

# **REBUS 1843-2018**

# REBUS 1843–2018

KUNSTSÄLE BERLIN

zusammengestellt von Tobias Vogt

Bei einem Rebus entstehen durch das Zusammenspiel von Sehen, Aussprechen und Hören hybride Bedeutungsträger aus Bildern und Buchstaben. In gezeichneter Form gab es den Rebus bereits im europäischen Mittelalter, im 19. Jahrhundert erreichte er seine Hochkonjunktur als Unterhaltungsspiel in französisch- und deutschsprachigen Zeitschriften. Wie er von dort aus zum Impulsgeber für bildkünstlerische Formen, Inhalte und Verfahren bis in die Gegenwart wurden, möchte die Ausstellung zu Sprache, Gehör und vor allem zur Anschauung bringen.

Das Panorama reicht dabei von den Rebussen, die zuerst die Pariser Satirezeitung *Le Charivari* in massenmedialen Umlauf brachte, bis zur jüngsten Verschlüsselung von abstrakten Begriffen in handgreifliche Gegenstände, die Avery Singer am Beispiel der „Blockchain“ – ein Ziegelstein (*block*) samt Kette (*chain*) – vorführt. Die Ausstellung vereint außerdem Drucke von Honoré Daumier, Théodore Maurisset, Cham, Friedrich Tschiersch, Alfred Le Petit, Émile Cohl, Marcel Broodthaers und Paul Rand; Filme von Paul Leni, Alfred Hitchcock/ Salvador Dalí und John Smith; Gemälde von Gerhard Hoehme und Gunter Reski; ein Multiple von Arthur Köpcke; Fotografien von Annette Kelm sowie Installationen von Alexandre Singh und Una Hepburn. Zusätzlich zeigt sie Reproduktionen der *Berliner Wespen*, von Sigmund Freud, Jean-Léon Gérôme, Marcel Duchamp, fünf Rebus-Dessertteller, das diesjährige Eckstein-Sommerrätsel aus dem *Zeitmagazin* sowie einen Rebus des *Tagesspiegel Sonntag*-Redakteurs Moritz Honert. Sie widmet sich den vielfachen Bezügen, die dieses Bilderrätsel in 175 Jahren entfaltet hat – ob in Zeichnungen oder Filmen, ob aus Buchstaben oder Zahlenkombinationen, ob zur Unterwanderung oder gar der Kritik an der Zensur, ob als christlicher Sinnspruch oder digital kursierende Abkürzung von Schrift.

Zentral steht dabei die Frage, warum der Rebus eine Wirkung entfalten konnte, die von der Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts zur zeitgenössischen Kunst führt. Eine mögliche Antwort lautet, dass das Erstellen wie das Erraten eines Rebus eine Sensibilisierung gleichermaßen für Bilder und Sprachen bewirken. Produktion und Rezeption bedingen sich dabei wechselseitig. Der Rebus stellt Imaginationsräume vor, die ebenso als Modell für die Interpretationskraft und die Bedeutsamkeit von Kunst dienen können.



## Le Charivari

Im November 1832 kündigte Charles Philipon in seiner Wochenzeitschrift *La Caricature morale, politique et littéraire* die Veröffentlichung einer neuen Zeitung an: *Le Charivari* sollte täglich erscheinen, sich gesellschaftlichen wie kulturellen Ereignissen widmen und weniger antimonarchisch ausgerichtet sein. Philipon wollte mit dieser Themensetzung ein breiteres Publikum erreichen, somit einen wirtschaftlichen Erfolg erzielen und damit vor allem die Bußgeldstrafen der Zensurbehörde aufwiegen, die *La Caricature* schwer betroffen hatten. Deren Erhalt konnte *Le Charivari* jedoch nicht sichern: 1835 hob das Ministerium die bereits äußerst eingeschränkte Pressefreiheit durch die Septembargesetze komplett auf, was die Einstellung von *La Caricature* zur Folge hatte.

*Le Charivari* bestand in den ersten Dekaden aus drei Textseiten und einer ganzseitigen, lithografierten Karikatur. Die Zeitung erschien über hundert Jahre bis August 1937 und zählt damit zu den langlebigsten und erfolgreichsten Publikationen ihrer Art. Zu den Zeichnern des *Charivari* gehörten namhafte Künstler wie Honoré Daumier oder Paul Gavarni, die auch schon bei Philipons *Caricature* mitgewirkt hatten. Ein entscheidender Grund für das Überleben von *Le Charivari* waren die Rebusse. Das Verschlüsseln der Botschaften bot einen eleganten Weg, die Zensur zu umgehen und Kritik indirekt zu äußern. Ab 1843 publizierte die Zeitung kontinuierlich Bilderrätsel, die vorher nur gelegentlich auf der letzten Seite zu finden waren – und damit auf der Rückseite der Karikaturen. Während diese noch zwischen zentralem Bild und rahmender Schrift trennten, vereinten die Rebusse beides und schufen so ein neues visuelles Ganzes.

Anastasia Sapozhnikova



**Théodore Maurisset, *Rébus*, Holzstich, in: *L'illustration*, 30. März 1844, S. 80, Privatbesitz**

Am 30. März 1844 tauchte in der französischen Wochenzeitschrift *L'illustration*, *Journal Universel* ein Rebus auf, der sich von einem gemeinen Rebus nicht zu unterscheiden schien. Théodore Maurisset bediente sich hier des üblichen formalen Aufbaus: Horizontal in fünf Linien gegliedert, bevölkern Mischformen aus Buchstaben, Menschen, Tieren und Noten den Holzstich. Für die zahlreichen und gehaltvollen Druckgrafiken pro Ausgabe von *L'illustration*, auf welche die hier ausgestellte Rückseite mit dem *Rébus* schließen lassen, war die *London Illustrated News* das Vorbild. Neben Reproduktionen von Karikaturen, historischen Ereignissen und Kunstwerken zeichnete sich auch *L'illustration* durch Darstellungen aktueller Geschehnisse aus: Information und Unterhaltung schienen gleichwertig wichtig. Ihr Preis – 75 Centimes pro Ausgabe und 30 Francs jährlich – überstieg denjenigen anderer Periodika wie *Le Magasin pittoresque* um ein Vielfaches. Das lässt auf eine besser situierte und gebildete Leserschaft schließen, die sich das teure Abonnement leisten wollte. Anreize dafür gaben auch die Bilderrätsel, denn in der darauffolgenden Ausgabe konnten die Leserinnen und Leser herausfinden, welche Lösung richtig war.

Maurissets *Rébus* vom 30. März 1844 jedoch musste ernüchtern: Er besitzt gar keine Lösung. Für seine Entlarvung als Schein-Rebus ist das Auftauchen eines *poisson d'avril* (Aprilschmerz) in der dritten Reihe ausschlaggebend: Fischdarstellungen hatten und haben in Frankreich als Aprilscherz Tradition. Dieserart Reflexion über das Rebuslösen lässt sich als eine Karikatur des Rebus selbst auffassen. Somit tritt Maurissets Rebus-Karikatur mit Daumiers *Le Rébus illustré* in Verbindung.

Sigrid Hermann



**Honoré Daumier, *Le Rébus illustré*, Lithografie, in: *Le Charivari*, 24. Januar 1845, S. 3, Privatbesitz**

Zwei Rätsellöser sinnieren hier über die Lösung eines Rebus, dessen typische Linienturen fein angedeutet sind. Thema ist dennoch nicht die mögliche Aufschlüsselung des Bilderrätsels, sondern die Darstellung einer Rebus-Lektüre. Die Bildunterschrift gibt folgenden Dialog wieder:

„Seltsam, ich kann den heutigen Rebus im Charivari nicht lösen.“

„Aber ich, schau... ich habe ein Wort... ich habe mehrere... ich habe sie alle! Ich werde es meiner Frau sagen.“

Während die beiden Herren also aktiv mit dem Rätsellösen beschäftigt sind, spielen die abwesenden Frauen hier lediglich eine passive Rolle. Honoré Daumier zeigt gutsituierte Männer, die sich anscheinend lieber dem Rebus zuwenden, statt sich mit den tagespolitischen Artikeln der Ausgabe zu beschäftigen. Diese Satire lässt keinen Zweifel daran, dass der Rebus damals in Frankreich zur täglichen Unterhaltung gehörte und in der Lage war, für Gesprächsstoff zu sorgen.

Karikaturen waren im Europa des 19. Jahrhunderts Bestandteil der intellektuellen Kultur und Ausgangspunkt für die Verbreitung einer verständlichen, in diesem Falle sogar selbstreferentiellen Beobachtung der sozialen Verhältnisse und Beziehungen zwischen den Geschlechtern. Was Daumiers und Maurissets Blätter vereint, ist eine Meta-Observation des Umgangs mit semiotischen Systemen sowie dessen soziokulturellen Bedeutungen.

Sigrid Hermann



**Cham, *Album de Rébus Comiques*, vor 1860, Lithografie, 15 Blätter mit Einband, 17,6 x 26,5 cm, Bureaux du Magasin des Familles, Paris, Privatsammlung**

Unter dem Pseudonym Cham machte sich Amédée de Noé einen Namen, etwa als regelmäßig Karikaturist und Rebus-Zeichner für *Le Charivari*. Das Besondere an seinem querformatigen *Album de Rébus Comiques* ist, dass die Drucke durch ihre Zusammenstellung und zugleich ihre Isolierung vom Beiwerk in einer Zeitung nun zum eigenständigen Werk geworden waren. Inserate für erste Rebus-Alben schaltete *Le Charivari* bereits 1844. Chams Rebus-Sammlung, deren 14. Blatt hier fehlt, ist nun aus der Fadenbindung gelöst, der Reihe nach aufgehängt und von den Umschlagblättern gerahmt, wobei die Lösungen am Ende verzeichnet sind. Wie das Album ursprünglich zu studieren war, ist schwer zu ermitteln. Jedenfalls sorgte es – wo, wie und für wen auch immer – als humorvolle und auch frühe Form des Rätsel-Comic-Hefts für Zeitvertreib.



