MICHAEL SCHUSTER FOR YOUR INFORMATION

MICHAEL SCHUSTER
FOR YOUR INFORMATION II

FOR YOUR INFORMATION II

MICHAEL SCHUSTER

TYPOLICHTBILDER
ZU DEN ARBEITEN VON MICHAEL SCHUSTER NACH DER PHOTOGRAPHIE

TYPO LIGHT IMAGES
ON THE POST-PHOTOGRAPHIC WORK OF MICHAEL SCHUSTER

ROLF SACHSSE

PROLOG

TO WHOM IT MAY CONCERN

Wen immer es angehe – Texte können abweisend wie flehentlich sein, und das allein in der Appellation ohne jeden Hinweis oder Zaiger. Die appellative Zeile steht an Stelle der Adresse, und der zugehörige Brief ist ein Zeugnis, eine Referenz, ein Gutachten. Wie gerade das letzte Wort vermittelt, kann solch ein Schreiben keine Kritik enthalten, und wenn, dann nur in sehr versteckter Form, für die sich eine ganz eigene Exegetik entwickelt hat, ein weiterer Katechismus der Religion Ökonomie. Solch einen Text als ›Kunst am Bau‹ in ein Kongress-Gebäude zu hängen, dazu in Leuchtschrift und mit beidseitiger Ansicht, also auch der fünfzigprozentigen Chance, diese Schrift spiegelverkehrt lesen und damit nur schwer entziffern zu können, zieht eine ganze Reihe von Konsequenzen für das Erkennen und Verstehen einer Skulptur nach sich. Um eine solche handelt es sich, und sie stammt von Michael Schuster.

Wen immer es angehe – auf Deutsch ist das noch arroganter als im nachkolonialen Kanzlei-Englisch; es beweist die herablassende Attitüde eines Chefs nach Entlassung des Mitarbeiters und ist in dieser Hinsicht ein klar männlicher Gewaltakt, eine Demütigung. Wer mag sich denn schon interessieren für den, für den dies geschrieben wird; vielleicht nutzt es, aber sicher ist das nicht, und also ist alle Arbeit vergebens, die des Referenten wie vor allem die des Begutachteten, denn mit Richard Sennett wechseln in global operierenden Konzernen die Referenten wesentlich schneller als die Referierten. Die Adressaten des Geschriebenen sind unbekannt, aber nicht so anonym wie in den Massenmedien; möglicherweise sind sie dem Schreibenden im sozialen Status adäquat – ein Grund mehr, sich schon vor jeder Anrede weit zu distanzieren. Aber auch ein Grund, im Schreiben selbst sich der Kanonisierung einer Kaste zu bedienen, eben jener Arbeitgeber, deren Selbstbild darauf beruht, kein Arbeitnehmer zu sein, egal wie die sozi-

PROLOGUE

TO WHOM IT MAY CONCERN

To whom it may concern—texts can be dismissive or imploring from the mere invocation alone without the least reference or Zaiger. The appellative line stands in for any usual mode of addressing the recipient and the letter that follows is a testimonial, a reference, a recommendation. A note of this kind cannot contain criticism if the last term in the phrase is to be taken at its word; or if it should do so, then only in a highly cryptic form for which there has been devised its own special exegetics; it is yet another catechism in the religion of the economy. To hang a text of this kind as art in public space in a congress centre, furthermore to do so in a luminous writing, with a double-sided view and thus a fifty percent chance of having to read the writing mirror-inverted so that it can only be deciphered with difficulty, is an act that brings an entire series of consequences with it for the recognition and understanding of a sculpture. It is a work of this kind that concerns us here and it is one by Michael Schuster.

»Wen immer es angehe«—this phrase has an even more arrogant tone in German translation than in the post-colonial officialese English; it demonstrates the patronising attitude of a boss following the discharge of an employee and in this sense is a clearly male act of violence and a humiliation. Who on earth will have any interest in the person for whom it is written? It may well prove to be of value but this is by no means a certainty, in which case any effort made here is entirely useless—whether that of the reference provider or above all of the appraisal subject, since according to Richard Sennett the turnover of those who provide references is significantly faster in globally operating concerns than of those who receive them. The addressees of the document are unknown, but by no means so anonymous as in the mass media; they may quite possibly be of equal social standing to the writer—yet another reason for creating distance before providing the least hint

MIT DER BITTE UM KENNTNISNAHME

RGB-LED-Display (Farben kontinuierlich komplementär wechselnd), schwarze Siebdruckfarbe, teilbeschichtetes Glas, ca. 26×250×6 cm, Auftragsarbeit, Privatbesitz, Graz 2006 -2009

RGB LED display (colours change continuously and complementary), black screen printing ink, partial coated glass, approx. 26×250×6 cm, Commissioned piece, private collection, Graz 2006 -2009

ale Realität auch aussehen mag. Der Kanon der in einem solchen Schreiben ausgebreiteten Urteile ist fixiert wie in einem Geheimbund oder in einer Gaunersprache. Und: Kongresse sind gleichermaßen ein Ort solch bündischer Treffen wie der Karriereplanung; wer dort ein Referat hält und mit Powerpoint präsentiert, will schließlich im Leben weiterkommen, wohin auch immer.

Wen immer es angehe – das trifft aber auch auf alle Texte zu, die über Kunst und Medien geschrieben werden. »Die, die über Photographie schreiben, schreiben nur für die, die über Photographie schreiben«, hat der Photograph Helmut Newton bei einer Ausstellungseröffnung gesagt, und er hat dieses Bonmot gelegentlich wiederholt, also wohl auch keinen Zweifel an der Bedeutung dieser Tautologie gehabt. Er behielt ja Recht, solange sich diese Äußerung in seiner körperlichen Anwesenheit a-historisch fortpflanzte, doch seit er selbst tot ist, verändert sich seine Geschichte gerade über den Text. Also geht das Geschriebene a priori nun alle an, die es lesen, denn es ist Bild geworden. Grundlage des hier vorliegenden Versuchs ist, dass die Photographie, die noch Helmut Newton und seine Altersgenoss/inn/en gemeint haben, mit ihm und den anderen gestorben ist, und dass Michael Schuster dies geahnt hat, bevor er mit dem Medium Photographie und seinen Derivaten als Künstler zu arbeiten begann. Wenn Michael Schuster nach einer langen Karriere der Arbeit mit und in der Photographie und dem Video sich der Schrift und der Skulptur zuwendet, dann vollzieht er damit einen klaren Schnitt in die Medienzeit – und dem soll hier ein wenig nachgespürt werden.

Wen immer es angehe – so altmodisch die Phrase, so überholt der appellative Konjunktiv, so abgestanden die sich darin spiegelnde Arroganz der vermeintlich Mächtigen: In jeder Sprache des entwickelten Arbeitslebens signalisiert dieser Spruch, wie weit das Prekariat heutiger Existenzen noch oder schon wieder von einer Einvernehmlichkeit zwischen ehemaligen und zukünftigen Arbeitgebern abhängt, die jedwede menschliche Komponente oder gar das Einhalten demokratischer Spielregeln wie Transparenz und Ehrlichkeit mit Füßen tritt. Das intensive kalte Blau der installierten Leuchtschrift von Michael Schuster referiert daher nicht nur die vordergründige Assoziation ordinärer Alltagsfarbpsychologie – »Blau ist kalt« –, sondern gleich die ganze Bandbreite der Goethe'schen Empfindungslehre samt ihrer semantischen Bedeutungslosigkeit: »Diese Farbe macht für das Auge eine sonderbare und fast unaussprechliche Wirkung. Sie ist als Farbe eine Energie; allein sie steht auf der negativen Seite und ist in ihrer höchsten Reinheit gleichsam ein reizendes Nichts.« Medial wie in der Arbeitswelt vom Nichts abhängig zu sein, ist das Schicksal der meisten Menschen heute. Die Mittel, mit denen Michael Schuster auf derartige Tatsachen hin- und oft genug darüber hinaus weist, entstammen derselben Medialität und Flüchtigkeit, in der er als Künstler genauso arbeiten muss wie die Menschen, deren Arbeitsschicksal von einem solchen Zeugnis abhängt.

of addressing an individual by way of greeting. And furthermore it is a reason to make use in the letter itself of the canonization of a caste; of those employers whose self-image resides in the fact of not being an employee whatever the other social realities of this matter. The canon is fixed for the judgements disseminated in a letter of this kind, as though in a secret society or a criminal slang. And: congresses, it must be remembered, are both locations where such secret societies meet and are career stepping-stones; anyone who steps forward as a speaker with a Powerpoint presentation at an event of this kind is someone who wants to get ahead in life, wherever that ahead may be.

To whom it may concern—the phrase applies equally to everything that is written about art and the media. »People who write about photography only write for people who write about photography«, the photographer Helmut Newton once remarked at the opening of an exhibition and it was a witticism that he repeated from time to time, obviously feeling quite sure of the significance of this tautology. And he was right for as long as this utterance reproduced itself in his physical presence in an ahistoric manner, but since his death his history has changed, specifically through the text. The written text is thus now the a priori concern of all those who read it, since it has become an image. The argument on which this essay is based is that the photography Helmut Newton and his contemporaries meant died with him and with them and that Michael Schuster suspected as much even before he began to work as an artist with the medium of photography and its derivates. When Michael Schuster turned to the written word and sculpture after a long period of working with and within photography and video he carried out a clear cut into the media age—and this is something that is to be examined a little here.

To whom it may concern—the phrase is antiquated, the appellative conjunctive obsolete, the arrogance it reflects of the supposedly powerful is stale: In any of the languages generated in the context of a developed working life this particular phrase signalises the extent to which contemporary existences still—or once again—hang in the precarious balance of mutual consent by former and future employers; a mutual consent that tramples on any human component or even on the compliance to democratic rules such as transparency and honesty. The intense cold blue of the luminous script installed by Michael Schuster refers not only to the ostensible association of common everyday colour psychology—»blue is cold«—, but also to the spectrum explored in Goethe's sensibility theory together with its semantic insignificance: »This colour has a peculiar and almost indescribable effect on the eye. As a hue it is powerful, but it is on the negative side, and in its highest purity is, as it were, a stimulating negation.« To be dependent on a negation, medially as well as in the working world, is the fate of the majority of people today. The means by which Schuster points to and often beyond facts of this kind are derived from the same mediality and volatility in which he must work as an artist in a manner analogous to that of the people whose employment fate depends upon a testimonial of this kind.

KONZETT

Doppelseitige Schriftskulptur, RGB-LEDs (Farbverläufe kontinuierlich komplementär wechselnd), Leuchtschild für Kunsthandel | Galerie Konzett, Wien, 2009-2012

Double-sided script sculpture, RGB-LEDs (colour gradiations continually and complementary changing), Illuminated sign for Kunsthandel | Galerie Konzett, Vienna, 2009-2012

ERSTES MOTIV

DIE PHOTOGRAPHIE ALS TOTENGRÄBER DER SCHRIFT

Dass ein (photographisches) Bild mehr sage als tausend Worte, ist ein ebenso gern wie falsch zitiertes Sprichwort der Werbebranche, an dem mehr hängt als ein populäres Missverständnis – es begründet eine zutiefst melancholische Metaphorologie der Medien. Das noch namenlose Verfahren der Photographie wurde früh theologisch überhöht: »Es gibt in der Bibel die schöne Stelle: ›Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht.‹ Jetzt kann man den Türmen von Notre-Dame befehlen: ›Werdet Bild!‹ und die Türme gehorchen.«

Wenn sich schon die Kathedrale von Paris beeilt, aufs Bild zu kommen, wie eilig müssen es da die Geschehnisse und Personen haben, die die Wichtigkeit ihrer Existenz allein aus dem Vorhandensein ihres Abbilds in Gazetten, Journalen und Zeitungen ableiten konnten und können. Was unter oder über dem Bild steht, verblasst völlig neben der Zurichtung des Körpers für die Abbildbarkeit – Kurven des menschlichen Körpers gibt es erst seit der Photographie, vorher waren es Volumina. Kein Wunder, dass Hugh Hefner zudem die Ausklapptafel für sein Magazin einführen musste, in einer Form, die buchbinderisch ›Altarfalz‹ heißt und aus jedem Frauenakt ein Triptychon macht, in dem der Leib das Mittelteil füllt.

Michael Schuster ist – wie der Autor dieser Zeilen – in die Medialität der Photographie hineingeboren worden, wurde in vielerlei Hinsicht entwickelt und fixiert, war zunächst subjektiv und künstlerisch zugleich, was eigentlich gar nicht geht, und hat sich alsbald der intensiven Reflexion des photographischen Dabeiseins hingegeben. Sein kritischer Blick auf photographische Praktiken basiert auf der kalten Distanz desjenigen, der ohnehin sämtliche Tricks des Mediums und seiner Exponenten kennt, und dem schlicht nichts vorzumachen ist, nicht einmal das X der Montage für das U der Repräsentation – mit Wahrheit hatte, seiner Meinung nach, die Photographie wohl noch nie viel zu tun, höchstens mit dem Abgleich der Realien ans Bild und selten umgekehrt. Das Resultat waren zwei Handlungsstränge, die im Œuvre Schusters unvermittelt nebeneinander herlaufen: Große Projekte im Team mit anderen Künstlern, die als Ergebnis bis zur Selbstauflösung identifikatorischer Momente im Prozess und Ergebnis führen können, sowie einzelne Arbeitsprojekte, aus denen mittels technischer Parameter die Anwesenheit des Künstlers im Bildwerdungsprozess nahezu vollständig herausgefiltert wird.

Mit derlei Strategien steht Schuster nicht allein. Manche Konzepte erinnern an Settings der Pop Art mit Photographie, wie Ed Ruschas Ablichtungen endloser Straßen oder Douglas Hueblers und Dan Grahams Zeitabfolgen. Andere Arbeiten stehen in einer Tradition der medienkritischen Selbstreflexion photographischer Abbildungstechniken, die auch von ihrer Theorie her in den 1970er Jahren als typisch deutsch oder polnisch zu apostrophieren gewesen war und seither weitgehend aus dem Blick der Kunstkritik verschwunden ist. Doch hat Schuster alle diese Entwicklungen als nichts anderes verstanden als die Szene aus dem gleichnamigen Stück, wie er seine frühe Gemeinschaftsarbeit mit

FIRST MOTIF

PHOTOGRAPHY AS GRAVEDIGGER OF THE WRITTEN TEXT

That a (photographic) picture says more than a thousand words, is one of those familiar sayings that is quoted by the advertising industry as fondly as falsely and it is one on which hangs a great deal more than a mere popular misconception—a deeply melancholy metaphorology of the media is founded on it. The then still nameless process of photography was elevated theologically at an early stage: »The Bible contains the fine passage: ›God spoke: Let there be light, and there was light.‹ We can now command the towers of the Notre-Dame: ›Let there be a picture!‹ and the towers obey.« When the Paris Cathedral is in such a hurry to make its presence known as a picture, then how very much more hurried must events and persons be when the importance of their existences is demonstrated solely by the presence of their photographs in the magazines and newspapers. That which stands above or below the picture pales entirely when compared with the dressing of the body for photographic work—the curves of the human body have only existed since the invention of photography, in earlier times they were volumes. No wonder that Hugh Hefner introduced the centrefolds for his magazine in a form given the name ›Altar-fold‹ by the bookbinding trade, and by implication thus making a triptychon of every naked woman with the body filling the centre section.

Michael Schuster—like the author of these lines—was born into the mediality of photography, was developed and fixed by it in a whole range of ways; he was at first both subjective and artistic simultaneously, something which strictly speaking is not really even possible, and he has devoted himself from the start to the intensive reflection of the photographic presence. His critical view of photographic practices is based on the cold distance of one who already knows all the tricks of the medium as well as its exponents, and who is quite simply not someone who is ever led up the garden path, not even in the X of the montage for the U of representation—in his view photography never really had a great deal to do with truth in the first place, at most with the adaptation of the realities to the picture and scarcely vice versa. The result was to be two strands of action, running disconnectedly in a parallel coexistence through the œuvre of Schuster: Large-scale projects in teamwork with other artists that can result even in the self-dissolution of identificatory moments in both the process and the result, as also individual work projects in which the presence of the artist is almost entirely filtered out by means of technical parameters during the processing of the image.

Schuster is not alone in pursuing strategies of this kind. Some of the concepts are reminiscent of Pop Art settings that made use of photography, such as Ed Ruscha's exposures of endless roads or Douglas Huebler's and Dan Graham's chronologies. Other works are in a tradition of media critical self-reflection of photographic exposure techniques that were apostrophised even from the theoretical perspective during the 1970s as being typically German or typically Polish and that have now largely disappeared from the vista of art criticism. Schuster under-

CORPORATE IDENTITY

Spiegel-Schriftskulptur, RGB-LEDs (Farbe kontinuierlich wechselnd), Auftragsarbeit für Legero Schuhfabrik Ges.mb.H., Graz, 2009

Mirror script sculpture, RGB-LEDs (colour continually changing), Comissioned piece for Legero Schuhfabrik Ges.mb.H., Graz 2009

Hartmut Skerbisch nannte. Sie waren ihm, soweit er sie kannte, selbstverständliche Voraussetzung des erweiternden Blicks auf Prozesse und Resultate, mehr nicht. Dass er sich in dieser Entwicklung einmal vollständig von der Photographie würde lösen müssen – selbst in deren unverrückbarer Position als Basis und Folie aller Medienreflexion – konnte er ebenso wenig voraussehen wie alle Philosoph/inn/en und Autor/inn/en, die in dieser Zeit ihre großen Essays zur Photographie verfassten. Selbst vom »Spielen gegen den Apparat«, wie es dort empfohlen wurde, hielt er nicht viel – dafür kannte er das Medium zu gut und wusste schlicht, dass es vor der Abbildungstechnik kein Entkommen gibt.

Mit der frühen Kennzeichnung eines künstlerischen Teamwork als Dialektforschung weist Michael Schuster allerdings auf einen wesentlich bedeutsameren Kontext der Wirkung eines Abbildmediums wie der Photographie hin: Sie wurde unter anderem erfunden, um sprachliche Beschreibungen um objektive, d.h. manipulationsfreie Visualisierungen zu ergänzen, eben um in einem Bild mehr als tausend Worte zusammenzufassen. Immerhin wird in den drei Sprachen, in denen dieses vermeintliche Sprichwort vom Bild und den tausend Worten überliefert ist – englisch, deutsch und französisch – jeweils exakt auf die Differenz zwischen Oralität und Literalität hingewiesen, wie sie auch Paul Zumthor zum Ausgangspunkt von Fragen nach der Etablierung von Bewusstseinsstrukturen gemacht hat. Dialekte sind Mundarten und sehen geschrieben furchtbar aus, wirken auch als phonetische Übertragung nur hilflos. Sie sind aber auch die ersten Opfer einer Verbildlichung der Welt: Wo Bilder Texte ersetzen, braucht es auch weniger gesprochene Worte – genau das besagt das mehr in jenem Satz von den tausend Worten. Nichts anderes hatten aber auch die Society for the Distribution of Useful Knowledge und ihre kontinentaleuropäischen Nachahmer um 1838 im Sinn, als sie mit dem Penny Magazine die ersten illustrierten Wochenblätter herausbrachten.

