

Johanne Mohs

Schreib/Maschinen/Bilder

Narrative Schlaglichter auf ein Medium

In seinem Text *The Story of My Typewriter* von 2002 erzählt Paul Auster mit Befremden davon, wie seine Schreibmaschine zur Hauptfigur einer Geschichte werden konnte. Jahrzehntelang hatte sie ihm stillschweigend beim Verfassen seiner Romane gedient, bis ihr ohne sein Zutun, allein durch den Lauf der Dinge eine Rolle zugeschrieben wurde. Mitte der 1990er Jahre und im Zuge der Einführung des Computers war seine Schreibmaschine plötzlich zu einer „gefährdeten Spezies“ geworden, „zu einer der letzten überlebenden Gerätschaften des *Homo scriptor* des 20. Jahrhunderts“¹. Im Angesicht des nicht mehr abzuwendenden Verlusts entwickelt der Autor eine Zuneigung zu seinem Schreibwerkzeug und wird sich bewusst, wie „unzerstörbar“², zuverlässig und allgegenwärtig es an seiner Arbeit und seinem Leben teilgenommen hat. Allerdings ist die neu gewonnene Einsicht nicht nur zeitlich bedingt. Sie wird Auster auch von einer Portraitserie seiner „Olympia“ vor Augen geführt, die der Maler Sam Messer, nachdem er sich bei einem Besuch in Austers Haus „in die Maschine verliebt“³, angefertigt hat.

In den Grundzügen von Austers Geschichte klingt eine Tradition⁴ phantastischer Literatur nach, in der die Schreibmaschine ein Eigenleben führt und zum Motiv sich selbst erzeugender Erzähltexte wird. Diese Vorstellung des automatisch von der Schreibmaschine generierten Textes geht mit dem Zeitalter der Typoskripte einher und lässt sich medienhistorisch herleiten. Autoren der frühen Avantgarden inszenierten das Schreiben auf Schreibmaschinen zum Beispiel gezielt in sinnlosen Formulierungen und reduzierten es auf „den körperlichen Akt des Tippens“, der „eine Art *écriture automatique* produziert“⁵. Auch wenn Austers Schreibmaschine nicht von sich aus schreibt beziehungsweise das erzählerische Gelingen des Schreibenden bedingt⁶, hat sie sich gegen den Willen des Autors zu einer „Heldin“⁷ gemausert. Die erzählerische Autorität wird zwar nicht auf das Schreibwerkzeug

übertragen⁸ oder übernatürlich verkehrt, aber anders als üblich geht der Impuls des Erzählens nicht vom Autor aus. Ausnahmsweise ist die Schreibmaschine nicht Ausführungsorgan, sondern liefert den Anstoß für die Erzählung, die von Auster lediglich registriert und daraufhin wiedergegeben wird.

Diese mehr oder weniger explizite Form des Rollentausches zwischen Autor und Medium ist also charakteristisch für einen Erzähltypus, den die Geschichte der Schreibmaschine geprägt hat. Er ist auf die Schreibhandlungen fokussiert und ergibt sich aus einer Anweisungsverschiebung zwischen dem Autor und seinem Schreibgerät. Anders als literarische Erzählungen von Schreibmaschinen können Bilder von Schreibmaschinen diese Verkehrung der Schreibhandlungen nicht allein über ihre Genese aufgreifen. Es kann nicht um die Frage gehen, wer wen schreiben lässt, weil Schreiben für die Bildentstehung keine Rolle spielt. Der Apparat kann allenfalls so in Szene gesetzt werden, dass der Betrachter des Bildes die Position des Autors einnimmt und mit bildnerischen Mitteln dazu aufgefordert wird, Geschichte(n) zu (re)konstruieren, die von dem Medium und seinem Gebrauch ausgehen. Das gilt vor allem für Bilder, die über die Gestalt der Schreibmaschinen Erzählungen anregen und sie nicht als Requisit eines bildinternen Erzählgeschehens auftreten lassen. Ist das der Fall, wird meist aus der Retrospektive erzählt und das Erzählgeschehen liegt gewissermaßen außerhalb des Bildes. Es ist bereits verstrichen und kann nur über die Inszenierung des Apparates bruchstückhaft einbezogen oder in Erinnerung gerufen werden. Die Schreibmaschine vermittelt ihre Performativität und die Geschichte ihrer Handhabe dabei nicht, indem sie in Betrieb genommen wird, sondern allein durch die Art ihrer Erscheinung im Bild.

Abgesehen davon wird durch die Demonstration des Schreibgerätes nicht zwangsläufig eine schreib- oder erzähltheoretische Metaebene eröffnet bezie-

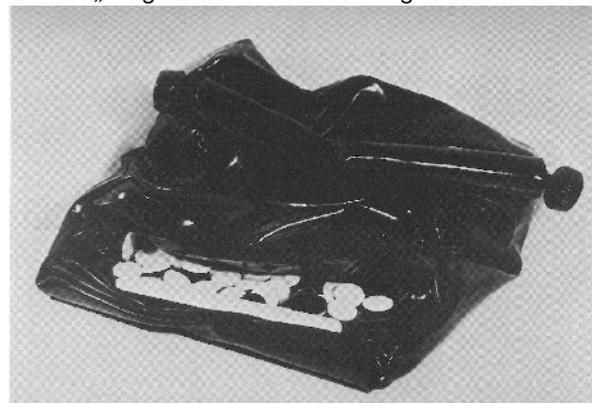
ungsweise ein Bruch in der inneren und äußeren Kommunikation des Bildes hervorgerufen.⁹ Dass dem Betrachter von Schreibmaschinenbildern zunächst eine Leerstelle anstelle des Autors hinter der Tastatur dargeboten wird, geht also nicht immer mit einer Abgabe an Kommunikation von Bedeutung oder Erzählungen einher. In den nachfolgend untersuchten Beispielen wird der Betrachter zwar nicht auktorial durch eine Ereignisabfolge im Bild geführt. Aber er wird Teil einer imaginativen „Schreibszene“¹⁰, in der er gewissermaßen selber zum Autor wird und fragmentarisch die Geschichte seines Schreibwerkzeuges nachvollzieht. Bevor die bildnerischen Mittel, mit denen diese Erzählung forciert wird, zur Sprache kommen, soll zunächst geklärt werden, wie die „Schreibszenen“, aus denen Typoskripte hervorgegangen sind, tatsächlich ausgesehen haben.

Geschichte(n) des Umgangs mit Schreibmaschinen

Als Apparat betrachtet, die eines bestimmten Umgangs bedarf, löst die Schreibmaschine sich zunächst durch das Hervorbringen bestimmter zwischenmenschlicher Konstellationen aus ihrem pragmatischen Part im Erzählvorgang. Sie hält Geschichten nicht nur fest, sondern liefert auch eine Art Erzählschema als personale Anordnung, auf deren Grundlage Begegnungen zwischen unterschiedlichen Akteuren ähnlich verlaufen können. Wie Friedrich Kittler gezeigt hat, „verkehrt [Maschinenschrift] nur das Geschlecht des Schreibens“¹¹, da mit dem vermehrten Einsatz von Schreibmaschinen seit Ende des 19. Jahrhunderts Frauen Zugang zu Schreibwerkzeugen bekamen und damit in eine Welt vordrangen, die bis dato Männern vorbehalten war. Da sich aber eine Rollenverteilung etablierte, bei der Frauen die Schreibmaschinen bedienten, während die Männer ihnen Texte diktieren, wird die Schreibmaschine auch zu einem Scharnier zwischen Männern und Frauen und fungiert als Bindeglied zwischen den Geschlechtern.¹² Kittler geht diesen apparativ initiierten, meist sehr innigen Verbindungen anhand von acht historischen „Fällen“¹³ nach, die von Freud und Hitler bis zu Bann und ihren Stenotypistinnen reichen.