**Rebus-Teller, 19. Jahrhundert, ca. 20 cm im Durchmesser, Steingut, Privatbesitz**

Dessertteller mit eingebrannten Rebus-Zeichnungen erfreuten sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich einiger Beliebtheit. Entweder dienten sie der Dekoration und waren unantastbar in einer Porzellanvitrine präsentiert oder sie kamen als Essgeschirr zum Einsatz. In diesem Fall ließe sich ihr Gebrauch wie folgt rekonstruieren: Zunächst verbargen Kuchen oder Nachtisch noch das Motiv, das durch ihren Verzehr nach und nach zum Vorschein kam. Wer den Teller endlich leer gegessen und noch keine Lösung erraten hatte, drehte den Teller einfach um und fand diese auf der Rückseite. Die Manufaktur Gien legt heute einige der Rebus-Teller wieder auf und bietet sie etwa im Pariser Musée des Arts Décoratifs zum Verkauf an.



## Berliner Wespenn

Als eine der bekanntesten deutschen Satirezeitschriften des 19. Jahrhunderts erschienen die *Berliner Wespenn* wöchentlich ab 1868 über zwei Dekaden – stets mit einem Rebus in jeder Ausgabe. Die hier tapezierten Reproduktionen zeigen auch ausgewählte erste Seiten der Inseratenbeilage, die ab 1870 in das Blatt eingelegt war. Als seien sie Überschriften, waren die Bilderrätsel außergewöhnlich prominent über die gesamte Breite des Kopfes gespannt und thronen so über dem neu eingerichteten Annoncen-Teil.

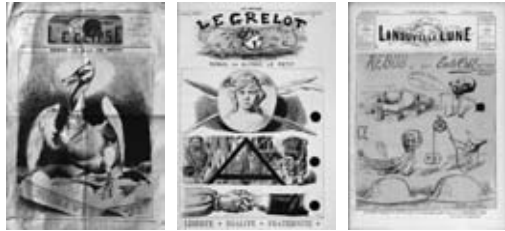
Der Schwierigkeitsgrad dieser Rebusse ist vor allem für heutige Ratende beachtlich. Zum einen liegt das an der Syntax, da ganze Sätze verschlüsselt waren, zum anderen der Semantik mit tagespolitischer Aktualität. „Pastor Schulz ist an die Luft gesetzt, weil dieselbe ihm zu drückend wurde.“ oder „Wenn zum Wahlkampf alles sich rüstet, sollt’ da Tölckes Elite nicht auch zum Knüppel greifen?“ lauten die Lösungen, die von der Hauptstadt Berlin aus auf regionale oder nationale Konflikte anspielten. Das Miteinander von Buchstaben und Zeichnungen entsprach zwar prinzipiell der Gestaltung der Inserate, war allerdings weniger standardisiert als die darunter stehenden Signets von Manufakturen oder Fabriken. Wer die Rebusse erdachte und an den Holzstichen beteiligt war, ist schwer zu ermitteln. Höchst wahrscheinlich standen diese Personen mit dem Illustrator Gustav Heil und dem verantwortlichen Redakteur Julius Stettenheim in enger Verbindung.



## Friedrich Tschiersch, *Rebus*, Holzstich, 37,8 x 27 cm, in: *Victoria. Illustrierte Muster- und Modezeitung*, Nr. 42, 8. November 1866, S. 330, Privatbesitz

Ein ganzseitiger, elfzeiliger Rebus war nicht nur ein schwieriges Ratespiel, sondern auch visuell besonders attraktiv. Dafür sorgte der Einsatz von Buchstaben- und Bilddarstellungen, die Friedrich Tschiersch zumindest in Holz gestochen, wenn nicht sogar selbst konzipiert hatte. Mitte der 1860er Jahren entstand diese so dekorative wie knifflige Sonderform des „Riesen Rebus“, der – wie die französischen Dessertteller – von der damaligen Hochkonjunktur des Unterhaltungsspiels zeugt. Dass die übrigen Illustrationen in der Zeitschrift *Victoria* aus Musterbögen und teils kolorierten Modekupfern bestanden und vornehmlich ein weibliches Publikum adressierten, ist besonders vor dem Hintergrund der Zuweisung von Geschlechterrollen bemerkenswert. Doch gibt die Lösung ebenso wenig Aufschluss darüber, ob Männer oder Frauen die Zielgruppe der Bilderrätsel waren. Im Gegensatz zur tagespolitisch aktuellen, im Rebus verschlüsselten Satire der *Berliner Wespenn* verbarg sich dahinter folgendes Gedicht, in dessen untersten Zeile eine Traube samt Flasche sowie ein achtfaches S auf das Thema hinweisen – „Wein-Acht“:

„Segnend wiegte einst der Schlummer/  
Die Natur in süße Ruh/  
Nach des Tages Last und Kummer/  
Schloß der Menschen Aug sich zu – Liebe schimmerte Herab,  
pflanzte Hoffnung auf das Grab. Bethlehem in stiller Feier/  
Grüßte milder Friedensehauch/  
In des Abends Dämmererschleier/  
Deine müden Wandrer auch?/  
Zwischen Hirten dort im Thale/  
Wurde plötzlich Licht im Stalle. – Und der Nachtwind wehte milde/  
Über jene Schäfer hin/  
Die auf Bethlehems Gefilde/  
Schlummerten im weichen Grün/  
Auf der frisch betauten Erde/  
Lagerte die müde Herde. – Und ein Engel schwebt hernieder/  
Auf des Sternenkranzes Strahl/  
Leise klangen seine Lieder/  
Sanft verhallend in dem Thal/  
Zu erretten, was verloren/  
Ist der Herr der Welt geboren. – Und ein wunderbares Wehen/  
Trug den Engelsang empor/  
Da tönt aus den lichten Höhen/  
Lobgesang vom Engelchor./ „Ehre, Vater, Dir im Himmel, Friede auf das Weltgetümmel!“ – Diese herrlichen Gesänge/  
Tönten nun die Flur entlang/  
In des Himmels Harfenklänge/  
Mischte sich der Hirten Sang/  
Und im Nachklang dieser Lieder/  
Sank der Weihnachtsmorgen nieder.“



### „Rebus“-Titelblätter

Alfred Le Petit, in: *L'Eclipse*, 18. Juni 1871,

49 x 33,7 cm, Privatsammlung

Alfred Le Petit, in: *Le Grelot*, 26. November 1871,

48,7 x 32,5 cm, Alexander Roob/ MePri-Collection

Émile Cohl, in: *La Nouvelle Lune*, 10. September 1882,

46,4 x 31,7 cm, Alexander Roob/ MePri-Collection

jeweils: Hochätzung, schablonenkoloriert

Nachdem sich der Rebus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verselbständigt hatte und vom Beiwerk zum Werk geworden war, verstärkten avancierte Satire-Magazine zu Beginn der Dritten Französischen Republik seine Nobilitierung, indem sie ihn – zumindest dem Wort nach – auf das Titelblatt brachten: Doch obwohl „Rebus“ hier sogar jeweils unterhalb des Zeitschriftenkopfes steht, ging es nicht mehr um dessen Lösung.

Alfred Le Petit setzt die damalige Signalwirkung des Wortes zu Zeiten der „Rebusmanie“ maßgeblich ein, um die Zensur der Pressefreiheit in realistisch wiedergegebenen Darstellungen anzukreiden: Einmal verschmiert eine Gans im Frack schwarze Tinte über „La Presse“; einmal bilden Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit eine Trikolore, die durch Pariser Kommune und aufkommenden Deutsch-Französischen Krieg aus dem Gleichgewicht fiel. Anders als Le Petit nutzt Émile Cohl zwar eine rebushafte Kombination aus Zeichnungen und Buchstaben, karikiert sie aber insofern, als die ungelenk, teils wie von Kinderhand gekritzelten Figuren sich in keine ausgewogene Komposition einfügen, geschweige denn eine Lösung schnell finden lassen. Wo Le Petits Kritik an der Freiheitsberaubung realistisch die Akteure andeutet, ebnet Cohls fantastisches Szenario auf rosafarbenem Grund einem Surrealismus den weiteren Weg, den bereits die Karikaturen von J.J. Grandville aus den 1830er Jahren erkennen ließen. Cohl sollte später die ersten Animationsfilme fertigen – und zuvor im Avantgarde-Kreisen wie den *Arts incohérents* die Wort- und Bildwitze eines Marcel Duchamp vorformulieren. Doch auch bei Le Petit ist äußerst bemerkenswert, welchen Bestand die künstlerische Durchwirkung und die drucktechnische Hochwertigkeit der kolorierten Titelseiten besitzen.

Swenja Tauchmann

*Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bildschrift gegeben, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind. Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bilderwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte. Ich habe etwa ein Bilderrätsel (Rebus) vor mir: ein Haus, auf dessen Dach ein Boot zu sehen ist, dann ein einzelner Buchstabe, dann eine laufende Figur, deren Kopf wegapostrophiert ist, u. dgl. Ich könnte nun in die Kritik verfallen, diese Zusammenstellung und deren Bestandteile für unsinnig zu erklären. Ein Boot gehört nicht auf das Dach eines Hauses, und eine Person ohne Kopf kann nicht laufen; auch ist die Person größer als das Haus, und wenn das Ganze eine Landschaft darstellen soll, so fügen sich die einzelnen Buchstaben nicht ein, die ja in freier Natur nicht vorkommen. Die richtige Beurteilung des Rebus ergibt sich offenbar erst dann, wenn ich gegen das Ganze und die Einzelheiten desselben keine solchen Einsprüche erhebe, sondern mich bemühe, jedes Bild durch eine Silbe oder ein Wort zu ersetzen, das nach irgendwelcher Beziehung durch das Bild darstellbar ist. Die Worte, die sich so zusammenfinden, sind nicht mehr sinnlos, sondern können den schönsten und sinnreichsten Dichterspruch ergeben.*

### Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 1900

Auch wenn Sigmund Freuds *Traumdeutung* heute zu den bekanntesten Texten der Psychoanalyse zählt, stand ihr Verfasser damals noch am Anfang seiner Karriere. Dank seiner Selbstanalyse konnte er von seinen Wünschen und Ängsten berichten. Jenseits dieses autobiographischen Charakters war das Buch eine methodische Grundlage für die noch junge Wissenschaft. Nach Freud ist der Traum ein geeigneter Forschungsgegenstand: „ein Stück Unbewusstes, das im Bewusstsein auftaucht.“

Das Rebus-Gleichnis ist nicht nur kulturhistorisch interessant, sondern auch für Freuds Thesen von großer Bedeutung. Denn diese Stelle erklärt die Struktur des Traumes: Wie ein Rebus besteht der Traum aus verschlüsselten Einzelheiten ohne erkennbare Zusammenhänge. Er entspringt einem verborgenen Gedanken, der sich durch psychische Mechanismen wie Verschiebungs- und Verdichtungsarbeit verändert und ihn in visueller Form darstellt. Da zwischen latenten Traumgedanken und manifestem Inhalt kein offensichtlicher Bezug bestehen muss, sollte die Interpretation fragmentarische Bestandteile separat in Betracht ziehen. Die Aufgabe der oder des Analysierenden – wie auch des oder der Rebuslösenden – ist es, den verschlüsselten Inhalt zu entziffern.

