

Allegories of the Invisible.

Catalogue *Dark Matter*, Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead UK, 2003

I. What does power look like? Of course we are aware that power is instrumentalised on a global scale and that multinational companies determine politics. Yet we cannot fabricate an exact picture of this global power network. The enormous size of the contexts exceeds our powers of imagination. We can only surmise that the significant events of world politics are connected and that the really important decisions are made behind closed doors.

Supposition becomes suspicion and suspicion becomes the leitmotif of every thriller worth its salt. Good examples are films like 'North by Northwest' (1959), 'Frantic' (1987) or 'Enemy of the State' (1998). All of these films begin with the following situation: an individual is unjustly suspected of committing a serious crime and consequently is hunted by police and spy agencies. The only chance the protagonist has to escape persecution is to prove that he is not the one responsible for the crime, but that a clandestine organisation, unknown up to now, is the guilty party. At the start, the accused has no proof. He only suspects that there is more to the situation than meets the eye. So the story that these thrillers tell is about the process of reversing suspicion. At the beginning, an organisation (the government, the police) suspects an individual. His only salvation is to prove that he is innocent, that the real culprits are another organisation (a spy agency, a multinational company, etc.)

This basic thriller constellation is characteristic for the way that today's individual experiences his/her relationship to society. With every public surveillance camera, every e-mail sent, every bill paid by credit card, we are aware of leaving behind an electronic trail that theoretically could be reconstructed at any time. It strengthens the basic feeling of being watched, of being under suspicion. To be on the safe side, everybody is under suspicion. Everything we do is observed and recorded. Who knows – perhaps this information will at some point serve to solve a crime that we might commit? [This, in turn, is the feeling dealt with in the film 'Minority Report' (2002).]

However, as our sense of being constantly watched, of being constantly under suspicion, turns into a certainty, the greater our need is to prove the accusation wrong. Actually we know that our only salvation is to show that it is not we who are guilty, but they. But who are they? We don't see the people behind the surveillance cameras, and we certainly don't see the people who later evaluate the tapes. We have to be able to turn the camera around and point it at something, someone. But that is precisely what we can't do,

because we don't know who or what is behind it all. With that, we are back at the start: what does power look like? However, now we can measure the existential meaning of this question. To experience what power looks like is the only chance that today's individual has to reject society's accusation and to re-direct it, back towards society. Only when we know what power looks like will we know whom to suspect. As long as we don't know this, we ourselves are the suspects.

II. In her installation entitled 'Dark Matter', we could say that Eva Grubinger makes this gesture of reversing suspicion, by showing what power looks like today. The installation consists of six objects. Each object visualises a possible current manifestation of social power relations: a headset (meaning a set of headphones with an integrated microphone); a wall panel made of opaque mirrored sheets of plexiglass; a control tower; a cooling tower next to a reactor dome; a tower block. All the objects are black. The proportions of the buildings are reduced. In contrast, the headset is overly large; the headphone speakers are the size of turbine heads. Its microphone rises above the construction like the neck of a monstrous swan. Sounds pour out of the headphones: atmospheric, echoing tones that cyclically swell and fade. What might be the remains of a human voice fluctuate inside the electronic sound, making it uncanny. (Curd Duca created the sound collage.) The whole installation has an eerie effect. There is something strange about the objects. At first glance, it is not possible to recognise what kind of objects they are. Their opaque, matt black surfaces make it difficult to determine what kind of material they are made of: plastic or rubber? Metal or wood? Despite their size, their weight and volume is also completely uncertain. They might be massive architectonic bodies or thin-walled structures.

It follows that this uncanny impression is created because it is not possible to understand what these objects are right away, although one can immediately see what they represent. Nowadays, mirrored glass, a headset, a control tower, a cooling tower, an atomic reactor and a tower block are just as clearly allegories of power as statues of goddesses of war, eagles or lions were a few hundred years ago. The sole difference is that historical allegories such as the eagle, the lion or the goddess visibly embodied power, were visual representations of the potential for violence that lies within power. Conversely, the allegorical objects in Grubinger's installation characterise power as invisible, intangible and uncanny. In doing this, the objects achieve what is essential for allegories: they turn a complex phenomenon into a simple image, making it possible to comprehend it intuitively.