Indem diese Blätter den Informationswert des gedruckten Bildes über den des Textes stellten, beschleunigten sie den Blick auf die Welt. Selbstverständlich noch immer um einen Text ergänzt, der eindeutige Beziehungen zwischen dem Gezeigten und seiner sprachlichen Interpretation herzustellen hatte, sorgten Bilder – ob als Stiche oder ab 1884 als autotypisch gedruckte Photographien, ist hier weniger wichtig – für eine szenische Wahrnehmung von Räumen und Ereignissen in kürzester Zeit und organisierten ein Selektionsraster von hoher Wertigkeit: Was erweckt Aufmerksamkeit, was ist bedeutend, wo lohnt es sich, den beigegebenen Text zu lesen? Die Entwicklung ist bekannt: Die Texte werden kürzer und die Typen größer, die Layouts freier und die Ränder um die Bilder immer kleiner. Die Auflagen der Zeitschriften und Zeitungen werden ebenfalls immer größer, die Reichweiten höher und die Wirkung durchschlagender. Zwar können Massenmedien keine Meinungsänderung herbeiführen, aber sie bilden Stereotypen allein durch die Standardisierung ihrer Erwartungshaltung. Tendenziell entwickeln sich alle diese Momente weg vom Text und hin zum Bild – mit dem Generalvorwurf aller (schriftlichen) Kulturkritik, dass das Bildersehen die Lektüre ersetzt habe. Mit der Einführung des bewegten Bildmediums Fernsehen in den 1950er bis 1970er Jahren ist dieser Vorwurf

stood all of these developments as nothing other than as Szene aus dem gleichnamigen Stück, the scene from the play of the same name, the title he gave to the early joint work with Hartmut Skerbisch. For him, to the extent that he knew of them, they were nothing more than the self-evident prerequisite of the extended view of processes and results. That he would one day need to completely free himself from photography—even from its immovable position as the basis and the foil of all media reflexion—was something he was equally as incapable of foreseeing as all those philosophers and authors who produced major essays on photography at this time. Even the concept of »playing against the camera« as recommended back then, was something he did not consider to be of much value—he knew the medium too well for this and knew quite simply that there was no route that could be taken to escape the technique of the image.

In the early characterisation of an artistic teamwork as Dialektforschung, however, Michael Schuster pointed to a significantly more important context of the effect of an image-making medium such as photography: It was devised among other reasons in order to supplement a linguistic description with an objective, i.e. a manipulation-free visualisation for the very purpose of being able to summarise more in a picture than can be done in a thousand words. After all in each of the three languages in which this supposed proverb of the picture and the thousand words has been handed down—English, German and French—the difference between the oral and the literal is precisely indicated, in the same way that Paul Zumthor uses it as the starting point for questions on the establishment of structures of consciousness. Dialects are vernaculars and they make an appalling showing when they are written down, they also make a thoroughly destitute appearance in a phonetic transliteration. Idioms are moreover the first victims in a visualisation of the world. Where images replace texts fewer spoken words are required—this is the precise point made by the more in that line about the thousand words. The Society for the Distribution of Useful Knowledge and its continental European imitators around 1838 had nothing else in mind either when they began to produce with the Penny Magazine the first illustrated weekly publications.

By placing the value of the printed image above that of the text, these periodicals accelerated the envisioning of the world. A text was provided as a supplement to the pictures of course, this took care of establishing a clear relationship between what was shown and its linguistic interpretation, but it was the pictures—whether these were engravings, or after 1884 as half-tone printed photographs, is of lesser significance here—that provided a scenic perception of spaces and events in the shortest lapse of time and organized a selection grid of evaluation: What attracts attention? What is significant? When is it worth reading the caption text supplied? The development is familiar: the texts become shorter and the typeface bigger, the layouts more freely and the margins around the pictures become ever smaller. The edition sizes of the newspapers and magazines also explode, they are circulated more widely and their effect is ever more sweeping. In fact the mass media cannot change public opinion, but they produce stereotypes simply through the standardisation of reader expectations. Each of these mo-

Unique 2010

Spiegel, weiße LEDs in 3 verschiedenen Lichtfarben (3500-7000 Kelvin), Bewegungssensor, Jugendstilrahmen, 65 x 54,5 cm
Unikatedition, verschiedene Rahmen auf Anfrage. Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster, Graz 2010

Mirror, LEDs, 3 changing white tones (3500-7000 kelvin), sensor, Art Nouveau framework 65cm x 54.5cm
Unique edition, different frames available. Publisher: Artelier Contemporary and Michael Schuster, Graz 2010

tausendfach wiederholt worden, ohne dass erheblich an seiner Exemplifizierung gearbeitet wurde.Für Michael Schuster sind diese Fragen sehr einfach in seiner kurzfristigen Anwesenheit bei einem Radrennen samt perfekter ›media coverage‹ untergebracht worden.

Die Computerisierung des Alltags in den 1980er und 1990er Jahren sorgte zunächst – wie bei allen neuen Medien üblich – für eine Rückkehr zu alten Tugenden: Programmcodes wurden geschrieben, die ›board-to-board‹-Kommunikation vor dem Internet erfolgte an der Tastatur und selbst die schlimmsten Übeltäter in den Neuen Medien, die Hacker, waren ebenso text- wie rechenfeste Gesellen. Ihre Gewalt bestand in listigen Übungen, die denen eines Odysseus kaum nachstanden: Die Überwindung dümmlicher Passwords entsprach dem Vorbeisegeln am Sirenengesang, das Aufspüren von Sicherheitslücken dem Anschleichen an Polyphem in seiner Höhle. Doch die Bilder kehrten zurück, mit größerer Macht denn je zuvor: Ab der Mitte der 1990er Jahre füllten sich die Bildschirme mit Frames und Images, bei denen die Bewegtheit nur als technische Kategorie bedeutend war, wegen der benutzten Bandbreiten im Kabel- oder Satellitenanschluss. Die Masse der Bilder war auch nicht mehr auf ihre technische Genese rückführbar, denn die bestand schlicht aus einem reproduktiven Verfahren: ›Copy & Paste‹. Und: Wieder regte sich wortreiche Kulturkritik am neuen Bilderwahn, diesmal eigenartigerweise gerade auch von denen, die zuvor das neue Metamedium Internet zu etablieren geholfen hatten.

Was sollte also ein Künstler wie Michael Schuster tun, der sein Œuvre parallel zu diesen medialen Umbrüchen entwickelte und dabei langsam aber sicher sein Ursprungsmedium verlor? Ausdifferenzierung eines vorhandenen Programms, auch in unterschiedlicher Kontextualisierung und diversen Teams, wäre eine Möglichkeit gewesen, die er teilweise genutzt hat. Die Integration neuer Medien in die Entwurfsplanung seiner Installationen gelang Schuster selbstverständlich und ungefragt. Aber eine andere Tendenz führt in die Richtung, die sein weiteres Werk und dessen Verhältnis zu ihrem Leitmedium Photographie bestimmen sollte – die Verräumlichung von Konstruktion und Wahrnehmung. Für die Beschreibung dieses Wegs bedarf es eines kleinen Exkurses über das photographische Bild selbst, das bislang in Schusters Œuvre eine eher geringe Rolle gespielt hatte.

VARIATION

DIE KANONISIERUNG DER PHOTOGRAPHIE ALS TOD DES BILDES

Wer wie Michael Schuster die Etablierung der Photographie als genuine Bildkunst während der 1970er Jahre miterlebt hat, kann sich zumeist an ungeheuer viele, oft auch ungeheuerliche Debatten ideologischer Natur erinnern, die von stilistischen und wahrnehmungstheoretischen Fragen getragen wurden und doch nichts anderes meinten als oftmals simple technische Details oder, schlimmer noch, regionale und nationale Identitätsfragen, die die Kunsttheorie mehr als drei Jahrzehnte zuvor geprägt hatten. Mit der Wiederentdeckung einer heroischen Periode der künstlerischen Photographie aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, mit der neuerlichen Aufwertung von deren zweiter Deklination in den 1950er und 1960er Jahren durch die ›subjektive Fotografie‹ wurde eine Fixierung photographischer Bildlichkeit auf

mentums has a tendency to move away from the text to the picture—with the generalised reproach from all (written) cultural criticism that pictorial sequences have taken the place of reading. The introduction of the moving image medium television in the 1950s through to the 1970s resulted in the thousandfold repetition of this criticism, but with no significant work being done on its exemplification. For Michael Schuster these questions were all very simply accommodated in his brief presence at a cycling race together with perfect media coverage of the event.

The computerisation of everyday life during the 1980s and 1990s at first assured a return to old established virtues—a course that has been common to all new media: program codes were written, board-to-board communication in Internet was by means of a keyboard, and even the worst offenders in the new media, the hackers, were equally at home working with texts as they were with figures. Their power consisted in cunning practices scarcely a step behind those of Odysseus: The overcoming of foolishly simple passwords was analogous to sailing past the Sirens and their song, the snooping out of security gaps mirrored the stalking of Polyphemus in his cave. But the pictures were quick to make their return and this time with greater power than ever before: from the mid 1990s the screens filled with frames and images and the animation was significant only as a technical category based on the wavelengths used in the cable or satellite link. Additionally, the mass of the images was no longer traceable to their technical genesis, since this consisted simply of a reproductive process: ›Copy & Paste‹. And: Once more a wordy cultural criticism shook its fist at the new assault of image insanity, and oddly enough this time around it had in its ranks the very people who had helped to establish the meta-medium Internet.

What should an artist like Michael Schuster do, since his œuvre has developed in parallel to this media upheaval and with the slow but sure loss of his original medium in the process? The differentiation of an available program and this in varying contextualisation and with different teams, would have been a possibility and it is one that he has to some extent made use of. The integration of new media in the blueprint planning for his installations came naturally to Schuster. But quite another tendency leads in the direction that was to determine the course of his further work and its relationship to its key medium photography—the spatialisation of construction and perception. A description of this route requires a short excursion on the photographic image itself, something that so far had played a minor role in Schuster's œuvre.

VARIATION

THE CANONISATION OF PHOTOGRAPHY AS THE DEATH OF THE IMAGE

Anyone who experienced the establishing of photography as a genuine image art during the 1970s as Michael Schuster did, will remember a monstrous number of frequently monstrous debates of an ideological nature that were borne along by questions of style and perception theory and that none-the-less often meant little more than simple technical details, or what is worse, regional and national questions of identity that had been characteristic for art theory more than three decades

To Be Unique 2010

Spiegel, Holzrahmen, Weißgold vergoldet, RGB-LEDs, Bewegungssensor, Gerahmt 92 x 172 cm,
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster, Graz 2010. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare. Abbildung oben: ArtBasel41, Basel, 2010

Mirror, wooden framework covered with white gold , RGB LEDs, sensor, Framed 92cm x 172cm,
Publisher: Artelier Contemporary and Michael Schuster, Graz 2010. Edition of 7 + II A.Ps. Picture, top: ArtBasel41, Basel, 2010

spezifische Motive, Räume und Situationen verankert, die sich gerade um 1980 zu kanonisieren begann. Parallel zur philosophischen Wiederentdeckung des photographischen Akts – den ja der Bildjournalismus von Anfang an als sportliche Konvention begriffen hatte – festigten sich die visuellen Konventionen des photographischen Bildermachens auf eine ebenso konventionelle Lesbarkeit hin, die fortan den Umgang mit Produkten dieses Bildermachens bestimmen sollten und vor allem das festlegten, was im Sinn des Kunstmarkts als Original zu bestimmen sei.

Mit Jan Assmann sind jedoch kanonisierte Texte als konstante Wiederholung zu begreifen und damit als Totenkult. Historische Kontinuität war in den Grabkammern der Pharaonen nur durch die exakte Wiederholung von Schriftbildern, in Bildschriften, zu erreichen, die im Maßstab 1:1 das Bild einer Geschichte entwarfen, der die Taten des jüngsten Toten hinzuzufügen waren. Ähnliche Formen finden sich in den großen Epen Zentralasiens und Nordeuropas und am Beginn der frühen Neuzeit in der Allegorie oder in Formen christlicher Ikonographie während der Gegenreformation. Es scheint typisch, dass diese Formen der Kanonisierung von Kunsthistorikern, die selbst im Strudel historischer Verirrungen untergegangen waren, als Ermüdungserscheinungen beschrieben werden, eben als ein ›Verlust der Mitte‹ – auf was auch immer die Transzendentalität eines solchen Ausdrucks verweisen sollte. Nicht allzu schwer wäre es, dieses Modell auf die künstlerische Photographie der 1980er und frühen 1990er Jahre anzuwenden, ungeachtet ihres großen kommerziellen Erfolgs am Kunstmarkt. Für Künstler wie Michael Schuster jedoch, die in ihrer Konzeption nicht auf Narrativität und damit auf die Bildung eines Kanons ausgerichtet waren, bedeutete dies – vor aller technischen Entwicklung weg vom photochemischen Prozess – den Verlust einer Folie, auf der die bisherigen Arbeiten entstanden waren, eben auch die Grundlage einer Typologie konzeptionellen Handelns in der Photographie und ihren medialen Derivaten.

Die körperliche Anwesenheit im stehenden oder laufenden Bild, wie in Schusters Arbeit 5 Minuten mit der Tour d'Autriche, war beispielsweise nur so lange von konzeptionellem Interesse, als die Glaubwürdigkeit des Bildes unangreifbar schien – mit den digitalen Verfahren ist diese Ebene der Repräsentation endgültig korrumpiert. Umgekehrt bestand der photographische Beitrag Schusters zur Dialektforschung in panoramatischen Ansichten der erfassten Dörfer und Weiler, womit er gängige Praxis digitaler Verfahren vorwegnahm – derartige Ansichten waren in der analogen Photographie zwar von Anfang an hergestellt worden, jedoch immer mit erheblichem Aufwand, der nun wegfiel. Die Fixierung photographischer Standpunkte mittels des Global Positioning Systems – allein dies ein Wort von archimedischer Kraft – wie in Schusters Arbeit K. C. C. P. wurde in den 1990er Jahren nachgerade zum Topos des Festhaltens am unbedingten Raumbezug der Photographie.

Doch macht gerade diese, wahrscheinlich bekannteste Arbeit von Michael Schuster auch überdeutlich, dass das Universum der Bilder schrumpft: Seine Motive sind pittoreske Stereotypen, als solche ausgewählt und damit Verdoppelungen vorhandener Repräsentationen. Sie erzeugen Ketten von ähnlichen Bildern, die im Gedächtnis wiederum zu einem Bild verschmelzen, sodass oft genug später nicht mehr darüber nachgedacht werden kann, wie viele Bilder zu dieser Erinnerung origi-

before. With the re-discovery of a heroic period of photography from the first half of the 20th century, and with the re-evaluation of its second declination in the 1950s and 1960s through ›subjective photography‹, the fixing of photographic representation was anchored on specific motifs, spaces and situations that began to take on a truly canonical form around 1980. Parallel to the philosophical rediscovery of the photographic nude—which photo-journalism had understood as a sportive convention from the very start—the visual conventions of making photographic images consolidated on an equally conventional legibility and from this time on they were to determine the dealing with products of this image-making and above all to define what would be considered as an original under the terms of the art market.

With Jan Assmann, however, canonised texts are understood as constant repetition and thus as a cult of the dead. Historic continuity was only achieved in the burial chambers of the pharaohs by the precise repetition of hieroglyphics, in a pictorial language that drafted the conception of a history on a one-to-one scale, adding the deeds of the latest deceased. Similar forms occur in the epics of Central Asia and Northern Europe and at the beginnings of modern historical times in the allegory or in the forms of Christian iconography during the counter-reformation. It seems to be typical that these types of canonisation by art historians who themselves vanished in the maelstrom of historical aberration, were described as a symptom of exhaustion, or simply as a ›loss of the centre‹—whatever the transcendental element in an expression of this kind might refer to. It would not be altogether difficult to apply this model to the photography of the 1980s and early 1990s, irrespective of its enormous commercial success on the art market. For artists like Michael Schuster, however, who were not aligned to narrative form nor thus to the formation of a canon in their concepts, this meant—previous to all technical development away from the photo-chemical process—the loss of a foil on which the former works had been created and with it the basis of a typology of conceptional action in photography and its medial derivates.

Physical presence in a standing or moving image, as in Schuster's work 5 Minuten mit der Tour d'Autriche, was for example only of conceptional interest for as long as the credibility of the image appeared to be unassailable—this level of representation has been finally and completely corrupted by the digital processes. Conversely Schuster's photographic contribution to Dialektforschung consisted in the panoramatic views of the villages and hamlets that had been investigated, anticipating as he did so the practice of digitaal processes—views of this kind were indeed produced in analogue photography from the start, but always with enormous effort that was now no more necessary. The fixing of photographic standpoints by means of Global Positioning Systems—the word in itself conveys an Archimedian power—as in the Schuster work K. C. C. P. became during the 1990s well-nigh the topos of holding on to the imperative relationship to space in photography. But this, perhaps the best-known work by Michael Schuster made one thing only too clear, that the universe of the image was shrinking: His motifs are picturesque stereotypes, selected as such and are thus a doubling of the available representations. They create chains of similar images that

UNIQUE 2011

Spiegel, RGB-LEDs, Farben kontinuierlich komplementär wechselnd, Bewegungssensor 101 x 176 x 6 cm
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster, Graz, 2011. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare. Abbildung: Privatsammlung R.D.W., Brüssel, 2011

Mirror, RGB-LEDs, colours change continuously complementary, motion sensor, 101 x 176 x 6 cm.
Publisher: Artelier Contemporary and Michael Schuster, Graz, 2011. Edition of 7 + II A.Ps. Picture: Private collection R.D.W. Bruxelles, 2011

när und wie viele mediale Reproduktionen sind – und was in diesem Kontext noch als original zu bezeichnen sei.

Kunst ist demnach zunächst nichts als eine Absprache darüber, wie ein Bild oder Gegenstand zu betrachten ist, wie ein Prozess begriffen oder ein performatives Angebot angenommen wird. Diese diskursive Vorgabe wird im Konzept einer künstlerischen Strategie jedoch auch gern korrumpiert, indem diesem Verständnis ein optimierender oder verrätselnder Text vorgeschaltet wird, der mindestens einige Ebenen des zukünftigen Diskurses über ein Werk festlegt und dadurch andere ausschließt. Gerade im Œuvre Michael Schusters spielt diese ›Kon-Text-Ebene‹ eine große Rolle, da fast allen Arbeiten eine Handlungs- oder Gebrauchsanleitung mitgegeben wird. Aus ihnen vor allem mag sich eine Krise der photographischen Repräsentation im digitalen Zeitalter herleiten und daraus eine erneute Hinwendung zum Bild der Schrift.

ZWEITES MOTIV

TYPOGRAPHIE ALS BILDERSCHRIFT

Kein Zweifel: Die Rückkehr der Typographie unter den Auspizien des Internet markiert eine grandiose Entwicklung, allein in quantitativer Hinsicht. Wo ein Setzer oder Drucker des 19. Jahrhunderts drei bis fünf Brotschriften und neun bis zwölf Akzidenzschriften vorhielt, wo Schreibmaschinen der 1970er Jahre fünf bis acht auswechselbare Kugelköpfe mit Schriften und Größen besaßen und die Computeranleitungen der 1990er Jahre davor warnen mussten, den Startvorgang durch allzu viele Schriftsätze nicht ungebührlich zu verlangsamen, finden sich heute auf nahezu jedem Rechner rund einhundert Schriften, und jede Software, jedes Game installiert seine eigenen noch dazu. Das derzeitige Typo-Universum umfasst gut und gern 50.000 verschiedene Schriftarten, und jede Woche kommen fünfhundert neue dazu. Kein Wunder, dass auf nahezu jedem Typo-Forum im Internet oder bei Tagungen die Forderung nach neuer/alter Einfachheit erhoben wird.

Als die ›Hypertext Mark-Up Language‹ zur Grundlage des World Wide Web gemacht wurde, gab es zwei Schriften in je drei Größen und einer Kursive. Alle Auszeichnungen, Überschriften, Flags und Tags wurden und werden als Bilder eingebunden – eine bezeichnende Strategie, denn damit waren Schriften in mehr als einer Hinsicht aus dem Text gefallen: Sie wurden so unveränderlich wie eine handschriftliche Notation im Faksimile und so kurz wie ein schnelles Bild aus der digitalen Produktion. Formal entwickelten sich die Bildschriften des Internets schnell in Analogie zur Plakatproduktion der späten Pop Art rund um 1967 bis 1970, die zudem den ›Tags‹ des Graffiti-Sprüh-Handwerks entsprachen. Große Kurvaturen gehörten dazu, aber auch groteske Überzeichnungen von Schriften der klassischen Moderne wie der Renner'schen Futura oder der Frutiger'schen Univers; häufiges Gestaltungsmittel waren zudem extrafette oder extraschmale Buchstaben, gern mit strengen Ligaturen oder dem in Graphik-Softwares gut etablierten Kerning kombiniert. Alle diese Übungen finden sich noch heute in Tausenden von Anleitungen zur Computer- und Web-Gestaltung, sind so überflüssig wie ein Kropf und haben allein für ein Motiv gesorgt: dass Schrift zunehmend als Bild gelesen wird.

coalesce in the memory to a single image with the result that all too frequently it cannot even be recalled at a later stage how many of these images allocated to a memory are original and how many are mere media reproductions—and what in this context can then still be referred to as an original.

