similarly by Goldstein's decision to use a bright red, rather than the usual black background for the logo, areas of which can still be seen in the inter-logo spaces of the particular source image that Goldstein appropriated for his own film. The lion and cartouche, thus isolated from their black background, have their constitutive graphic elements atomized by chromatically separating background and frame from the floating logo: pointing to the status of the logo as having been always already inscribed by a concentric set of framing devices which give it its very form.



Der Ruf des Murmeltiers Kommentare zu einigen Bildern und Texten von Jack Goldstein.¹

Wer einmal den Laut von Murmeltieren hörte, wird ihn nicht leicht vergessen. Daß er ein Pfeifen sei, sagt zu wenig: es klingt mechanisch, wie mit Dampf betrieben. Und eben darum zum Erschrecken. Die Angst, welche die kleinen Tiere seit unvordenklichen Zeiten müssen empfunden haben, ist ihnen in der Kehle zum Warnsignal erstarrt; was ihr Leben beschützen soll, hat den Ausdruck des Lebendigen verloren. In Panik vorm Tod haben sie Mimikry an den Tod geübt.²

-T.W. Adorno

Der Vorgang ist ebenso eindeutig wie eigenartig. Ein Element der Kulisse tritt in den Vordergrund. Ein seltsames Aufblitzen historischer Wirklichkeit bewirkt die Verdichtung einer akustischen Komponente und lässt diese in asynchroner, plastischer Deutlichkeit erscheinen. Das automatische Warnsignal des Murmeltiers hallt im Medium von Adornos Bericht wider: eine Allegorie der „mit Dampf betriebenen“ Geschichte der Herrschaft der Rationalität über die Natur. Wenn Adornos Sprache beim Fällen dieses Urteils stilistisch einen reflexiven (beinahe mäandernden) Ton mit einer disjunktiven Aussage durchkreuzt – „Und eben darum zum Erschrecken“ –, so ist dies das Ergebnis einer Doppelung des Behandelten: des Klangs einer Sirene auf dem Papier in den Ohren des Lesers. Es bewirkt, dass das indirekt auf das Schräge ausgerichtete Ohr den erschreckenden Alarm des Berglebewesens hört. Diese Ausrichtung jedoch ist potenziell jedem zugehörig, der „einmal den Laut [...] hörte“. Und vermutlich *muss* jeder, der hören kann, das Unbehagen der Erinnerung an ihn spüren, welche die Natur innerhalb der Geschichte offenbart und umgekehrt. *Jeder* muss in der Lage sein, die historische Dimension dieses Lauts zu vernehmen – selbst derjenige, der nicht über Adornos sensibles Gehör verfügt – und die Voraussetzung einer erwachenden Fähigkeit besitzen, ein schräg auf die Phänomene fallendes Licht wahrzunehmen, und das selbst vor der scheinbar ruhigsten Kulisse.

*

Mir scheint, kein anderer in den 1970er und 80er Jahren mit der *Pictures*-Gruppe verbundener Künstler schuf ein Werk, das derartig auf ein mimetisches Element im Hinblick auf diese schräge Beleuchtung von Phänomenen als Mittel zur Konstruktion von Bildern ausgerichtet war, wie Jack Goldstein. Auch wenn Adorno nicht als Vorläufer im historische Sinne anzusehen ist, so enthält obiger Sinnspruch doch einige Elemente, die ihrerseits ein schräges Licht auf Goldsteins Werk werfen: Merkmale wie technische Einfassung der äußeren Natur, ein gestörtes Verhältnis zu Dingen, sofern sie der Technik unterworfen sind, sowie Körper, die wirken, als verdrehten sie die „Buchstäblichkeit“ der Repräsentation (häufig ausgelöst durch eine Disjunktion innerhalb einzelner Bilder) kennzeichnen sowohl das Adorno-Zitat als auch einige der Haupteigenschaften von Goldsteins Welt. Man kann sich das Murmeltier durchaus als passende Ergänzung zu Goldsteins Bestiarium vorstellen (vielleicht gehört der Ruf des Murmeltiers eigentlich auf eine Schallplatte, die Goldstein nie produziert hat: in einer Reihe zu nennen mit *Two Wrestling Cats*). Selbst der Klang der englischen Übersetzung „marmot“ für das deutsche Wort *Murmeltier* ruft jene Mischung aus semantischer Präzision und Eigenartigkeit ins Gedächtnis, die das Kennzeichen von Goldsteins aus Texten, Klängen und Bildern bestehendem Werk ist.