Freud gibt sich in der zitierten Passage aus der *Traumdeutung* als Rebus-Leser zu erkennen. Hier hat er dieses Phänomen der alltäglichen Unterhaltungskultur zu einem wissenschaftlichen Erkenntnismittel befördert. Der Traum unterscheidet sich allerdings vom gezeichneten Rebus, weil er laut Freud überdeterminiert ist: Nach der Traumarbeit sei er mehrfach kodiert. Daher könne die Traumdeutung niemals vollständig und verifizierbar sein. Während viele Bilderrätsel in dieser Ausstellung nur für einen bestimmten Sprachkreis zugänglich sind, ließe sich der Traum als personenspezifischer Rebus beschreiben.

Mehveş Ungan



**Reproduktion von Jean-Léon Gérôme, *Enseigne pour un opticien*, 1902, Öl auf Leinwand, 87 x 66 cm, Privatbesitz**

Zwei Jahre vor seinem Tod nahm Jean-Léon Gérôme mit diesem Werk an einem städtischen Wettbewerb für Ladenschilder teil, obwohl er als Lehrer an der Pariser Akademie ansonsten für Historien- und Genremalerei bekannt war, die Vorstellungen der Antike oder des Orients heraufbeschwören. Das Ladenschild greift dennoch verschiedene Elemente aus seinem Schaffen auf. So kehren Hunde in Porträts sowie in Genreszenen als Motiv wieder. Neben der Malerei widmete sich Gérôme in seinem Spätwerk auch der Skulptur und verband beides, indem er mehrfach den Schöpfungsmythos von Pygmalion und Galatea visualisierte. Nicht nur die Verbindung von Malkunst und Bildhauerei bringt das Ladenschild zur Anschauung, sondern das Sehen selbst steht in Zentrum: In den vermutlich selbst entworfenen Rahmen integrierte Gérôme plastisch modernste Sehhilfen wie Lupe und Opernglas, die im Gemälde eine feinmalerische Entsprechung finden. Werbung für den aufstrebenden Manufakturzweig der Optik wiederum versprach lukrative Einnahmen, denen Gérôme als erfolgsverwöhnter Salonmaler nicht abgeneigt gewesen sein dürfte.

Vor allem aber ist sein Witz bemerkenswert. Denn das latinisierte Perfekt des Verbs *barbouiller* – französisch für schmieren, klecksen, pinseln – im gemalten Dreizeiler „J.L.GEROME BARBOUILLAVIT / ANNO DOMINI / 1902“ kokettiert mit dem Gegensatz von Hoch- und Umgangssprache, den ein zeitgenössischer Kunstkritiker als „Küchenlatein“ bezeichnete. Der selbsterklärte Schmierfink öffnet hier ein semantisches Feld, das von den Barbaren bis zum Barbier reicht, und untergräbt somit augenzwinkernd seine eigene akademische Position. Unterstützt durch die räumliche Dreiteilung erinnert Gérômes Unterschrift „O PTI CIEN“ an einen Buchstabenrebus, indem sie mit dem Gleichklang von *opticien* (Optiker) und *au petit chien* (Zum kleinen Hund) operiert.

Frederik Luszeit



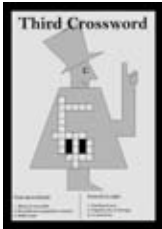
**Reproduktion von Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, Farbpostkarte, 19,7 x 12,4 cm, Privatbesitz**

Leonardo da Vincis *Mona Lisa* mag das berühmteste Gemälde der Welt sein. Marcel Duchamps bärtige und mit „L.H.O.O.Q.“ unterschriebene Version ist keine schwache Konkurrenz: Sie ist das Covergirl des Dadaismus, das Francis Picabia mit dem Dada-Manifest auf dem Titelblatt der Zeitschrift 931 publizierte. Die auf Französisch ausgesprochenen Buchstaben - *Elle a chaud au cul* - bringen die Worte „Ihr ist heiß am Arsch“ zu Gehör. Damit sexualisierte Duchamp nicht nur das rätselhafte Lächeln, sondern er zog auch das Meisterwerk ins Lächerliche. Konsequenterweise beendete er in dieser Zeit seine Malerei und betrachtete stattdessen Gebrauchsgegenstände in seinem Atelier als Kunst. Als handelsübliche Postkarte fällt *L.H.O.O.Q.* ebenfalls unter die Kategorie des Readymade, das zur Bezugsgröße der späteren Konzeptkunst werden sollte. Dass sich Duchamp vom „*painter*“ zum „*pointer*“ gewandelt hat, legt die englische Lesart des Buchstabenrebus nahe. Denn mit dem doppelten „O“ des Imperativs „Look!“ ist auf das binokulare Sehen gleich auf zweifache Weise verwiesen. Hinzu kommt die sichtbare Leerstelle, die das Gemälde nach seinem Diebstahl 1911 hinterlassen hatte und die der *Mona Lisa* die enorme Popularität erst bescherte.

Duchamps *L.H.O.O.Q.* könnte auch sagen: Schau an, Mona Lisa ist ein Mann! Dieser platte Witz greift Kunstkennerchaft an, denn Duchamp unterstreicht, dass eine objektive Betrachtung nicht möglich ist. Ganz im Gegenteil – der Blick ist immer mit Begehren aufgeladen. Folglich brachte Duchamp den Namen eines weiblichen Alter Egos in Spiel: Als Rose Selavy – „Eros, c'est la vie“ oder „Eros ist das Leben“ - posiert er ein Jahr nach *L.H.O.O.Q.* vor Man Rays Kamera. Diese subversive Geste ist zugleich eine narzisstische Selbstinszenierung. Eine spätere Version von Duchamps Mona Lisa, die in Salvador Dalís „The Incendiary Firemen“ abgedruckte *L.H.O.O.Q. rasée*, weist darauf hin. Denn rasiert ist *L.H.O.O.Q.* identisch mit herkömmlichen Reproduktionen von Leonardos Gemälde.

Mehveş Ungan



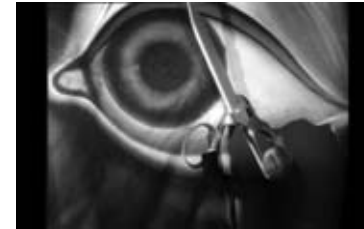


**Paul Leni, *Rebus Film Nr. 1 + Auflösung*, 1925, Schwarzweiß-Film, 15:29 Min., Kino International Corp., New York**

Die *Rebus Filme*, die Paul Leni gemeinsam mit Hans Brenner und Guido Seeber drehte, entsprechen keinem Rebus im engeren Sinn. Leni verbindet hierbei den Rebus mit einer neuen Rätselform: dem Kreuzworträtsel, das 1913 erstmalig in der Zeitung *New York World* erschien. Diese Verbindung gelingt mithilfe eines neuen Mediums: des Films. Die insgesamt acht kurzen Filme bilden eine Reihe, die in deutschen und US-amerikanischen Kinos von 1925 bis 1927 vor dem Hauptprogramm lief. Sie nutzte die filmischen Eigenschaften von Zeit und Bewegung aus, um das Kreuzworträtsel zu verlebendigen, und operierte mit vielfältigen neuartigen Tricks und Effekten wie Zeitraffer und Zeitlupe, schnellen Kameraschwenks, Rückwärtslauf, Überlagerungen und geteilten Bildflächen.

Vor allem im ersten Teil des gezeigten und einzig erhaltenen *Rebus Film Nr. 1*, den Leni für das englischsprachige Publikum überarbeitete, sind die Techniken gut zu beobachten. Beispiele hierfür sind die vielen Hände, die eilig nach ihren Rätselkarten greifen, oder die Szenen, in denen *Herr Rebus* auf dem Bildschirm auftaucht: Er leitet durch den Kurzfilm und spricht das Publikum direkt an. Er gibt ihm Einblicke in verschiedene Situationen, Orte und Kulturen und fordert dazu auf, das fehlende Wort zu erraten. Dafür erhielten die Zuschauenden entsprechende Karten mit dem passenden Kreuzworträtsel. Diese konnten sie ausfüllen, nachdem sie die Hinweise im laufenden *Rebus Film* gesehen hatten. Ob sie richtig lagen, wussten sie in der Folgeweche nach dem jeweiligen Lösungsfilm. Im Gegensatz zum Rebus, der dazu animiert, über das Offensichtliche hinauszugehen, nimmt der *Rebus Film* eine Eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen Bildern und ihren Referenzen auf. Der *Rebus Film* erzählt nicht, er zeigt.