They show what the invisible powers of today look like by referring to experiences with which everyone is familiar. We feel that power is invisible when we telephone a call centre and suddenly get the eerie feeling that we don't know in what town, country or continent the person on the other end of the line is. (This experience also confirms our knowledge that the globalised service economy – such as the call centres that have been relocated to Asia, for instance – re-establishes the exploitative relationships of the early industrial era. Here, people working for minimum wages without job security or union representation distribute information over the telephone but have no voice in employment policies.) We also feel that power is invisible when we look at a mirrored wall and think that someone might be behind it, watching us without being seen; when we see a control tower from the ground and realise that it is impossible to see the people who sit behind the radar screens surveying the complex, worldwide web of flight routes; when we look at a nuclear reactor and have to admit that its monumental architecture does not allow us to deduce anything about the process of splitting atoms, which takes place inside of it – a process that cannot be seen with the naked eye but is nevertheless elementary; when we see the mirrored glass facade of a skyscraper and sense that up in the highest floors, away from the public eye, executive board managers create and destroy people's lives.

It is part of the nature of the allegory (such as *Justitia*) that, as a symbol, it not only illustrates abstract facts, but also has concrete characteristics that lend it a certain life of its own. The allegorical objects in Grubinger's installation are codes constructed for particular power relations in society, which are also present as figures, which have a physical presence in the space. This means they have qualities that are not manifested simply through interpretations, even though they determine these interpretations. For example, their colour: the refined matt black of their surfaces explains nothing. Nevertheless, it is the epitome of everything that is matt black, and sums up everything for which matt black stands – from the high-tech fetishism of a Bang & Olufsen stereo or an IBM ThinkPad to a Prada suit. Fascinatingly enough, the colour symbolises power and wealth because it swallows light and thus in a sublime way makes visibility seem vulgar. In addition, there is the effect of the objects' mirrored surfaces: in the upper third of the tower block is an open storey, whose floor and ceiling are covered with stainless steel plates. The upper segment of the tower block juts out slightly above the lower segment. This increases the anamorphic effect of the mirrored surfaces as they reflect each other. The building seems distorted internally. Something similar happens with the cooling tower. It stands on a reflective

stainless steel plate, allowing a view up inside without actually disclosing anything. On the contrary, the view is fractured in the reflection. Just as the matt black surface of the materials conceals, the mirrors contort the view of the form, the relationship between the object's exterior and interior. Although these characteristics actually cannot be interpreted, their effect is such that ultimately the objects can be experienced as uncanny allegories for an invisible power.

III. Although for this reason, the objects' appearance reveals its effect on a subconscious level, the objects themselves are obviously conscious choices. By selecting particular allegories for power, Grubinger gives the things a name. Power is: headset, mirrored glass wall, control tower, reactor, cooling tower, tower block. It follows that the effect of the installation as a whole is paradoxical. On the one hand, the gloomy scenario conveys a paranoid feeling of helplessness in the face of the symbolic structures of invisible power. (A feeling that E.T.A. Hoffmann so aptly described in relation to the experiences of his protagonist in 'The Sandman': "Everything, the whole of life, had become a dream for him and a feeling of foreboding; he spoke continually of how each of us, thinking himself free, was in reality the tortured plaything of mysterious powers: resistance was vain; we had humbly to submit to the decrees of fate." ¹) On the other hand, some people feel empowered when viewing the objects. After all it is possible to name the things – the allegorical objects for current, omnipresent power. As objects, they seem threatening, but not dangerous. They are large, but not so large that one has to approach them with awe. As viewers, it is up to us to decide how much attention to give them, from what perspective to view them and when to leave the room. We sense that these objects have no power over us. So, as I said earlier, Grubinger reverses the suspicion in power relations: in the gallery, the viewer is not under surveillance. Rather, the symbols of a controlling society become the object of critical observation. When it becomes clear that the codes of power (headset, mirrored glass, control tower, reactor, cooling tower and skyscraper) are suspicious, then their spell is broken. Four of the objects are buildings. Architecture appears to have a special significance in the representation of power relations. This was Frederic Jameson's conclusion as well in his analysis of the postmodern as a late capitalist culture.² Here, he asks the question of how, in the era of multinational capitalism, it is possible to "grasp ... a network of power and control even more difficult for our mind to grasp: the whole new decentred global network of the third stage of capital itself." His answer is: "Architecture therefore remains in this sense the