*

Bilder von der Art, wie ich sie an dieser Stelle definiere, sind das Ergebnis einer bestimmten festgelegten Identität und der Differenz zwischen Bewusstsein und historischer Erfahrung: Ein Name hierfür ist Mimesis. Diese Mimesis-Vorstellung verfügt nicht über jene eindeutige Allgemeinheit eines Begriffs. Vielmehr handelt es sich bei ihr um ein Spiel aus Kapitulation und Verteidigung im Hinblick auf ein Ähnlich-Werden. Überträgt man dies auf den Kontext von Goldsteins Arbeiten, so geht es bei ihnen nicht um die Frage der Ikonizität an sich oder darum aufzuzeigen, dass in einer Art semiotischer, stratigraphischen Überlagerung „hinter einem Bild ein

anderes Bild steht“. Was in diesen Arbeiten ans Licht tritt, ist ein Riss innerhalb des Sediments verdichteter Bilder, eine Differenz in den verschmolzenen Schichten, durch welche die Beziehung eines Bildes zu einem anderen erst möglich wird.

*

Goldsteins Bilder verfestigen sich angesichts der Verschiebungen bei der Bedeutungserzeugung, die heute als eigentliche Domäne des endlosen Zeichen-Umleitungsspiels der Werbung gilt. Die künstlich eingeklammerte und festgehaltene Zeit in seinen Performances, Filmen und Schallplatten interveniert in Gestalt leichter Verschiebungen zwischen den Bedeutungsordnungen. In *Time* (1973) liegt eine in die Vertikale projizierte Ausgabe der gleichnamigen Zeitschrift auf einer weißen Fläche, dazu hört man das Geräusch einer tickenden Uhr. Plötzlich ertönt ein Klingeln. Durch die Vibration verschiebt sich die Zeitschrift innerhalb des Bildausschnitts und gibt so den Blick auf das Zifferblatt eines altmodischen Weckers frei. Das plötzliche Klingeln unterbricht die abgedroschene logische Assoziation zwischen dem einsilbigen Zeitschriftentitel und der Historie durch die Demarkation physikalischer Zeit in Form des mechanischen Tickens der Uhr. Das semantische Zusammenfallen von Gegenwartsgeschichte und natürlicher, physikalischer Zeit wird in eine mechanische Punktierung der Gegenwart verwandelt – wobei der Wecker für die Transfiguration der physikalischen Zeit in ein „Jetzt“-Bewusstsein steht, wenn auch nur in einem „wachen“ Moment. Goldstein hält programmatisch fest: „Ich möchte, dass das Bild zu einer Erinnerung Gegenstands wird. Ich möchte einen Gedanken in etwas Greifbares, einen Gegenstand, und anschließend wieder in einen Gedanken zurückverwandeln.“⁴³ Die technische Einklammerung eines abgeschlossenen Zeitraums erschüttert das weiche, homogene Aufeinanderfolgen von Gedanken und Bedeutungen. Hier verdichtet sich Denken in frenetischer Weise zu einem Bild.

*

Die Technologie übernimmt sämtliche Funktionen für uns, so dass wir keine eigene Erfahrungsgrundlage mehr benötigen. Unsere Funktion gründet auf Ästhetik.

-Jack Goldstein

Eine häufige Fragestellung in Goldsteins Arbeiten betrifft die körperliche Erfahrung. So zeigt der Film *Ballet Shoe* (1975) zwei Männerhände, welche die Bänder des Ballettschuhs einer auf Spitze stehenden Tänzerin lösen, wodurch ihr Fuß in die Waagerechte zurückkehrt. Die präzise Orchestrierung dieser Abfolge von Gesten fixiert den Fuß der Ballerina mit der absichtslosen Absicht einer isolierten mechanischen Bewegung. Der modernistische Prunk des *Ballet Mécanique* findet sich in dieser winzigen, kontrollierten Bewegung verdichtet, was dem daraus resultierenden Film den ahnungsvollen Anschein einer rätselhaften Hieroglyphe verleiht. Die Welt einer veralteten kulturellen Macht operiert mit der mechanischen Präzision der Industrie: ein Erschauern des zierlichen Fußes der Ballerina angesichts des Endes der Totalität. Auch wenn sich das Publikum nur eine Armlänge von der Szene entfernt befindet (wie wir später sehen werden, beharrt Goldstein darauf, dass die Filme durch die Präsentation im Galerieraum „in Reichweite“ bleiben), ereignet sich ein mimetisches Zittern in der strengen Abfolge von Handbewegungen, durch welche die Bänder des Ballettschuhs horizontal gelöst werden, was zum langsamen vertikalen Absenken des Fußes führt. Unsere Augen folgen diesen Achsen im Sinne von Koordinaten entsprechend einer vollständig von einem rationalen Kalkül bestimmten physikalischen Sichtweise. Die ästhetische Ideologie des unbestimmten, freien Spiels dieser Fähigkeiten verfestigt sich bei einer reflexiven Beurteilung und somit einer Erkenntnis der Ordnung eines zweckmäßigen Systems qua Zwecklosigkeit zu einer Reihe instrumenteller Funktionen. Diese wiederum kommen in einer objekthaften körperlichen Realität zum Vorschein. Das klassische Ideal der Symmetrie wird zu einer geordnet abfolgenden Betätigung von Schalthebeln zwischen isolierten Mechanismen während der 17 Sekunden, die der Film dauert.