Anastasia Sapozhnikova



**Alfred Hitchcock/ Salvador Dalí, Ausschnitt aus *Spellbound*, 1945, Schwarzweiß-Film, 4:45 Min., United Artists/ Vanguard Films, Inc.**

Mit großer Begeisterung empfingen die USA den Exilanten Salvador Dalí im Jahr 1940. Es bot sich also für den Filmproduzenten David O. Selznick an, ihn für die Gestaltung dreier Szenenbilder von Alfred Hitchcocks *Spellbound* zu engagieren – in der Hoffnung, den Film zu einem kommerziellen Erfolg werden zu lassen. Auch der Regisseur war an Dalís lebendiger Visualisierung interessiert. Die harten Linien und scharfen Lichtkontraste sollten einen traumhaften „Ultra-Realismus“ kreieren. PR-Fotos mit den Beteiligten am Filmset warben mit der Wissenschaftlichkeit der verfilmten Analyse, die sich direkt an Freuds *Traumdeutung* anlehne: Im Film möchte die Psychologin Constance Peterson (Ingrid Bergmann) die Unschuld des amnestischen Mordverdächtigen John Ballantyne (Gregory Peck) beweisen, ist sie doch in ihren Patienten verliebt. Mit Hilfe ihres Doktorvaters Brulov (Michael Chekhov) enträtselt Peterson seine posttraumatisch verdrängte Erinnerung, die in Freudscher Manier verdichtet ist. Anfangs als kühl und rational dargestellt, bedarf es ihrer romantisch-emotionalen Involvierung, um den Plot voranzutreiben. Der melodramatische Krimi entlarvt sich somit als Pseudo-Psychoanalyse.

Neben anderen Referenzen an surrealistische Kunst ist die Anleihe von Luis Buñuels und Dalís Film *Un chien andalou* am bedeutendsten. Das Zerschneiden eines gemalten Auges mit der Riesenschere greift sowohl das für die Rätsel- und Traumlösung benötigte Aufbrechen bekannter Sehgewohnheiten und den seit der Antike bekannten Topos des inneren Sehens auf, der ebenfalls zwischen Wahn und Wahrheit changiert. Das filmische *puzzle* entspricht in den unrealistischen Größenverhältnissen der abgebildeten Elemente so manchen Rebus-Darstellungen. Es weicht aber insofern von den anderen Exponaten ab, als es nur scheinbar zusammenhangslose Bilderfolgen – und keine Textbestandteile – in die Montage integriert. Doch genau dies ist für die Assoziationskette essenziell, wie schon Sergej Eisensteins Montagetheorie in den 1920ern darlegte: Gerade durch das Aufeinandertreffen unerwarteter Bildkombinationen eröffnen sich den Betrachtenden neue Gedankenspielflächen.

Frederik Luszeit



**Gerhard Hoehme, *Rebus*, 1962, Öl auf Leinen, 160 x 140 cm, Städtische Galerie Wolfsburg**

In der Mitte des 20. Jahrhunderts wurde die Betitelung von Kunst zum Problem. *Rebus* lautete nun eine der möglichen Lösungen, mit denen etwa Robert Rauschenberg 1955 ein großformatiges Gemälde mit aufgeklebten Zeitungsausschnitten benannte. Zeitgleich verwendete Gerhard Hoehme mehrfach den Titel *Rebus* – und fertigte dennoch keine lösbaren Bilderrätsel. Darin lässt sich ein typisches Phänomen der Abstraktion im Deutschland der 1950er Jahre beobachten. Die Funktion der Sprache wurde nach dem Trauma des Zweiten Weltkrieges fragwürdig und Hoehme suchte für die Problematik des Unsagbaren eine Darstellungsformel. So trat an die Stelle des Abzubildenden die Codierung an sich, worin die Kunstgeschichtsschreibung ein Merkmal der gegenstandslosen, nicht geometrischen Malerei in Europa – Informel und lyrische Abstraktion – sieht.

Im hier gezeigten *Rebus* von 1962 sind scheinbar willkürlich angeordnete Schrift und Bildzeichen mit Anklängen an germanische Runen zu sehen. Sie nehmen gleichmäßig verstreut die gesamte, monochrom erscheinende Bildfläche ein. Vielfältige Detailelemente sind entweder in die pastose Farbschicht eingegraben oder auf die Oberfläche aufgezeichnet. Dadurch entsteht der Eindruck einer variationsreichen Raumerfahrung. Zeilenförmig addieren sich die Segmente und mit dem Titel deutet sich auch die Darstellungsabsicht an. Auf diese Weise entsteht eine Herausforderung an das Wahrnehmungsvermögen, da Flächigkeit und Dreidimensionalität sich beinahe unvereinbar gegenüber stehen. Die Unlösbarkeit des vermeintlichen Rätsels bewirkt eine Metareflexion - zum Thema wird die Schwierigkeit der Vermittlung.

Linda Seiter



**Reproduktion von Salvador Dalí, „The Incendiary Firemen“, in: Art News Annual 33, 1967, S. 108-113**

Der salopp und polemisch geschriebene Text bringt ein ernstes Anliegen zutage: Salvador Dalí's Unmut über die moderne Kunst seit 1900. Diese sei nämlich nur uninspirierte Kopie und jede ihrer angeblichen künstlerischen Innovationen schon in der sogenannten *art pompier* angelegt. So lautete das Schimpfwort für die akademische, französische Salonmalerei von Ernest Meissonier oder Adolphe-William Bouguereau. Im Artikel stellte Dalí einzelne Werke oder ganze Œuvres einander gegenüber und verstand Jean-Léon Gérômes männchenmachenden Hund – wegen des Buchstabenrebus – als Vorreiter von Marcel Duchamps „heißem Hintern“, der bekritzelten *Mona Lisa*. Ein Rebus ist der Artikel selbst aber mitnichten, auch wenn hier Schrift- und Bildelemente in gedanklicher Verknüpfung zum Einsatz kommen, um den Lesenden neue Erkenntnisse zu bescheren.

Die Bezeichnung *pompier* (französisch für Feuerwehrmann), auf die sich Dalí im englischen Titel bezieht, geht wohl auf die Schule von Jacques-Louis David zurück: Deren gemalte Helme antiker Helden glichen denen der damals aktiven Feuerwehr. Gleichzeitig klingt in dem Wort auch das Pompöse oder Aufgeblasene einer Malerei an, die vor allem progressive Kunstströmungen als unwahr oder überhöht verurteilten. Dalí betrachtete die Tätigkeit des Schreibens immer als integralen Bestandteil seines künstlerischen Schaffens. Insbesondere zwischen 1920 und 1940 bemühte er sich, durch Texte sein eigenes Werk einzuordnen, zu bewerben und dabei bürgerliche Normen zu provozieren. In diesen Schriften verstand er sich explizit als Teil der avantgardistischen Bewegungen. Mit seiner späteren Rehabilitierung der Salonmalerei steht er am Anfang eines Umdenkens in der Kunstgeschichtsschreibung gegen Ende des 20. Jahrhunderts. Anders betrachtet wäre sein Wettern gegen die nunmehr akzeptierten Avantgarden eine konsequente Weiterführung seiner anti-bourgeoisen Tendenzen.

Frederik Luszeit



**Arthur Köpcke, *Continue*, 1972, Multiple, Montage und Collage auf schwarzem Karton, spezielle Edition von 30 Exemplaren mit verschiedenen Objekten im Koffer, 26 x 36 x 21 cm, Galerie Barbara Wien**

Das Rätsel ist eine Konstante im Werk von Arthur Köpcke. So birgt der ausgestellte Koffer nicht nur eine Brille, eine Schallplatte und einen Wecker, sondern auch Dutzende schwarzer Kartons, auf die weiße Papiere mit mathematisch inspirierten Ratespielen, Kreuzwortraster und auch ein Blatt mit dem Titel *Simple Rebus* aufgeklebt sind. Letzteres geht auf eine gleichnamige Assemblage von 1964 zurück – wie alles auf den Kartons auf Köpckes sogenannten *Pieces* aus den Jahren 1958 bis 1964 beruht. Er schuf eine ganze Reihe von Werken unter dem Titel *Simple Rebus*. Zumeist handelt es sich dabei um bildnerische Umsetzungen bekannter Sprichwörter: „Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm“, lautet die hiesige, in der Tat simple Lösung. Andere Rätselblätter von Köpcke sind da schon deutlich schwerer zu lösen und verlangen den Betrachtenden viel Geduld, aber auch Kreativität ab.

Köpckes Multiples, die René Block seit 1966 in seiner Berliner Galerie produzierte, sollten für ein breiteres Publikum erschwinglich sein. Das erklärt den Verzicht auf kostspielige Materialien. Zugleich entspricht dies auch Köpckes avantgardistischem Verständnis, das sich von herkömmlichen Vorstellungen eines statischen Meisterwerks verabschieden, die künstlerische Arbeit spielerisch verlebendigen und sie in Interaktion mit dem Publikum setzen wollte. Im Rahmen von Fluxus sollte eine solche Auffassung, für die der *Continue* betitelte Koffer exemplarisch ist, Kunstgeschichte schreiben.

Johanna Engemann



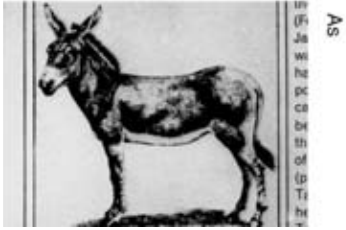
**Marcel Broodthaers, Umschlag von *Studio International. Journal of Modern Art, Belgian Issue*, Oktober 1974, Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin**

Marcel Broodthaers' Titelblatt zeigt einen Adler, einen Esel und die Buchstaben F I N und R T S. Wer die Tiere durch ihre Anfangsbuchstaben im Englischen (*E-agel, A-ss*) ersetzt, kann damit die Worte „FINE ARTS“ bilden. Auch auf der Rückseite des Umschlags scheinen die Bilder ABC-Fibeln entnommen zu sein, mit deren Hilfe Kinder Buchstaben, Wörter und deren Aussprache erlernen. Indem Broodthaers die Kinderwelt mit der Kunstwelt verknüpft, quert er die Grenze zwischen *Low* und *High Art*. Hinzu kommt die französische Lesart des Rebus als „FIN ARTS“ - das Ende der Kunst. Sollen die Betrachtenden zudem lernen, dass Kategorien wie *Low* und *High* nie existent, stets konstruiert waren? Broodthaers' Rebus bricht diese Raster auf und lässt sich damit auch auf Diskussionen beziehen, die Begriffe wie Medienspezifität und Poststrukturalismus betreffen.