privileged aesthetic language; and the distorting and fragmenting reflections of one enormous glass surface to the other can be taken as paradigmatic of the central role of process and reproduction in postmodernist culture ...”³ This description appears to be directly applicable to the model of the tower block in Grubinger’s installation: the anamorphic fragmentation of the view of a mirrored glass facade reflects the invisibility of global power. Yet why do some things arouse the suspicion that power structures are manifested within them, while other things do not? In his book, ‘Unter Verdacht’ (Under Suspicion), Boris Groys argues that, in the perception of certain phenomena, it is natural for suspicion of the order of existing relations to intensify.⁴ He describes this intensification of suspicion as a process of orientation inside the world of media-generated signs and symbols. According to Groys, as media-generated information floods our reality, it inevitably produces the notion of a “submedial space”, a reality behind the signs. This question of “what’s behind it all” articulates the suspicion that the “submedial space” is the place where the power to influence society is effected through the manipulation of various media. He writes, “The suspicion originating in the submedial space is therefore not evenly distributed over all media-generated surfaces, but is concentrated instead on certain signs that seem more threatening than others. Thus the signs alter neither in form nor sense, but are given either a threatening or calming aura – not by altering signification or difference, but solely because they physically move through the space-time field, are re- placed upon various media surfaces. This is carried out by submedial transmittal mechanisms, as they continually take signs out of one context and transport them to another ...”⁵

Groys’ explanations are especially interesting with regard to Grubinger’s installation, because his concept of placing the auratic sign allows a more precise description of the uncanny effect of her allegorical objects: they seem so very threatening because they are visual signs that are familiar to us in different contexts. We are familiar with the headset, mirrored glass, control tower, reactor, cooling tower and tower block, not only from our own personal experiences, but also from numerous media-generated contexts – from news reports to the movies. They are visual signs that are always repeated whenever a connection is made between power and fear. It is precisely this independence of context, that Grubinger emphasises in her installation when she extracts these visual signs from their contexts in news reports or films in order to present them as independent allegories. These signs are fundamental elements of media-created representations of power. When we see them, we know what’s going on. Yet what is gained by identifying these basic signs of

power and fear? Groys suggests the following answer: resistance, and hence participatory politics, are possible only when public suspicion intensifies that particular phenomena are up to no good. As long as reality is only arbitrarily experienced, it won't occur to anybody to become politically active. First someone has to express the misgiving that "something is fishy", that there might be people pulling the strings behind the curtain of usually anonymous power relations. Only this misgiving can mobilise the forces of opposition. According to Groys, even if an act merely expresses doubt, the identification of certain visual signs and symbols is nevertheless the first step towards participatory politics, because this is a way to solidify an otherwise abstract notion of power. It is therefore possible to conclude that Grubinger's allegorical objects are a protopolitical substantiation of the idea of what power today looks like.

Jan Verwoert

1 E.T.A. Hoffmann, 'The Sandman', in 'Tales of Hoffmann' (Penguin, London: 1982), p.103

2 Frederic Jameson, 'Postmodernism – or, the Cultural Logic of Late Capitalism' (London: 1991), p.38

3 Frederic Jameson, p.37

4 Boris Groys, 'Unter Verdacht – Eine Phänomenologie der Medien' (Munich, Vienna: 2000)

5 Boris Groys, p.64

Allegorien des Unsichtbaren.