Eine der Softening-Arbeiten von Claes Oldenburg kann mit dieser Schreibszene in Bürosituationen assoziiert werden, auch wenn Oldenburg nicht gezielt das narrative Dispositiv aufgreift, das ihr zugrunde liegt. Sein *Soft typewriter* von 1963 ist ein Objekt aus Acryl und Plexiglas, das die Züge einer aus der Form geratenen Schreibmaschine trägt (Abb. 1). Durch die weich wirkende Oberfläche wird der Tastsinn angesprochen und gleichzeitig daran erinnert, dass die Handhabung der Schreibmaschine auf einer ständigen Berührung der Tasten beruht. Oldenburgs *Soft typewriter* macht insofern den Eindruck, als wäre er wortwörtlich unter den Händen seines Benutzers dahingeschmolzen und bestätigt das Anliegen des Künstlers, mit der Darstellung einer weichen Welt das „Verlangen nach Liebe“¹⁴ auszudrücken. Für Bernhard Kerber enthüllt sich Oldenburgs Schreibmaschine gar „als Teil einer archetypischen Sexualsymbolik“, da dem Formwandel „ein gleitendes Moment“¹⁵ eigen sei.

soziiert werden, auch wenn Oldenburg nicht gezielt das narrative Dispositiv aufgreift, das ihr zugrunde liegt. Sein *Soft typewriter* von 1963 ist ein Objekt aus Acryl und Plexiglas, das die Züge einer aus der Form geratenen Schreibmaschine trägt (Abb. 1). Durch die weich wirkende Oberfläche wird der Tastsinn angesprochen und gleichzeitig daran erinnert, dass die Handhabung der Schreibmaschine auf einer ständigen Berührung der Tasten beruht. Oldenburgs *Soft typewriter* macht insofern den Eindruck, als wäre er wortwörtlich unter den Händen seines Benutzers dahingeschmolzen und bestätigt das Anliegen des Künstlers, mit der Darstellung einer weichen Welt das „Verlangen nach Liebe“¹⁴ auszudrücken. Für Bernhard Kerber enthüllt sich Oldenburgs Schreibmaschine gar „als Teil einer archetypischen Sexualsymbolik“, da dem Formwandel „ein gleitendes Moment“¹⁵ eigen sei.



(Abb. 1) Claes Oldenburger „Soft Typewriter“ (1963)

Ungeachtet der Intimität, die von der Schreibszene im Büro ausgehen kann, birgt sie mit dem Diktat bereits eine Machtgeste in sich, die eine weitere Konstellation des Einsatzes von Schreibmaschinen charakterisiert. Schreibmaschinen waren in vielfacher Hinsicht an Kriegsgeschehen beteiligt, sei es nun als effizientes Berichterstattungsinstrument an der Front¹⁶ oder schon bei ihrer Herstellung in Betrieben der Rüstungsindustrie¹⁷. Besonders im bürokratischen Apparat des Dritten Reichs wurden sich die Eigenschaften des Schreibmaschinenschreibens für diktatorische Strukturen zunutze gemacht. Standardisierung, Rationalisierung und Beschleunigung ermöglichten einen amtlichen Schriftverkehr, mit dem Befehle im großen Stil verwirklicht werden und gleichzeitig die Verantwortungen verwischt werden konnten.¹⁸ Das ausführende Schreiben an der Schreibmaschine und die auf Maße

und Arbeitskraft des „Typewriters“ angelegte Verwaltung politischer Anweisungen distanzierten dabei die grausamen Konsequenzen, die mit ihnen einhergingen.

Wie eine Publikation aus dem Leipziger Institut für Buchkunst zeigt, lässt sich diese Episode der Geschichte der Schreibmaschine in nuce an einer Erweiterung der Tastatur nachvollziehen, die von den Nazis vorgenommen wurde.¹⁹ Und zwar fügten die Nazis den amtlichen Schreibmaschinen eine Taste mit dem blitzförmigen Zeichen der SS hinzu. Allein die Notwendigkeit, eine eigene Taste für das brutalste Staatsorgan der NS-Zeit einzuführen, verdeutlicht bereits die enge Verbindung zwischen der im Hintergrund operierenden Bürokratie und der Unterdrückung und Vernichtung von Menschenleben. Aber auch die Tatsache, dass das SS-Zeichen sowohl ein Symbol als auch eine Abkürzung ist, lässt die Funktionsweise der Schreibmaschine mit der Diktatur des Nationalsozialismus ineinandergreifen. Die SS-Taste führt insofern die Ideologie und exekutive Effizienz vor Augen, mit der die Verantwortung und das Schicksal des Einzelnen in der Verwaltung der Masse unterschlagen wurden. Damit ist der Aufprall des Buchstabens auf Papier beim Schreibmaschinenschreiben nicht nur im übertragenen Sinne eine gewalttätige Erschütterung, sondern tatsächlich eine Art „Diskursmaschinengewehr“²⁰, das eine „Herrschaft mit dem Papier“²¹ ermöglichte.

Künstlerisch wurde dieses diktatorische Zuspield von Schreibmaschinen ebenfalls von Claes Oldenburg etwa in Happenings verarbeitet. Ende der 1960er Jahre machte er mehrere Aktionen, in denen das Publikum zum Beispiel einen strikt angewiesenen Handlungsverlauf befolgen musste, während sich der Galerieraum mit dem bis zu ohrenbetäubendem Lärm steigenden Tippgeräusch von Schreibmaschinen füllte.²² Auch in Rebecca Horns Installation *Chor der Heuschrecken* von 1991 findet die Bedrohlichkeit effizienter Automatismen in Form von Schreibmaschinen einen Widerhall. Die 36 kopfüber von der Decke hängenden Schreibmaschinen laufen nicht nur Gefahr, herunterzufallen, sie erzeugen auch automatisch, von einem Motor betrieben, Tippgeräusche und eine Vibration des Bodens. Letzteres wird maßgeblich von einem Blindenstock hervorgerufen, der mit den

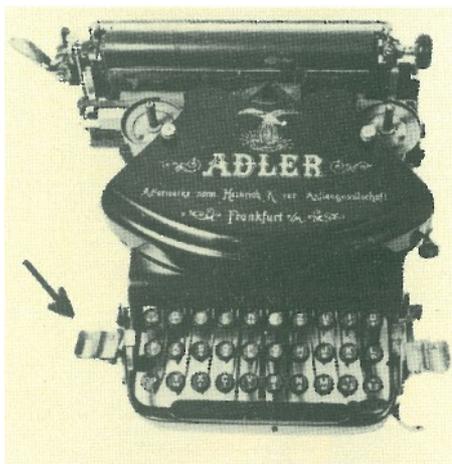
Schreibmaschinentastaturen verbunden ist und unkontrolliert auf den Boden schlägt. Er erinnert sinnbildlich an die Rolle des blinden Ausführens der Stenotypistinnen. Zusätzlich referiert der Blindenstock aber auch konkret auf die Zeit der Erfindung von Schreibmaschinen, da sie in der Mitte des 19. Jahrhunderts zunächst gebaut wurden, um Blinden das Schreiben zu ermöglichen.²³

Die an die Schreibmaschine gebundene historische Konstellation von Akteuren beherbergt durch die Praxis des Diktierens die zwei aufgezeigten einmal auf Annäherung und einmal auf Unterdrückung basierenden Begegnungsmodelle. Mit den stark auf die akustische und haptische Materialität der Geräte abzielenden Arbeiten von Claes Oldenburg und Rebecca Horn wurde kurz angedeutet, wie über einen künstlerischen Umgang mit der Schreibmaschine als Objekt über diese Handlungszusammenhänge reflektiert werden kann. Wie sie durch die Übersetzung dreier weiterer Medien, und zwar Malerei, Druckgraphik und Film, weiter ausformuliert werden können, soll nun anhand der Schreibmaschinenbilder von Konrad Klapheck, William Kentridge und Rodney Graham eingehender untersucht werden.