According to this, art is in the first instance nothing more than an agreement on how a picture or an object is to be perceived, how a process is to be understood or a performance is to be received. This discursive specification, though, is all too gladly corrupted in the concept of an artistic strategy, by placing an optimising or an obscuring text up-front in the comprehension process that establishes at least some levels of the future discourse on the work ruling out some others. This ›con-text-level‹ plays a major role in the œuvre of Michael Schuster since a set of instructions for use or action is almost always included with each of his works. What can be deduced from this is above all a crisis of photographic representation in the digital age and moreover leading on from this a renewed turning to the image of the written script.

SECOND MOTIF

TYPOGRAPHY AS PICTOGRAPHY

There is no doubt about it: The return of typography under the auspices of the Internet marks a grandiose development, alone in quantitative terms. A typesetter or printer in the 19th century had three to five bread-and-butter-typefaces and nine to twelve bold and headline typefaces in use, typewriters in the 1970s frequently had five to eight interchangeable ball heads each with various font types and sizes, and computer user guides in the 1990s warned against unduly slowing down the start-up of the machine by making use of an excessive number of fonts. What we find today by contrast is that virtually every computer has about a hundred fonts, and each single software, each computer game installs its own fonts in addition to these. The current typo universe comprises some 50,000 different fonts and a further 500 are added to it every single week. It is no wonder that the appeal is made in virtually every typographic forum in Internet and at conferences for a new/old simplicity.

When ›Hypertext Mark-Up Language‹ was chosen as the base for the World Wide Web, there were two fonts of three sizes each and one in italics. Any distinctions, headlines, flags and tags were and still are linked-in as icons—a significant strategy, since as a result of this the font scripts disappeared from the texts in more than one sense: They became as unchangeable as a hand-written notation in a facsimile and as brief as a fast image from a digital production. In formal terms the pictorial fonts in Internet rapidly proliferated in a manner analogous with the poster production of late Pop Art in the period of between 1967 and 1970; they also corresponded to the ›tags‹ of the graffiti spray handcraft. This included strong curvatures, but also grotesque distortions of fonts of the classical modernity such as the Renner Futura or the Frutiger Univers; among the design elements were moreover frequently extra bold or extra narrow typefaces, often with austere ligatures or combined with the kerning that is well-established in graphic software. All of these exercises can still be found today in thousands of guides to

Unique 2011
Abbildung: ArtBasel42, Basel, 2011
Picture: ArtBasel42, Basel, 2011

Die Verbildlichung der Schrift ist vor allem einem wichtigen Fortschritt des 19. Jahrhunderts zu verdanken, der die wohl größte neuzeitliche Umwälzung urbanen Lebens nach sich gezogen hat: die Elektrizität und mit ihr das nächtliche Leben in der Großstadt. Parallel zu einer Geschichte des Schreibens und der Typographie wäre also eine Geschichte der Schriftbilder zu formulieren, die sich immer auch im Raum und dort insbesondere in den von Projektionen gebildeten Räumen befanden und befinden. Diese Geschichte enthält einen Weg, der wie in allen anderen technischen Medien von statischen über angehaltene zu freien Bewegungen führt und diese dann erheblich beschleunigt. Bei Schriftbildern ist dies die Entwicklung von Texten, die an Gemälde appliziert werden – wie in den Bekenntnisportraits der sächsischen Fürsten Johann und Friedrich von Lukas Cranach d.Ä. – über die großen Schrifttafeln, die seit dem mittleren 19. Jahrhundert der Werbung an Straßen dienen, bis zu den Medienfassaden der Mega-Cities. Aus der geschriebenen und gedruckten Schrift im Bild wurde der das Bild formende und zunehmend ersetzende Schriftzug und aus diesem wiederum die bewegte, laufende oder sich über eine Fläche verbreitende Schrift. Und: Mit zunehmender Bedeutung der Nacht wird aus der nichtreflektierenden, meist schwarzen Schrift auf weißem Grund eine selbst leuchtende, die auf dunkler Fläche steht oder wandert.

Auch das Bild der Schrift wandelt sich, ebenfalls im Sinn der Beschleunigung: Die gemeißelte Antiqua wird – mit dem Umweg deutscher Frakturschriften, die gerade aufgrund ihrer kantigen Form nach einigem Training sehr schnell gelesen werden können – zur glatten Akzidenzgrotesk, wie eben die von Michael Schuster meist verwendete Univers des Typographen Adrian Frutiger. Die Bewegung dieser Schrift in die dritte Dimension lag in einem ihrer nummerierten Schnitte geradezu auf der Hand: Die Frutiger 93 ist extrem fett und gleichzeitig relativ schmal – die Laden- und Balkenschrift der späten Moderne kam ihrer langweiligen Schwester Helvetica um einige Jahre zuvor und war für den Sprung ins Volumen auch wesentlich besser ausgestattet. Was mit der Frutiger'schen Univers besonders leicht ist, sind Verformungen der Grundlinie in konvexe und konkave Kurven, die die Schrift in den Raum stellen – so in Michael Schusters Arbeit Alles wird gut. Wichtigstes Kennzeichen der Frutiger jedoch ist die Gleichzeitigkeit ihrer Neutralität als Garant der schnellen Erfassung des Textes mit dem Aufladen des Schriftzugs an skulpturaler Bedeutung; nicht umsonst widmete sich der Schriftgestalter den größeren Teil seines Lebens einer symbolischen Bedeutungslehre.

Für Michael Schuster ist der Sprung aus der Photographie in die geschriebene dritte Dimension ohnehin ein Sprung aus den Bildern, und dort vor allem aus denen heraus, die die photographische Industrie durch ihre Verpackungen, Schriftzüge, Logos und deren Farbigkeit vorab schuf: Auf so genannten Prismenwendern, wie sie gern für Werbung in Bahnhöfen und an großen Straßen eingesetzt werden, führt er zunächst den von ihm vielfach verwendeten Kodak Color Control Patches vor, danach die Verpackungskennzeichnungen der Photopapiere dreier Hersteller, schließlich deren Logos und am Ende nur noch die drei Grundfarben der subtraktiven Mischung – auf deren Bedeutung für das Lichtbild noch zurückzukommen ist. Wichtig daran ist ihm ganz of-

computer and Web design, they are about as superfluous as a goitre having solely supplied a single conceptual motif: that written script is being increasingly read as pictorial image.

The pictorialisation of script is above all thanks to a development made in the 19th century and one that brought about what was certainly the greatest cataclysm in urban life of modern history: electricity and with it night life in the city. In parallel to a history of writing and of typography a history of typographic images would also need to be formulated, which have always been and still are located in space and in particular in spaces formed by projections. This history contains a path that leads, as in all other technical media, from the static through the stopped to free movements and then brings about a significant acceleration of those. In the case of typographic images this is the development of texts that were applied to paintings—as in the confessionary portraits of the Saxon Princes Johann and Friedrich by Lukas Cranach the elder—through those large billboards that have been used for advertising on the streets since the mid 19th century, and on down to the media facades of the mega cities of today. The writing that forms the image and increasingly replaces it has emerged from the written and printed script in the picture, developing yet further into the moving or running lettering or lettering that expands over an entire surface. And more than this: With the increasing significance of the night, the non-reflecting and mostly black writing on a white background changes into a luminous one on a dark background, static or moving.

The look of the script also changes and once again in terms of acceleration: The chiselled Antiqua—with a detour through the German Gothic lettering which with a little training can be read very quickly, precisely as a result of their chiselled and angular shape—becomes the smooth Akzidenz-Grotesk, just like the font most commonly used by Michael Schuster, Univers of the typographer Adrian Frutiger. The movement of this font into the third dimension was an almost obvious step on account of one of its numbered font weights: The Frutiger 93 is an extremely bold and simultaneously relatively narrow font—the sans-serif typeface, which made its appearance some years earlier than its dull sister Helvetica, was moreover significantly better equipped for making the leap into the voluminous. Something Frutiger's Univers takes with singular ease are distortions of the baseline in convex and concave curves that set the script in space—as is the case in Michael Schuster's work Alles wird gut. The most important Frutiger characteristic, however, is the simultaneous synchronism of its neutrality as the guarantee for an easy comprehension of the written text itself while simultaneously charging the typeface with sculptural significance; it was not for nothing that the typeface designer dedicated the greater portion of his life to a symbolic study of semantics.

To Michael Schuster the leap out of photography into the written third dimension is in any case also a leap out of the pictorial image, and above all here out of those images created by the photographic industry itself through its packaging, typefaces, logos and their colourfulness: On the so-called trivision billboards such as those that are widely used for advertising in railway stations and on busy roads, he first of all presents the Kodak Color Control Patches he frequently works with, fol-

MANOR - DONNONS DU STYLE A LA VIE

Lichtobjekt im Stiegenhaus, Auftragsarbeit Hauptsitz Manor AG, Basel, CH
2 RGB-LED-Schriftzüge, 90° zueinander, Farben kontinuierlich komplementär wechselnd, 1200 x 137 x 6 cm pro Schriftzug. Basel 2012

Light object in the central stair case at Manor Headquarters in Basel, CH
2 RGB LED displays at a 90° angle, hues changing continuously and complementary, 1200 x 137 x 6 cm for each display. Basel 2012

fensichtlich nicht allein die relativ kurze Verweildauer eines jeden Bildes bei geschlossenem Prismenwender, sondern auch die Mischung zweier Bilder in der dritten Dimension während der Umschwungsbewegung, vor allem auch die Betrachtung dieser Mischung aus extremen Seitenwinkeln – selbstverständlich für einen Kenner der photographischen Geschichte wie ihn eine Referenz auf die prismatisch bedruckten, religiösen Bildpostkarten, bei denen man zwischen einem Herz-Jesu-Christus und einer Maria hin- und herwackeln konnte. Sie waren als ›Riefelbilder‹ bereits im 17. Jahrhundert eine ephemere Praxis der Malerei gewesen, die sogar im Umkreis von Guido Reni erfolgreich betrieben wurde; der Schweizer Maler Jean-Étienne Liotard erfand um 1760 die Version mit drehbaren dreieckigen Zylindern, die den heutigen Reklametafeln Vorbild ist.

Ohne auf diese Arbeiten Schusters im einzelnen einzugehen, kann der Einsatz des Prismenwenders in seinem Œuvre als eine weitere Metaphernmaschine angesehen werden, so wie er alle Präsentationsmedien – inklusive des kurzzeitig belichteten Raums als ganzem – für die Produktion überraschender Erkenntnisse nutzt. Die Codierung des Betrachters einer solchen Maschine, wie sie der Prismenwender darstellt, auf einen Wechsel dreier Werbebotschaften kann entweder bestätigt werden und bedarf dann einer Decodierung durch kleine Elemente, die nicht direkt zur Werbebotschaft gehören – etwa in den Photopapier-Verpackungen mit Filmrändern gegeben –, oder sie kann prinzipiell ›ent-täuscht‹ werden und damit zu völlig neuen Codierungen führen. Immer aber geschieht dies durch die Trias Schrift, Bewegung, Dreidimensionalität.

VARIATION

FARBE UND SCHRIFT ALS LICHTBILD

Selbstverständlich ist die Medienmotivik der bewegten und skulpturalen Schrift in Kunst und Design angekommen und hatte dort ihre eigenen Vorläufer, etwa bei den Künstlerinnen und Künstlern, die seit den 1960er Jahren mit Neon-Schriften arbeiteten. Auch wenn der technische Aufwand dieser Arbeiten oft unverhältnismäßig hoch und dadurch als sichtbares Beiwerk störend empfunden worden war, so haben diese Werke doch für eine neue, ebenso wörtliche Interpretation des Wortes Photographie gesorgt: »phos graphein – mit Licht schreiben«. Eigenartigerweise sind nahezu immer mit diesen Neon-Lettern Texte erstellt worden, die wie Handschriften aussehen – eine bildliche Referenz auf ein Medium, dessen Zeiten so endgültig vorbei waren wie die Produktion von Füllfederhaltern. Einmal mehr zeigt sich eine medienhistorische Differenz, die auch Michael Schuster geschickt für das Verständnis seiner Arbeiten ausnutzt: den notwendigen Rekurs auf ästhetische Konventionen bei der Einführung neuer Medientechnologien. Jacquard-Webstühle produzierten hundert Jahre alte Brokat-Entwurfsmuster, automatische Walzenklaviere spielten Sonaten von Beethoven und Strauss'sche Walzer, die erste wissenschaftliche Großforschung der Computerlinguistik in Deutschland war Immanuel Kant gewidmet.

Klar, dass Michael Schuster ähnliche Muster nutzt: Der Kodak Color Control Patch in der amerikanischen Landschaft ist ästhetisch ebenso

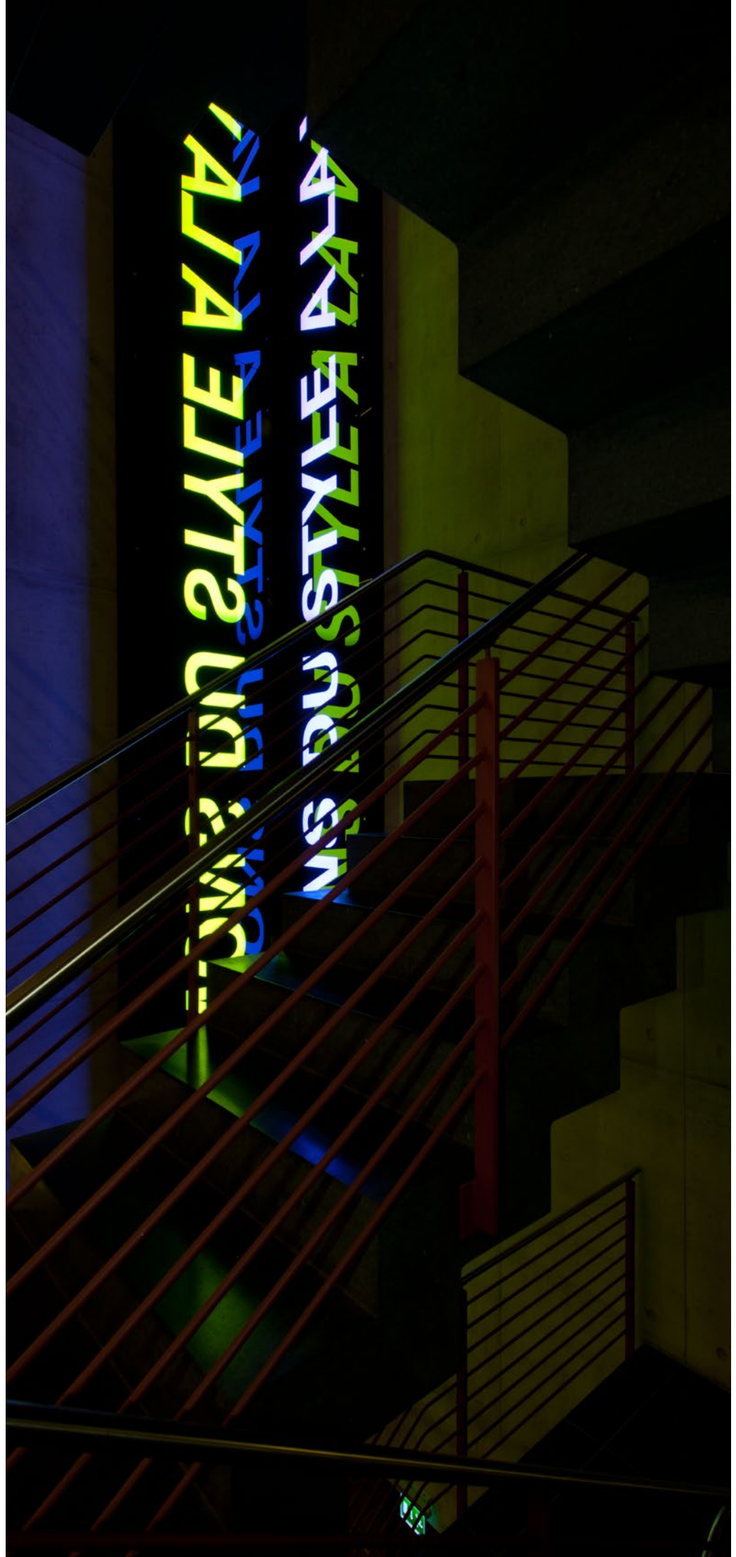
lowed by the packaging trademarks used on the photographic paper of three different manufacturers, finally their logos and then at the end only the three primary colours of the subtractive mixing—the significance of this for the photograph is an issue that will be brought up again. It is quite obvious that the important thing to him here is not only the relatively short exposure time each image gets on a closed trivision billboard, but also the mixing of two images in a third dimension during the change-over movement, and here above all the observation of these mixtures from the perspective of extremely acute angles—of course for someone as familiar with the history of photography as he certainly is, this is a reference to the prismatically printed, often religious picture-postcards on which a Heart of Jesus Christ or a Virgin Mary can be waggled to and fro. The technique was already known in the ›riffle perspective paintings‹ of the 17th century—an ephemeral practice in painting that achieved success even in the circle of Guido Reni. In 1760 the Swiss painter Jean-Étienne Liotard invented the version of this technique that makes use of triangular cylinders and that still serves as an exemplary archetype for the advertising presentation screens of today.

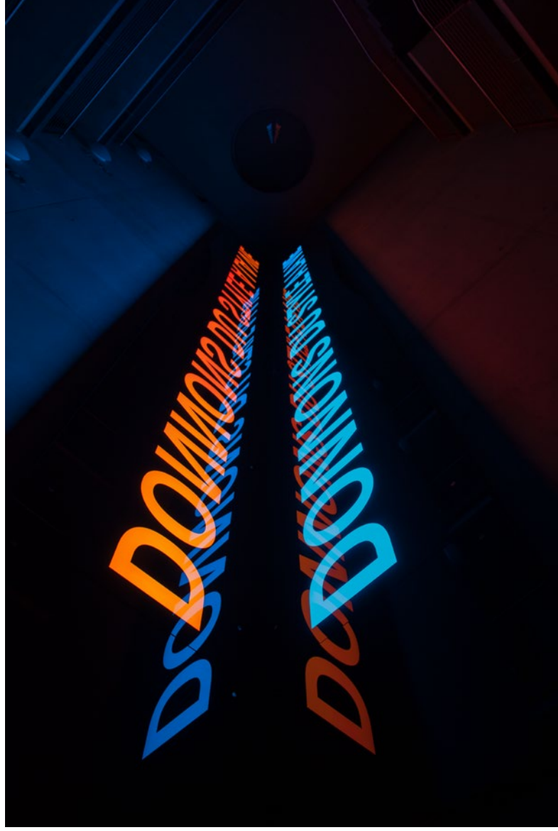
Without going into detail about these works of Schuster, the use of trivision in his œuvre can be regarded as yet another metaphor machine, as much as he uses all presentation media—including the brief exposure of a space in its entirety—for the production of surprising findings. The observer's coding of a machine such as trivision on the change of three advertising messages can be either confirmed and needs then to be decoded with the use of small elements that do not themselves form a direct part of the advertising message—as for example provided in the photographic paper packaging with film margins—or it can be ›de-mystified‹ in principle and lead to entirely new codings as a result. This is always done, however, via the trias script, motion, three-dimensionality.