Katalog *Dark Matter*, Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead UK, 2003

I. Wie sieht Macht aus? Dass Macht heute im globalen Maßstab ausgeübt wird und multinationale Firmen weltweit die Politik bestimmen, ahnen wir. Aber ein genaues Bild von diesem globalen Netzwerk der Macht können wir uns nicht machen. Die großen Zusammenhänge übersteigen unser Vorstellungsvermögen. Wir können nur vermuten, dass die einschneidenden Ereignisse der Weltpolitik zusammenhängen und die wirklich wichtigen Entscheidungen im Verborgenen getroffen werden. Die Vermutung wird zum Verdacht und der Verdacht ist das Leitmotiv jedes guten Thrillers. Als Beispiel bieten sich Filme wie ‚North by Northwest‘ (1959), ‚Frantic‘ (1987) oder ‚Enemy of the State‘ (1998) an. Alle diese Filme beginnen damit, dass ein Einzelner zu Unrecht eines schwerwiegenden Verbrechens verdächtigt und daraufhin von der Polizei und Geheimdiensten gejagt wird. Die einzige Chance des Protagonisten, der Verfolgung zu entgehen, ist, zu beweisen, dass nicht er die Verantwortung für das Verbrechen trägt, sondern eine dunkle Organisation, die bis dato noch im Verborgenen geblieben ist. Auch er hat dafür zunächst keine Beweise. Er ahnt nur, dass mehr dahinter steckt, als alle anderen denken. Die Geschichte, die diese Thriller erzählen, handelt also von der Umkehrung des Verdachts. Am Anfang verdächtigt eine Organisation (der Staat, die Polizei) einen Einzelnen. Dessen einzige Rettung besteht in dem Nachweis, dass in Wirklichkeit nicht er, sondern eine Organisation (Geheimdienste, multinationale Firmen etc.) verdächtig ist.

Im Grunde ist die Konstellation, die der Thriller zum Gegenstand seiner Handlung macht, bezeichnend für die Art und Weise, wie der Einzelne heute sein Verhältnis zur Gesellschaft erlebt. Mit jeder Überwachungskamera, der man im öffentlichen Raum begegnet, mit jeder E-Mail, die man schickt und jeder Rechnung, die man mit Kreditkarte bezahlt, wird einem bewusst, dass man eine elektronische Spur hinterlässt, die theoretisch jederzeit rekonstruiert werden kann. Es verstärkt sich das Grundgefühl, dass man unter Beobachtung und deshalb unter Verdacht steht. Vorsichtshalber werden wir alle verdächtigt. Alles, was wir tun, wird beobachtet und archiviert. Wer weiß, vielleicht dient es irgendwann zur Aufklärung einer Straftat, die wir begangen haben könnten. [Das wiederum ist das Gefühl, das der Film ‚Minority Report‘ (2002) behandelt.]

Je mehr aber das Gefühl, ständig überwacht zu werden und deshalb auch ständig unter Verdacht zu stehen, zur Gewissheit wird, umso größer wird auch das Bedürfnis, den

Verdacht zurückzuweisen. Eigentlich wissen wir, dass unsere einzige Rettung darin besteht, allen zu zeigen, dass nicht wir sondern sie verdächtig sind. Aber wer sind sie? Die hinter den Überwachungskameras sieht man nicht. Noch weniger die, die die Bänder irgendwann auswerten werden. Man müsste die Kamera umdrehen und auf irgendetwas, irgendjemand richten können. Aber genau das geht nicht. Weil wir nicht wissen, wer oder was hinter all dem steckt. Womit wir wieder bei der Ausgangsfrage angelangt wären: Wie sieht Macht aus? Nur, dass sich jetzt die existentielle Bedeutung dieser Frage erweisen lässt. In Erfahrung zu bringen, wie Macht aussieht, ist die einzige Chance, die das Individuum heute hat, den Verdacht, der sich von Seiten der Gesellschaft gegen den Einzelnen richtet, von sich zu weisen und gegen die Gesellschaft zu kehren. Nur wenn wir wissen, wie Macht aussieht, wissen wir, wen wir verdächtigen können. Solange wir dies nicht wissen, stehen wir selbst unter Verdacht.