*

Es ist demnach keine Frage von Bildern, sondern von Positionen und Vorgängen. Es geht um die Frage, wo wir als Zuschauer im Hinblick auf die Bilder stehen, die wir zu ertragen gezwungen sind.

*

Der archaische Reflex der Mimesis – der Anpassung an die bedrohliche äußere Realität – dauert in der Coda der in Goldsteins Werk erfassten Phänomene an. Mimesis und Panik sind im Sinne einer homöopathischen, primitiven Abwehrstruktur eng miteinander verwandt. Motive wie technische Spektakel, körperliche Gefahr und Abwehr durchziehen seine Aphorismen: „Ein Klopfen an der Gefahrenzone lässt die Entfernung als Flucht und Anziehungskraft zum Vorschein treten.“

*

„Kunst nach Medien fängt das Schauspiel ein, das eine ‚selbsterstörerische Zivilisation‘ aus sich macht.“ Die vereinzelt Zitate sind rätselhaft. Vielleicht dachte Goldstein hierbei an die folgende Empfindung im Hinblick auf die „Vollendung des *l'art pour l'art*“ in F. T. Marinettis Begeisterung für den Krieg zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts: „Ihre [der Menschheit] Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt.“⁴ Dem stimmt Goldstein bei: „Kunst und Krieg benutzen kalte Logik, um die Vorstellungskraft zu lähmen.“ Man fragt sich, ob er beim Niederschreiben dieses Satzes wohl lächelte, auch wenn dies womöglich nichts an seinem deskriptiven Wert ändert.⁵

*

Hier kommen sämtliche vorherrschenden Züge des rationalen Kalküls der industriellen Moderne zum Einsatz. Die Fähigkeit einer Beurteilung aus einem schrägen Blickwinkel ist das Ergebnis eines Universums von Bildern, die Phänomene von jedem Rest einer autochthonen Situation befreien, entweder in Bezug auf die reflexive Affirmation einer absoluten Begründung in einer unabhängigen Subjektivität durch die aufgeklärte Vernunft oder im Hinblick auf bestimmte reaktionäre politische Entsprechungen einer „organischen Gesellschaft“. Insofern ist die Frage nach der Annahme einer Position bereits verzerrt angesichts eines Körpers, der in ebenjener Bilderwelt nicht Fuß fassen kann, in der er selbst zur Schau gestellt wird. Oder um es mit einem anderen Goldstein-Aphorismus zu sagen: „Bei der Kunst geht es nicht darum, das Subjektive in uns unter Kontrolle bringen zu wollen. Es geht viel eher darum, wie sinnlos es ist, des eigenen Körpers bewusst zu sein in einer Welt, die den Körper aus dem Gleichgewicht bringt.“

*

Für John Miller ist Goldsteins seit Mitte der 1970er Jahre entstandenes filmisches Werk eine Verdichtung spätmodernistischer Strategien, die „Historizität mit Mitteln des Films bekämpfen“. So schreibt Miller:

Allerdings vernachlässigt Goldstein bei seinem Versuch, Pop und Minimalismus miteinander zu verbinden, die angebliche Objektivität der Filmmotive, um gleichzeitig das Theatralische der Bilder hervorzuheben. Damit wird der Schwerpunkt auf Produktionswerte gelegt.⁶

Die spätmodernistische Dialektik der Jargons industrieller Objekte und der Wucherung massenkultureller Zeichen wird aufgehoben und dem spektakulären Gewand aufstrebender Hollywood-Produktionswerte unterworfen, und zwar im Sinne eines chronologisch und erst recht ideologisch undifferenzierten Feldes von Bedeutungsoperationen und überragender Erfahrungen. Goldstein behandelt das Urteilkriterium, das sich der Entwicklung und Erprobung neuer Formen einer demokratischen Betrachtung verdankte, die sich während der 1960er und frühen