Exemplarisch wird dieser Bezug durch die Verwendung von Bild, Wort und Malerei auf dem Umschlag einer Kunstzeitschrift. Das Initial „E“ des Hoheitstiers Adler richtet über die Bedeutung „FINE“ oder „FIN“: Überdies verweist er auf Broodthaers' Projekt des *Musée d'Arts Moderne, Département des Aigles*, dessen verschiedene Versionen zwischen 1968 und 1972 stets um die Figur des Adlers kreisten. Sie gingen als Institutionskritik in die Annalen der Gegenwartskunst ein, obwohl - oder gerade weil - sie den Warencharakter von Kunst und deren kapitalistische Vermarktung mitbedachten.

Rosalind Krauss stellte Broodthaers' medienübergreifende Kunst ins Zentrum ihrer Überlegungen zur „Post-medium condition“ und eröffnete ihre Gedankengänge ausgerechnet mit dem Beispiel des Umschlags der „Belgian Issue“ von *Studio International*. Hier setzt Broodthaers geschickt den Rebus als Mittel ein, um Kindheit, Künstlertum und Kommerzialisierung zu verbinden, somit Dichotomien auszuhebeln und zur Paradefigur einer poststrukturalistischen Lesart zu werden.

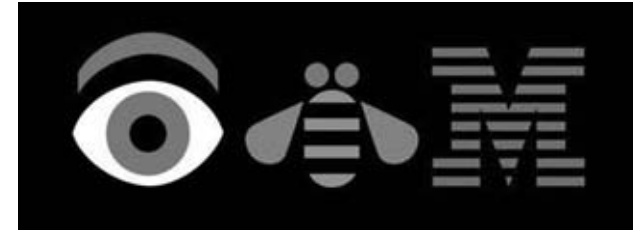
Falk Grever



**John Smith, *Associations*, 1975, Film 16mm, Farbe, Sound, 6:20 Min., John Smith/ Tanya Leighton, Berlin**

Zunächst begleitet von einem Schwarzbild, zitiert eine männliche Stimme aus Herbert H. Clarks Aufsatz *Word Associations and Linguistic Theory*. Nach und nach tauchen in John Smiths Film *Associations* Abbildungen auf, deren ausgesprochene Benennung wie das gerade hörbare Textelement klingt. So zeigt der Bildschirm kurz und scheinbar zufällig: eine Katze, eine Schachtel Zigaretten, eine verzierte Uhr. Die ständige Wiederholung des Wortes *associations* erlaubt, die wiederholten Bilder eines Esels (*As-*), einer Nähmaschine (*-so-*), eines Meeres (*-ci-*) und einer Gruppe südasiatisch stämmiger Personen (*-ations*) in ihrer semantischen Gewitztheit zusammenzufügen. Ein linguistisches Spiel bildet einen semiotischen Kreis: Bilder nehmen mehrere Laute und Bedeutungen an oder verweisen auf indirekte Beziehungen. Im Folgenden entstehen zum Teil urkomische Wort-Bild-Kombinationen, ein rauchender Richter steht zum Beispiel für *sentence* („Satz“, hergeleitet von „Urteil“). Je schneller die Abfolge, desto schwieriger wird es, alle Bilder zu registrieren und Verknüpfungen oder Assoziationen herzustellen. Da die Betrachtenden des Films nicht nur Konsumierende, sondern auch Produzierende von Bedeutung sind, ist der Effekt schließlich psychologisch: Der Text ist so dicht und die Kombination visueller Wortspiele so umfangreich, dass eine einfache, einmalige Lektüre des Films unmöglich ist. *Associations* untersucht die Bande zwischen Bild, phonischem Signifikant und Signifikat und spielt mit Bedeutung, nicht in ihrer Konstruktion, sondern in der Absurdität des verpackten Wissens. Der Film bietet somit auch einen kritischen Blick auf Strukturalismus und Linguistik als Bedeutungsmodelle, denn die Fluidität der Bilder entschärft die Autorität der Stimme und des Wortes.

Carolin Beutel

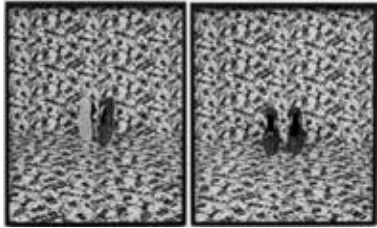


**Paul Rand, *Eye Bee M*, nach 1981, Sticker, 8,3 x 20,5 cm, Privatsammlung**

Im Jahr 1981 entwarf der Grafikdesigner Paul Rand diese spielerische Abwandlung des Firmenlogos von IBM. Rand entwickelte bereits 1972 das Logo der Firma aus den achtfach durchgestrichenen Buchstaben. Er ersetzte nun die Buchstaben I und B durch Piktogramme eines Auges (*eye*) und einer Biene (*bee*), allein das M blieb in seiner ursprünglichen Form bestehen. Dieses Design entstand im Rahmen der „Think“-Kampagne von IBM. Dem Mythos zufolge stammt der namensgebende Imperativ aus einer zunächst ideenlosen Sitzung, folgend wurde er zu einer der Grundfesten der Firma. In seinem Rebus-Logo setzt Rand diese Aufforderung grafisch um: Wer die Lösung finden möchte, muss über das Firmenlogo nachdenken. Das zeitgleich entstandene Plakat der Kampagne behauptet weitere Werte des Unternehmens, indem es in der linken unteren Ecke folgende Gleichungen auflistet: ein Auge - für Auffassungsgabe, Erkenntnis, Vision  
eine Biene - für Fleiß, Engagement, Ausdauer  
ein M - für Motivation, Leistung, Moral

Simple gestaltete Rebusse sind bis heute ein beliebtes Werbemittel, denn sie funktionieren gegen unsere Sehgewohnheiten und generieren somit Aufmerksamkeit. Auch Rands Design besticht durch seine Einfachheit, die auf raffinierte Weise den Lösenden ein Erfolgserlebnis vermittelt. Die Bekannte in der Gleichung ist das M, entspricht es doch dem originalen IBM-Logo. Dabei verheißt die Handhabung des Stickers, der in der Ausstellung zu sehen ist, auch die aufkommende Flexibilisierung, zumal in der US-amerikanischen Gesellschaft der frühen 1980er Jahre.

Johanna Engemann



**Annette Kelm**

***Espadrilles, U R MY BFF, LOL!, HOW R U?*, 2013, C-Print, gerahmt, 77,3 x 63,7 cm, Privatsammlung**

***Espadrilles, 2 GOOD 2 BETRUE, TTYL, XO, HOW R U?*, 2013, C-Print, gerahmt, 79 x 63,5 cm, Privatsammlung**

Die Fotografien von Annette Kelm lösen bereits auf den ersten Blick Irritation aus. Sie orientieren sich an der Werbefotografie in Serien, schenken dem Hintergrund allerdings sehr viel Bedeutung. Es geht nicht um die Espadrilles als alleinigen Bildgegenstand. Das farblich kräftig gehaltene All-over-Print, gespickt mit Schriftzügen wie „2 GOOD 2 BETRUE“ oder „LOL!“ wirbt genauso um Aufmerksamkeit. Die ungewöhnliche Perspektive verunklärt das Verhältnis zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Als ob sich die Schuhe in einem Tarnmuster geradezu verstecken wollten, greift ihr eigener Stoff die Camouflage – pars pro toto – wieder auf. Die schwarzen Schriftzüge sind teils Akronyme, teils aber auch Kombinationen aus Buchstaben und Zahlen – wie bei einem Rebus. Diese Abkürzungen finden sich zumeist in der Kommunikation via Mobiltelefon und Internet vor allem jüngerer Generationen. Im Gegensatz zum Bilderrätsel, das individuell codiert wird, sind sie ein konventionalisiertes Sprachsystem, das unter Eingeweihten allgemein verständlich ist. Kelm scheint die Schriftzüge als Metapher für die heutige Gesellschaft und ihren Hang zum schnellen Konsum zu nutzen. Espadrilles, die selten mehr als einen Sommer überleben, sind ebenso symptomatisch hierfür. So gesehen gibt das Werk eine doppelte Perspektive auf Zeitlichkeit: Die Abkürzungen sind darauf angelegt, schnell verfasst und entschlüsselt zu werden. Da sie jedoch vom Zeitgeist abhängig sind, können sie ihre Gültigkeit ebenso schnell verlieren.

Johanna Engemann



**Gunter Reski**

***Phase mit Tradition schmeichelt verschwindenden Kameraden*, 2016, Sprühlack, Öl, Acryl. Pigmentmarker auf Nessel, 170 x 140 cm**

***Wir definieren Leidenschaft zu oft mit geschlossenen Argumenten*, 2016, Acryl auf Nessel, 130 x 110 cm jeweils: Gunter Reski/ Zwinger Galerie, Berlin**

Bild und Text sind Schimären. Das jedenfalls legt die Malerei von Gunter Reski nahe: In Rebusen verkleidet, findet hier eine Verschlüsselung beider Medien statt, teilweise sogar der Schriftbilder selbst. Ein Wechselspiel ist zu beobachten, in dem Bildsymbole eine buchstabenähnliche Gestalt annehmen und so die Bedeutung ihres vermeintlichen Gehalts hinterfragen. Von der Funktion, eindeutig plakativ zu kommunizieren und klare Werbebotschaften zu senden, führen die als Plakatmalerei getarnten Gemälde polemisch weg. Durch dynamische Fragmentierungen uneindeutiger Bild-Text-Botschaften, zusammengesetzt aus Versatzstücken alltäglicher Dinge, firmieren diese unter einer neuen Agenda. So entsteht ein ambivalenter Vergleich, der den Betrachtenden die Entschlüsselungen der bemerkenswert fragwürdigen Botschaften überlässt.

Seit den 1990er Jahren beschäftigt sich Reski mit Bilderrätseln als prototypischem Gestaltungsmittel zeitgenössischer Malerei. Dabei geht es ihm um Beziehungen zwischen Text und Bild, Text und Text, Bild und Bild und das Verhältnis der Betrachtenden zu diesen. In einer Zeit wechselnder geisteswissenschaftlicher Konjunkturen – vom *linguistic* über den *pictorial turn* – nimmt sein Werk keinen eindeutigen Standpunkt ein. Mit Ästhetiken des Pop, der Werbefotografie und des Graffitis geht Reski zu einer rein abstrakten Malerei auf fragende Distanz. Dies zeigt sich auch in seiner Publikation *The Happy Fainting of Painting* und in seinen kunstkritischen Texten etwa über die Malerei von Martin Kippenberger oder Albert Oehlen. Immer wieder arbeitet er sich an deren Bedeutung als Selbstreflexion ab und eröffnet den Diskurs über ihren eigenen Stellenwert. Hinter dem vordergründigen *low* seiner Bildsprache steht das *high* ihrer reflexiven Kombination. Als scheinbar sinnlose Alltagsfragmente gehen seine Werke die Behauptung ein, dass Malerei heute immer auch ein Rebus sein kann.