VARIATION

COLOUR AND SCRIPT AS A LIGHT IMAGE

The media motif of the moving and sculptural script has of course duly arrived in art and design where it has had its own harbingers and forerunners, for example in those artists who have worked using neon letterings since the 1960s. Even if the technical effort involved in the production of these works was often disproportionately high and thus also regarded as a visibly distracting side-issue, works of the kind have nevertheless brought about a new and equally literal interpretation of the term photography: »phos graphein—writing with light«. It is a curious fact that virtually all of these neon lettering texts have been produced in a form resembling handwriting—a pictorial reference to a medium the age of which had ended for good just as the production of fountain pens. Once again a media history differentiation is revealed here that Michael Schuster uses in a very adept manner for the understanding of his work: the necessary recourse to aesthetic conventions on the introduction of new media technologies. Jacquard looms produced brocades from designs a hundred years old, automatic player pianos played Beethoven sonatas and Strauss' waltzes, the first major academic research project in computer linguistics carried out in Ger-





überholt wie die Hasselblad-Kamera bei der skulpturalen Installation Alle haben alles gesehen von ihm und Hartmut Skerbisch. Das Gleiche gilt für den wiederholten Gebrauch des ebenso ephemeren wie wirksamen Mediums Bildpostkarte und die mehrfach betonte Professionalität in der Ausführung seiner Werke, die den hohen Standards der rezenten Agenturwerbung genügen muss. Es mutet eigenartig an, dass es genau diese Qualität der Ausführung ist, die in der Kunstkritik pejorativ als Nähe zum Design beschrieben wird und doch allein einer Renaissance-Idee der Mimesis als Garant für das Entstehen von Kunst entspringt. Allein jene Minderheit von Kurator/inn/en, Künstler/inne/n und Theoretiker/inne/n, die die hauchdünne Linie zwischen Kunst und Design jenseits der ästhetischen Qualität ihrer Anmutung zu ziehen vermögen und vor allem im unterschiedlichen gesellschaftlichen Gebrauch ansiedeln, tappen an dieser Stelle nicht in die Falle einer nur metaphorischen Annäherung an die Arbeiten – auch eines Œuvres wie dem von Michael Schuster.

Gleich eine ganze Werkgruppe in unterschiedlichen Realisationen – vom Prismenwender über Wandtafeln zur Leuchtschrift – hat Schuster der Farbtrias cyan magenta yellow gewidmet, deren Ursprung in der photographischen Praxis kaum zu leugnen, aber auch nicht unumstritten ist. Diese drei Farben stehen auch in den meisten Normierungen der Druck- und photographischen Technologie für die subtraktive Farbmischung aller Farbreflexionen, also dem Farbauftrag auf eine nichtleuchtende Fläche; ihre Auswahl ergibt sich aus der komplementären Position der additiven, in den menschlichen Augen sensorisch fixierten Trichromie ›rot grün blau‹. Wenn Schuster zunächst auf Farbflächen, die der linguistischen Bestimmung entsprechen, jeweils eine der drei anderen Farben für die Beschriftung wählt, so erzeugt er nicht mehr als eine kognitive Dissonanz zwischen visueller Wahrnehmung und nominativer Beschreibung, also der Übersetzung des Gesehenen in Sprache. Das Auge und seine Bearbeitung gewöhnen sich dabei recht schnell an diese Differenz und erarbeiten sich, ein wenig Wissen und Intelligenz vorausgesetzt, in Kürze das Cluster anderer Möglichkeiten, die sich aus der Platzierung von drei Farben auf zweifarbigen Flächen ergeben. Davon abweichend lassen sich weitere Varianten finden, etwa die – bei Schuster mindestens konzipierten – Helligkeitsdifferenzierungen und ihrer resultierenden Wahrnehmbarkeit.

Selbstverständlich ist die Konzeption solcher Bildtafeln mit Farbnamen für Michael Schuster eine logische Folge aus dem Arbeitskomplex K.C.C.P. mit seinen entsprechenden Farbaufträgen. Und für die bedruckten Tafeln in unterschiedlichen Größen sowie Varianten mag dies auch als kleiner Schritt angesehen werden. Der nächstgrößere Übergang ergibt sich jedoch aus der Planung und Ausführung von Leuchtschriften mit diesen Farbnamen, denn dann wird die Arbeit, die sich bislang an die technischen Konventionen der photographischen Industrie hielt, auf den Kopf gestellt: Additiv, d.h. im Leuchtkasten, werden die Farben vom Auge direkt gemischt und wirken daher wesentlich unmittelbarer auf den Sehnerv ein als aus der Reflexion ihrer komplementären Gegenfarben und deren nachfolgender Umsetzung in einen zweiten, additiv formierten Wahrnehmungseindruck. Es mag nachgerade eine Folge der breit gestreuten Hirnforschung der 1990er

many was dedicated to the work of Immanuel Kant.

Naturally Michael Schuster makes use of similar paradigms: The Kodak Color Control Patch in the American landscape is as aesthetically obsolete as the Hasselblad camera in the sculptural installation Alle haben alles gesehen which he produced with Hartmut Skerbisch. The same applies for the repeated use of the equally ephemeral as effective medium of the picture postcard and the frequently stressed professionalism in the production of his works that must comply with the high standards set by contemporary advertising agencies. It is somewhat weird that this precise commitment to quality should have earned the art criticism pejorative of proximity to mere design when it is in fact a practice derived purely and simply from the Renaissance ideal which regarded mimesis as the guarantor for originating all art. There is only a minority of curators, artists and theorists, who are able to define the wafer-thin line between art and design at a point way beyond the aesthetic quality of the impression a work makes and above all to settle it in the context of a different social usage. They alone do not fall into the trap of a merely metaphorical approach to the work—even in the case of an œuvre such as Michael Schuster's.

Schuster has dedicated a series of work groups in different realisations—from trivision implementations (Prismenwender) to wall panels up to luminous writing—to the chromatic triad cyan magenta yellow and while the origins of this triad in photographic practice can scarcely be denied, it is nevertheless not uncontroversial. These three colours also stand in most printing and photographic technical standards for the subtractive colour mixing of all colour reflections, that is the application of a colour to a non-luminescent surface; their choice results from the complementary position of the additive trichromacy ›red green blue‹ that is anchored in sensory terms in the human eye. When Schuster first selects one of the three other colours at a time for the lettering on coloured surfaces in compliance with the linguistic signification, he is creating no more than a cognitive dissonance between visual perception and nominative description, thus the translation of that which is seen into language. The eye and its processing quickly get used to this difference. And given a little knowledge and intelligence, it speedily acquires that cluster of other possibilities that emerges from the placing of three colours on two-coloured surfaces. Other variants can be found, for example the differences in brightness and its resultant perceptibility—which Schuster has gone into at least in the concept.

It is self-evident that for Michael Schuster the conception of such panels with colour names is a logical consequence of the work complex K.C.C.P. with its respective colour applications. And in the case of the printed plates of different dimensions and variants this may be regarded as a minor step. The next major transition results, however, from the planning and implementation of luminous writings featuring the names of these colours themselves, because in these cases the work that so far had held firm to the technical conventions of the photographic industry, is now turned on its head. The colours are mixed additively—that is, in the light box—directly by the eyes and have therefore a significantly more direct effect on the optic nerve than as a reflection of their complementary colours and their subsequent implementation

Jahre und ihrer oftmals reichlich simplen Übertragung in ästhetische Praxis gewesen sein, dass sich Künstler wie Jeff Wall mit ihrer photographischen Produktion auf die Präsentation in Leuchtkästen konzentriert haben. Doch kann auch diese Durchleuchtung – die der digitalen Praxis der Komposition solcher Bilder am Monitor von Computern entspricht – nicht darüber hinwegtäuschen, dass der eigentliche Bildträger noch eine subtraktiv aufgetragene Schicht von zwar transluzenten, jedoch nicht selbst strahlenden Farbpigmenten ist, ein Hybrid von Auf- und Durchsicht.

Mit den Leuchtschriften cyan magenta yellow geht Michael Schuster einen radikal anderen Weg: Er verzichtet auf jedwede bildliche Inanspruchnahme – wie sie ja auch noch durch das Drucken von Typographie auf Flächen gegeben ist – der drei Farben und lässt sie selbst scheinen. Selbstverständlich lassen sich hier dieselben semantischen Permutationen realisieren wie in der gedruckten Version, doch ist ihre Bedeutung gegenüber der grundsätzlichen Übertragung des Schriftbildes in seine skulpturale Existenz eher gering einzuschätzen. Denn mit der Leuchtschrift dieser drei Farben hat der Künstler eine echte ›Closed-circuit‹-Installation geschaffen, die die Bedeutung des Wortes Photographie als ›Lichtschreiben‹ perfekt darstellt: Die Farbe ist real, ihre Bezeichnung etabliert, und jeder Verweis auf eine weitergehende Bedeutungsebene ist überflüssig. Als geschlossenes Bedeutungssystem entspricht diese Arbeit Michael Schusters in etwa dem TV-Buddha von Nam June Paik. Schwer ist es, hinter derartige Arbeiten zurück oder über sie hinaus zu gehen, aber selbst das hat Michael Schuster erfolgreich versucht.

ZWEITE VARIATION

KARTOGRAPHIE ALS PROJEKTION

Quasi als contradictio in adjecto und Kommentar zur, äußerlich gesehenen, logischen Entwicklung im Œuvre von Michael Schuster finden sich kleinere Werkgruppen, die der fortschreitenden Entwicklung vom flächigen Bild der Photographie in den Raum der Schriften zuwiderzulaufen scheinen. Es sind Projektionen von Landkarten auf die reale Erde, wie in der Arbeit Eibisfeld, von großen und voluminösen Objekten auf Schnittmusterbögen wie bei der MIG as Phantom oder vom Polierplan der Bauhandwerker, der direkt dem Raum appliziert wird, für den er gedacht ist. In diesen Ensembles geht es auch um Schrift und Schriftbilder, also seien sie hier als weitere, kleine Variation über das große Thema der Schrift nach der Photographie angefügt.

Pläne ohne Beschriftungen haben keinen Sinn, denn die Projektion von Raum auf die Fläche dient der Figuration menschlicher Bewegung und deren zuverlässiger Wiederholbarkeit. Diese Beschriftung beginnt jedoch, ist sie historisch oder semantisch nicht mehr unbedingt verfügbar, ein Eigenleben zu führen, auch im engeren, typographischen Sinn. Wenn Michael Schuster aus einer Karte des 18. Jahrhunderts zwei Buchstaben einer Flurbezeichnung entnimmt, im Maßstab rückvergrößert und an möglichst derselben Stelle in der Landschaft einfügt, dann hat er bereits drei Ebenen des Verständnisses umgekehrt: Aus der Walbaum'schen Schablonenbeschriftung einer habsburgischen Karte wird das typographische Schema einer Zeitlage [klassizistische Antiqua mit

in a second cognitive impression that takes shape additively. It could well be a result of the widely distributed brain research that was carried out during the 1990s and of its frequent unsparingly simple translation into aesthetic practice that led artists such as Jeff Wall to concentrate in their photographic production on presentations in the light box. But this ›back lit photo transparency‹—corresponding to the digital composition practice of such images on the computer—cannot belie the fact that the actual image carrier is still a subtractively applied layer of translucent, yet by no means self-luminous pigments, and is thus a hybrid of reflected and transmitted light.

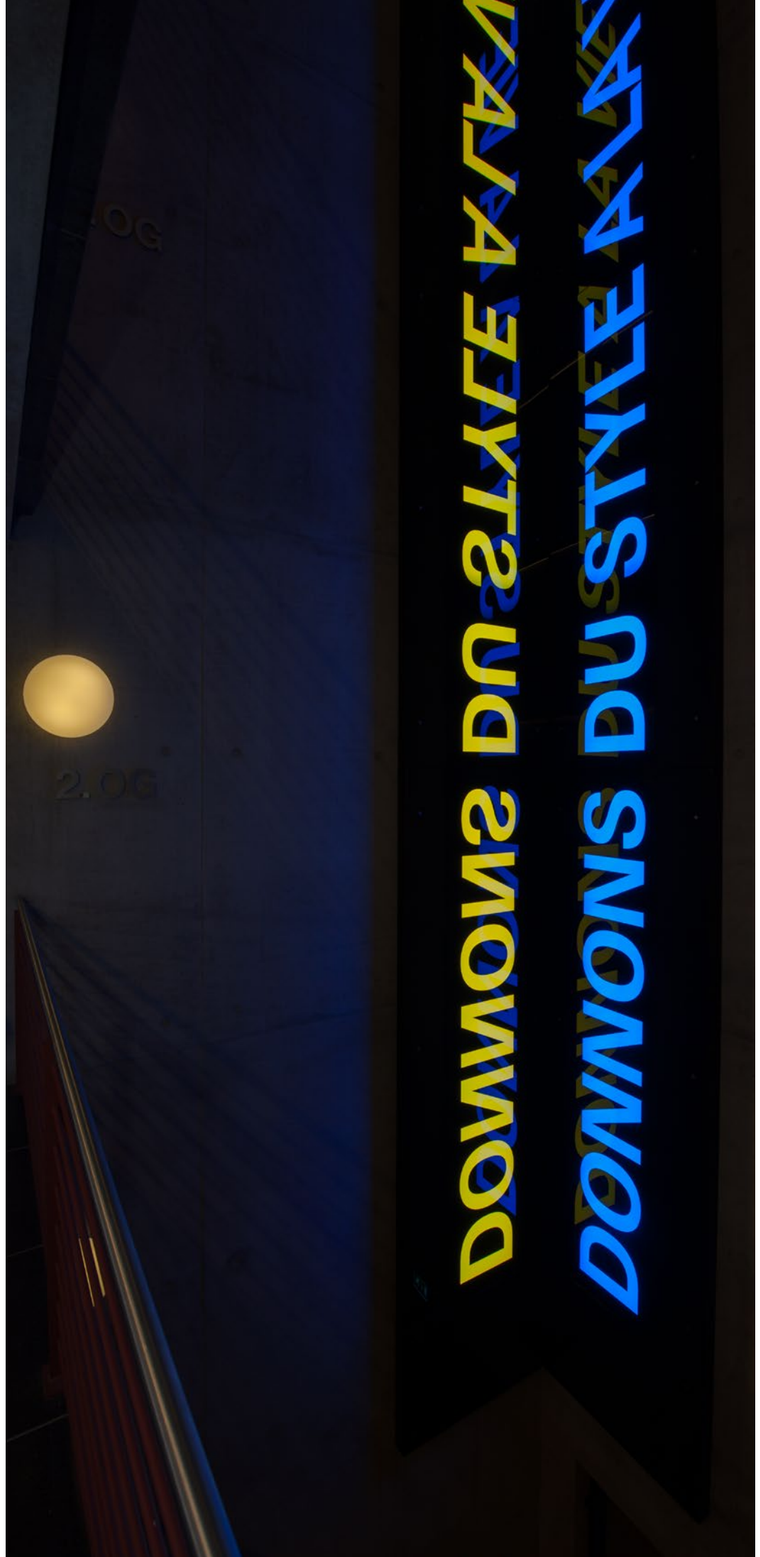
Michael Schuster takes a radically different path in the fluorescent letterings of cyan magenta yellow: He relinquishes all pictorial demands on the three colours—in the sense that these are also given in the typographical printing on surfaces—and simply allows them to glow themselves. The same semantic permutations can be implemented here as in the printed version of course, but their significance can be regarded as of minor importance compared with the fundamental transition of the typeface by giving it a sculptural existence. This is because the artist has created a true ›closed-circuit‹ installation with the luminous lettering of these three colours perfectly representing the meaning of the word photography as that which is written in light: The colour is real, its designation established, and any reference to a level of meaning going beyond this is entirely superfluous. As an enclosed system of meaning this work by Michael Schuster corresponds approximately to Nam June Paik's TV-Buddha. Stepping back to, or going beyond works of this kind is difficult, but Michael Schuster has successfully attempted to do even this.

SECOND VARIATION

CARTOGRAPHY AS PROJECTION

Quasi as a contradictio in adjecto and commentary on the—viewed from the outside—logical development in the œuvre of Michael Schuster smaller work groups are to be found that would appear to run counter to the continuous development of the plane photographic image into the space of letterings. These are projections of maps on the real world as in the work Eibisfeld; of large and voluminous objects on pattern sheets such as in MIG as Phantom or the Polierplan — the site foreman's plan of the builders that is applied directly to the space for which it has been conceived. The ensembles are also concerned with writing and with typefaces, and therefore they are here appended as a further, small variation on the major issue of the written script after photography.

Plans and maps without written markings are meaningless, since the projection of spaces onto surfaces serves the configurations of human movement and its reliable repeatability. But this written key begins to take on a life of its own, however, when it is either historically or semantically no longer readily available, and this also in the narrower typographic sense. When Michael Schuster takes two letters from the name of a land lot from an 18th century map, greatly magnifies them in scale, and when he inserts these again as far as possible in precisely the same position as on the map, then he has already succeeded in in-



zarten Kanten = um 1800 = Metternich und der Wiener Kongress = Biedermeier = Romantik = künstlerische Autonomie], aus der skulpturalen Rückvergrößerung wird ein ebenso medialer wie materieller Transfer [Tinte = Strenge der Metternich'schen Verwaltung = Härte der polizeilichen Repression = Metall mit rauer Oberfläche] und schließlich wird die zweidimensionale Projektion des Schreibens auf Pläne aus Papier wieder ein dreidimensionales Schriftbild [dazu unten mehr].

Für den etwa gleichzeitigen Polierplan gelten ähnliche, wenn auch nicht gleiche Folgerungen aus der ursprünglichen Konzeption heraus. In vieler Hinsicht zunächst eine affirmative Strategie, wie sie der Pop Art und ihr folgenden Konzeptualismen zu eigen sind, zeigt sich die Kopie eines solchen Plans in die Realität eines ausgeführten Gebäudes als Raffinement eines versierten Künstlers, der in der alten Tradition der Hofkünstler versteckte Botschaften anzubringen gewohnt ist. Die Berufsschule für Tourismus Bad Gleichenberg ist ein Unternehmen, dessen designerische oder gar künstlerische Arbeit im Bereich der Gastronomie – immerhin rühmt man sich eines bekannten Fernsehkochs als ehemaligem Schüler und feiert ihn samt Mama – ausgesprochen konventionell erscheint. Also verwickelt Michael Schuster den Raum, in den er seine Projektion des Polierplans überträgt, in ein semantisches Spiel zwischen realen und gezeichneten Winkeln, zwischen Planbeschriftung und Lineament. Rätselhafte Worte sind zu erkennen und nicht mehr funktional zuzuordnen: ›Attikaverblechung‹, ›Hochzug‹, ›Verglasung punktgehalten‹, ›Garderoben Terrazzo‹ und ›Fass. Markise‹, das alles nicht einmal in DIN-Schablonen-Schrift, sondern in einer schmalhohen Grotesk sowie einer halbfetten Eurostile.

In beiden Fällen setzt Michael Schuster Schriftstücke als Bildfragmente ein und kehrt damit die Strategie seiner sonst immer auf vollständige Erfassung der Situation ausgerichteten Photographie um. Indem er zwischen Bild und Schrift den Spagat eines Schriftbildes springt, sprengt er den Raum seiner perspektivischen Beschränkung beim Akt des Photographierens, ohne die medialen Grundlagen der Kommunikation mittels Technik verlassen zu müssen. Beide Strategien, die hier als Variationen über ein Thema vorgeführt wurden, vereinen sich am Ende in der ursprünglichen Fixierung der Photographie: der Skulptur aus Licht. Dass diese nicht ohne Zeit zu haben ist, sei hier nur am Rand bemerkt, denn Michael Schuster hat auch dies thematisiert, etwa in der Arbeit von den 60 Uhren.