1970er Jahre (Konzeptkunst und Minimalismus) von der Medienspezifität verabschiedeten. Statt sich jedoch wieder einer kohärenten medienbasierten Protokollierungssprache zuzuwenden, nutzt Goldstein beide Ansätze und verbindet sie mit dem warholschen Gebot einer vollständigen Auslöschung jener Protokolle zugunsten der visuellen Kultur des Industriekapitalismus. Dadurch bewirkt er eine körperliche Verschiebung, etwa im Falle des flackernden rotoskopischen Körpers in *The Jump* (1978)⁷, der ihn von den kollektiven Bestimmungen der Kinoerfahrung in den inzwischen entleerten auratischen Galerieraum führt: „Ich ziehe es vor, meine Filme in einem Galerieraum zu zeigen, da sich dort eine Grenze ziehen lässt, falls die Bilder zu schwülstig werden. Sie werden dann zu etwas anderem. Ich möchte eine Distanz schaffen zwischen dem Zuschauer und dem Bild, zu dem er eine Beziehung herstellen kann. In einer Galerie befinden sich die Bilder noch in Reichweite.“⁸

*

Goldstein sagte im Zusammenhang mit seiner Bevorzugung der Galerieumgebung gegenüber dem Kinosaal für die Präsentation seiner Filme: „Eigentlich bin ich mir da auch wieder nicht so sicher, denn ich fände es auch schön, wenn man meine Filme vor dem *Weißes Hai* sehen könnte.“⁹ Goldsteins Filme finden in der Regel im Kontext der geltenden Konventionen des Filmtrailers statt. Einer seiner berühmten Aphorismen lautet: „Kunst sollte ein Trailer für die Zukunft sein.“ Das vom Trailer im Dunkel des Kinos vermittelte Glücksversprechen ist eine Vorschrift der Kunst wie das Bedeutungsversprechen von Bildern im Ausstellungsraum. Dabei bleibt etwas gleichzeitig abgeschlossen und vorläufig; vor uns liegend in der minimalen Geste, welche diese Filme strukturiert.¹⁰ Man könnte sagen, dass Goldstein der vorläufigen Form des Trailers selbst eine bestimmte Vorläufigkeit (er)öffnet, die einem Abgrund gleicht: dem klaffenden Maul des weißen Hais. Wobei dies kein zufälliges Bild ist, denn Goldsteins Welt vorläufiger und doch fest umrissener Bilder wird von einer Fülle von Pflanzen und Tieren bevölkert.

*

Wenn also das Murmeltier einen geradezu mechanischen Warnton erzeugt, so verweist Goldstein auf die Schattenseite der Kontrolle, die durch die mechanische Reproduktion auf Kosten einer sich in ihr auflösenden Individualität potenziert wird. „Für mich sind alle Sachen am Set einfach Dinge, egal ob es sich um Menschen, Stühle oder Tische handelt. Sie funktionieren mechanisch. Sie sind dazu da, genau das zu tun, was ich will.“¹¹ Das zu kontrollierende „Ding“ kommt unter der Auflage einer Aufhebung des Besonderen zustande – darin liegt das *sine qua non* der Warenwelt. Dennoch besteht eine der unheimlichsten Wirkungen von Goldsteins Materialbehandlung darin, dass die Isolierung von Bildern, Tönen und Namen innerhalb seines Werks gerade am Rande des hinreichend allgemeinen Kriteriums balancieren, das die Präsentation von Begriffen erlaubt, mit welchen sich die von ihm aufgezeichneten filmischen und akustischen Daten treffend zusammenfassen ließen. Bei diesen Arbeiten schießt das Urteil gewissermaßen am Ziel vorbei. Der Bereich des Allgemeinen – der Begriffe –, den Goldsteins Arbeiten widerspiegeln, wird den Subjekten entfremdet, die sich an ihre Klassifikationen halten. Das Bild eines Stuhls in dem 1975 entstandenen Film *The Chair* widersetzt sich der analytischen Reduktion der Sprache, mit der sich eine frühere Konzeptkunst beschäftigte, indem sie den direkten Zugang zugunsten eines indirekteren Ansatzes über das Waren-Zeichen ausschlug. Bei den auf einen geteerten Stuhl herabfallenden farbigen Federn kommen Bildmittel aus der Werbung zum Einsatz (Isolierung, Hervorhebung des Produktes durch nicht-logische Elemente, Personifikation), um ein anscheinend unverfängliches Bild linguistisch mittels einer tief verwurzelten Erinnerung an rassistische Gewalt zu kodieren – Teeren und Federn.¹² Anders als bei seinen analytischen Vorläufern handelt es sich bei dem Wort „Chair“ beziehungsweise „Stuhl“ nicht um eine bloße Tautologie entsprechend der lexikalischen Definition, der Gattungsbezeichnung oder einem bestimmten Referenten. Es handelt sich hierbei vielmehr um ein allegorisches Ding, das auf kontingente Weise die Form des historischen Gedächtnisses angenommen hat. In den Trailern für die Zukunft werden die Spuren vergangener Gewalt in nicht-besonderen, allgemeinen Bildern untersucht.