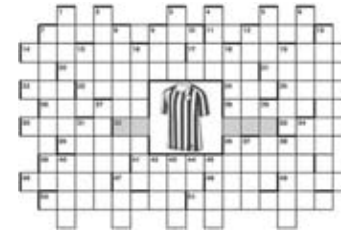
Alexander Wilmschen



**Alexandre Singh, Audiodatei von *The School for Objects Criticized AE*, 2016, Sieben Objekte auf Sockeln, Klang- und Lichtinstallation, Maße variabel, Edition 1/2 + 1 AP, 59:00 Min., Booklet, Alexandre Singh/ Sprüth Magers**

Sieben Objekte – eine modernistische Plastik, eine Flasche Bleichmittel, ein Toaster, ein ausgestopftes Stinktier, ein „Slinky“ genanntes Spielzeug und zwei Kassettenrekorder – unterhalten sich in diesem Hörspiel. Es geht auf Alexandre Singhs erste Version der Installation samt den anwesenden Objekten in Paris zurück, die er 2016 unter hohem technischem Aufwand bei Sprüth Magers Berlin aktualisierte. Schauplatz des Stücks ist New York, Gegenstand der Unterhaltung ist die Kunstausstellung, in der sich die Objekte gerade befinden. Es bleibt unklar, ob sie nur Publikum sind oder gar die gezeigte Kunst selbst.

Etwas in der Mitte des Stücks stellt die Bleichmittelflasche Sergei Skoffavitch ein Ratespiel, das aus den Bildern eines Strichmännchens und einer Krone besteht. In Minute 27:22 und auf Seite 22 des Dramentextes fällt der Metallfeder Daphne Hall die Lösung ein: Aus *thin* für das Strichmännchen und *king* für die Krone werde *thinking*. Daraufhin Sergei: „Very good, Daphne! That’s what we in the semantics business like to call a rebus – two images representing two sounds combined to phonetically spell out another concept, one that would be quite tricky to draw.“ Singhs Werk birgt somit zentral die Vorstellung eines theatralisch aufgeführten Rebus. Das lang andauernde und deshalb schwer rezipierbare Stück verabschiedet nun nicht nur Bild oder Raum, sondern verzichtet auch auf jede Sichtbarmachung zugunsten des Hörsinns. In dieser kostengünstigen Minimalversion mag Singhs Pointenreichtum auf umso konzentriertere Weise zur Geltung kommen. Zum einen liegt das Booklet mit dem Dramentext, zum anderen drahtlose Kopfhörer bei der Aufsicht bereit, um Singhs Stück während des Ausstellungsbesuchs anzuhören.



**Eckstein, *Um die Ecke gedacht*, Nr. 2440 - 2449, in: *Zeitmagazin*, 5. Juli bis 6. September 2018**

In den zehn Wochen von Juli bis September 2018 sorgte das *Zeitmagazin* mit seinem Sommerpreisrätsel *Um die Ecke gedacht* wie immer für Kurzweil. Das Besondere an diesen ohnehin schwierigen Kreuzworträtseln, deren Autor sich hinter dem Pseudonym Eckstein verbirgt, ist die integrierte Zeichnung, die in jedem Jahr eine bestimmte Kategorie von Gegenständen oder Lebewesen verbildlicht. In diesem Jahr waren es Bezeichnungen von Kleidungsstücken. Sie waren zu erraten, in Anagramme zu zerlegen und in das Lösungswort zu fügen. „Ein Beispiel: Aus KAE, einer HOSE im Bild und BEL ergibt sich KAESHOBEL“, schreibt das Magazin in seiner Rätselanleitung. Die zehn Lösungsworte lauteten diesmal: DOKTORTITEL (TRIKOT), NADELKISSEN (KLEID), AUSSENJALOUSIE (JEANS), MIKROCHIPS (ROCK), TENNISRANGLISTE (SARI), NATIONALTRAINER (TALAR), SALZBERGWERK (BLAZER), SCHREIBSTUBE (BUSTIER), RUECKFRAGE (FRACK) sowie NOSTALGIKER (STOLA). Wie in etlichen Haushalten befinden sich die entsprechenden Ausgaben gesammelt im Toilettenraum der KUNSTSÄLE BERLIN.



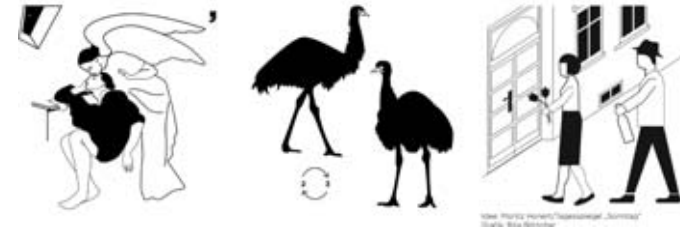
**Avery Singer, Prop for a performance/ panel discussion  
(Blockchain Bag), 2018, Ziegelstein und Kette, ca. 24 x 11,5 cm**

Das Objekt von Avery Singer verkörpert mittels Ziegelstein (*block*) und Kette (*chain*) eine Blockchain. Wikipedia definiert „Blockchain“ als „kontinuierlich erweiterbare Liste von Datensätzen, genannt ‚Blöcke‘, welche mittels kryptographischer Verfahren miteinander verkettet sind“. Anders als Banken kommen Blockchains ohne eine zentrale Kontrollinstanz aus, ihre Verwaltung erfolgt also vollständig transparent. Die Transaktionen von Kryptowährungen sind innerhalb einer Blockchain für die Internetgemeinschaft einsehbar, die Transagierenden selbst bleiben jedoch anonym. Dieses Zahlungsverfahren verhindert vor allem Betrug bei der Bezahlung im Internet.

Singer fertigte die hier ausgestellte *Blockchain Bag*, deren Kette eigentlich als Handgriff für den Ziegelstein dient, am 29. September 2018. Anlass gab eine Diskussionsrunde in der Ausstellung *Proof of Work* im Berliner Schinkel Pavillon. Singer klassifiziert das Objekt nicht als Kunstwerk, ihrer Ansicht nach ist es eine Requisite (*prop*) für eine Performance oder Podiumsdiskussion. Diese Definition trifft auf das Konzept von *Proof of Work*, zeichnete sich diese Ausstellung doch durch die Visualisierung von virtuellen monetären Systemen aus, die den Kunsthandel – je nach Sichtweise – entweder verkomplizieren oder vereinfachen und die somit die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst liquidieren. Das gilt gewissenmaßen auch für den Rebus: Er agiert nicht nur intermedial, sondern ermöglicht auch Fragen nach der Definition von bildender Kunst.

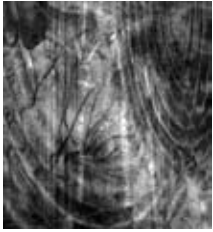
Darüber hinaus macht die *Blockchain Bag* eine besondere Attraktivität visuell nachvollziehbar: Eine dezentrale, schwerelose Blockchain materialisiert sich in einem Gegenstand mit Gewicht, dessen angedachte Benutzung als Tasche das Ganze zusätzlich in der Schwebe hält. So nutzt Singer mit der Kette und dem Ziegelstein ähnliche Icons wie auf der Benutzeroberfläche eines Computers und überführt ein digitales Verschlüsselungsprinzip in ein analoges Objekt.

Sigrid Hermann



**Moritz Honert, Rebus, 2018, Reproduktion auf Einladungskarte,  
10,5 x 14,8 cm, Moritz Honert/ Tagesspiegel „Sonntag“**

Als Redakteur der sonntäglichen Ausgabe von *Der Tagesspiegel* aus Berlin erdenkt Moritz Honert wöchentlich einen Rebus. Mithilfe der Grafikerin Rita Böttcher kreierte er das Motiv der Einladungskarte für die Ausstellung, das zugleich der Sonntags-Rebus des *Tagesspiegels* am 9. November 2018 sein wird – und dessen Lösung es zu finden gilt.



**Una Hepburn, *Translation*, 2018, Maße variabel,  
Besitz der Künstlerin**

Mit Hilfe von Google-Algorithmen übersetzt Una Hepburn Wörter in Bilder. So gehen die tapezierten Poster an der Wand, die an verschwommene Traumbilder erinnern, aus dem Begriff „Poster“ hervor. Auf tautologische, aber gewinnbringende Weise thematisiert die Installation dabei ebenso die Vermarktung von Kunst: Entweder sind die Poster als ästhetische Entitäten im Ausstellungsraum zu betrachten oder als Mittel, das über Werbung im Allgemeinen wie Eigenwerbung einer Künstlerin reflektiert. Ähnlich konzipiert Hepburn die auf Stapeln präsentierte Zeitung. Hier sind die unterschiedlichen Bilder jeweils aus den Begriffen „Preis“, „Titel“ oder „Datum“ generiert.

Die Poster als Traumbilder zu bezeichnen, charakterisiert treffend ihre fantastischen, liquiden Formen und Farben. Die Bezeichnung ist aber auch buchstäblich korrekt. Denn mit dem spielerisch angelegten Google-Programm *DeepDream* lernen künstliche neuronale Netzwerke spezifische Bildinhalte zu bestimmen, um diese später in andere Bilder hineinzulesen: Das Netzwerk erkennt ein vorgelegtes Originalbild und überführt es Stück für Stück in eine monströse Version. Während die Personen, die Rebusse erstellen, das Wort-Bild-Verhältnis assoziativ entfremden, experimentieren die Personen, die *DeepDream* entwickeln und nutzen, mit dem überdeterminierten Erkennen einer künstlichen Intelligenz. Dieser Aspekt der willkürlichen Bildproduktion konkurriert mit einer strengen Konzeptualisierung des Werkes: Hepburn setzt das Verfahren – den Rahmen – fest, während die künstliche Intelligenz das eigentliche Werk mit Trugbildern besetzt. Damit aktualisiert Hepburn die Frage nach den Grenzen des Kunstbegriffs, die sich seit der konzeptuellen Kunst der späten 1960er Jahre stellt, und integriert sie in eine Gegenwart, in der die Menschheit die Möglichkeiten des posthumanen Anderen erprobt.