Zeitgeister

Die Schreibmaschine gehört neben der Nähmaschine zu einem der Hauptthemen des deutschen Malers Konrad Klapheck. Nachdem er 1955 an seinem ersten Schreibmaschinenbild das Potential von Apparaturen für seinen künstlerischen Ausdruck erkannt hatte, widmete er seine Malerei in den kommenden vierzig Jahren ausschließlich dem Gebrauchsgegenstand und der Maschine. In dieser Zeit sind über vierzig Versionen des Schreibmaschinenmotivs entstanden²⁴, von denen hier nur eine kleine Auswahl näher betrachtet werden soll. Klapheck geht für seine Bilder generell von der apparativen Materialität der Maschinen aus, das heißt von ihrer äußeren Erscheinungsform. Er begreift sie als Objekte oder auch duldsame Modelle²⁵ und klammert ihre verfahrenstechnische Materialität kategorisch aus. Schreibhandlungen spielen also in den Schreibmaschinendarstellungen von Klapheck nie als solche eine Rolle, sondern werden allenfalls anhand einer Lebenswelt aufgerufen, in der sie stattfinden.

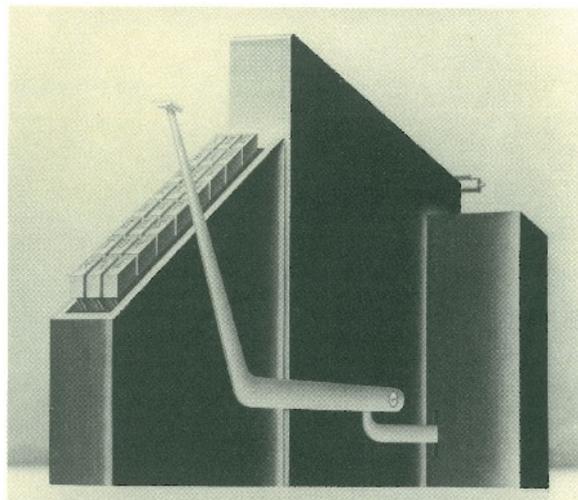
Für Klapheck gehört die Schreibmaschine eindeutig in die „Welt des Mannes“²⁶, sie steht für lebenswichtige Entscheidungen, die im Büro und in der Politik getroffen werden, repräsentiert aber auch den Vater und den Künstler²⁷. In den Bildern kommt diese Verbindung der Schreibmaschinen mit Männlichkeit vor allem durch die Titel zum Tragen. Bis auf wenige Ausnahmen machen sie die gemalten Apparate zu männlichen Akteuren wie in den Titeln *Der Chef* (1965), *Der Herrscher* (1966) oder *Der Diktator* (1967). Neben diesen Personifizierungen verfolgt Klapheck auch eine allegorische Betitelungsstrategie, mit der er seine Schreibmaschinen Abstraktes verkörpern lässt, wie beispielsweise in *Das Glück der Regelmäßigkeit* (1959), *Der Wille zur Macht* (1959) oder *Die Vorzüge der Monogamie* (1964). In beiden Fällen aktivieren die Titel das in den stilisierten Formen und verzerrten Größenverhältnissen²⁸ latente narrative Potential der Bilder. Sie machen „die Stummheit der Geräte beredt“²⁹ und sind der Grund dafür, warum Werner Hofmann Klaphecks Malereien „Gedankenbilder“³⁰ nennt und sie in die Tradition des humanistischen Emblems stellt. Zum Ausgleich des Verlusts der gebrauchsgeliebten „Kommunikationsachse“³¹ zwischen Mensch und Maschine, stellt sich über die Titel also ein sinnbildlicher oder auch erzählerischer Austausch mit dem Betrachter ein.



(Abb. 2) Adler-Schreibmaschine

Wie die Kommunikationsachse auf diese Weise verschoben werden kann, lässt sich anhand einer Gegenüberstellung der beiden Werke *Der Diktator* und *Der Gesetzgeber* veranschaulichen. Auf beiden Bildern wird das Ausgangsmodell, eine Adler-Schreib-

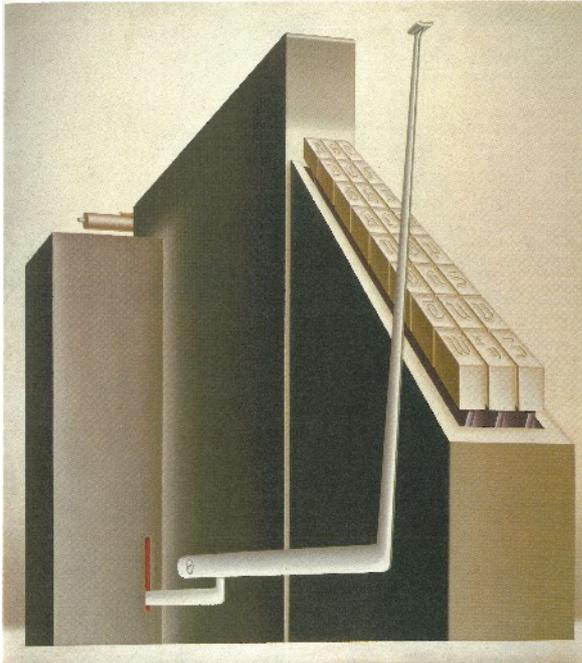
maschine Modell 7, Baujahr 1920 (Abb. 2), von dem Maler in eine monumentale Architektur übersetzt. Während die beiden Versionen der Schreibmaschine auf den Bildern sehr ähnlich, nur spiegelverkehrt dargestellt sind, haben sie mit der Vorlage im Grunde nur noch einen auffällig präsenten Seitenhebel gemeinsam (Abb. 3 und 4). Jeweils aus drei Bauelementen zusammengesetzt, von denen das vorderste die Tastatur trägt, am Mittel- und Hinterteil dagegen die stark verkleinerte Schreibwalze und der überdimensionierte Hebel angebracht sind, bilden sie eine Art Zwillingenpaar, das sich erst bei näherer Betrachtung als Januskopf herausstellt. Denn bei aller Ähnlichkeit des Gesetzgebers und des Diktators weisen ihre voneinander weg gerichteten Fronten einen entscheidenden Unterschied auf: Erstere trägt im Tastenbild Fraktur, während letztere mit Antiqua-Buchstaben bestückt ist. Diese Ausstattung der Geräte mit unterschiedlichen Schrifttypen und ihre gegensätzliche Ausrichtung ermöglicht es, die beiden stereotypen Figuren sowohl episodisch als auch symbolisch in der Weltgeschichte zu konkretisieren: Sie greifen zwei Momente auf, mit denen Hitler seine uneingeschränkte Macht demonstrierte.



(Abb. 3) Konrad Klapheck „Der Diktator“ (1967)

Der Schriftwechsel referiert auf einen Erlass des NS-Regimes zu Beginn des Jahres 1941, mit dem die lateinische Antiqua als Standardschrift eingeführt wurde. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten die Nazis die Fraktur „als urdeutscheste aller Schriften“³² kultiviert und jüdischen Verlagen verboten, sie zu verwenden. Nachdem aber bekannt wurde, dass ein Jude die Fraktur-

schrift entworfen hatte, wurde sie als „Jüdische Let-ter“³³ diffamiert und seither den deutschen Verlagen verboten, sie zu verwenden. Die Willkür dieser Umstellung wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die Identifikation mit dem Gotischen der Frakturschrift so weit fortgeschritten war, dass man kurz vor ihrer Verunglimpfung als „Judenlettern“³⁴ noch vorhatte, amtliche Schreibmaschinen auf Fraktur umzurüsten.