CODA

DREIDIMENSIONALE SCHRIFT IN RAUM UND MEDIEN

Einige neuere Werke von Michael Schuster, teilweise erst in modellhafter Realisation vorhanden, fassen die hier ausgelegten Stränge der gegenseitigen Beeinflussung von Photographie und Typographie oder Bild und Schrift noch einmal zusammen, indem sie die dritte Dimension dem Schriftbild selbst vorbehalten und weiterhin die räumliche Prägnanz des topologisch organisierten Gedächtnisses betonen. Aus dem Lichtbild wird einmal mehr wieder ein Schattenbild oder – was dem Schuster'schen Konzept ebenso entspricht – eine Lichtschrift mit Schattenbox, diese aber frei im Raum. Die zugehörigen Texte sind, wie die in Prolog und Epilog dieser Gebrauchsanleitung, literarische Nullzeichen, jenseits eines kleinen und fest definierten Begründungszusammenhangs vollkommen bedeutungslos: ›Corporate Identity‹, ›Limited Edition‹, ›Mit der Bitte um Kenntnisnahme‹ , dazu das Letternspiel ›aufeinwort‹ und die beiden Texte aus Prolog und Epilog. Als Texte seien sie hier vorausgesetzt und sind sie nicht weiter interessant, da vom Kontext ihrer Positionierung, also von einer Topologie abhängig.

Die Existenz als dreidimensionale Schriftbilder, im leicht kurvierten Letternzug auf mittelhohem Sockel wohl am deutlichsten realisiert,

versing three levels of understanding: In taking Walbaum's stencil inscription from a map of the Austrian Hapsburg Empire, the typographic pattern of a particular period is established [classicistic Antiqua with delicate edges = around 1800 = Metternich and the Congress of Vienna = bourgeois Biedermeier period = Romantic Era = artistic autonomy], by means of the sculptural re-magnification a transfer is made which is equally as medial as it is material [ink = the draconic Metternich administration = the harshness of police repression = metal with a rough surface] and finally the two-dimensional projection of the written markings on plans made out of paper again becomes a three-dimensional typographical image [more on this is to follow below].

Similar if not quite the same consequences are derived from the original conception for the roughly concurrent Polierplan. An in many respects initially affirmative strategy, as adopted by Pop Art and the conceptualisations that followed on from it, the copy of such a plan into the reality of a constructed building proves to be the refinement of an accomplished artist, who in the time-honoured tradition of the court artist is well used to attaching hidden messages. The professional training college Berufsschule für Tourismus Bad Gleichenberg is an enterprise whose design or even artistic work in the area of catering of a kind appears to be altogether conventional—after all the school boasts of having a well-known television chief among its former students and celebrates him together with his mum. Michael Schuster thus entangles the space in which he transfers his projection of the site foreman's plan in a semantic game played out between real and drawn angles, between the written markings on the plan and its lineament. Cryptic words can be recognised, but it is no longer possible to give them a functional association. ›Attikaverblechung‹ (metal roof shrouds), ›Hochzug‹ (metal sealing), ›Verglasung punktgehalten‹ (glazing points maintained), ›Garderoben Terrazzo‹ (cloakrooms terrazzo) and ›Fass. Markise‹ (fac. awning), all of this not even in a DIN stencil typeface, but in a narrow and high Grotesk and a semi-bold Eurostile.

In both of these cases Michael Schuster uses writings as pictorial fragments and thus inverts the strategy of his photography that is otherwise always aligned to total coverage of the situation. By jumping—between image and writing—the balancing act of a typographic image, he blasts the space of perspective limitations in the act of photographing, without having to leave the medial foundations of communication by technical means. Both of these strategies that are here presented as variations to a theme, are united finally in the original fixation of photography: the sculpture created from light. That this is something that cannot be had without the addition of the time dimension should be added as a note in the margin here, since Michael Schuster has also broached this issue, for example in his work with 60 clocks.

CODA

THREE-DIMENSIONAL SCRIPT IN SPACE AND THE MEDIA

A number of more recent works by Michael Schuster, some of them up to now only as models realised, once more take hold of the strands of mutual influence of photography and typography as presented here, or of the image and script, in that they reserve the third dimension for the typeface itself and continue to stress the spatial precision of the topologically organised memory. Once again the light image becomes a shadow image, or—fitting in equally well with Schuster's concept—a light script with a shadow box, but the latter placed freely in space. The associated texts are, as in the prologue and epilogue to this user's manual, literary null characters and entirely insignificant except for a minor and firmly defined justifying context: ›Corporate Identity‹, ›Limited Edition‹, ›Mit der Bitte um Kenntnisnahme‹ (for your information)

auch wenn die folgenden Zeilen für alle Arbeiten dieser Art gelten, referiert gleich eine ganze Kette von medienmetaphorischen Veränderungen der letzten zwei Jahrzehnte, quasi als Zusammenfassung der bis hierhin beschriebenen Entwicklungslinien: die Veränderungen im Leseverhalten nach Einführung von Computer, E-Mail und Internet – damit auch der Relation von Oralität und Literalität nach Einführung der mobilen Telephonie samt SMS –, die Verschiebungen in der Wahrnehmung von zwei- und dreidimensionalen Bildangeboten, und schließlich die Differenzen in der Fixierung von Realien und ihrer Materialität nach Durchsetzung virtueller Erkenntnisformen. Da diese diversen Entwicklungen noch keineswegs als abgeschlossen anzusehen sind, sind die folgenden Bemerkungen äußerst vorläufig.

Der unerwartet große Erfolg von dreidimensionalen Angeboten am Computer und im Internet, von Spielen auf CD-ROM bis zu virtuellen Partizipationsangeboten wie ›Second Life‹ beruht weitgehend auf der Unmittelbarkeit, mit der die Übersetzung von persönlichen Vorstellungswelten in Spielangebote und zurück geschieht, selbst unter partiellem Verlust an körperlicher Teilhabe an lebensweltlichen Bedingungen. Diese Unmittelbarkeit ist medial in anderen Bereichen vorformuliert worden, unter anderem in einer auf starke Erlebnisformen ausgerichteten, postmodernen Architektur. Gerade sie war – und ist es teilweise immer noch – auf eine direkte Übertragung dreidimensionaler Wahrnehmungen in topologisch strukturierte Erinnerungen angewiesen, um dem eigenen Anspruch einer morphologischen Bildung gerecht zu werden. Auf jedwede Abstraktion, wie sie die Architekturzeichnung, Photographie und Planprojektion darstellte, sollte seitens derjenigen, die Architektur erfahren, weitgehend verzichtet werden – auch dies eine Entsprachlichung der Architekturrezeption im vollen Gegensatz zu allen bisherigen Theoremen.

Parallel lässt sich eine Tendenz beobachten, die sich durch Film, TV, Computerspiele und Internetangebote wie ›YouTube‹ hindurchzieht: Zunehmend werden typographische Angebote in drei Dimensionen unterbreitet, von den Logos der Filmfirmen in Trailers über animierte Schriftzüge bis zu Videoclips, die aus bewegten Buchstabenleisten bestehen. In der Medienkunst finden sich Arbeiten wie Jeffrey Shaws Legible City mit entsprechenden Angeboten, und in der Außenwerbung der letzten fünf Jahre geht der Weg von den Billboards über die Laufschriften zur Medienfassade – auf der sich wiederum vermehrt dreidimensionale Schriftangebote finden, vor allem auch in Japan. Vor aller Kritik lässt sich schlicht feststellen, dass dieser Trend derzeit einer erheblichen Beschleunigung unterliegt; die Frage nach den Ursachen sollte jenseits aller Kulturkritik, insbesondere im Umfeld einer postkolonialen Globalisierung von Kunst und Design, gestellt werden.

In diesem Kontext erhält eine Beobachtung neues Gewicht, die in der pädagogischen Theorie lange mit der Verachtung für randständige Phänomene gestraft wurde: Ronald D. Davis, selbst schwerer Dyslektiker, behauptet seit gut zwei Jahrzehnten, dass das – in der deutschen Sprache ›Legasthenie‹ genannte – Phänomen der Dyslexia auf der mangelnden Fähigkeit von vier- bis fünfjährigen Kindern beruhe, von drei auf zwei Dimensionen zu abstrahieren und damit das Lesen von Buchstaben zu erlernen; er selbst hat mit einem Programm der Lese-

plus the play on letters, ›aufeinwort‹ (just a word), and the two texts from the prologue and epilogue. As texts they are taken here as granted and are of no further interest, since they are dependent on the context of their positioning, and thus on a topology. The existence as three-dimensional typographic images—probably most clearly realised in the slightly curved lettering on a base of medium height (even if the following lines apply to all works of this kind)—refers even to an entire chain of media metaphoric changes of the past two decades, quasi as a summary of the development lines hitherto described: changes in reading habits since the introduction of the computer, e-mail and Internet—and in this the relation between orality and literacy following the introduction of mobile telephoning plus SMS—, the shifts in the awareness of two- and three-dimensional image and illustration provisions, and finally the differences in the fixing of realities and their materiality in the wake of the assertive establishment of virtual forms of knowledge. Since these developments can by no means be regarded as having reached a conclusion, the following comments are tentative in the extreme.

The unexpectedly huge success of three-dimensional attractions in computer and Internet, of CD-ROM games through to virtual participation activities such as ›Second Life‹ can be explained to a great extent by the immediacy of the translation of personal imaginary worlds into game activities and back again, even when this is accompanied by a partial loss of bodily participation at the conditions of the real world. This immediacy has been pre-formulated in media terms in other areas, among them by post-modern architecture that has established powerfully experience-aligned forms. It is precisely post-modern architecture that was—and to some extent still is—reliant on a direct transmission of three-dimensional perceptions in topologically structured memories to meet the own requirement for a morphological formulation. Any abstraction of the kind presented in architectural drawings, photography and plan projections, should largely be dispensed with by whoever is experiencing the architecture—this also represents an elimination of any linguistic aspects in the reception of this architecture, a development that is in total contrast with all previous theorems.

A parallel tendency can be observed running like a marker thread through film, TV, computer games and Internet presentations such as ›YouTube‹: Typographic attractions are being increasingly offered in three dimensions, from the logos of the film companies in their trailers through animated writings and down to video clips comprised of mobile lettering strips. Works such as Jeffrey Shaw's Legible City can be found in the media arts equipped with similar provisions, while in the outdoor advertising of the past five years the trend is away from the billboard through ticker scripts and media facades—on which again an increasing number of advertisements using three-dimensional writing is offered, above all in Japan. Prior to any criticism it can be established quite plainly that this trend is currently accelerating significantly; the question of the causes must go far beyond all cultural criticism, specifically in the environment of a post-colonial globalization in art and design.

MANOR - A VOTRE SERVICE

Spiegelarbeit im Foyer, Auftragsarbeit, Hauptsitz Manor AG, Basel, CH
Spiegel, RGB-LEDs, Bewegungssensor, 590 x 135 cm. Basel, 2012

Commissioned piece for the help desk at Manor Headquarters in Basel, CH
Mirror, RGB LEDs, motion sensor, 590 x 135 cm. Basel 2012

gewöhnung durch dreidimensionale Lettern außerordentliche Erfolge erzielt. Bei seinen vielen Vorträgen benennt er immer wieder ein großes Architekturbüro, dass aufgrund dieser Erfahrungen nur noch Architekt/inn/en einstelle, die selbst Dyslektiker/innen seien. Umgekehrt ließe sich also nun der Schluss ziehen, dass dreidimensionale Lettern und Schriften keine zusätzlichen Informationen gegenüber ihren zweidimensionalen Ursprüngen darstellten, sondern als voluminöse Entnahmen einer vitalen oder virtuellen Realität die Möglichkeit einer unmittelbaren Erkenntnis bieten.

Für das Œuvre von Michael Schuster mag diese letzte Überlegung von geringerer Bedeutung sein, aber sie verweist auf ein Spezifikum seines konzeptuellen Ansatzes: Die Übernahme technisch generierter Medien geschieht bei ihm in derselben Unmittelbarkeit wie die Beibehaltung von drei Dimensionen in der Herstellung von Schriftzügen als Skulptur. Als Künstler kann er sich dabei in bester Gesellschaft fühlen, denn inzwischen gibt es kein Betriebssystem für Computer mehr, das nicht selbst wenigstens leicht dreidimensional daherkommt und sich von der Anmutung eines Grabsteins – Windows seit 1997 – zum abgerundeten Knuddelkissen – MacOS seit 2002 – gewandelt hat. Selbstleuchtende, dreidimensionale Schriften wirken derart unmittelbar, dass sie sogar Sprachgrenzen überwinden: Das Erlernen von Kanji-Zeichen ist mit plastischen Vorlagen erheblich leichter als im zeichnerischen, eben zweidimensionalen Nachvollzug, wie er die meisten europäischen Kurse auszeichnet.

Michael Schuster kombiniert diese dreidimensionalen Schriften mit wechselnden oder stehenden Farben, aber er belässt die Schriften nie unfarbig – ein weiterer Verweis auf ihre Herkunft aus der Computergenerierung. Da Licht ohnehin das eigentliche Material einer jeden Skulptur ist, wenn auch in erster Linie als Reflexionserscheinung der Oberfläche, wird eine weitere Ebene der Codierung raumgreifender Schriften angesprochen, die Abhängigkeit ihrer Lesbarkeit von der Farbe. Michael Schuster hat diese Ebene bereits in einigen Varianten von cyan magenta yellow thematisiert, hier erhalten die Leuchtfarben den Wert einer Tag-Nacht-Definition im Sinn einer Erkennbarkeit und damit Erkenntniskonditionierung. Im Kontext des Erarbeitens von Lesegewohnheiten und der dazu notwendigen Abstraktion von drei auf zwei Dimensionen fallen spätestens hier Photographie und Schrift zusammen – in das ›Eine‹ der künstlerischen Installation am Bau, in der körperlichen Erfahrung des Daranvorbeigehens wie in der virtuellen Fixierung des zweiten Lebens im digitalen Raum. Es ist schwer, eine prägnantere Form der Raum-Text-Erfahrung zu finden, als sie Michael Schuster mit den farbigen Schriftskulpturen präsentiert.

EPILOG

ALLES WIRD GUT

Alles wird gut – mit diesem Satz verabschieden sich gemeinhin Ärzte von ihren Patienten nach einer Visite oder Diagnose, vor Beginn oder während einer Therapie. Was mit alles gemeint ist, bleibt dabei offen: die Genesung des Patienten, das Konto von Arzt und Krankenhaus, die friedliche Beendigung eines Lebens, möglicherweise des eigenen. Gut werden kann in einer solchen Situation meist auch nur wenig, selbst das Werden ist eher auf die Rückgewinnung eines früheren Status Quo eingeschränkt. Wer in solchen Situationen diesen Satz ausspricht, ist sich – hoffentlich – seiner Macht über den bewusst, an den er ihn richtet. Bei aller Leere wirkt der Satz jedoch sehr persönlich; kaum denkbar, dass er mehr als an eine Person, eben eine/n Patientin/en gerichtet wird. Jedenfalls kommt er bei den Angesprochenen fast immer so an.

Alles wird gut – mit diesem Satz beenden TV- und Radiomoderator/

An observation takes on new weight in this context, which in pedagogic theory has long been treated with the contempt meted out to all marginal phenomena: Ronald D. Davis, himself a severe dyslectic, has claimed since two decades that the phenomenon of dyslexia results from the inability of four and five year old children to take the abstract step that must be made from three- to two-dimensions and thus to come to terms with the reading of letters. Davis himself achieved remarkable success with a programme for getting familiar with reading through the use of three-dimensional letters. In his many lectures he has often referred to a well-known architectural bureau that only employs dyslectic architects on the basis of this experience. Conversely the conclusion can also be drawn that three-dimensional letters and writings do not provide any additional information compared with their two-dimensional origins, but are rather the voluminous extractions of a vital or virtual reality providing the possibility of a direct awareness.

This last consideration may be of a lesser significance for the œuvre of Michael Schuster, but it points, however, to a specific of his conceptual approach: The application of technically generated media is done by him with the same directness as the retention of three dimensions in the production of writings as sculpture. He is in the best of company as an artist in this, since there is now no computer operating system that does not present itself at least marginally as three-dimensional; in a transformation ranging from the suggestion of a tombstone—Windows since 1997—to a rounded cuddly pillow—MacOS since 2002. Self-illuminated, three-dimensional characters have such a direct effect that they even appear to overcome the barriers of language: The learning of Kanji characters is significantly easier with three-dimensional examples than with drawn ones, that is, two-dimensional examples as provided in most European courses.

Michael Schuster combines these three-dimensional letters with either changing or fixed colours, but he never leaves the letterings without colour—further evidence for their origin in computer generation. Since light is in any case the real material used in any sculpture, even if primarily in the reflexion of the surface, a further level of the encoding of spatially expansive lettering is addressed, that of the dependence of its legibility on colour. Michael Schuster has already made an issue of this level in several variations of cyan magenta yellow, here the luminous colours are given the value of a day-night definition in the sense of a recognizability and thus a conditioning of awareness. In the context of acquiring reading habits and the mandatory abstraction from the three- into the two-dimensional then it is here at the latest that photography and writing merge—in the ›one‹ of the artistic intervention in the building, in the bodily experience of passing by, just as in the virtual fixation of the second life in digital space. It is difficult to find a more incisive form of the space-text experience than that which Michael Schuster presents in his luminous script sculptures.

EPILOGUE

ALLES WIRD GUT

All will be fine—this is the phrase doctors often use when they leave their patients or after a diagnosis, before the start of or during therapy. What exactly is meant by the term all is left an open question: the convalescence of the patient, the bank account of the doctor and the hospital, the peaceful termination of life, maybe one's own? There is not a great deal that can turn out fine in a situation like this, even the future will most probably be limited to the regaining of a former status quo. Whoever uses the phrase in situations of this kind is—it is to be hoped—well aware of the power wielded over the person addressed. Despite its emptiness the phrase is very personal in effect; it is almost unthinkable that it is aimed at more than just a person, that is, a patient. This is at all events how the

inn/en ihre Sendungen, gelegentlich sogar den Wetterbericht. In seiner Inhaltsleere und Dekontextualisierung ist dieser Satz dann kaum noch zu überbieten. Er könnte genauso gut »Nichts wird gut« oder »Alles wird schlecht« lauten, und niemand würde es wirklich bemerken. Als Nullzeichen der Dialogkommunikation wird dieser Satz im massenkommunikativen Zusammenhang zur lediglich zynisch verständlichen Formel für die Missachtung dessen, der spricht, für die, an die er hingesprochen wird. Geschrieben funktioniert dies im Übrigen nicht – selbst als Banderole in einer Simultansprache ist er undenkbar und wird, wenn überhaupt, nur als Umschreibung interpretiert.

Alles wird gut – diesen Satz stellt Michael Schuster in der oben beschriebenen Weise vor ein Landeskrankenhaus, mithin eine Anstalt zur Heilung so genannter Geisteskrankheiten oder Gebrechen des Alters. Wer Menschen kennt, die derartige Krankenhäuser regelmäßig besuchen oder in ihren Wohnanlagen leben, kann sich zwei archetypische Reaktionen auf diesen Satz denken: Die einen mühen sich mit dem Lesen und werden für ihre Arbeit mit dem am meisten optimistischen Statement belohnt, das sie kennen lernen können, und die anderen kontextualisieren den Satz gemäß ihrer Erkrankung als Falschaussage – womit die Epimenides'sche Konstruktion, dass alle Kreter lügen, hinreichend erfüllt wäre. Dass sich eine Krankenhausleitung mit einem solchen Satz schwer tut, leuchtet unmittelbar ein: An diesem Anspruch muss alle ärztliche Kunst scheitern.