II. Man könnte sagen, dass Eva Grubinger in ihrer Installation ‚Dark Matter‘ eben diese Geste der Umkehrung des Verdachts vollzieht, insofern sie zeigt, wie Macht heute aussieht. Die Installation besteht aus sechs Objekten. Jedes Objekt veranschaulicht eine mögliche aktuelle Manifestation gesellschaftlicher Machtverhältnisse: Ein Headset (also ein Kopfhörer mit integriertem Mikrofon). Ein Wandpanel aus undurchsichtigen spiegelnden Plexiglasscheiben. Ein Kontrollturm. Ein Kühlturm neben einer Reaktorkuppel. Ein Bürohochhaus. Alle Objekte sind schwarz. Die Gebäude sind im Maßstab verkleinert. Das Headset dagegen ist übergroß. Die Ohrmuscheln des Kopfhörers haben die Größe von Turbinenköpfen. Das Mikrofon des Headsets überragt die Konstruktion wie ein monströser Schwanenhals. Aus dem Kopfhörer dringen Geräusche: atmosphärisch verhallte Töne, die zyklisch an- und abschwellen. Was die Töne unheimlich macht, ist, dass ein Rest von dem, was eine menschliche Stimme gewesen sein könnte, in ihrem elektronischen Klang mitschwingt. (Die Soundcollage wurde von Curd Duca hergestellt.) Unheimlich wirkt die ganze Installation. Die Objekte haben etwas Fremdartiges an sich. Auf den ersten Blick lässt sich nicht ausmachen, um was für eine Art von Gegenstand es sich bei ihnen handelt: Ihre opake mattschwarze Oberfläche verwehrt den Rückschluss darauf, aus welchem Material sie bestehen. Plastik oder Gummi? Metall oder Holz? Trotz ihrer Größe ist ihr Gewicht und Volumen also völlig unklar. Es könnte sich bei ihnen ebenso gut um massive architektonische Körper wie um dünnwandige Konstruktionen handeln.

Der Eindruck des Unheimlichen entsteht also dadurch, dass man nicht sofort begreift, was diese Objekte sind, obwohl man auf Anhieb versteht, was sie darstellen. Spiegelglas, Headset, Kontrollturm, Kühlturm, Atomreaktor und Bürohochhaus sind heute genauso klar als Allegorien der Macht verständlich wie Siegesgöttin, Adler oder Löwe vor einigen hundert Jahren. Der einzige Unterschied besteht darin, dass die historischen Allegorien Adler, Löwe oder Göttin Macht sichtbar verkörpern und das Potential der Gewalt, das Macht innewohnt, als körperliche Kraft bildlich darstellen. Die allegorischen Objekte in Eva Grubingers Installation charakterisieren Macht dagegen als unsichtbar, ungreifbar und unheimlich. Die Objekte leisten dabei das, was für Allegorien wesentlich ist: Sie machen ein komplexes Phänomen in einem einfachen Bild sinnlich nachvollziehbar. Sie zeigen, wie die Unsichtbarkeit von Macht heute aussieht, indem sie auf Erfahrungen verweisen, die jeder kennt.