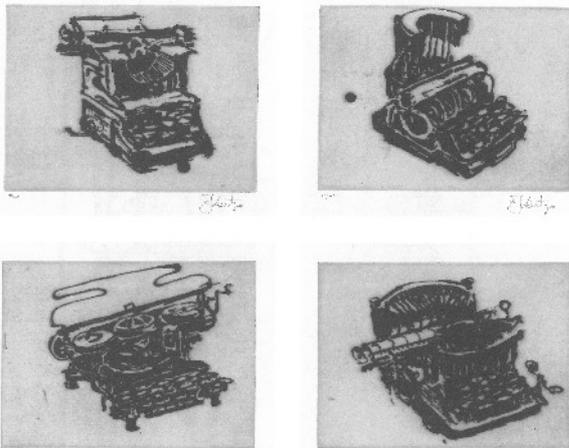
(Abb. 4) Konrad Klapheck „Der Gesetzgeber“ (1969)

Die „Blickrichtung“ der beiden Schreibmaschinen auf Klaphecks Interpretation der Adler-Schreibmaschine greift dagegen ein symbolisches Mittel auf, mit dem Hitler seine Alleinherrschaft manifestierte. Und zwar verbindet sich der Firmenname der Modellschreibmaschine mit der Ausrichtung ihrer gemalten Gegenstände in der nationalsozialistischen Auslegung des Reichsadlers. Als Wappentier symbolisierte er nach links gedreht das Reich und nach rechts gedreht die Partei. Staatssymbol und Parteiabzeichen zugleich, vereinte er somit Reich und Partei und versinnbildlicht das Amt des „Führers“, der in der totalitären Staatsform des NS-Regimes sowohl Parteivorsitzender als auch Reichspräsident war.³⁵ Die der „Reichsseite“ zugewandte Schreibmaschine mit der lateinischen Schrift transportiert nicht zuletzt einen pragmatischen Aspekt der Außenpolitik, da es mit der gotischen Schrift, bei Klapheck zur innenpolitischen

„Parteiseite“ nach rechts gedreht, schwierig geworden wäre, die eroberten Gebiete zu verwalten.³⁶ Dementsprechend kann man schlussfolgern, dass Klapheck mit seinem spiegelverkehrten Bilderpaar nicht nur die Gesinnung und Haltung des Diktators und des Gesetzgebers im Allgemeinen verbildlicht, sondern auch die Geister einer konkreten Begebenheit heraufbeschwört. Der Protagonist dieser Begebenheit koppelt die beiden Bilder nicht zuletzt über ihre monumentalen Griffe als die Person, die auch historisch fatalerweise am längeren Hebel saß.

Die Zeitlosen

Ähnlich stetig, aber in weniger markanter Weise als bei Klapheck, durchzieht die Schreibmaschine auch das Werk des südafrikanischen Künstlers William Kentridge. Sie taucht bereits in seinem ersten Animationsfilm von 1989 auf³⁷ und hat seitdem eher den Status eines Begleitobjekts beziehungsweise einer Nebenfigur. Meist möbliert sie die geschäftstüchtige Lebenswelt der fiktiven Figur Soho Eckstein, einem stets in Nadelstreifenanzug gekleidetem Minenbesitzer, wie etwa in Schreibtischszenen der Animationsfilme *History of the main complaint* (1996) oder *Stereoscope* (1999). In *Drawings for projections* aus den 1990er Jahren tritt die Schreibmaschine „oft in a sinister cast“³⁸ auf oder ihr Verhältnis zum Menschen wird ganz konkret, wie in Kentridges Prozessionen, über Tragefiguren als Last dargestellt. Selbst unter dem herzlich anmutenden Titel *Office Love* und aus dem gleichen Stoff gemacht wie der Mensch, aus Papierfetzen, scheint die Schreibmaschine die Figur noch zu bedrücken, deren Kopf sie in der gleichnamigen Skizze für einen Wandteppich ersetzt³⁹. In aktuelleren druckgraphischen Arbeiten stellt Kentridge die Schreibmaschine dagegen vom Menschen losgelöst, wie Klapheck, als frei stehendes Objekt dar. Anders als Klapheck personifiziert er sie aber auch nicht mehr und verzichtet auf jegliche Namensgebung. Die einzelnen Blätter aus der Aquatintaserie, um die es nun ausführlicher gehen soll, tragen nichts als die Bezeichnung des Apparates und eine Nummer im Titel: *Typewriter II* bis *Typewriter IX* (Abb. 5).

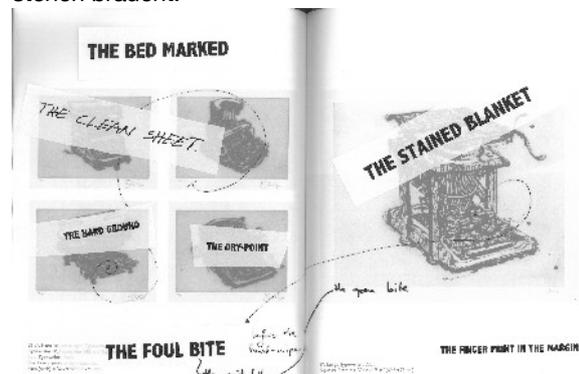


(Abb.5) William Kentridge „Typewriter II, IV, VIII, IX“ (2003)

In der Typewriter-Serie von 2003 geht es nicht mehr wie vorher darum, die Schreibmaschinen als Handlungs- oder Bedeutungsträger in Erzählbläufen einzubetten. Die Schreibmaschine erscheint hier allenfalls als Echo der Erzählung ihres eigenen Untergangs. Aber auch das wird nicht in Bildern angedeutet oder ausformuliert, sondern allein über die mediale Beschaffenheit der Drucke suggeriert. Kentridge selber begreift den Prozess des Druckens als eine Hypothese, für die durch die Bearbeitung der Druckplatte eine Vermutung angestellt wird, die dann zu einem Beweis („proof“) in dem gedruckten Abzug führt.⁴⁰ Im Gegensatz zu Kentridges prozessualer und sich stets wandelnder Zeichentechnik für die Animationsfilme, in denen sich Bewegung durch Ausradieren und Überzeichnen einstellt, führt der Vorgang des Druckens zu einem endgültigen Bildergebnis. Dazu kommt, dass sich der Entstehungsprozess im Ergebnis weniger explizit mitteilt⁴¹, da das Bild auf einen Schlag, vielmehr „auf einen Druck“ entsteht.

Diese Eigenschaft des Druckvorgangs schreibt Kentridge dem Motiv in seiner Typewriter-Serie in zweifacher Hinsicht zu. Zunächst setzt er die beiden Darstellungstechniken parallel, was in dem von Kentridge mitbearbeiteten Katalog *Trace* des New Yorker Museum of Modern Art durch eine Überlagerung der Schreibmaschinenbilder mit Wörtern auf transparenter Folie explizit hervorgehoben wird. Hier streuen sich Ausdrücke aus der Druckpraxis wie „the dry-point“, „the hard ground“ oder „the stained blanket“ (Abb. 6) über die Bilder der Schreibmaschinen und verbinden sie visuell mit dem Druckvorgang. Genau genommen

liegt sogar eine Art mediale Kreuzung vor, da die Drucke ein Schreibinstrument abbilden, während das Abbildungsmedium selber durch Sprachelemente vermittelt wird. Von dieser Präsentation der Typewriter-Serie abgesehen weist aber auch der Produktionsvorgang an Schreibmaschinen und Druckerpressen Parallelen auf. Denn das Schreiben mit Schreibmaschinen vollzieht eine ähnliche Trennung der Hand vom Darstellungsprozess wie ihn Kentridge als charakteristisch für die Bearbeitung des Druckträgers beschreibt. In beiden Fällen wird der Kontakt mit dem Papier einer Walze, Metalloberflächen und einer Farbaufragskomponente überlassen. Diese Zäsur im körperlichen Kontakt mit dem entstehenden Text beziehungsweise Bild ist für Kentridge ein wichtiger Aspekt von Drucktechniken, birgt für ihn aber auch ein „dangerous terrain“⁴². Er sieht darin einen Verlust von Verantwortung, der sich bei digitalen Techniken noch steigert, weshalb Kentridge von der „era of digital prints“ als einer „era of spin, of everything being alterable“⁴³ spricht, in der niemand mehr für seine Entscheidungen einzustehen braucht.