Alles wird gut – der Satz beginnt mit dem ersten Buchstaben des Alphabets, nach alten Vorstellungen mit der ersten Hieroglyphe kanonischer Texte ägyptischer Totenkulte identisch, also mit dem sitzenden Raubvogel Aleph. Enden kann der Satz dann mit jener Grundkonstruktion des Stahlbaus, die auf kleinstem Grund breiteste Auflagen erlaubt. Dadurch, dass dieser Satz nicht nur in dreidimensionalen Lettern vor dem Haus steht, sondern in einer leicht gebogenen Sockelrundung auf die barocke Fassade des Gebäudes Bezug nimmt, wird das Vorbeigehen an ihm zum Abschreiten einer – wörtlich – Formation. Metaphorisch verweist die Installation dann auf alle Möglichkeiten des Hinein- und Herausgehens in und aus einem solchen Haus: Krank hinein, gesund heraus, auch umgekehrt, als Arzt und Pflegekraft hinein und heraus, ohne Aussage über die Veränderungen, die die Zeit im Gebäude an ihnen bewirkt.

Alles wird gut – in Substantiv und Verb steckt das ›Panta rhei‹ des Heraklit, der Lauf von Geschichte im Allgemeinen und Besonderen. Während die Skulptur fest steht, gar auf einem Sockel, der nicht nur die technischen Installationen verdeckt, sondern auch für eine Erhöhung und damit Sublimierung des Schriftbildes sorgt, verändern sich die Farben und demonstrieren somit das Liquide am Werden (und Vergehen). Das ›gut‹ bleibt an diesem Werden jene Hoffnung, die einem niemand nehmen kann und doch gelegentlich auf der Strecke bleibt. Die Hermetik des Satzes ist Chance und Problem zugleich: Wenn ein bedeutendes Nichts errichtet wird, bleibt den Rezipienten die ganze Arbeit am Verstehen übrig. Insofern mag die ebenfalls prinzipiell bedeutungslose Kombination dreier Sätze als Motto des Œuvres von Michael Schuster auch als Kommentar die Arbeit des Interpreten beenden:

TO WHOM IT MAY CONCERN, MIT DER BITTE UM KENNTNISNAHME:
ALLES WIRD GUT!

situation is usually received by the person addressed.

All will be fine—is a phrase that can crop up when a TV or radio show host ends a programme—or even at the end of a weather report. In these cases the phrase can scarcely be beaten in its sheer emptiness and decontextualisation. It might just as well be »nothing will be fine« or »all will be bad« and no one would really notice. As a null character of interactive communication this phrase in a mass communications context is simply a formula understood cynically as the contempt of the person who speaks for the one addressed. Once it is written, however, it no longer works like this—even as a banderol in a simultaneous language it is unthinkable and is interpreted if at all as a paraphrase.

All will be fine—Michael Schuster placed a German text with this meaning—Alles wird gut—in the above described manner at the entrance to a county hospital for medical treatment of the so-called mentally ill and problems of geriatrics. Anyone who knows people who regularly visit those hospitals or live in their housings, will be able to imagine two archetypal reactions to this phrase: Some try hard to read the text and are rewarded for their effort with the most optimistic statement they can encounter, while others contextualise the phrase in terms of their illness as a false statement—adequately fulfilling Epimenides' construct that all Cretans are liars. The fact that a hospital administration has its difficulties with a phrase of this kind is immediately apparent: The healing skill of any doctor is doomed to fail when placed in the balance with this statement.

All will be fine, Alles wird gut—the line begins with the first letter of the alphabet, or, according to ancient notions with the first hieroglyph of canonical texts of the Egyptian cult of the dead, i. e. the sitting bird of prey, Aleph. In German the sentence ends with a t, this basic constructional element of steel building permitting the broadest horizontal extension on the smallest site. The fact that the phrase is not only standing in three-dimensional letters in front of the building, but that it refers with its slightly curved pedestal to the baroque facade means that each time it is passed the experience becomes the pacing out of, quite literally, a formation. Metaphorically the installation points to all of the possibilities for entering and leaving a building of this kind: Enter sick, leave in health, as also the other way around, or entering and leaving as a doctor or a member of the care staff; with no statement on the nature of the changes their time in the building has brought about in them.

All will be fine—both the noun and the verb conceal the ›Panta rhei‹ of Heraclitus, the course of history in general and in the particular. While the sculpture stands fixed, even on a pedestal that not only hides the technical installations but also serves as a heightening and thus a sublimation of the text, the colours change and thus demonstrate the liquidity of being (and of ceasing to be). The ›fine‹ remains in this coming-into-being process the hope that no one can take away, but that occasionally bites the dust nevertheless. The hermeticism of this phrase is both an opportunity and a problem at one and the same time: When a significant nothing is erected the entire task of understanding it is left to the recipients. In that sense the combination of three in principle equally meaningless phrases as a motto of Michael Schuster's œuvre can also be used as a commentary to end the work of the interpreter:

TO WHOM IT MAY CONCERN, FOR YOUR INFORMATION:
ALL WILL BE FINE!

ALLES WIRD GUT

Aluminium Schriftkörper RGB-LEDs (Farben kontinuierlich von Buchstaben zu Buchstaben wechselnd), Betonsockel, Schrifthöhe: 100 cm,
Auftragsarbeit für die Steiermärkische Krankenanstaltengesellschaft m. b. H. Knittelfeld, Planung: 2006, Ausführung: 2012

ALLES WIRD GUT

Aluminium, RGB LEDs (colours changing continuously from letter to letter), concrete base, 100 cm font size,
Commissioned work for the Steiermärkische Krankenanstaltengesellschaft m. b. H. Knittelfeld, planned 2006, construction 2012

VON FARBEN, WÖRTERN UND DER WAHREN ZEIT
NEUE ARBEITEN VON MICHAEL SCHUSTER

OF COLOURS, WORDS AND THE APPARENT TIME
NEW WORKS BY MICHAEL SCHUSTER

ROLF SACHSSE

Der Betrachter ist im Bild – eine Binsenweisheit der Rezeptionsästhetik, und doch zu selten beachtet, wenn es um zeitgenössische Kunst geht. Michael Schuster lässt – darin seinem Kollegen Michelangelo Pistoletto durchaus ähnlich – gar keinen Zweifel daran aufkommen, denn die Betrachter seiner Werke haben gar keine Chance, sich in ihnen nicht zu spiegeln. Ob es die Spiegel selbst seien oder die hochglänzenden Oberflächen seiner schwarzen Leuchtkästen, immer ist man bei der Betrachtung Teil des Ensembles, ob man will oder nicht. Wenn dann noch der Schriftzug UNIQUE in wechselnden Farben hinzukommt, braucht es nur ein wenig – von der eigenen Persönlichkeit abhängige – Zeit, um sich selbst zum Teil eines wörtlich einzigartigen Ensembles zu machen. Niemals schaut dieselbe Person (im Altgriechischen gleichbedeutend mit der Maske der Chorsänger) zweimal gleich in denselben Spiegel; unique ist also der Betrachter im Bild, nicht das Wort, nicht die Farbe.

Michael Schuster ging es in seiner Kunst immer um eine Grundlagenforschung der Wahrnehmung und ihrer Bedingungen im technischen Zeitalter wie in den Medien. Ganz handwerklich kann seine Arbeit als hybrid angesehen werden: Objekte und Installationen existieren im realen Raum, die Farben und zeitlichen Abläufe sind digital generiert, sie wirken so künstlich es geht, und die Wörter schweben irgendwo dazwischen. Ihre Bedeutungen changieren von einfachster Banalität – eben als Generica – zu direkter Funktionalität, etwa als Corporate Claim einer Galerie oder eines Kaufhauses. Waren frühere Arbeiten mit Text auf die erste Gruppe beschränkt: ALLES WIRD GUT | FOR YOUR INFORMATION | TO WHOM IT MAY CONCERN, so finden sich nun spezifischere Botschaften, die zugleich offener sind für eine persönliche Interpretation, wie eben UNIQUE, das im Sinn des offenen Kunstwerks eine introspektive Kommunikation der Betrachter mit sich selbst oder anderen in Gang setzt. Wer mag, kann sich beim Betrachten in Spiegel und Schriftzug die Farbe aussuchen, die zum eigenen Gemütszustand am besten passt; allerdings muss Jede/r mit der Flüchtigkeit des

While the phrase "The viewer is part of the picture" is a truism in reception theory, it hardly ever receives sufficient consideration when dealing with contemporary art.

Not unlike fellow artist Michelangelo Pistoletto, Michael Schuster is committed to prove the above statement as he leaves the viewers of his works no chance not to reflect themselves in said works. Be it the mirrors themselves or the shiny surfaces of Schuster's black lighted boxes, the viewers are always part of the ensemble, regardless of whether they want to or not. Adding the word UNIQUE in changing colours, it takes only little time – depending on the viewer's individual personality – to become part of a unique ensemble in the most basic sense of the word. As no viewer (in Ancient Greek, the same word is used to denote both persons and the masks of the chorus) will ever look into the same mirror twice in exactly the same way, what is unique is neither the word nor the colour, but the viewers themselves in the pictures.

Basic research on perception and its conditions in the age of technology, for example in the media, has always been a central theme of Michael Schuster's works of art. From a technical point of view his work can be regarded as a hybrid: objects and installations are present in real space, colours and temporal schedules have been digitally generated, appearing as artificial as possible, and the words are floating somewhere in between. Their meanings range from the most generic messages to actual functionality, for example as corporate claim of a gallery or a department store. While earlier works including text have been limited to the first of the above groups (ALLES WIRD GUT | FOR YOUR INFORMATION | TO WHOM IT MAY CONCERN), messages have become more specific by now, but are more open to individual interpretations at the same time. A prime example for this is UNIQUE, which has been mentioned above: it is an open work of art that triggers an introspective communication of the viewers with themselves or others. If desired, everyone can choose their favourite colour matching their current state of mind while viewing the letters and themselves in the mir-

schnellen Farbwechsels leben lernen.

In ähnliche Richtung zielt das klassische Laissez-faire-Statement C'EST LA VIE, dessen Farbwechsel noch stärker emotionalisieren könnten, präsentierten sie sich nicht so deutlich als künstlich generiert. Noch stärker funktioniert die Text-Farb-Kombination im Wortspiel von DOLLAR | РУБЛЬ (Rubel), das in eiskalter Farbigkeit durchaus gut zum symbolischen Kampf zweier Weltwährungen und politischer Altsysteme passt, zu der sich in der Betrachtung die Leerstellen von Euro und Yuan gesellen, die als abwesende Dritte eine zweiseitige Referenz sprengen. Im Gegensatz zu den Arbeiten mit dem Schriftzug UNIQUE, die gelegentlich ihre eigene Präsentation thematisieren, indem sie Rahmen, Verdoppelungen und Spiegel hinzufügen, bleiben diese Werke dem übrigen Œuvre von Michael Schuster treu. Sie konzentrieren sich auf den LED-Schriftzug unter hochglanzverspiegelter Oberfläche auf schwarzem Grund und machen damit die Farbwechsel zum eigentlichen visuellen Momentum der Betrachtung. Die skulpturale Erscheinung dieser Arbeiten beruht auf einem gestreckten Winkel, dessen Länge vom jeweiligen Text abhängig ist; meist hängen die Arbeiten waagrecht an einer Wand oder stehen auf einem schmalen Bord. Das ergibt einen Betrachtungswinkel von ca. 45° – 60°, der wiederum optimal die gegenseitigen Spiegelungen der farbigen Schriftzüge zur Geltung kommen lässt und damit die spiegelverkehrten wie seitenrichtigen Texte miteinander vermengt.

Doch die gesamte Werkgruppe ist offen genug angelegt, um sich einer Indienstnahme in spezifischen Kontexten nicht zu entziehen. Zwei Arbeiten hat Michael Schuster im Gebäude der Hauptverwaltung der MANOR AG in Basel realisiert, und beide sind direkt aufeinander wie auf die Firma selbst bezogen. Wer den Empfangsraum des Gebäudes betritt, landet vor einer hochglanz verspiegelten Wand mit dem Schriftzug A VOTRE SERVICE, und wer dann ins Haupttreppenhaus gelangt, kann einen weiteren Schriftzug erkennen: DONNONS DU STYLE A LA VIE. Dieser – der Claim des ganzen Unternehmens – zieht sich senkrecht über mehr als vier Etagen hoch, und das auf zwei riesigen Glasplatten, die übereck montiert sind. Die Montageplatten sind tiefschwarz, und so kommen nicht nur die Farben der Schriftzüge besonders gut zur Geltung, sondern auch ihre Spiegelungen. Insbesondere die beiden übereck gesetzten Gläser im Treppenhaus spiegeln die Schriftzüge gegenseitig, sodass man immer einen Schriftzug normal lesen kann und mindestens einen anderen in Spiegelschrift erkennt. Das Entziffern geht schnell, doch genauso schnell stellt sich eine Irritation ein: Die Betrachtung bleibt instabil, zu schnell wechseln Farben, Spiegelbilder und damit die Erscheinungsbilder des doch sehr großen und zudem senkrecht stehenden Schriftzugs.

Den Claim der MANOR AG hat Michael Schuster formal transformiert: Versalien in einer breit laufenden Helvetica sind ursprünglich nicht in der Corporate Identity vorgesehen, und das aufrecht Stellen dieser Schrift schon gar nicht, noch weniger das Erscheinen als Spiegelschrift, und diese schließlich in vier möglichen Spiegelungen – werblich ein Unding, oder eben Kunst. Die Leserichtung des Claims geht von unten nach oben, signalisiert somit nicht nur den in jeder Hauptverwaltung üblichen Weg von den unteren Büros zur Chefetage

ror, but nevertheless they will have to accept the fleetingness coming with this rapid change of colours.

A similar meaning can be attributed to the classic laissez-faire statement C'EST LA VIE. If it were not for their obvious artificial generation, its ever-changing colours could evoke even stronger emotional reactions. A still more striking combination of text and colour can be observed in the contrasting words DOLLAR | РУБЛЬ (Rouble), with colours as cold as ice that aptly represent the symbolic combat of two leading currencies and former political systems. Viewers might want to add the absent third parties of Euro and Yuan in their minds to break this two-sided reference. In contrast to the work with the letters UNIQUE, which might shift the focus to their own presentation from time to time by adding frames, duplicates and mirrors, the other works mentioned stay true to the overall œuvre of Michael Schuster. Focussing on the LED letters beneath a surface of brilliantly sparkling mirrors on a black background, the changing colours come to be the actual visual centre of viewing. The sculptural appearance of these works is based on a straight angle the length of which depends on the text; usually the works are attached horizontally to a wall or positioned on a narrow board. As a consequence, the angle of viewing is approximately 45 to 60°, perfectly emphasising the reciprocal reflections of the coloured letters and thus merging the mirror images of the texts with their non-reversed counterparts.

The design of the entire group of works, however, is open enough to be used in specific contexts. Two of Michael Schuster's works have been implemented in the headquarters of MANOR AG in Basel, Switzerland, and both refer to each other as well as to the company itself. Upon entering the hall of the building, visitors will be faced with a shiny mirror wall and the words A VOTRE SERVICE, and when proceeding to the main stairwell, a further set of letters will become visible: DONNONS DU STYLE A LA VIE. These letters – the claim of the entire company – reach up to the top in a vertical arrangement over more than four floors and are placed on two huge glass plates that are mounted at an angle to each other. The mounted plates are deep black, emphasising not only the colours of the letters but also their reflections. The two glass plates in the stairwell with their angled positioning, in particular, provide for reciprocal reflections of the letters, so part of the set of letters can be read in normal fashion while another part is perceivable as mirror image. Deciphering the words is easy, but it will not take long for confusion to follow: the viewing experience remains unstable, and the fast changes of colours and mirror images will result in an ever-changing appearance of the letters, which are already hard to grasp because of their immense size and their vertical orientation.

Michael Schuster's work is a formal transformation of the claim of MANOR AG: originally, capital letters in a wide Helvetica font were not intended to be part of corporate identity, let alone arranging these letters on top of each other or reflecting them via mirrors in four possible ways – it might be an absurdity from the point of view of marketing, but it might also be art. The claim is intended to be read from the bottom to the top, which does not only show the organisational procedure from the lower offices to the executive offices on top that is common in every

ganz oben, sondern macht auch den Anspruch deutlich, mit diesem Claim Erfolg haben zu wollen – es geht aufwärts. Der Schriftzug über der Empfangstheke des Gebäudes wiederum zitiert den Claim auf andere Weise: Er ist in jener Schrift realisiert, die als Hausschrift üblicherweise zum Corporate Design gehört. Auch räumlich gilt diese Verbindung: Die Begrüßung im Erdgeschoss korrespondiert mit dem Originalschriftzug des Claims in der obersten Etage. Das beschreibt die gesamte Situation: die beiden waagrecht gesetzten Schriftzüge in der originalen Handschrift markieren die unterste und die oberste Stufe des gesamten Baus wie des Unternehmens, der senkrecht gestellte Claim im Treppenhaus verbindet diese beiden.

Zu dieser Gesamtwirkung trägt die farbige Gestaltung bei: Der Schriftzug im Empfang ist so eingerichtet, dass er beim Eintritt eines Gastes in weiß aufleuchtet und sich dann in einem farbigen Programm fortentwickelt. Das ältere Gegenstück dazu im obersten Stockwerk, das der Künstler bei der Einrichtung seiner Arbeit bereits vorfand, ist vollständig unfarbig, allein in schwarz auf eine weißlich hinterleuchtete Kathedralglasfläche gesetzt. Die große Schriftarbeit im Treppenhaus dagegen wechselt nur in farbigem Licht, von Michael Schuster mit einer sensiblen Farbsteuerung zwischen orange, blau, türkis und rosa changierend eingerichtet. Der schwarze, hochglänzend polierte Glasuntergrund dieses Schriftzuges und seiner Spiegelbilder bildet dabei nicht nur den idealen Untergrund für die leuchtenden Schriftzüge – man könnte direkt von einem Chiaroscuro im Sinne Caravaggios sprechen –, sondern setzt sich noch zusätzlich vom Treppenhaus ab, das in mittlerem Grau gehalten ist.

Einen ganz wesentlichen Teil ihrer Wirkung entfalten Michael Schusters Arbeiten im Moment der Bewegung vor ihnen; kontemplative Betrachtung ist die Sache dieses Künstlers nicht. Auch hier wirken die beiden Arbeiten im Haus der MANOR AG paradigmatisch: Auf den Begrüßungsspruch muss man hinzugehen, d.h. die Bewegung der Betrachter ist ein Vektor durch die Tiefe des Raumes. Dann schaltet der weiße Schriftzug an und beginnt sein farbiges Eigenleben, das man stehend bewundern kann. Die Wandarbeit im Treppenhaus erfährt man dagegen am besten, wenn man mit dem Fahrstuhl nach oben fährt und die Stiegen hinab steigt; die flüssigen Farbübergänge werden dann durch die Körper- und Kopfbewegungen zu diskontinuierlichen Erfahrungen einer immer geänderten Farbigkeit, deren Wiederholungszyklus man mindestens drei Mal erfahren muss, um ihn ansatzweise zu verstehen. Die Gegenläufigkeit von Text – den man bei dieser Bewegung quasi von hinten nach vorn liest –, Spiegelung, Farbwechsel und Betrachterbewegung erzeugt über alle Erkennbarkeit hinweg ein farbiges Medienkunstwerk, das nach der zweiten oder dritten Begehung automatisch als abstrakt erlebt wird. Es macht ja gerade einen wesentlichen Reiz der Schuster'schen Textarbeiten aus, dass sie ihre Aussage verlieren und als bewegtes wie ruhendes Bild bestehen bleiben.

Wenn Michael Schuster auf Texte verzichtet, erwarten seine Arbeiten eine andere Haltung der Betrachtung. Ruhe sollte es sein, am besten ein Sitzen vor dem Bild mit gelegentlichem Aufblicken oder geduldigem Abwarten auf das, was kommt. Der COLOR CHECKER basiert auf einem gleichnamigen Test aller photographischen Print-Prozesse, ei-

company, but also stresses the claim to success: things are looking up. The words above the building's reception desk, on the other hand, cite the claim in a different way: it is presented in the font of the corporate design. This connection can be observed spatially as well: The welcome text on the ground floor is the same as the original written form of the claim that is to be found on the top floor. Explaining the whole situation, the horizontally positioned claims in the original font type are used to mark both the bottom and the top stage of the building as well as of the entire company while the vertical letters in the stairwell serve as the link.