*

Das wissende Lachen der Kultivierten ist barbarisch.

*

Die zweifelhafte Autonomie der Ware führt unmittelbar zur Projektion von Herrschaft (Goldstein berichtet mit Bezug auf den Hund aus seinem Film *Shane* (1975), dass er versuchte, das Bild des Tiers mittels Schminke und Einfärbung des Zelluloids auf ein Ding zu reduzieren, um „dieses Ding als Objekt beherrschen [zu können], weil es auf ein Objekt reduziert wurde“¹³). Diese Form der Herrschaft über Objekte ist das Ergebnis der Entfremdung. Was die Gestalt eines leblosen Objekts annimmt, definiert je schon die ihn beherrschende Subjektivität.

*

Der Hund in *Shane* spielt die Rolle *jedes beliebigen* Hundes. Bei der Probeaufnahme spielt er das Spektrum von Drohen bis Winseln durch. Der dressierte Schäferhund führt sein Repertoire an emotionalen Ur-Genres für die industrielle Allgemeinheit vor: vor Schminke strotzend und gleichmäßig eingefärbt, wie für das Bildarchiv der Film Library bestimmt. Goldstein berichtet: „Ein Farbstich verleiht einem Bild etwas sehr Verführerisches und Emotionales. Er bringt dich dazu, den Hund auf der Leinwand anzusehen, wie er bellt und wie er nicht länger *ein* Hund bleibt, sondern zu *dem* Hund wird. Würde es sich bei *Shane* nur um eine Frontalaufnahme dieses Hundes handeln, also ohne Schminke oder Farbtönung, wäre er nur ein Hund.“¹⁴

*

Auch wenn die chromatische Streuung bei *Shane* ein Bild im Sinne eines allgemeinen Äquivalents für alle denkbaren Hunde dieser Art erzeugt, liefert der Filmtitel eine andere Perspektive. *Shane* – gerade dieser Name verleiht dem Bild ein individuelles Element. Denn die visuelle Reduktion der besonderen Eigenschaften des Hundes gipfelt im Mehrwert eines Eigennamens. *Shane* ist der Name einer *exemplarischen Ausnahme* gegenüber allen Hunden.

*

(Ich gleiche meinem Namen, ohne dass er irgendeine Bedeutung hätte. Die Komödie des Eigennamens ist eine Komödie der Scham, die zu empfinden man Shane beibringen muss.)

*

Bei uns gibt es mehr Sterne als am Himmel.
-Samuel Goldwyn

Der Hund verhält sich indirekt zu seinem Namen, der, frei von jeder sinnlichen Bilderfahrung schwebend, die Aura des einmaligen Modells für alle Hunde ausstrahlt. Und obwohl der Eigename nicht den Anspruch einer sinnlichen Wahrnehmung vertritt, kann er genauso wenig einen Anspruch auf allgemeine Begriffe erheben. Eigennamen verfügen über keinerlei Rechtfertigung.¹⁵ Der falsche Schein, der vom Filmstar auf der Leinwand ausgeht, speist den Kult, der mit seinem Namen verhaftet ist. *Shane* lässt das Primitive der die industrielle Unterhaltung anbetenden Sekte hervortreten. Er dient der Darstellung einer Kluft zwischen den Elementen, die sich im nebulösen Schwarz des abstrakten Raums bewegen, der als Hintergrund des Films fungiert und dessen exemplarischen Star isoliert. Das wortlose, doch artikulierte Bellen des Hundes ahmt die starken Verbindungen zwischen Name und Lautmalerei nach. Dieser mimetische Ruf der Sprache im dressierten Bellen verweist auf eine Analogie zwischen der Patina des filmischen Produktionswerts und dem Titel *Shane*. Eigennamen sind Teil jenes Bereichs der

Sprache, die in der Optik dem Phänomen der Farbe entspricht – beide beziehen ihre Wirkung aus einem Mangel an konzeptueller Bedeutung.¹⁶

*

Man könnte dies als Täuschung des frühmodernistischen Ästhetizismus betrachten, der vollständig vom herrschenden Apparat der visuellen Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts absorbiert wurde. In *Shane* wird jene Art von Körper aufgezeichnet, der nur noch mit dem Glücksversprechen seines außerhalb des Bildes befindlichen Herrchens synchron ist. Als atomisiertes Element auf der Leinwand sucht er sabbernd im *Jenseits* nach Bestätigung. Die von seinen Produktionsbedingungen abgetrennte Existenz des Warenfetischs entspricht dem unauslöschlichen Spiegelbild des singulären Kunstwerks. Beide entspringen derselben historischen Quelle.