Mehveş Ungan



B1 B1  
B1 e B1  
B1 B1

### Rebus als Technik

Er sei ein „Alphabet, das aus allem besteht, was nur in der Welt, in einer Hauptstadt von 800.000 Seelen existiert.“ So versucht ein anonymes Rätselmacher in der Ausgabe vom 23. September 1843 der *Leipziger Illustrierten Zeitung* den Rebus zu definieren und spielt damit auf die Größe und Vielfalt von Paris an. Nebenbei ergießt er sich in poetische, teilweise überhörende Umschreibungen, in Anekdoten über das Rätseln, über das Rätselmachen, über das Kopfzerbrechen. Er assoziiert, er definiert und zwischendurch schweift er ab. Sein Text steht exemplarisch für den Umgang mit einem Rebus.

Wie entsteht ein Rebus? Er ist das Ergebnis eines Codierungs-Prozesses. Dabei muss nicht unbedingt Logik im Spiel sein, vielmehr ist es eine assoziative Herangehensweise, ein assoziatives und gleichzeitig ein ästhetisches Codieren, wenn man so möchte. Im Rebus werden Wörter und Sätze durch ein neues System von Bildern und Buchstaben verschlüsselt. Die Rätselerstellenden überführen Zeichen eines konventionellen Systems in ein neues individuelles. Die Buchstaben „B1“ verteilt um den Buchstaben „e“ werden zu „Blume“ eben „B1“ um „e“. Rebusmachen heißt also, Zeichen aus ihrem bekannten Bedeutungszusammenhang zu reißen und einen neuen Zusammenhang zu erschaffen, wie im Beispiel durch eine besondere räumliche Verbindung. Der Rebus codiert Sprache in Bild und ein Spiel der Silben entsteht. Ästhetischen Aspekten folgend, werden die einen auseinandergerissen, die anderen neu zusammengesetzt. Dabei nehmen die Erstellenden in Kauf, dass bestimmte Verbindungen für den Lösungsprozess des Rebus irreführend sein werden.

Der Rebus bedient sich also eines eigenen Sprachsystems. Eines, das nur für ihn gültig ist und sich von Rebus zu Rebus unterscheiden kann. Vorerst scheint es so, er komprimiere jede nur erdenkliche Silbenkombinationen in sich, doch in ihrem neuen Arrangement können die eingesetzten Zeichen mehrdeutig sein. Sie rufen in den Betrachtenden unterschiedliche Einfälle hervor, weil sie noch mit anderen, gewohnten Bedeutungen zusammenhängen. Liest man den obigen Buchstabenrebus wie gewohnt von links nach rechts, also „B1e“, „eB1“ oder „B1eB1“, wird man die Lösung nicht finden. Während des Rätselns folgt die oder der Rätzelnde so zuerst verschiedenen, zufälligen Eingebungen, es entstehen neue Sprachverbin-

dungen als Nebenprodukt, doch führt meist nur eine dieser Bindungen zu einem plötzlichen Verständnis des Rebus. Das kann über den Fokus auf das Bildliche gelingen. Schließlich ist der Rebus ein Bilderrätsel und das ist anhand des Beispiels ganz wörtlich zu verstehen: Hier zeigt das Rätsel seine Lösung bereits im Bild der Blume.

Ein Rebus ist ein performatives Gebilde – für die Rätselmachenden genauso wie für die Betrachtenden. Diese vollziehen den vorgezeichneten Lösungsweg nach, der allerdings genauso etwas Neues, aber nicht zwangsläufig Sinnvolles hervorbringen kann. Ist die Lösung eines spezifischen Rebus gefunden, ist er nicht mehr das, was er vor dem Lösen war. Erinnern wird er fortan an den Lösungsweg. Er wird zur Darstellung eines Prozesses, der nur einmal abschließbar ist. Daher ist ein Rebus vielleicht nicht einfach nur ein Rätsel, sondern auch eine Technik, nicht nur Nomen, sondern Verb, eine spielerische Herausforderung umzudenken, im Kleinen neue Zusammenhänge herzustellen und am Ende gleichzeitig ein Reiz – ein Resultat vollzogener gedanklicher Abläufe. Oder wie die *Leipziger Illustrierte Zeitung* 1843 schreibt: Der Rebus ist von vielem nichts „und doch von allem etwas.“

Nathalie Ladermann

## PS&Rebus

Der Begriff Poststrukturalismus fasst unterschiedliche Theoriekonzepte seit den 1960er Jahren zusammen. Diese nehmen sprachtheoretische Grundannahmen des Strukturalismus in den Blick und hinterfragen sie. Das Präfix *post* zeigt dabei an, dass es sich weniger um einen vollständigen Bruch mit dem Strukturalismus als um eine Kritik und Weiterentwicklung des strukturalistischen Denkens handelt. Während der Strukturalismus überzeugt davon ist, dass sich aus Strukturen feste Erkenntnisse ableiten lassen, bricht der Poststrukturalismus mit diesem statischen Konzept. Grundlegend hierfür ist die Theorie von Ferdinand de Saussure. Dieser versteht Sprache als geregeltes Zeichensystem und definiert in diesem Sinne das Zeichen als Verbindung von zwei Ebenen: das Lautbild (Signifikant) und die Vorstellung vom Gegenstand (Signifikat). Saussure setzt dabei eine Geschlossenheit von Sprache voraus, in der Bedeutung sich völlig frei von nichtsprachlichen Elementen in einer eindeutigen Materialisierung konstituiert.

Jacques Derrida übt Ende der 1960er Jahre Kritik an diesem Konzept. Für ihn ist keine Bedeutung unwiderruflich, sie kann sich von Person zu Person unterscheiden und stets verändern. Das Zeichen besteht für ihn deshalb aus einer Verweisstruktur: Seine Bedeutung tritt als Erzeugnis von Spuren in Erscheinung. Was sich im Signifikant (Bild, Schrift) materialisiert, befüllt jedes Individuum mit unterschiedlichen Besetzungen, die wiederum von verschiedenen Assoziationen sind durchdrungen und auf die Bedeutungskonstitution einwirken. So begründet Derrida die Abkehr von dem Gedanken an eine eindeutige und starre Bedeutungsstruktur von Zeichen und ebnet den Weg zu einem dynamischen Verständnis von Schrift und Sprache. In diesem Kontext kommt auch der Rebus ins Spiel: Derrida adaptiert die Figur des Rebus, um die Mehrdimensionalität von Schrift stark zu machen. So beschreibt er mit Hilfe des Rebus die Tatsache, dass ein Signifikant, in diesem Fall eine Mischung aus Buchstaben und Ding-Darstellungen, einen Eigenwert besitzt und weist auch auf dessen Komplexität hin. Der Signifikant löst sich nicht einfach mit dem Aussprechen des Lautwerts auf, die piktografische Referenz bleibt bestehen und lässt sich nicht gänzlich ins Sprachliche übersetzen. So dekonstruiert Derrida den Zeichenbegriff des Strukturalismus und begründet dabei eine neue Interpretationsweise, die für die poststrukturalistische Analyse zentral wird: die Dekonstruktion. Die Praxis der Dekonstruktion stellt einen bestimmten Umgang mit Zeichen dar, die besondere Aufmerksamkeit auf Strukturen und deren Konstruiertheit legt und versucht diese zu identifizieren und offenzulegen. Derrida möchte damit die abendländische Idee einer statischen Bedeutung in Frage stellen und deren Unabgeschlossenheit sichtbar machen. So rückt die dekonstruktivistische Perspektive von der Annahme ab, Identitäten als geschlossene Einheiten zu betrachten. Es gilt stattdessen aufzuzeigen, inwiefern diese in Relationen angelegt sind und welche Abhängigkeit zu einem ausgeschlossenen Anderen besteht.

Die Theorien des Poststrukturalismus stehen dabei in Zusammenhang mit den ästhetischen Bewegungen der Postmoderne: Auch hier geht die Tendenz von

starrten und eindeutigen Bedeutungskonstitutionen hin zu einem dynamischen offenen Umgang mit Werk und Medium. Der von Clement Greenberg beschworene Imperativ der Medienspezifität, der Intermedialität ablehnt und die Fokussierung auf die Besonderheit des jeweiligen Mediums fordert, wird von Künstlerinnen und Künstlern immer stärker hinterfragt und zugunsten eines intermedialen Ansatzes aufgegeben. Immer stärker verschränken sich in der Kunst verschiedene Ebenen, etwa die von Materialien, Medien oder Herstellungstechniken. Nach Derrida ist somit die medien-spezifische Argumentation dekonstruiert. Diese Tendenz zeigt dabei Parallelen zum Konzept des Rebus: Auch hier verschränken sich die verschiedenen Ebenen von Bild und Schrift zu einem komplexen System. Der Rebus selbst ist also intermedial.

So ist es kaum verwunderlich, dass Marcel Broodthaers, eine Schlüsselfigur intermedialer Kunst, in eines der ausgestellten Werke das Konzept des Rebus integriert: Es handelt sich dabei um den Umschlag einer Ausgabe des Magazins *Studio International* von 1974. Der Rebus verschlüsselt Bild und Schrift, die es für die Leserschaft zu entschlüsseln gilt. Durch ihn wird die semiotische Dimension der Schrift auf ihre Visualität hin erweitert. So verwischt die Grenze zwischen Schrift und Bild, zwischen ästhetischer Erfahrung und entschlüsselbarer Codierung. Er selbst spielt mit der Eindeutigkeit von Bedeutung und der Eigenlogik des Visuellen und schneidet so Fragen an, welche sich auch in künstlerischen Positionen der Zeit widerspiegeln: Etwa nach der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst, der Autonomie eines Werkes und dessen Bedeutung oder der Übersetzbarkeit vom Bildlichen ins Sprachliche und umgekehrt.