The colour design contributes to the overall effect: The letters in the entrance hall are set up in such a way that they light up in white once a visitor enters, then continue by following a programme of changing colours. Its older counterpart on the top floor, which had already been present when the artist installed his work, does not comprise any colours at all – black words are put onto a sheet of cathedral glass with a whitish background light. The large body of letters in the stairwell only changes colours via coloured light, which varies between orange, blue, turquoise and pink and is regulated by a sensitive control of Michael Schuster's design. The black, highly polished glass background of these words and their mirror images does not only provide the perfect backdrop for the bright letters – in fact, you might call it a chiaroscuro reminiscent of Caravaggio – but is a stark contrast to the medium grey stairwell as well.

Michael Schuster's works of art are not intended to be viewed contemplatively; they are most effective when viewers move in their presence. Again, the two works in the MANOR AG building may serve as the prime example here: The welcome slogan requires the viewer to approach it, so the viewer's movement is like a vector through the depth of the room. Next, the white letters are activated and start a colourful life of their own that may be admired standing. The work on the stairwell walls, on the other hand, is best experienced when going up in the elevator and walking down the stairs; when body and head are moving, the fluent transitions of the colours morph into disjointed experiences of ever-changing colours that should be witnessed at least three subsequent times in their entirety to get a rough understanding of it. The text's proceeding in reverse – to be read from the back to the front during this movement –, mirror images, colour changes and the viewer's movement all blend together to create a colourful work of media art beyond all perceptibility that will automatically be considered abstract after passing through it two or three times. After all, one of the most appealing qualities of Schuster's works with text is that they tend to lose their message and remain present as a moving image as well as a static picture.

When Michael Schuster does not utilise text, another approach to viewing his works is required. It should be a quiet situation, preferably with the viewer's sitting in front of the picture, occasionally taking a look around or waiting patiently for what is to come. The work COLOR CHECKER is based on a test for all photographical print processes that bears the same name, an aid for harmonising colours between screen and paper, which is available as programme or chart. Both are based on

C'EST LA VIE

Lichtobjekt, 2 RGB-LED-Displays, senkrecht zueinander, Farben kontinuierlich komplementär wechselnd, 120 x 30 x 30 cm
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz 2012

Light object, 2 RGB LED at a 90° angle, colours changing continuously complementary, 120 x 30 x 30 cm
Edition of 7 + 2 A.P. Publisher: Artelier Contemporary and Michael Schuster, Graz 2012

nem Hilfsmittel zur Farbabstimmung zwischen Bildschirm und Papier, das als Programm wie als Karte existiert. Beides basiert auf einer Farbkarte, die früher zur Abstimmung von Farbnegativen in allen Druckprozessen diente. Mit ihr hatte Michael Schuster unter dem Titel KODAK COLOR CONTROL PATCH große Bildserien erstellt, die die Bedeutung derartiger Hilfsmittel für die Wahrnehmung der Welt thematisierten. Nun ist Schusters neuer Color Checker heute kein Papier mehr, also auch kein Readymade in veränderter Größe, sondern selbst ein Bildschirm, bei dem die Beispielfarben zwischen Farbe und Komplementärfarbe sowie zwischen hell und dunkel oder schwarz und weiß changieren. Der Übergang zwischen allen Zuständen ist ein neutrales Grau, das sich immer wieder als das vorherrschende Bild zwischen alle Farbigkeits- und Helligkeitsereignisse schiebt: Genau das ist die operative Grundlage für die Farb- und Helligkeitswechsel aller neueren Arbeiten mit wechselndem Licht.

Der Künstler Michael Schuster kommt von der Photographie her und ist an ein mimetisches Verdoppeln der Welt gewöhnt; es ist seine Arbeit, diese Mimesis in konkrete Bildwerke jenseits aller literarischen Aussagen zu überführen. Gerade der COLOR CHECKER mit seinem farbigen Ablaufprogramm führt genau vor, wie sehr sich Wahrnehmungsgewohnheiten in das schnelle Sehen des digitalen Lebens einschleichen und festsetzen – mühsam müssen die Komplementärfarben auf dem Bildschirm erst einmal als solche erkannt und vor allem wiedererkannt werden. Die Übergangszeit mit dem glatten Grau einer RGB-Mischung im LED-Bereich scheint elend lange zu dauern, und doch belegen Rekonstruktionen des tatsächlichen Ablaufs, dass diese Phase genauso kurz ist wie alle anderen Phasen des Farbverlaufs: Wir wollen durch starke Farben getäuscht werden, und plötzlich sieht die Moderne ganz alt aus. Alle Proklamationen der wahren Primärfarben und der geringen Toleranz gegenüber Mischungen verflüchtigen sich unter dem rigiden Programm einer digitalen Präsentation. Auch das führt zur Photographie zurück: Noch ist die alte Praxis einer Alchemie nicht ganz verklungen, denn sie garantiert weiterhin Chromatiken, die dem digitalen Denken zutiefst entgegengehen. Michael Schuster nimmt dazu einmal mehr eine Beobachterposition ein, die aus einer anscheinend rein technischen Debatte heraus eine sinnliche Qualität referiert, deren Auswirkung auf die menschliche Existenz noch keineswegs zureichend reflektiert ist.

Insofern ist die Rückkehr zur „Wahren Ortszeit“ bei der Realisation einer großflächigen Sonnenuhr auf einer Hauswand in Klagenfurt absolut passend: Dead Media war eines der ersten und besten Projekte des Internets in den 1990er Jahren, und die Sonnenuhr war eines der ersten dort geschilderten Medien, mindestens in ihrer Referenz durch wichtige Autoren der frühen Neuzeit. Michael Schuster appliziert diese Sonnenuhr mit den Meridianlinien der Sonnen- oder Wahren Ortszeit selbst an einer Nordwand, wo die Sonne nur in wenigen Tagen des Mittsommers erscheint. Die Platzierung dieser großen Installation an einem Haus, das ganz offensichtlich an einer stark befahrenen Straßenkreuzung steht, macht den Reiz des Ready-Mades aus: Um das Werk zu verstehen, braucht es Zeit, und die hat niemand, der mit dem Auto an dieser Kreuzung vorbeifährt und sich lediglich über die rote Ampel ärgert, an der er warten muss.

a colour chart that was used for adjusting colour negatives in all printing processes in former times. Several years ago, Michael Schuster had used this colour chart to create large series of images entitled KODAK COLOR CONTROL PATCH, showing the importance of such aids for our perception of the world. Today, Schuster's new Color Checker is neither a piece of paper nor a readymade in altered size, but a screen on which the exemplary colours change between a colour and its complementary colour, between bright and dark or between black and white. The transition between all states is a neutral shade of grey that always moves to the fore as the predominant image between all colour and brightness events, being the exact operative basis for the changes in colour and brightness Schuster uses in all more recent works with changing light.

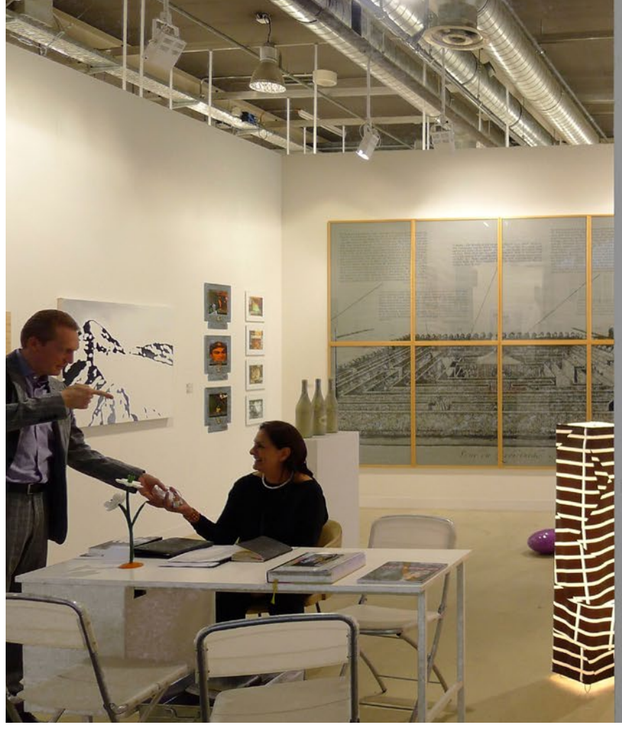
Michael Schuster, the artist, is rooted in photography, so he is used to doubling the world in a mimetic way; it is his job to transfer this mimesis into concrete images beyond all literary messages. The COLOR CHECKER with its programme of changing colours, in particular, is a perfect demonstration of how habits of perception sneak into and manifest themselves in the rapid way we see in today's digital life – the recognition and especially the identification of the complementary colours on the screen is not an easy task. The transitional period with its smooth grey composed of an RGB mix of LEDs seems to be painfully long, but reconstructions of the actual process prove that this phase is just as short as any other phase of the changing colours: We want to be deceived by intense colours, and suddenly the modern age does not look too good any more. All proclamations of the true primary colours and the low tolerance for mixes seem to disappear under the rigid programme of a digital presentation, which leads back to photography again: traces of the ancient skill of alchemy are still present as photography does not cease to provide chromaticities that are in strong opposition to digital patterns of thought. Once again, Michael Schuster takes the position of a beholder, who links this debate, which seems to be exclusively technical, to a sensual quality the effect of which on human existence has not yet been subject to sufficient reflection at all.

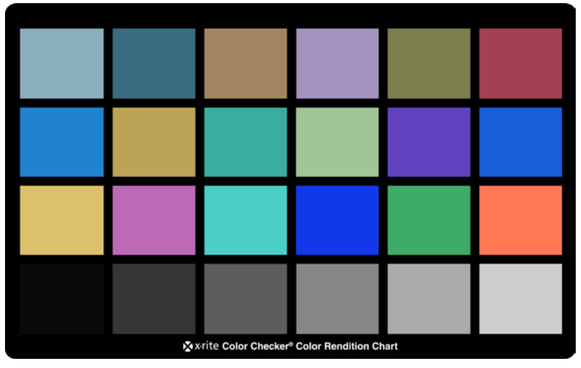
In this respect, the return to the "apparent solar time" during the implementation of a large sundial on a house wall in Klagenfurt, Austria seems to fit perfectly: Dead Media was one of the first and best Internet projects in the 1990s, and the sundial was one of the first media reported there, at least regarding references to it by important authors of the early modern period. Michael Schuster applies his sundial with the meridian lines of "apparent solar time" or "true solar time" to a north wall which only receives sunlight for a few days in midsummer. The intentional placing of the large installation on a house at an intersection with high traffic is the special appeal of this readymade: Understanding the work takes time, and whoever passes this intersection and is merely annoyed by waiting at a red traffic light does not have the time required.

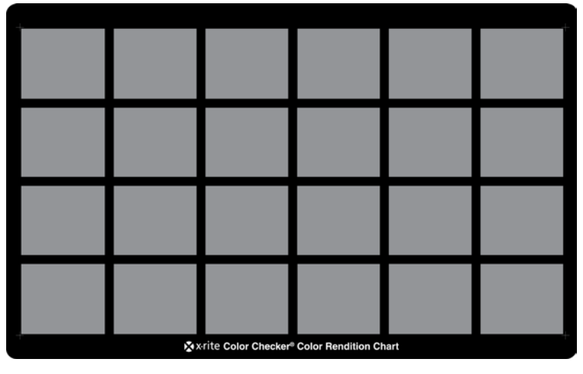
The whole development of Michael Schuster's œuvre is based on a classically modern motive: It is not literary at any time, at any place or in any way. Any metaphorical and occasionally metaphysical views that emerge in confrontation with the individual works beyond sensual experiences are created entirely in the viewers' minds, leading us – the author of these lines as well as interested persons and casual passers-

Das Œuvre von Michael Schuster ist in seiner ganzen Entwicklung von einem klassisch modernen Motiv getragen: Es ist zu keinem Zeitpunkt, an keinem Ort und in keiner Weise literarisch. Was jenseits der sinnlichen Erfahrung an metaphorischen und durchaus auch metaphysischen Betrachtungen in der Konfrontation mit den einzelnen Arbeiten entsteht, ist samt und sonders im Hirn der Betrachter/innen entstanden, führt uns – den Autor dieser Zeilen wie die Interessierten wie die zufällig Vorbeikommenden – immer wieder auf uns selbst zurück, lässt die Bedingungen der eigenen Wahrnehmung Revue passieren und hält uns mehr als in jeder Spiegelung die Maske des eigenen Gesichts vor: Wir sehen was wir wissen, und das scheint gerade angesichts der Werke von Michael Schuster nicht immer viel zu sein. Alle seine Arbeiten können aber auch ganz einfach als Bildwerke betrachtet werden, die unabhängig von ihrer Entstehungsgeschichte die Erfahrung einer neuen Welt voller Farbe und Licht möglich machen. Also darf man sich einfach der Existenz dieser Werke erfreuen. Mehr kann man von Kunst nicht wollen.

by – back to ourselves time and again, making us reflect on the conditions of our own perception and showing us, more directly than in any mirror, the masks we are wearing: we see what we know, and considering the works of Michael Schuster it does not seem to be much. However, all his works may also be perceived as images enabling us to experience a new world full of colour and light, regardless of their history of creation. It is permissible to simply enjoy Schuster's works. What else could anyone want from art?







COLOR CHECKER 16:9

LED-LCD-Fernseher, 139 cm Bilddiagonale, Aluminiummaske, schwarz eloxiert, mit Siebdruck, 127 x 78,5 cm , Endlos-HD-Videoclip, farbwechselnd
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz 2011. Abbildung: ArtBasel43, Basel, 2012

LED-LCD TV, 139 cm diagonal, Aluminum mask, anodized black with silk screen print, 127 x 78,5 cm HD video loop, colors changing
Edition of 7 + 2 A.P. Publisher: Artelier Contemporary and Michael Schuster, Graz 2011. Picture: ArtBasel43, Basel, 2012

DOLLAR **РУБЛЬ**

Lichtobjekt, 2 RGB-LED-Displays, senkrecht zueinander, Farben kontinuierlich komplementär wecheslnd, 140 x 41 x 41 cm
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz 2012

Light object, 2 RGB LED displays at a 90° angle, colours changing continuously complementary to each other, 140 x 41 x 41 cm
Edition of 7 + 2 A.P. Publisher: Artelier Contemporary and Michael Schuster, Graz 2012

2 SPIEGEL

2 Spiegel, RGB-LEDs, Farben kontinuierlich komplentär wechselnd, Bewegungssensor, 2 Teile, je 57 x 77 cm,
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz, 2012. Abbildung: Art_Function2012, Wien, 2012

2 mirror RGB-LED-displays, colours changing continuously complementary to each other, motion sensor, 2 pieces, 57 x 77 cm each
Edition of 7+ 2 A.P., numbered and signed certificate Publisher: Artelier Contemporary and Michael Schuster, Graz 2012. Picture: Art_Function2012, Wien, 2012

WEITERE PROJEKTE

ADDITIONAL PROJECTS

AUFEINWORT, 2010

REINHARD BRAUN

AUFEINWORT, 2010
Installation (unrealisiert)
Styropor, LED-Beleuchtung, Alukonstruktion

Hauptplatz, Rathaus
Veröffentlicht während der Ausstellung in:
Camera Austria, Graz; Der Standard, Wien; Kleine Zeitung, Graz

„AUFEINWORT" sollte über dem dem Hauptplatz zugewandten Haupteingang des Grazer Rathauses in einen Meter hohen Buchstaben prangen, die in der Nacht farbig leuchten. Nachdem aufgrund denkmalschützerischer Vorbehalte keine Genehmigung erteilt wurde, zirkuliert die Arbeit von Michael Schuster nun als Fotomontage in einer Anzeigenkampagne, die allerdings vorgibt, dass sie realisiert worden wäre.

Die ursprüngliche Intervention, zugleich Textarbeit wie Skulptur, Kommunikation wie Installation, war als öffentliche Aufforderung angelegt, über die verschiedenen Sprecherpositionen in und über Öffentlichkeit zu reflektieren. Wodurch entsteht die Notwendigkeit, überhaupt das Wort zu ergreifen? Fühlen wir uns denn noch (von Kunst) angesprochen, selbst zu sprechen? Sind es nicht gerade „wir" als Öffentlichkeit, die die Politik vermehrt zur Seite nehmen sollten, um von „unserer" Wirklichkeit in „unserer" Sprache zu sprechen? Verschränkt mit einer Befragung der Grundlagen von Kunstproduktion (Skulptur, Typografie, Farbe) richtet die Arbeit also ihr „Wort" an die Öffentlichkeit, um dieses Wort, um ein Sprechen, um Debatte und Konflikt als Kern jeder öffentlich-politischen Dimension zu unterstreichen. Dass die Arbeit einen neuralgischen Punkt innerhalb dieses Feldes an Fragestellungen über das Verhältnis von Kunst, Öffentlichkeit und Politik besetzt, wurde gerade dadurch evident, dass letztendlich keine Genehmigung zur Realisierung vor Ort gegeben wurde.

Damit wird dieser zentrale urbane Ort einem Diskurs seiner kritischen Befragung und Neuverortung innerhalb des urbanen, öffentli-

AUFEINWORT, 2010
Installation (not implemented)
Polystyrene, LED illumination, aluminium construction

Main square, town hall, Graz
Published in the following newspapers during the exhibition:
Camera Austria, Graz; Der Standard, Vienna; Kleine Zeitung, Graz

The letters "AUFEINWORT" (which translates to "let's have a brief talk"), 1 meter high and shining in bright colours at night, were intended to be positioned above the main entrance of the Graz town hall, which faces the main square. Since the town hall is considered a historic building, however, the installation, designed by artist Michael Schuster, has not been approved, and after this decision it has only ever been created by means of a photomontage as part of an advertisement campaign that suggests the installation had actually been implemented.