(Abb. 6) William Kentridge „Trace“ (2010)

Dem Übergang vom analogen ins digitale Zeitalter scheint auch das Entstehen der Typewriter-Serie geschuldet. Anders als der Kommentar zum Digitaldruck vermuten lässt, wird dieser Wechsel aber nicht als bedrohlicher Verfall wiedergegeben, sondern als Aufzeichnung eines Wandels erfasst. Die Schreibmaschinen in der Typewriter-Serie kommen zwar als obsoletere Geräte daher, sie haben zum Beispiel unauffällige Auswüchse wie einen verdoppelten Typenhebelkranz in *Typewriter IX*, werden dafür aber zu Erscheinungen, die es im Moment ihres Verschwindens aus Alltagssituationen festzuhalten lohnt. Diesen Eindruck erweckt die Typewriter-Serie, weil sie einer Bestandsaufnahme

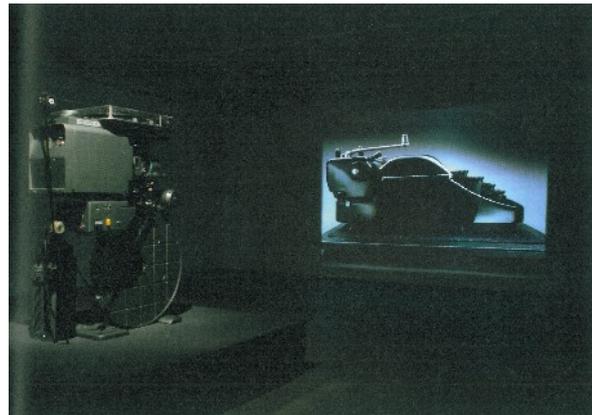
der formalen Charakteristika von Schreibmaschinen gleichkommt, die in unterschiedlichen Zusammensetzungen dem Papier eingeprägt wurden, um ihren veränderten lebensweltlichen Status zu registrieren. Insofern transformiert sich nicht die Gestalt der gezeichneten Schreibmaschinen, wie es so häufig bei Kentridges Objekten, etwa auch bei einer Schreibmaschine aus den Projektionen von *Black Box/Chambre Noire* (2005), die zu einem Nashorn explodiert, der Fall ist⁴⁴. Was sich verändert, ist vielmehr der Blick, mit dem wir sie betrachten, so dass die Schreibmaschinen auf Kentridges Drucken uns wie Zeitlose erscheinen, wie zur falschen Zeit blühende Blumen.

Dass diese veränderte Wahrnehmung der Dinge und der Erscheinungen der Welt aber nicht zwangsläufig ein Zeichen der Zeit sein muss, unterstreicht hingegen eine aktuell entstehende Arbeit Kentridges mit dem Titel *Universal Archive* (2012)⁴⁵. Hier tauchen die einzeln gedruckten Schreibmaschinen neben einer Kaffeemaschine und verschiedenen Naturerscheinungen wie Bäumen und Vögeln wieder auf. Bedingt durch den Wechsel von Aquatinta zu Linolschnitt geht die Variation ihres Formenrepertoires hier noch stärker als in der Typewriter-Serie mit einer Variation des Strichs und der Flächengestaltung einher. Das gilt vor allem für die anderen Motive aus dem *Universal Archive*, bei denen einige so oft vereinfacht wurden, bis sie nur noch aus einigen losen Strichen bestehen. Dagegen erfolgen alle Drucke auf dem gleichen Hintergrund, und zwar aus herausgerissenen Lexikonseiten. Während Lexika lange Zeit als zuverlässige Bedeutungshüter galten, die aus pragmatischen Gründen auf Papier gedruckt wurden, archiviert Kentridge in einer Zeit, in der das Universalarchiv schlechthin, das Internet, sich vom Papier verabschiedet hat, deren materiellen Träger. Was William Kentridges *Universal Archive* ausmacht sind insofern keine überzeitlichen Aussagen über die Welt, sondern ihre unbeständigen medialen Vervielfältigungen.

Die Zeitzeugin

Schreibmaschinen spielen in den Arbeiten des kanadischen Konzeptkünstlers Rodney Graham bis auf eine einzige Ausnahme keine Rolle. Die Ausnahme bildet die Filminstallation *Rheinmetall/Victoria 8* von 2003, in der nicht nur der Titel den Namen einer

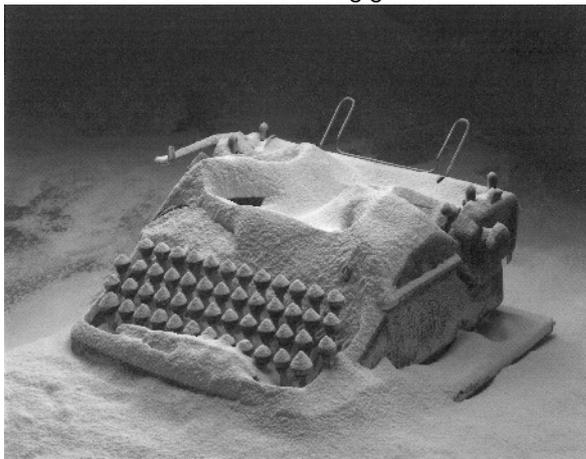
Schreibmaschinenfirma trägt, sondern auch der projizierte Film häufig als „a portrait of a typewriter“⁴⁶ bezeichnet wird (Abb. 7). Zwar sind Schreiben und Literatur für Grahams Kunst ein wichtiger Antrieb, aber seine Text- und Bucharbeiten entwickelt er immer aus der Position des Lesers heraus, indem er zum Beispiel bereits geschriebene Erzählungen mit neuen Textpassagen oder einer „reading machine“⁴⁷ ergänzt oder wortwörtlich den Werkumfang einzelner Autoren⁴⁸ aufbereitet. Schreiben beginnt bei Graham also nicht mit einem leeren Blatt, dem Abc und einem funktionsfähigen Schreibwerkzeug, sondern fügt sich in bestehende Textmasse ein beziehungsweise nimmt diese auf. Insofern wundert es nicht, dass die Schreibmaschine in *Rheinmetall/Victoria 8* wie bereits bei Klapheck und Kentridge als Objekt und nicht als betriebssames, Text hervorbringendes Gerät wiedergegeben wird.