Dass Macht unsichtbar ist, spürt man, wenn man mit einem Callcenter telefoniert und einen plötzlich das unheimliche Gefühl beschleicht, nicht zu wissen, an welchem Ort, in welchem Land oder auf welchem Kontinent sich die Person am anderen Ende der Leitung befindet. (In dieser Erfahrung bestätigt sich das Wissen, dass die sich global vernetzende Dienstleistungsökonomie in – beispielsweise nach Asien ausgelagerten – Callcentern frühindustrielle Ausbeutungsverhältnisse wiederherstellt, in denen für Mindestlöhne ohne Kündigungsschutz und gewerkschaftliche Vertretung Menschen arbeiten, die telefonisch Auskunft erteilen, aber arbeitspolitisch keine Stimme haben.) Dass Macht unsichtbar ist, spürt man auch, wenn man beim Anblick einer spiegelverglasten Wand den Verdacht schöpft, dass dahinter jemand stehen könnte, der einen beobachtet ohne selbst gesehen zu werden. Wenn man beim Anblick eines Kontroll-Towers feststellt, dass man vom Boden aus nicht sieht, wer in der Höhe auf Radarschirmen die weltweit komplex verflochtenen Flugrouten überwacht. Wenn man sich beim Anblick eines Atommeilers eingestehen muss, dass dessen monumentale Architektur keinen Rückschluss auf den mit bloßen Augen nicht erfassbaren, aber dennoch elementaren Prozess der Kernspaltung zulässt, der in seinem Inneren stattfindet. Oder wenn man beim Anblick der spiegelnden Glasfassade eines Bürohochhauses ahnt, dass in den höchsten Etagen, dem öffentlichen Blick entzogen, Führungskräfte in Aufsichtsräten Existenzen schaffen und zerstören.

Es liegt dabei im Wesen der Allegorie (etwa der Justitia), dass sie als Sinnbild nicht nur abstrakte Sachverhalte veranschaulicht, sondern auch konkrete Eigenschaften besitzt, die ihr ein gewisses Eigenleben geben. Die allegorischen Objekte in Eva Grubingers

Installation sind also konstruierte Chiffren für bestimmte gesellschaftliche Machtverhältnisse, die als Figuren im Raum eine eigene Präsenz besitzen. Das heißt, sie haben Eigenschaften, die sich nicht ohne weiteres in Interpretation auflösen lassen, obwohl sie die Interpretation bestimmen. Zum Beispiel ihre Farbe: Das raffinierte matte Schwarz ihrer Oberfläche erklärt nichts. Trotzdem ist es der Inbegriff all dessen, was matt schwarz ist und bringt alles auf den Punkt, für das die Farbe Mattschwarz steht – vom Hightech-Fetisch einer Bang & Olufsen Stereoanlage oder eines IBM-Thinkpads bis hin zum Prada-Anzug oder -Kostüm. Die Farbe versinnbildlicht auf faszinierende Weise Macht und Reichtum, weil sie Licht schluckt und so auf sublimale Weise Sichtbarkeit vulgär erscheinen lässt. Hinzu kommt der Effekt der in den Objekten verwandten Spiegelflächen: Im oberen Drittel des Bürohauses befindet sich ein Luftgeschoss. Boden und Decke dieser einsehbaren Etage sind mit spiegelnden Edelstahlplatten verkleidet. Das obere Segment des Hochhauses ist im Verhältnis zum unteren leicht nach vorne versetzt. Hierdurch verstärkt sich der anamorphotische Effekt der sich wechselseitig reflektierenden Spiegelflächen. Das Gebäude wirkt in sich verzerrt. Ähnliches geschieht bei dem Kühlturm. Er steht auf einer spiegelnden Edelstahlplatte, die den Blick von unten in sein Inneres erlaubt, ohne einen wirklich aufschlussreichen Einblick zu ermöglichen. Im Gegenteil, der Blick wird in der Spiegelung gebrochen. So wie die mattschwarze Oberfläche die Materialität der Objekte verbirgt, verzerren die Spiegel die Auffassung von ihrer Form, das heißt davon, wie sich das Äußere der Objekte zu ihrem Inneren verhält. Obwohl diese Eigenschaften eigentlich nicht zu deuten sind, tragen sie in ihrer Wirkung doch dazu bei, dass die Objekte im Endeffekt als unheimliche Allegorien einer unsichtbaren Macht erfahren werden.