*

Das Bellen des Hundes – das Brüllen des Löwen ... In seinem bekannten Film *Metro-Goldwyn-Mayer* von 1975 greift Goldstein das Logo der gleichnamigen Filmproduktionsfirma auf, indem er dessen zeitliche Ökonomie modifiziert. Was auf der Filmleinwand als kurze Erscheinung einer autorisierenden Signatur aufleuchtet, verwandelt sich in Goldsteins Film in eine zyklische Wiederholung eines sich selbst ermächtigenden Inhalts, in eine Art schlechter Unendlichkeit eines fortwährend geloopten Stillstands. Durch Goldsteins Modifikation, das hintereinander geschnittene Vorwärts- und Rückwärtsabspielen des ursprünglichen Filmausschnitts, werden beide Richtungen zu einer insgesamt zyklischen Filmstruktur homogenisiert. Das auf dem Band des Logos eingeschriebene Motto *Ars Gratia Artis* („Kunst um der Kunst willen“) tritt in diesem Zusammenhang als Proklamation der Autarkie *ad nauseam* hervor. Tatsächlich verstärkt der Film die ästhetisch-ideologische Funktion dieser Worte.¹⁷ Wenn die antike Grammatik dieses Wahlspruchs die Inhaltwerdung des Rahmens mit einer selbstreferenziellen Autorität ausstattet, so wird er durch den zyklischen Charakter von Goldsteins Film auf mimetische Weise wörtlich genommen. Dies dient der diskursiven Verdichtung einer durch den Projektor laufenden Schleife aus selbstbezüglichen Bildern. Goldsteins Aphorismus „Kunst sollte ein Trailer für die Zukunft sein“ erhält damit eine ausgesprochen pessimistische Tönung. In dieser Arbeit erkennen wir, dass in einer solchen Zukunft alles beim Alten bliebe.

*

Jack Goldsteins Arbeiten, zu denen auch seine Aphorismen zu zählen sind, verfügen über eine belehrende Qualität, obwohl oder gerade weil sie sich so stark Grenzen annähern, ohne jedoch dem Publikum, das ihnen begegnet, neue Grenzen zu setzen. Goldstein behandelt ein Thema, das eine historische Möglichkeitsbedingung für das Subjekt der ästhetischen Wahrnehmung im Sinne einer spezifisch sozialen Frage definiert – womöglich sogar im Sinne der Frage danach, wodurch sich ein *sensus communis* konstituiert –, und zwar im Hinblick auf ein Publikum, das ebenso von Film und Tonaufnahmen geprägt ist wie er selbst. Ein Sinnversprechen bleibt in den mimetischen Spuren der zu erwartenden Gefahr uneingelöst: Das Gefühl eines in der Ferne gehorteten Mehrwertes, das sich an der reinen Wirkung von Bildern festmachen lässt, tritt hier zum Vorschein.

¹ Die Form des Kommentars lässt sich mit den industriellen Formen des Kinotrailers und dem Zitat als ihr historisch primitiver Vorläufer zu einer Gruppe zusammenfassen. Von daher erscheint er mir als angemessene Form der Behandlung von Goldsteins Arbeiten. Dabei ist allerdings auch auf die starke Wirkung einzugehen, die von dem Aphoristen Goldstein ausgeht. Das Aphoristische verleiht dem Kommentar einen besonderen Glanz, begreift man beide im Sinne einer formal korrespondierenden, jedoch voneinander unabhängigen Beziehung. Die abgeschlossene Form des Aphorismus mit der ihm zugrunde liegenden Infrastruktur logischer Vollkommenheit und pädagogisch Schlichtheit scheint demnach der Form der im Kommentar enthaltenen Abhängigkeit gegenläufig. Dennoch liegt aufgrund der Tendenz beider Formen hinsichtlich einer maximalen Verdichtung von Sprache und einer Ablehnung vollendeter spekulativer Systematisierung der Unterschied zwischen verschiedenen Arten von auf Präzisierung abzielenden, abhängigen Äußerungen und der mnemonisch-technischen Kraft aphoristischer Unabhängigkeit im Bereich der Vermittlung. Fußnoten, Sinnsprüche und Zitate lassen sich irgendwo innerhalb dieses Nebels finden.