(Abb. 7) Rodney Graham „Rheinmetall/Victoria 8“ (2003)

Im Vergleich mit Klaphecks und Kentridges Bildern kombiniert Grahams Schreibmaschinenfilm gewissermaßen die beiden medienhistorischen Momente, die von seinen Kollegen verarbeitet werden. Denn Grahams Film schließt die Blütezeit der Schreibmaschine und ihren Part an der „vérité noire de l'écriture“⁴⁹ mit ihrem Untergang im Zeitalter des Computers kurz. Die ersten Bilder des Filmes zeigen in langen Sequenzen eine alte, aber unbenutzt wirkende Reiseschreibmaschine aus verschiedenen Perspektiven. Der gut lesbare Firmenname „Rheinmetall“ in der Mitte ihres Gehäuses verortet das Modell im Deutschland der 1920er und 30er Jahre. Diese Situierung wird auch von dem strahlenden Chromglanz des Gerätes gestützt, der die zukunfts-gewandte Fortschrittlichkeit von Schreibma-

schinen zu dieser Zeit transportiert. Das Unbenutzte der Schreibmaschine bringt aber auch einen firmengeschichtlichen Hintergrund ins Spiel, denn Rheinmetall ist im Grunde eine Waffenfirma, die sich durch die Auflagen des Versailler Vertrages nach dem Ersten Weltkrieg gezwungen sah, zivile Produkte, darunter auch Schreibmaschinen, herzustellen. Da die militärische Produktion aber schon 1921⁵⁰ wiederaufgenommen wurde und sich während des NS-Regimes gewinnbringend steigerte, kann die ungebrauchte Schreibmaschine bei Graham zudem suggerieren, sie wäre eine Art „friedensvertragsbedingtes Alibi-Produkt“ der Firma Rheinmetall. Auch der im weiteren Verlauf des Filmes einsetzende Schneefall, der die Schreibmaschine nach und nach völlig bedeckt (Abb. 8), wird häufig mit Desorientierung⁵¹, Schmerzlindernder Dämpfung⁵² oder Asche⁵³ assoziiert und dadurch mit dem Holocaust in Verbindung gebracht.



(Abb. 8) Rodney Graham „Rheinmetall /Victoria 8“ (2003)

Neben dieser Referenz auf die Hochzeit der Schreibmaschinen und ihrer Stilisierung zu einer Zeitzeugin des Zweiten Weltkriegs⁵⁴ macht Grahams Installation die Schreibmaschine aber auch zu einem Zeugen ihres medientechnischen Niedergangs. Dafür spricht einerseits das Bild des Einschneiens, mit dem die Schreibmaschine ganz konkret zum Verschwinden gebracht und wodurch sie auch schlichtweg unbenutzbar wird. Andererseits wirkt die Schreibmaschine aber auch über ihre bereits im Titel aufgemachte Parallele zu dem akustisch und physisch sehr präsenten 35mm-Filmprojektor der Installation obsolet.⁵⁵ Denn das Modell „Victoria 8“ der italienischen Projektorenfirma Cinemeccanica aus den 1950er Jahren ist ja zum Ent-

stehungszeitpunkt der Arbeit von Graham, also im Jahr 2003, genauso wenig in Kinos im Einsatz wie Schreibmaschinen im Büro. Beide in der Installation vorgeführten Geräte sind also technisch überholt, werden dafür aber zu zwei Akteuren mit einem ähnlichen Werdegang und projizieren in einem Endlosloop „the narrative of the two machines’ changing fortunes“⁵⁶.

Abgesehen von den beiden bereits angesprochenen Zugängen, lässt sich Grahams Arbeit aber auch als eine allgemeine Reflexion über Erinnerungsvorgänge und die Möglichkeiten von ihnen Zeugnis abzulegen verstehen. Den entscheidenden Impuls dafür liefert eine recht offenkundige Referenz der eingeschneiten Schreibmaschine auf ein markantes Schnee- bild aus der Filmgeschichte, und zwar das des eingeschneiten Schlittens in Orson Welles Film *Citizen Kane* (1941).⁵⁷ Es schließt eine Szene zu Beginn des Filmes ab, in der der Protagonist Charles Foster Kane als Kind von seinen Eltern getrennt wird. Nachdem er sein Leben fern des bescheidenen Elternhauses in einem bilderbuchartigen „american dream“ durchlebt hat, erinnert er sich der Trennungsszene erst wieder im Moment des Sterbens, als er nach einem Wutanfall auf seinem Schloss eine Schneekugel in die Hand bekommt und gerade noch das Wort „Rosebud“ aussprechen kann. Mit dieser Sterbeszene beginnt der Film und motiviert dessen retrospektive, als Recherche für einen filmischen Nachruf auf den Zeitungsmagnaten Kane konzipierte Erzählstruktur. Denn die Lebensgeschichte von Kane wird anhand des vergeblichen Versuchs eines Reporters erzählt, herauszubekommen, was Kane mit „Rosebud“ gemeint haben könnte. Im Gegensatz zu dem Journalisten wird der Zuschauer in der letzten Einstellung des Filmes auf einen im Kamin lodernden Schlitten darüber aufgeklärt, dass Kanes letztes Wort sich auf die Aufschrift seines einstmals eingeschneiten, nun von den Bediensteten achtlos ins Feuer geworfenen Kinderschlittens bezieht.

Stellt man jetzt das zitatähnliche Motiv in Grahams *Rheinmetall/Victoria 8* Orson Welles Film gegenüber, wird das Einschneien nicht nur zu einem Bild für das Verstreichen von Zeit, sondern auch für die Voraussetzung von Erinnerungen. So wie Kane eine schmerz- hafte Erfahrung aus seiner Kindheit erst vollständig

vergessen haben muss, um sich an sie erinnern zu können, würde dann auch die Loopstruktur von Grahams Schreibmaschinenfilm den Prozess des Erinnerns in Abhängigkeit zum Prozess des Vergessens aufgreifen. Da in der Endloswiederholung des Loops Anfang und Ende nicht mehr klar voneinander zu trennen sind, beginnt der Erzählverlauf von Grahams Film nicht zwangsläufig mit dem Auspacken der neu glänzenden Schreibmaschine aus ihrem Tragekoffer und endet mit dem allmählichen Einschneien. Genauso gut könnte das Auspacken der Schreibmaschine am Ende der erzählten Zeit stehen und damit den Charakter eines schlagartig erinnerten Bildes haben, anhand dessen die Vorgeschichte der Schreibmaschine und ihr Verschwinden unter der Schneedecke erzählt wird. So gesehen würde *Rheinmetall/Victoria 8* an das Proustsche Erinnerungskonzept der „mémoire involontaire“ anschließen. Marcel Proust erachtet Erfahrungen nur unter der Voraussetzung ihres vorherigen In-Vergessenheit-Gerats und plötzlichen Wiedererinnerns als erzählenswert.⁵⁸ Die gezielte schriftliche Aufzeichnung als Maßnahme gegen das Vergessen wäre in seinem Sinne also hinfällig.

Dass der Versuch, an Erinnerungen festzuhalten beziehungsweise schriftlich gegen das Verstreichen von Zeit anzukämpfen, vergeblich ist, unterstreicht in Grahams Film auch das einzige Teil, das sich an der Schreibmaschine unmerklich verstellt: die Papierhalterung. Während sie in den schneefreien Aufnahmen des Geräts nach unten geklappt ist, ragt sie aus der über die Schreibmaschine gefallenen Schneedecke auffällig empor. Grahams Schreibmaschine hat also zu keinem Zeitpunkt des Filmes die Möglichkeit, etwas schriftlich auf Papier festzuhalten: In nicht eingeschneitem Zustand wäre es wegen des heruntergeklappten Papierhalters nicht möglich einen Schriftträger in die Walze einzuspannen und in eingeschneitem Zustand wäre die Maschine zwar parat, ein Blatt Papier zu positionieren, aber nun rutscht die verlorene Zeit in der Metapher des herabfallenden Schnees buchstäblich an der Halterung ab. Mit anderen Worten setzt sich Erinnerung bei Graham mit dem Verstreichen von Zeit automatisch auf Objekten und damit im kollektiven Gedächtnis ab. Wenn man einem dieser Objekte dann unverhofft begegnet, wie Graham der unbeschädigten Rheinmetall-Schreibmaschine bei ei-

nem Trödler in Vancouver⁵⁹, kann die mit der Zeit abgelagerte Erinnerung wiederum unwillkürlich das Erzählen von Geschichten in Gang setzen.