III. Das Erscheinungsbild der Objekte entfaltet somit also auf einer unterbewussten Ebene seine Wirkung, trotzdem handelt es sich bei ihnen offensichtlich um bewusste Setzungen. Indem sie bestimmte Allegorien der Macht auswählt, gibt Eva Grubinger den Dingen einen Namen. Macht ist: Headset, Spiegelglaswand, Kontrollturm, Reaktor, Kühlturm, Bürohaus. Die Gesamtwirkung der Installation ist folglich paradox: Zum einen vermittelt einem das düstere Szenarium ein paranoides Gefühl der Ohnmacht gegenüber den versinnbildlichten Strukturen unsichtbarer Macht. (Ein Gefühl, das E.T.A. Hoffmann in Bezug auf die Erlebnisse des Protagonisten des ‚Sandmann‘ treffend so beschreibt: „Alles, das ganze Leben war ihm Traum und Ahnung geworden; immer sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich

dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe.“¹) Zum anderen aber fühlt man sich angesichts der Objekte als Betrachter zugleich auch ermächtigt: Immerhin ist es möglich, den Dingen einen Namen zu geben. Die allegorischen Objekte vergegenständlichen Macht. Und als Gegenstände wirken sie zwar bedrohlich, aber nicht gefährlich. Sie sind zwar groß, aber auch wieder nicht so groß, dass man ihnen mit Ehrfurcht begegnen müsste. Als Betrachter hat man es selbst in der Hand, wie viel Aufmerksamkeit man ihnen zukommen lässt, aus welcher Perspektive man sie betrachtet und wann man den Raum verlässt. Man spürt, dass diese Objekte keine Macht über einen besitzen. Eva Grubinger kehrt also, wie eingangs behauptet, den Verdacht gegenüber den Verhältnissen der Macht um: Im Ausstellungsraum steht nicht der Betrachter unter Beobachtung. Es sind viel- mehr die Sinnbilder der Kontrollgesellschaft, die hier zum Gegenstand kritischer Betrachtung werden. Wenn klar wird, dass die Chiffren der Macht (Headset, Spiegelglas, Kontrollturm, Reaktor, Kühlturm und Bürohochhaus) verdächtigt sind, ist ihr Bann gebrochen. Vier der Objekte sind Gebäude. Der Architektur scheint eine besondere Bedeutung bei der Repräsentation von Machtverhältnissen zuzukommen. Zu diesem Schluss kommt auch Frederic Jameson in seiner programmatischen Analyse der Postmoderne als Kultur des Spätkapitalismus.² Er stellt hier die Frage, wie es im Zeitalter eines multinationalen Kapitalismus möglich sein kann, „ein Netzwerk von Macht und Kontrolle zu erfassen, das mit unserem Verstand und unserer Imagination schwerlich begriffen werden kann.“ Seine Antwort lautet: „Die Architektur bleibt hier die privilegierte ästhetische Sprache. Allein die verformenden und fragmentierenden Spiegelungen einer gigantischen Glasfläche durch eine andere können als paradigmatisch für die zentrale Rolle von Prozess und Reproduktion in der postmodernen Kultur gesehen werden.“³ Diese Beschreibung scheint unmittelbar auf das Modell des Bürohochhauses in Eva Grubingers Installation anwendbar zu sein: Die anamorphotischen Brechung des Blicks in einer spiegelverglasten Fassade reflektiert die Unsichtbarkeit globaler Macht.

Warum aber erregen manche Dinge eher den Verdacht, dass sich in ihnen Machstrukturen manifestieren, als andere? In seinem Buch „Unter Verdacht“ argumentiert Boris Groys, dass es in der Natur des Verdachts gegenüber der Ordnung der bestehenden Verhältnisse liegt, sich in der Wahrnehmung bestimmter Phänomene zu verdichten.⁴ Er beschreibt diese Verdichtung des Verdachts als einen Prozess der Orientierung innerhalb der medialen Zeichenwelten. Laut Groys provoziert die Überflutung unserer Wirklichkeit mit medialen Informationen unweigerlich die Frage nach dem „submedialen Raum“, einer