² Theodor W. Adorno, „Aus Sils Maria“, Süddeutsche Zeitung, 1. 10. 1966.

³ Morgan Fisher, „Ein Gespräch mit Jack Goldstein“, *Jack Goldstein. Filme, Schallplatten, Performances und Aphorismen*, Ausst.-Kat., hrsg. v. Daniel Buchholz und Christopher Müller, Köln 2003, S. 27. Sämtliche Goldstein-Zitate sind dieser Publikation entnommen. Die Aphorismen wurden erstmals im Ausstellungskatalog zur *documenta 7* im Jahr 1982 abgedruckt.

⁴ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (Zweite Fassung), ders., *Gesammelte Schriften*, Band 1.2, Frankfurt/Main 1974, S. 508.

⁵ Die Fähigkeit, im Angesicht derartiger Dinge zu lächeln, deutet nicht notwendigerweise eine faschistische Neigung an, auch wenn Goldstein in provokanter Ehrlichkeit zugibt, dass sein Werk nicht ganz frei von einem gewissen faschistischen *Mythos* sei. Es ist allerdings zu vermuten, dass das Lächeln beim Anblick des Schreckens weniger ein Produkt des Mitgefühls ist, als vielmehr das physiognomische, präkonzeptuelle Überbleibsel einer Abwehr gegenüber dem Angriff einer auf irrationale Weise rationalen Gesellschaftsordnung. Im Rückblick auf das Aufkommen der industriellen Masse im neunzehnten Jahrhundert aus der Perspektive der historischen Katastrophe der 1930er Jahre deutet Walter Benjamin das Lächeln im Kontext der industriellen Stadt als Träger sowohl archaischer als auch völlig neuartiger Funktionen. Diejenigen, die sich industriellen Orchestrierung des menschlichen Sensoriums entsprechend der zunehmenden Rationalisierung der Arbeit zugunsten des Mehrwerts und dem Anschwellen der Großstadtmasse ausgesetzt sehen, finden einen primitiven Schutz gegenüber äußeren Reizen in einer Anpassung an die Maschinen:

Im Umgang mit der Maschine lernen die Arbeiter, ihre „eigene Bewegung der gleichförmig stetigen Bewegung eines Automaten“ [Karl Marx] zu koordinieren. Mit diesen Worten fällt ein eigenes Licht auf die Gleichförmigkeiten absurder Art, mit denen Poe die Menge behaftet will. Gleichförmigkeiten der Kleidung und des Benehmens, nicht zuletzt Gleichförmigkeiten des Mienenspiels. Das Lächeln [in Poes „Der Mann in der Menge“] gibt zu denken. Es ist vermutlich das heute im keep smiling geläufige und figuriert dort als mimischer Stoßdämpfer.

Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“ (abgedruckt in *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1939), ders., *Illuminationen*, Frankfurt/Main 1977, S. 192.

Vielleicht existiert ja ein Zusammenhang zwischen der automatischen Abwehrfunktion des Lächelns und dem vom Marmelade ausgetriebenen mechanischen Warnlaut?

⁶ John Miller, „Ein Trailer für die Zukunft“, *Jack Goldstein. Filme, Schallplatten, Performances und Aphorismen*, a. a. O., S. 16.

⁷ Die Auswahl dieses Film ist möglicherweise etwas unglücklich, da es sich hierbei um einen der wenigen handelt, der in einem in höchstem Maße öffentlichen Raum, nämlich 1984 auf der Riesenleinwand des New Yorker Times Square präsentiert wurde.

⁸ „Ein Gespräch mit Jack Goldstein“, a. a. O., S. 34.

⁹ Ebd.

¹⁰ Douglas Crimp beschreibt dies in einem Aufsatz zu der von ihm im Jahr 1977 kuratierten *Pictures*-Ausstellung im Hinblick auf die Wirkung der psychologischen Antizipation, welche die inneren Beschränkungen des Mediums aufhebt, wodurch dieser psychologische Anspruch auf die Welt der Bilder insgesamt erweitert wird. Mit Bezug auf Goldsteins Film *The Jump* schreibt Crimp:

[D]ie empfundene Zeit des Films beruht nicht auf seiner eigentlichen Länge und erst recht nicht auf so etwas wie der synthetischen Erzählzeit. Sein zeitlicher Modus entspricht vielmehr der psychologischen Zeit der *Antizipation*.