Lena Marie Dürr

## Der Reiz eines Rätsels liegt in seiner Lösung - Rebus, Geschlecht und Begehren

So wie die Kunstgeschichte, erweist sich auch die Geschichte des Rebus als geschlechtlich unausgewogen. Historisch gab es verschiedene Ansätze, die die Beziehung des Rebus zu Geschlecht und Begehren beschreiben: In Honoré Daumiers Karikatur im *Le Charivari* wollen sich zwei Herren vor ihren Frauen mit der Rebuslösung brüsten. Das Grübeln, zumal das Querdenken, ist hier also eindeutig männlich besetzt – und wird gleichzeitig mokiert. Die Bewerbung eines wöchentlichen Rebus in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* vom 23. September 1843 hingegen ist dezidiert an Frauen gerichtet. Zwei scheinbar antagonistische Aspekte stechen hervor: Zeitlosigkeit und Mode. So berichtet der Autor in diesem Artikel, dass tote Gelehrte noch Hieroglyphen entschlüsselten, wohingegen der artverwandte Rebus eine ganz „fashionable“ und doch unerschöpfliche Angelegenheit sei. Schließlich zerbrächen sich sogar die Königin von Madagaskar und das ganze Turkomanenreich darüber den Kopf, dazu stamme er noch aus der Weltmetropole Paris. Als wären durch seine Exotik nicht genug Begehrlichkeiten geweckt, eigne sich der Rebus hervorragend als gewitztes Liebesbekenntnis, denn schnöde Worte seien längst passé.

Dass so eine geheime Botschaft für Außenstehende nicht verständlich ist, scheint sich ein Jahrhundert später auch in Robert Rauschenbergs *Rebus* und Jasper Johns *Flag* zu bestätigen: Ihr Begehren codieren die Künstler collageartig durch subtile Verweise auf schwule Subkultur, um der homophoben Repression der McCarthy-Ära zu entgehen. Auch Alfred Hitchcocks *Spellbound* zeigt sich in Liebesdingen ambivalent: Die Protagonistin ist hin- und hergerissen zwischen professioneller Ratio und romantischem Eigeninteresse. Dank ihrer Liebe löst sich das Dilemma mit Anleitung einer Freudschen Vaterfigur zum persönlichen Happy End hin auf. Gefühle machen also erfinderisch, ließe sich nun folgern. Näher betrachtet sind die genannten Beispiele aber eher eine Aktualisierung des frühneuzeitlichen Schöpferdiskurses, wonach geistig-künstlerische Produktion männlich und körperliche Reproduktion weiblich konnotiert ist. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die *Illustrierte Zeitung* einen liebestollen wie liebevollen Rebusfinder impliziert oder das Rätsel in *Spellbound* der Neurose eines Mannes entspringt. Frauen replizieren so gesehen nur den verschlüsselten Sinn, indem sie ihn in seine ursprüngliche Form zurückführen. Geradezu postmodern emanzipiert möchte man da Marcel Duchamps schelmische *L.H.O.O.Q.* als androgyne Kritik am Schaffensprozess verstehen. Doch die uns anlächelnde Figur und der Rebus haben eine wesentliche Gemeinsamkeit: Sie verraten ihr Geheimnis nicht.

Frederik Luszeit

## **REBUS 1843–2018**

8. Dezember 2018 – 2. Februar 2019

Marcel Broodthaers, Cham, Émile Cohl, Salvador Dalí, Honoré Daumier,  
Marcel Duchamp, Eckstein, Sigmund Freud, Jean-Léon Gérôme, Alfred Hitchcock,  
Una Hepburn, Gerhard Hoehme, Moritz Honert, Annette Kelm, Arthur Köpcke,  
Paul Leni, Alfred Le Petit, Théodore Maurisset, Paul Rand, Gunter Reski,  
Avery Singer, Alexandre Singh, John Smith, Friedrich Tschiersch

KUNSTSAELE Berlin, Bülowstr. 90, 10783 Berlin  
www.kunstsaele.de, info@kunstsaele.de

### **Broschüre herausgegeben von Tobias Vogt**

### **Ausstellung und Broschürentexte unter Mitwirkung von Studierenden des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft Berlin e.V.



Dank an Una Hepburn, Moritz Honert, Annette Kelm, Gunter Reski, Avery Singer, Alexandre Singh, John Smith, alle Leihgeberinnen und Leihgeber, Gregor Hose/ König Galerie, Marcus Körber und Prof. Dr. Susanne Pfleger/ Städtische Galerie Wolfsburg, Elena Koren und Andreas Schleicher-Lange/ Sprüth Magers Berlin, Lucia Kyrou, Tanya Leighton, Alexander Roob, Achim Stock, Dr. Ulrike Tarnow/ Freie Universität Berlin, Sarah Johanna Theurer/ Kraupa-Tuskay Zeidler, Barbara Wien, Constantin Hartenstein und an Bilderrahmen Neumann



Fotografien der Ausstellung von Sebastian Egger











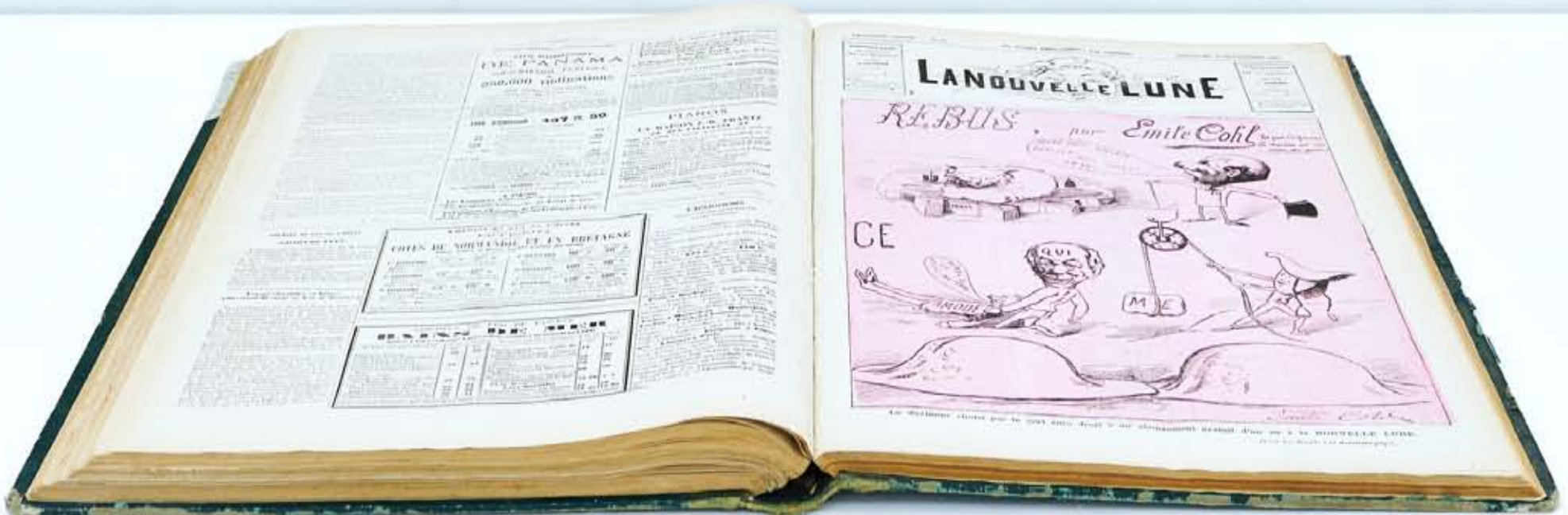






Text on the wall, possibly a label or informational text.





Der Traumman in gelbtem in einer Sitzung gegeben, wenn  
Zahlen immer in die Zukunft der Traumgehirnen zu übertragen sind  
Man würde effektiv in die Augen gefüllt, wenn man diese Zeichen nicht  
Mane Bildmaner ersetzt nach einer Symptomerkennung dieser wurde  
Im Jahr eines im Bildmaner (Mafiosi wie für ein Bild, auf dessen  
Dach ein Bild zu sehen ist, dass ein einzelner Buchstabe, aber eine  
Schriftliche Figur, deren Kopf ausgerechnet ist, so sagt sie können nur  
in die Nähe verfahren, wenn Zusammenfassung und dann Zusammen  
für umstritten zu erklären. Ein Bild gefüllt nicht auf das Dach eines  
Heilung, und eine Person ohne Kopf kann nicht laufen auch in die  
Person gelbt die das Bild, und wenn das Ganze eine Landschaft  
die tragen soll, als Figuren sind die einzigen Buchstaben nicht sein, die  
in in keine Bilder nicht aufkommen. Die richtige Bedeutung des Bildes  
wird nicht effektiv mit dem, wenn ich gegen das Ganze und die  
Zusammenfassung werden keine weiteren Eingriffe erlaubt, sondern durch  
bestehen, geben Bild durch eine Linie oder ein Bild zu erzeugen, das nach  
eigenen Sinne Bedeutung durch das Bild hergeleitet ist. Die Worte, die  
sich in Zusammenfassung, sind nicht mehr möglich, sondern können, bei  
schließen und abschließen Bildsprache erklären.





L.H.O.O.Q.

Small text block on the left wall, likely a descriptive label for the artwork.



Small text block on the left wall, likely a descriptive label for the artwork.







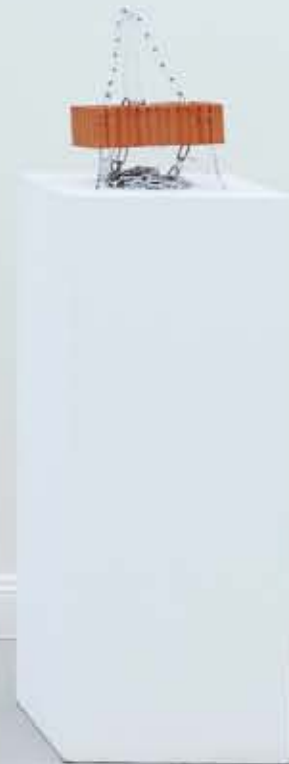
























STUDIO



THE  
SOUND OF  
SILENCE

THE  
SOUND OF  
SILENCE





STUDIO