Realität hinter den Zeichen. Diese Frage nach dem, was „hinter all dem steckt“ artikuliert dabei den Verdacht, dass der „submediale Raum“ genau der Ort ist, von wo aus gesellschaftliche Macht durch die Manipulation der Medienwelten ausgeübt wird. Er schreibt: „Der Verdacht, der vom submedialen Raum ausgeht, verteilt sich deswegen nicht gleichmäßig auf der medialen Oberfläche, sondern konzentriert sich auf bestimmte Zeichen, die bedrohlicher aussehen als andere. Die Zeichen ändern dabei weder ihre Form noch ihren Sinn, aber sie bekommen eine bedrohliche oder eine beruhigende Aura – und zwar nicht durch die Bewegung der Signifikation oder der Differenz, sondern allein durch ihre physische, räumlich-zeitliche Bewegung und Neuplatzierung auf der medialen Oberfläche, die durch die Einwirkung der submedialen Übertragungsmechanismen vollzogen werden, und bei denen die Zeichen immer wieder aus dem einen Kontext in den anderen Kontext transportiert werden.“⁵

In Bezug auf Eva Grubingers Installation sind Groys' Ausführungen insbesondere deshalb interessant, weil sein Konzept der Platzierung eines auratischen Zeichens erlaubt, die unheimliche Wirkung ihrer allegorischen Objekte genauer zu beschreiben: Sie wirken gerade deshalb so bedrohlich, weil es Bildzeichen sind, die wir aus verschiedenen Zusammenhängen kennen: Headset, Spiegelglas, Kontroll-Tower, Reaktor, Kühlturm und Bürohochhaus kennen wir ebenso aus der eigenen Erfahrung wie aus zahlreichen medialen Kontexten (von den Nachrichten bis zum Kinofilm). Es sind Bildzeichen, die sich immer dann wiederholen, wenn es um die Verbindung von Macht und Angst geht. Und eben diese kontextunabhängige Funktion unterstreicht Eva Grubinger in ihrer Installation, indem sie diese Bildzeichen losgelöst von jeder Einbettung in den Zusammenhang von Nachrichten oder filmischen Plots als eigenständige Allegorien präsentiert. Sie sind ein Grundelement der medialen Darstellung von Macht. Wenn wir sie sehen, wissen wir worum es geht. Was für einen Gewinn verspricht aber die Identifizierung dieser Elementarzeichen für Macht und Angst? Groys schlägt folgende Antwort vor: Erst wenn sich der Verdacht verdichtet, dass es bei ganz bestimmten Phänomenen nicht mit rechten Dingen zugeht, ist Widerspruch und damit Politik möglich. Solange die Wirklichkeit nur als beliebig erfahren wird, kommt niemand auf die Idee, aktiv zu werden. Es muss zunächst die Vermutung ausgesprochen werden, dass „etwas dahintersteckt“, dass sich ein Akteur hinter den als anonym erfahrenen Machtverhältnissen verbergen könnte. Nur diese Vermutung mobilisiert die Kräfte zur Gegenwehr. Selbst wenn sich in diesem Akt nur Ahnungen artikulieren, ist die Benennung von bestimmten Bildzeichen, laut Groys, trotzdem der erste

Schritt zur Politik, weil Macht auf diese Weise konkretisiert wird. Man könnte also schlussfolgern, dass es sich bei Eva Grubingers allegorischen Objekten um eine protopolitische Konkretisierung der Vorstellung davon handelt, wie Macht heute aussieht.

Jan Verwoert

1 E.T.A. Hoffmann: ‚Der Sandmann‘, Reclam Stuttgart 1991, S.21, Z.25-30

2 Frederic Jameson: ‚Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus‘ In: Andreas Huyssen, Klaus R.Scherpe (Hg.): ‚Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels‘, rowohlt, Hamburg 1986

3 Ebd., S.80

4 Boris Groys: ‚Unter Verdacht – Eine Phänomenologie der Medien‘, Hanser Verlag München Wien, 2000

5 Ebd., S.64