Worin liegt an dieser Stelle das Besondere des zeitlichen Modus der Antizipation? Unterscheidet sich dieser Modus für den Leser eines Romans gegenüber dem Zuschauer eines Films? Ist dies nicht der Fall, so würde diese psychologische Zeit auf einer anthropologischen Annahme basieren. Crimp stellt der Affirmation dieses theatralischen Modus der Postmoderne das spätmodernistische Dogma der „Gegenwärtigkeit“ gegenüber, das Michael Fried in seinem Aufsatz „Art and Objecthood“ zur Darstellung des Mediums entwirft. Indem er jedoch die psychologische Zeit der Antizipation von ihrem historischen Verhältnis zu einem bestimmten Medium ablöst, stellt Crimp Frieds Darstellung ästhetischer Transzendenz eine bloße psychologische Immanenz gegenüber. Der Rückgriff auf „Bilder“ im Allgemeinen weicht diese Immanenz des Psychologischen durch eine semiotische Vermittlung auf. Ist es dennoch möglich, die psychologische Wirkung von Bildern in einer Weise zu beschreiben, die der Beschreibung des Affektiven vorausgeht?

Ich will damit andeuten, dass nicht die freie Zirkulation psychologischer Effekte in verschiedenen Medien zur Möglichkeit des antizipatorischen Moments in Goldsteins Arbeiten führt, sondern vielmehr die ästhetische Bestimmung von Bildern im Sinne von Abbildern mnemonischer und perzeptiver Daten, die auf der historischen Erfahrung hinsichtlich solcher Medien gründen. Das heißt, die antizipatorische Wirkung von Goldsteins Arbeiten wird nicht durch eine psychologische Realität *bestimmt*. Vielmehr ist die Antizipation das Resultat der Suche dieser Möglichkeiten (zur Nutzung einer anachronistischen Sprache) nach Begriffen, mit denen sich die bei Goldsteins Verfremdung filmischer und fotografischer Konventionen zum Einsatz kommenden sonderbaren Wiedererkennungsechos darstellen lassen. Bei diesem Prozess wird die Intensität realisiert, von der jene Suche bereits durch die Hegemonie der fotografischen Medien bestimmt ist, mit denen die Antizipation entsprechend völlig eigenständiger technischer Rahmenbedingungen dargestellt wird wie etwa der begrenzten Dauer des Films oder des Schnappschusses. In solcher Weise begrenzt, ist der ästhetische Anspruch untrennbar mit einem historischen/gesellschaftlichen Anspruch verbunden: Er mündet notwendigerweise in eine Suche nach den Grenzen der Art und Weise, in der die Erfahrung von verschiedenen historischen Zwängen (beispielsweise ökonomischen) abhängig ist, durch welche Bilder und psychologische Realitäten insofern geprägt sind, als sich in beiden die Konventionen fotografischer Reproduktion verinnerlicht finden.

¹¹ „Ein Gespräch mit Jack Goldstein“, a. a. O., S. 34.

¹² So lautet zumindest John Millers Deutung dieses Bildes. Vgl. ebd., S. 19.

¹³ „Ein Gespräch mit Jack Goldstein“, a. a. O., S. 32.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Dies gilt selbst für jene kulturellen Traditionen, die mittels Namen das Gedenken an die Ahnen pflegen. Weder über das Blut noch über eine gefühlsmäßige Affinität wird es jemals gelingen, ein prädikatives System zur Identifikation von Eigennamen zu bestimmen.

¹⁶ Vielleicht behauptet dieser Film auch die zuvor erwähnte Abwehrfunktion der Mimesis. Das Erschreckende des dressierten Kampfhundes wird mimetisch durch das Festhalten seines Scheins bei der Vorführung kontrolliert. Der Name trägt zu einer weiteren Verdichtung dieses Gefühls der Kontrolle bei.

¹⁷ Hierfür könnte ebenfalls Goldsteins Entscheidung verantwortlich sein, als Hintergrund für das Logo ein leuchtendes Rot anstelle des üblichen Schwarz zu verwenden, das innerhalb des von Goldstein für seinen Film benutzten Logos sowie an dessen Rändern noch sichtbar ist. Die bestimmenden grafischen Elemente des aus dem schwarzen Hintergrund herausgelösten Löwen und der ihn umgebenden Kartusche werden atomisiert, indem Hintergrund und Rahmen von dem nun schwebenden Logo abgetrennt werden. Dies verweist auf die Funktion des Logos, das ursprünglich innerhalb konzentrischer Rahmenformen eingeschrieben war, denen er seine eigentliche Form verdankt.