Wie die Analyse der Schreibmaschinenbilder von Konrad Klapheck, William Kentridge und Rodney Graham gezeigt hat, kann von dem Motiv der Schreibmaschine ein Erzählimpuls ausgehen, auch ohne dass dies in einem Handlungszusammenhang dargestellt wäre. In allen drei Beispielen werden die Schreibmaschinen als alleinstehende Objekte wiedergegeben und in keinerlei Schreibszenerie integriert. Dennoch rufen sie allein über ihre Objekthaftigkeit historische Zusammenhänge auf, in denen sie unter bestimmten Prämissen Schreibhandlungen hervorgebracht beziehungsweise hinter sich gelassen haben. Zwar scheinen sie dem Betrachter zunächst den Genuss einer Erzählung zu versagen, indem sie ihm deren Übertragungsmedium in inaktivem Zustand demonstrieren. Tatsächlich eröffnen sie aber eine neue imaginative Schreibszene, in der dem Betrachter der Platz des Autors zugewiesen wird. Mithilfe des jeweiligen bildnerischen Mediums vermittelt der Künstler so zwischen Betrachter und Schreibmaschine, dass sie zu Erzähler und Protagonist werden können. Der medienhistorisch mit dem Zeitalter der Typoskripte einhergehende Rollentausch zwischen Autor und seinem Schreibgerät verschiebt sich auf Bildern von Schreibmaschinen somit in Richtung des Betrachters: Anstatt Geschichten von der Schreibmaschine diktieren zu bekommen, greift der Autor die Geschichte der Schreibmaschine auf und erzählt im Austausch mit dem Betrachter, indem er dessen kollektives Gedächtnis anregt.

Anders als bei verbal vermittelten Erzählvorgängen oder im Bild wiedergegebenen Kommunikationssituationen kann dabei nur sehr bedingt ein strikter Erzählverlauf verfolgt werden. Dessen Grenze bemisst sich einerseits an den historischen Zusammenhängen, in denen Schreibmaschinen eingesetzt wurden und andererseits an den Möglichkeiten des jeweiligen Darstellungsmediums. In Klaphecks Malerei kann eine frei erfundene Erscheinungsform der Schreibmaschinen an ihren Gebrauchskontext erinnern, während bei Kentridge die Drucktechnik eine Art Beweisführung des status quo von Schreibmaschinen vornimmt. Der Film von Rodney Graham hat den Medien der beiden

anderen Künstler dagegen schon die Möglichkeiten der Wiedergabe einer linearen Abfolge voraus. Er kann über eine Zustandsveränderung der Schreibmaschine im Bild den Verlauf einer entscheidenden Phase ihrer Geschichte skizzieren. Ungeachtet der unterschiedlichen medialen Perspektiven sind alle drei Arbeiten auf historische und imaginierte Schreibszenen angewiesen, um mit ihren Schlaglichtern auf ein überholtes Medium nicht nur Bilder von Maschinen, sondern auch Bruchstücke von Geschichte(n) zu Tage zu fördern.

Endnoten

1. Paul Auster und Sam Messer, *Die Geschichte meiner Schreibmaschine*, Reinbek bei Hamburg ²2005, S. 24-25.
2. Auster / Messer ²2005, *Die Geschichte meiner Schreibmaschine*, S. 18.
3. Auster / Messer ²2005, *Die Geschichte meiner Schreibmaschine*, S. 29.
4. Vgl. Elmar Schenkel, Wolfgang Schwarz, Ludwig Stockinger und Alfonso de Toro (Hg.), *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*, Frankfurt a.M. 1998, S. 7.
5. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.), *„Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“ Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 20.
6. Das ist etwa in einer Erzählung von Werner Bergengruen der Fall, in der eine Schreibmaschine ihrem Benutzer die literarischen Phrasen produziert, die ihm Erfolg verschaffen (vgl. Werner Bergengruen, *Die wunderbare Schreibmaschine. Erzählungen*, Zürich 1967, S. 18).
7. Auster / Messer ²2005, *Die Geschichte meiner Schreibmaschine*, S. 29.
8. Martin Stingelin zeigt auch an konkreten Beispielen aus der Literaturgeschichte, dass sich Autoren durch ihre Schreibgeräte in ihrer Aussagesouveränität beschnitten fühlen, so dass „ein Teil der poetischen Autonomie an das Schreibwerkzeug abgetreten [wäre]“ (vgl. Martin Stingelin (Hg.), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München 2004, S. 9).
9. Wolfgang Kemp versteht die Verschränkung von „innerer und äußerer Kommunikation zum Bild“ als eine der inneren Rezeptionsvorgaben des Bildes (vgl. Wolfgang Kemp, *Rezeptionsästhetik*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Band 12, 2003, S. 54).
10. Rüdiger Campe versteht unter „Schreibszenen“ den Moment des Schreibens mithilfe der drei übergeordneten Aspekte Sprache (Semantik des Schreibens), Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und Geste (Körperlichkeit des Schreibens) und grenzt sie von der explizit im Text thematisierten „Schreib-Szene“ ab (vgl. Stingelin 2004 *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, S. 15).
11. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 275.
12. Die Annäherung der Geschlechter in typischen Maschinenschreibszenen wird häufig auch mit der Gleichsetzung von Stenotypistin und Schreibmaschine erklärt. Zur Veranschaulichung dieser Verschmelzung wird dann meist das englische Wort „typewriter“ herangezogen, das sowohl das Gerät als auch die Frau, die es bedient bezeichnet (vgl. Darren Wershler-Henry, *The Iron Whim. A Fragmented History of Typewriting*, Ithaca/London 2005, S. 78 oder Kittler 1986, *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 273).
13. Vgl. Kittler 1986, *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 312-320.
14. Bernhard Kerber, *Claes Oldenburg: Schreibmaschine*, Stuttgart 1971, S. 3.
15. Kerber 1971, *Claes Oldenburg: Schreibmaschine*, S. 12.
16. Vgl. Wershler-Henry 2005, *The Iron Whim*, S. 247.
17. Vgl. Elisabeth Hinrichs, Aileen Ittner und Daniel Rother, *XX – Die SS-Rune als Sonderzeichen auf Schreibmaschinen*, Leipzig 2009, S. 128.
18. Vgl. Hinrichs/Ittner/Rother 2009, *XX – Die SS-Rune*, S. 27, S. 47.
19. Vgl. ebd.
20. Kittler 1986, *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 283.
21. Hans Adler, zitiert nach Hinrichs/Ittner/Rother 2009, *XX – Die SS-Rune*, S. 34.
22. Zu diesen Aktionen mit Schreibmaschinen zählen zum Beispiel sein „anti-visual theatre piece ‚The Typewriter-‘ von 1968 oder „Massage“ von 1966 (Kerber 1971, *Claes Oldenburg: Schreibmaschine*, S. 4-5).
23. Vgl. Kittler 1986, *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 278-281.
24. Vgl. Hans Ulrich Obrist, *Konrad Klapheck. The Conversation Series*, Köln 2006, S. 8.
25. Vgl. Pierre José, *Konrad Klapheck*, Köln 1970, S. 13.
26. Obrist 2006, *Konrad Klapheck*, S. 8.
27. Konrad Klapheck, *La machine et moi. Pourquoi je peins*, Paris 1997, S. 15.
28. Peter-Klaus Schuster deutet Klaphecks Umgang mit Größenverhältnissen autobiographisch und schreibt ihm den „protosurrealistischen Blick des Kleinkindes“ zu, mit dem Alltagsgegenstände zu Handlungsträgern von Geschichten werden (Peter-Klaus

- Schuster, *Über Groß und Klein bei Klapheck*, in: Werner Hofmann (Hg.), *Konrad Klapheck. Retrospektive 1955-1985*, München 1985, S. 15).
29. Werner Hofmann, *Beredete Stummheit oder die Melancholie der Klischees*, in: Hofmann 1985, *Konrad Klapheck*, S. 8.
30. Ebd.
31. Hofmann 1985, *Konrad Klapheck*, S. 11.
32. Wolf Stegemann, *Die jahrelang im NS-Reich verwendete gotische Fraktur-Schrift war plötzlich „jüdisch“*. Sie wurde 1941 durch die lateinische Antiqua ersetzt, in: *Dorsten unterm Hakenkreuz*, in: <http://www.dorsten-unterm-hakenkreuz.de>, 16.11.2012.
33. Ebd.
34. Ebd.
35. Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Reichsadler>, 16.11.2012.
36. Josef Goebbels begrüßte die Umstellung der Frakturschrift auf Antiqua in einem Tagebucheintrag vom 2.2.1941 dementsprechend als Möglichkeit für das Deutsche, nun „wirklich Weltsprache“ werden zu können (vgl. Stegemann 2012, *Die jahrelang im NS-Reich verwendete gotische Fraktur-Schrift*).
37. Vgl. Judith Hecker (Hg.), *William Kentrige. Trace. Prints from The Museum of Modern Art*, New York 2010, S. 62.
38. Ebd.
39. Vgl. Philadelphia Museum of Art (Hg.), *William Kentrige. Tapestries*, New Haven/London 2005, S. 28.
40. Vgl. Hecker 2010, *William Kentrige*, S. 67.
41. Daran ändert auch die Tatsache wenig, dass Kentrige seine Drucke häufig weiterbearbeitet. Animation und Prozesshaftigkeit spielen bei den Drucken im Vergleich zu seinen Zeichnungen eine untergeordnete Rolle (vgl. hierzu auch Susan Stewart, *Resistance and Ground: The Prints of William Kentrige*, in: Bronwyn Law-Viljoen (Hg.), *William Kentrige Prints*, Johannesburg 2006, S. 16).
42. Hecker 2010, *William Kentrige*, S. 66.
43. Hecker 2010, *William Kentrige*, S. 65.
44. Vgl. Maria-Christina Villaseñor, *Konstruktionen einer Black Box: drei Aufzüge mit Vorspiel*, in: Deutsche Guggenheim (Hg.), *William Kentrige: Black Box / Chambre Noire*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 95.
45. Vgl. <http://davidkrutprojects.com/artists/william-kentrige-universal-archive>, 16.11.2012.
46. Julian Heynen, *A Kind of Author*, in: Friedrich Meschede, *Rodney Graham. Through the Forest*, Ostfildern-Ruit 2010, S. 16.
47. Vgl. Meschede 2010, *Rodney Graham*, S. 17, S. 29.
48. Vgl. Dorothea Zwirner, *Rodney Graham*, Köln 2004, S. 30-32.
49. Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, Mainz 2006, S. 24.
50. Vgl. http://www.rheinmetall.de/de/rheinmetall_ag/group/corporate_history/1889_1935/1889-1935.php,
51. Vgl. Christa-Maria Lerm Hayes, *Rodney Graham: Literature and What an Artist Does with it*, in: Meschede 2010, *Rodney Graham*, S. 72.
52. Vgl. Lerm Hayes 2010, *Rodney Graham*, S. 74.
53. Vgl. ebd.
54. Vgl. ebd.
55. Vgl. Matilde Nardelli, *Moving Pictures: Cinema and its Obsolescence in Contemporary Art*, in: *Journal of Visual Culture*, Band VIII Heft 3, 2009, S. 250. Siehe auch Wershler-Henry 2005, *The Iron Whim*, S. 288.
56. Heynen 2010, *A Kind of Author*, S. 18.
57. Es gibt auch formale Parallelen, die den Bezug zu Citizen Kane motivieren, die hier aber nicht weiter verfolgt werden können. Es sei nur so viel erwähnt, dass Welles Film u.a. wegen seiner extremen Aufnahmeperspektiven und -längen Filmgeschichte machte, und dass Graham die Schreibmaschine ebenfalls in steilen Auf- und Untersichten in langen Einstellungen abfilmt.
58. Vgl. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris 1999, S. 2273-2277.
59. Vgl. Lerm Hayes 2010, *Rodney Graham*, S. 72.

Abbildungen

- Abb.1 Claes Oldenburger „Soft Typewriter“ (1963), in: Bernhard Kerber, *Claes Oldenburg: Schreibmaschine*, Stuttgart 1971, Abb.5.
- Abb.2 Adler-Schreibmaschine aus einem Firmen prospekt. Pfeil links von Konrad Klapheck, in: Werner Hofmann (Hg.), *Konrad Klapheck. Retrospektive 1955-1985*, München 1985, S. 110.
- Abb. 3 Konrad Klapheck „Der Diktator“ (1967), in: Werner Hofmann (Hg.), *Konrad Klapheck. Retrospektive 1955-1985*, München 1985, S. 110.
- Abb. 4 Konrad Klapheck „Der Gesetzgeber“ (1969), in: Werner Hofmann (Hg.), *Konrad Klapheck. Retrospektive 1955-1985*, München 1985, S. 111.
- Abb. 5 William Kentrige „Typewriter II, IV, VIII, IX“ (2003), in: Judith Hecker (Hg.), *William Kentrige. Trace. Prints from The Museum of Modern Art*, New York 2010, Abb. 23-26.
- Abb. 6 William Kentrige, Doppelseite aus dem Katalog „Trace“ (2010), in: Judith Hecker (Hg.), *William Kentrige. Trace. Prints from The Museum of Modern Art*, New York 2010.
- Abb. 7 Rodney Graham „Rheinmetall/Victoria 8“ (2003), Installationsansicht, in: Friedrich Meschede, *Rodney Graham. Through the Forest*, Ostfildern-Ruit 2010, S. 73.
- Abb. 8 Rodney Graham „Rheinmetall /Victoria 8“ (2003), Filmstill, in: Friedrich Meschede, *Rodney Graham. Through the Forest*, Ostfildern-Ruit 2010, S. 75.

Zusammenfassung

Im Beitrag „Schreib/Maschinen/Bilder – Narrative Schlaglichter auf ein Medium“ werden die narrativen Grenzen eines metaleptischen Motivs ausgelotet. Während Bilder von Schreibmaschinen zunächst einen Bruch im Erzählvorgang zu provozieren scheinen, da sie von ihrer Funktion gelöst werden und als Objekte auf die Darstellungsebene geraten, zeigt sich im Laufe der Ausführungen, dass ihnen nichtsdestotrotz ein medieninhärentes Erzählpotential innewohnen kann. Um dieses Potential zu fördern, spielen die in die Analyse einbezogenen Arbeiten von Konrad Klapheck, William Kentridge und Rodney Graham einerseits auf die historischen Handlungszusammenhänge an, in denen Schreibmaschinen eingesetzt wurden. Andererseits behandeln sie aber auch ihr Verschwinden aus dem Schreiballtag und machen sie zu apparativen Zeugen der Zeit, die sowohl das kollektive Gedächtnis aktivieren als auch Erinnerungsprozesse verbildlichen können. Damit greifen sie bruchstückhaft auf Erzählungen zurück, die aus der Geschichte des Mediengebrauchs resultieren, ohne dass in den Bildern der Schreibmaschinen selber ein Erzählvorgang dargestellt würde.

Autorin

Johanne Mohs studierte Romanistik und Kunstgeschichte in Hamburg, Barcelona und Paris und promoviert zu intermedialen Bezugnahmen zwischen Literatur und Fotografie. Sie unterrichtete französische und spanische Literatur an der Universität Hamburg und ist seit 2010 Doktorandin in der SNF-Förderungsprofessur »Intermaterialität« an der Hochschule der Künste Bern.

Titel

Johanne Mohs, Schreib/Maschinen/Bilder. Narrative Schlaglichter auf ein Medium, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2013 (12 Seiten), www.kunsttexte.de