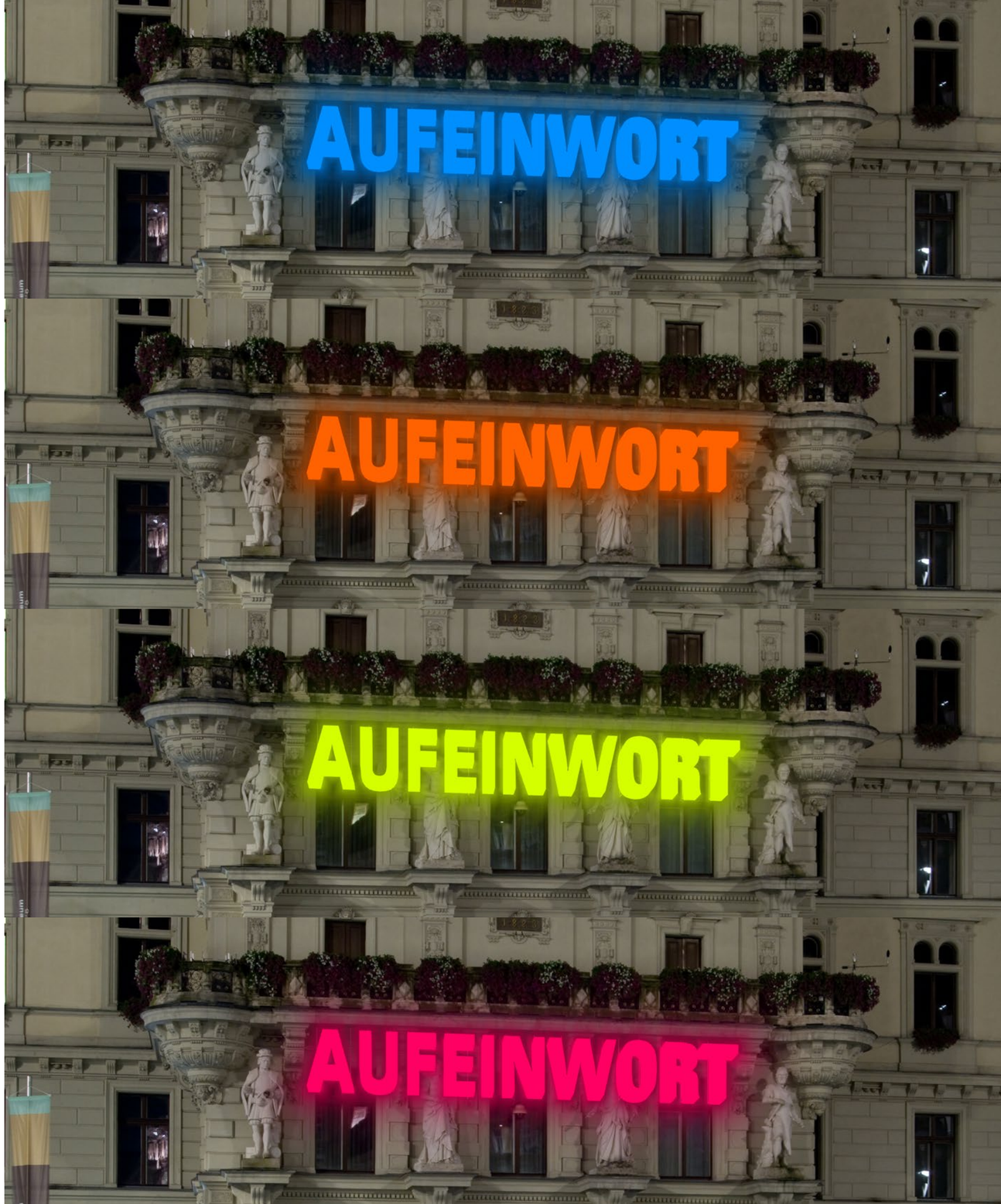
The original intervention, being a textual work as well as a sculpture and a type of communication as well as an installation, was intended to be a public call to reflect on the various positions of speakers in and about the public. Why is it necessary to speak in the first place? Is there anything left in this world (such as art) that makes us feel the need to talk ourselves? Shouldn't "we" precisely, the public, urge politicians far more often to speak about "our" reality in "our" language? In connection with the question concerning the basics of art production (sculpture, typography, colour), the installation directs its "word" to the public in order to emphasise the word itself, speaking in general, debates and conflicts as the vital core of every public and/or political dimension. The fact that the work is holding a neuralgic position in the field of questions about the relations between art, the public and politics is made even more evident by the circumstance that eventually the installation has not been permitted at the intended place.

chen Raumes entzogen, damit natürlich auch gerade jener Debatte um Kunst, Öffentlichkeit und Politik, die die Arbeit von Schuster initiieren wollte. Die Fotomontage konfrontiert somit (wie es die ursprüngliche Intervention „in situ“ getan hätte) die urbane Wirklichkeit mit ihrer kläglichen Depolitisierung als Raum von Konsum, Unterhaltung und Tourismus, aus dem gerade die politisierenden Sprecherpositionen ausgegrenzt werden, in dem gerade die Fragen nach den Anteilen am öffentlichen Sprechen, nach den Anteilen an der Konstruktion von Öffentlichkeit selbst zunehmend unterdrückt werden.

„AUFEINWORT“ hätte jedenfalls dazu eingeladen, diese – und andere – Fragen als öffentliche und öffentlich relevante auch öffentlich zu bedenken.

In this way, the central urban place that is the town hall is being removed from a discourse of critically questioning and redefining its meaning within urban public space, thus also removing it from the very debate about art, the public and politics that Schuster intended to initiate by means of his work. Just as the original intervention would have done “in situ”, the photomontage represents a confrontation between urban reality and its pitiful de-politicisation as a space of consumption, entertainment and tourism, which pursues the specific exclusion of politicising speaking positions by increasingly suppressing exactly those questions that deal with participation in public speaking and participation in the construction of the public itself.

In any case, “AUFEINWORT” would have contributed to a public perception of these and similar questions as public and publicly relevant.



…gewandt. Dass einer zu-

…ne

…gris im Haus am Ring

…und zu Lucinda Childs bli-
…die kommendes Wochen-
…n Tanzquartier gastiert.
…ht kann Manuel Legris in
…a weiterentwickeln, was
…eine ehemalige Chefin im
Opernballett – Brigitte Le-
…begonnen hat, die immer-
…en Jérôme Bel auf die Bal-
…ne brachte: das Ballett
…ifend zu denken. Also zum
… Doris Uhlich, die diese
…ihr Stück *Rising Swan* im
…heater uraufführen wird,
…ris Haring einmal zur Zu-
…narbeit einzuladen – und
…ener Ballett ins 21. Jahr-
… herüberzubringen.

…ES TAGES

…er, 15.30 Uhr

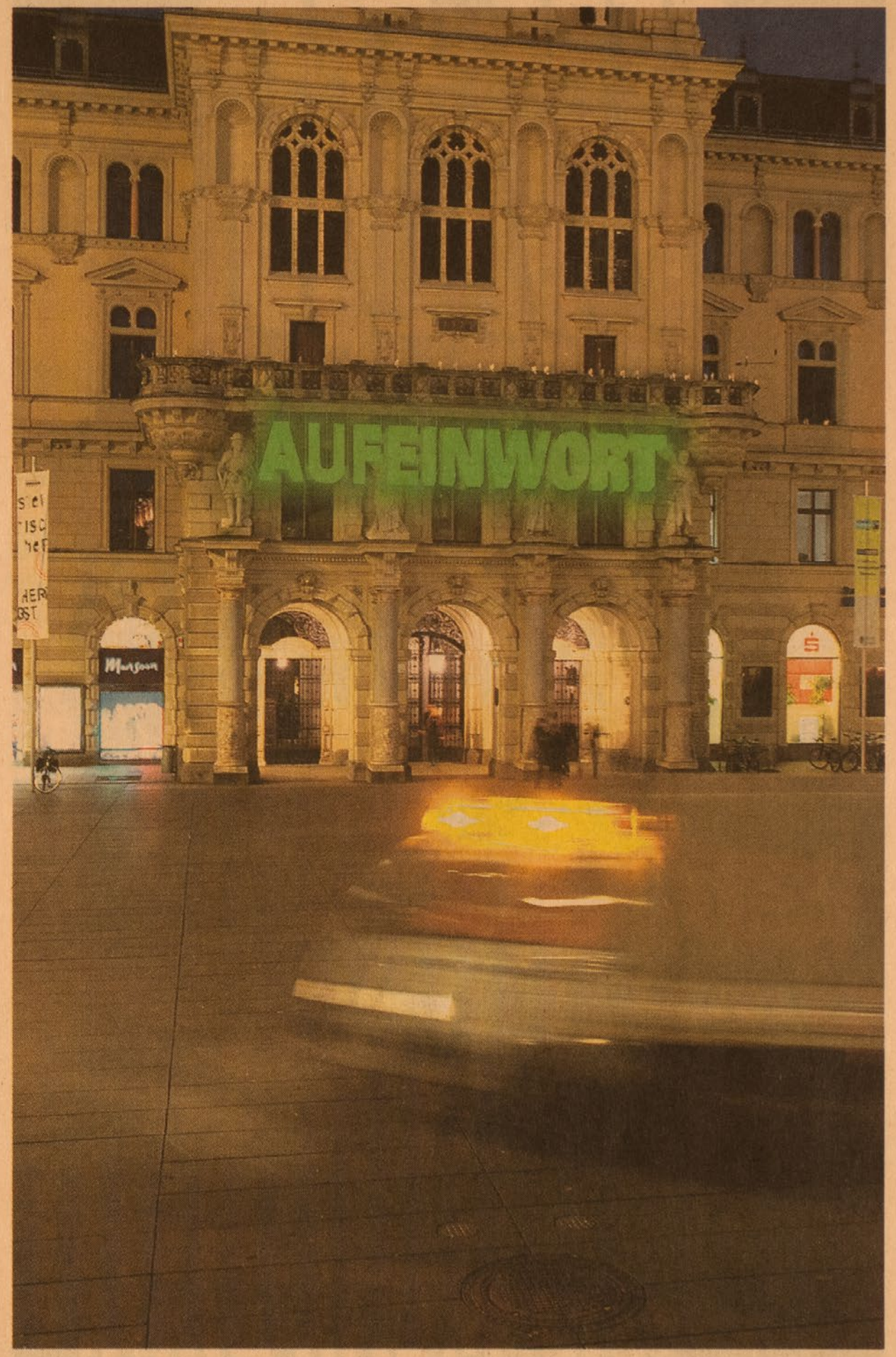
…D: András Hatházi, Yilmaz Yalcin u.a.
…erzweifelten türkischen
…n nach Deutschland durchzu-
… und nimmt ihn bei sich auf.
…lligenter und berührender
…nige Parabel über Politik und
…reundschaft und das verrückte
…nem besseren Leben

www.viennale.at

ERSTE BANK Hauptsponsor V'10

vom Musikfonds oder dem SKE.

5., Kettenbrückengasse 1, 21.00



steirischer herbst – Utopie und Monument II:
RGB-LED Schriftskulptur, am Grazer Rathaus, Michael Schuster, Graz 2010

3 SONNENUHREN

3 SUNDIALS

ISKRA BUSCHEK

Die Wahl einer Sonnenuhr als Kunstwerk für die südliche, südwestliche und nördliche Fassade des Gebäudes in der Rosentalerstraße 127 in Klagenfurt, die österreichische Stadt mit den meisten Sonnenstunden pro Tag, ist eine Reflexion über diese ortsspezifische Gegebenheit.

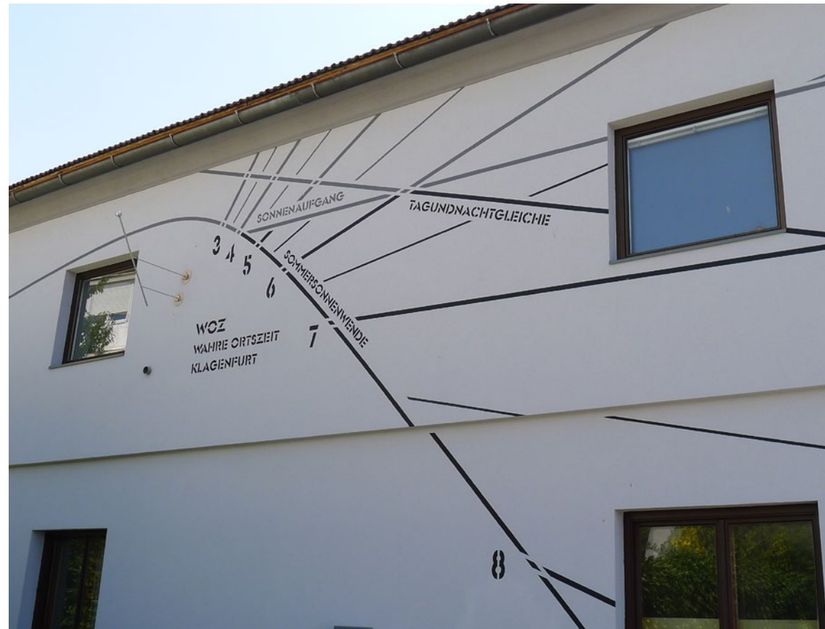
Für die künstlerische Gestaltung der Fassade zeichnet verantwortlich der 1956 in Graz geborene und lebende Künstler Michael Schuster, der Dr. Ing. Carlo Heller, den Begründer der Firma Helios Sonnenuhren in Wiesbaden, Deutschland, mit der Bestimmung der geografischen Koordinaten, der Ausmessung der Fassaden und der Berechnung der Sonnenuhr beauftragte. Michael Schuster, Hauptvertreter der zweiten Generation der konzeptuellen Medienkunst in Österreich, schafft seit den 1970er-Jahren eine Reihe auf den ersten Blick sehr unterschiedlicher Werke, die jeweils die präzise Verwirklichung eines gedanklichen Konzepts darstellen. Zahlreiche museale Ausstellungen sowie Projekte im öffentlichen Raum machen nicht nur seine künstlerischen Strategien, sondern auch seine Bedeutung im internationalen Kunstkontext sichtbar.

Die raffinierte Arbeitsweise Schusters vergleicht der Kunsthistoriker Andreas Spiegl mit dem Prinzip der Hebelwirkung: mit der richtigen Idee und einem geringen Kraftaufwand „Schwerwiegenderes" bewegen zu können. Michael Schuster hat bis dato mehrfach Objekte im öffentlichen Raum platziert, die ähnlich der mittels Schablonen und Farbe aufgebrachten Sonnenuhr versehenen Fassaden durch die Einfachheit der gestalterischen Mittel und das schnörkellose Formenvokabular bestechen. Sein Ausgangsmaterial ist stets Vorhandenes, das er eins zu eins übernimmt, oder geringfügig inhaltlich oder formal verändert. So dienten die zur Messung der Farbtreue wissenschaftlich ausgearbeiteten KODAK Color Control Patches und Macbeth ColorChecker als Vorlagen für Schusters Hauptwerke, KODAK Color Control Patches (1989) und ColorChecker (1991), indem der Künstler sie als vergrö-

The sundial that has been selected as the work of art to be applied to the southern, southwestern and northern front of the building at Rosentalerstrasse 127 in Klagenfurt, Austria's city with the highest number of hours of sunlight per year, is a reflection on this specific phenomenon.

The person responsible for the artistic design of the front is Michael Schuster, who was born in Graz, Austria in 1956 and has been living there to this day. He commissioned Carlo Heller, founder of sundial manufacturing company Helios Sonnenuhren in Wiesbaden, Germany, to determine the geographical coordinates, take the measurements of the building's front and calculate the construction of the sundial. Michael Schuster is the main representative of the second generation of conceptual media artists in Austria and has been creating a number of works that are very different at a first glance since the 1970s. All his works are accurate implementations of imaginary concepts. Countless exhibitions in museums as well as public space projects do not only show his artistic strategies, but also highlight his position in international art.

Art historian Andreas Spiegl compares Michael Schuster's clever approach to the principle of a lever: it does not take more than the right idea and a little bit of force to move the heaviest objects. Michael Schuster has placed objects in public space several times, and not unlike the fronts to which the sundial has been applied via stencils and paint, the appeal of these objects is due to the simplicity of the designs used and the straightforward forms. The starting point for his works always are existing objects, either taking them as they are or making minor modifications to their content or formal meaning. The scientific tools KODAK Color Control Patches and Macbeth ColorChecker, which are intended for measuring colour fidelity, for example, provided the basis for Schuster's main works KODAK Color Control Patches (1989) and ColorChecker (1991). The artist recreated these tools as works of art by enlarging and



3 Sonnenuhren

3 Sonnenuhren auf Hausfassade, Süd, West und Nordseite
Wohnhaus, Rosentalerstraße 127, Klagenfurt, Kärnten, 2012

3 Wall Sun Dials, South, West and North
Residence, Rosentalerstraße 127, Klagenfurt, Kärnten, 2012

ßerte Siebdruckobjekte künstlerisch umsetzte. In der Arbeit Polierplan für die Landesberufsschule in Bad Gleichenberg, Südsteiermark, um nur einige Beispiele zu nennen, verwendete Schuster auch Vorhandenes und applizierte auf deren Räumlichkeiten einen Polierplan eins zu eins. Seine farbigen Schriftskulpturen, die in den letzten Jahren im Fokus seiner künstlerischen Arbeit stehen, verweisen ebenfalls auf eine Herkunft aus der Computergenerierung.

(Beschreibungstext auf der Infotafel and der Hausfassade)

screen printing them. Another example of Schuster's using existing objects for art is his work Polierplan (construction plan) that he made for the tourism school in Bad Gleichenberg in southern Styria, Austria, applying an unaltered construction plan to the premises of the school. His colourful sculptures of letters, which have become the focus of his artistic work in recent years, trace back to Schuster's origins in the field of computer generation as well.

(description on the information plaque on the front of the building)

» Das Klagenfurter Sonnenuhrenhaus «

Sonnenuhr auf der Südsüdwest-Seite (20° W)

Wahre Ortszeit

Das Klagenfurter Sonnenuhrenhaus gibt den täglichen Lauf der Sonne von Osten nach Westen und ihr jährliches Auf und Ab zwischen den Sonnenwenden wieder. Von ihrem allmorgendlichen Aufgang stetig ansteigend, erreicht die Sonne im Süden den täglichen Höchststand.

Dies ist der **wahre Mittag** und 12 Uhr **wahre Ortszeit (WOZ)** vor Ort, also am Sonnenuhrenhaus in Klagenfurt. Dieser Mittag teilt den Tag tatsächlich in zwei gleichlange Hälften und es dauert nun genauso lang, bis die Sonne am Abend wieder untergeht.

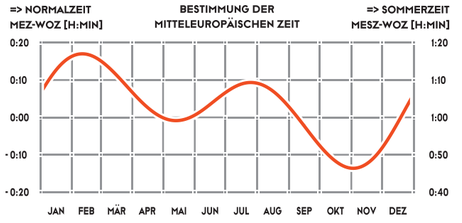
Die wahre Ortszeit, also die natürliche Zeit von der Sonne, kann man von den nach drei Himmelsrichtungen ausgerichteten Sonnenuhren ablesen.

Mitteleuropäische Zeit

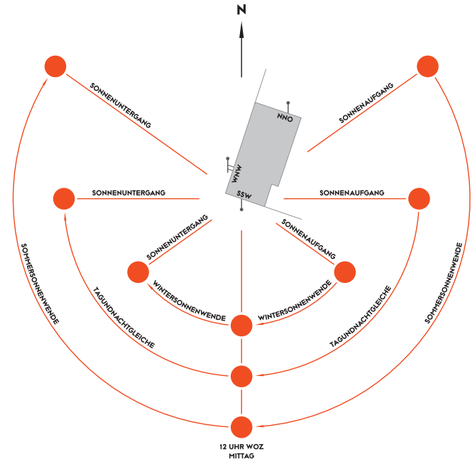
Ein Vergleich der von den Sonnenuhren abgelesenen wahren Ortszeit (WOZ) mit der Zeit auf der Armbanduhr zeigt, dass diese nicht übereinstimmen. Und nicht nur das! Wenn Sie den Uhrenvergleich mehrere Tage hintereinander ausführen, werden Sie feststellen, dass sich die Differenz fortwährend verändert. Der **wahre Sonnentag** ist offensichtlich mal kürzer und mal länger als 24 Stunden.

Bedingt durch die elliptische Umlaufbahn der Erde um die Sonne und die Neigung der Erdachse zur Erdbahnebene ist also die wahre Ortszeit eine ungleichmäßige Zeit. Dagegen ist die gleichmäßig getaktete Zeit auf der Armbanduhr eine vom Menschen erdachte, seinen Bedürfnissen angepasste Zeiteinteilung. Die in 24 Zeitzonen standardisierte **Zonenzeit** ist heute für die weltweite Kommunikation unabdingbar.

Die für Österreich gültige Zonenzeit ist die **mitteleuropäische Zeit** (MEZ), die sich auf den Meridian 15° östlich von Greenwich bezieht. Zusätzlich unterscheidet man zwischen der **Normalzeit** (MEZ) und der **Sommerzeit** (MESZ). Letztere beinhaltet eine Zeitverschiebung um eine Stunde, die von Ende März bis Ende Oktober gültig ist.



Bestimmung der MEZ/MESZ aus der abgelesenen Zeit von der Sonnenuhr
Entnehmen Sie den aus der Kurve den dem Tagesdatum entsprechenden Wert und addieren Sie diesen zur von der Sonnenuhr abgelesenen wahren Ortszeit. Auf der linken Seite finden Sie den Wert für die Normalzeit (MEZ) und rechts den für die Sommerzeit (MESZ). Beispiele: Am 12. Februar lesen Sie 11 Uhr WOZ von der Sonnenuhr ab, entnehmen den Wert 0:17 h (linke Seite) aus dem Diagramm und erhalten 11:17 MEZ. Zur gleichen Zeit am 30. September bestimmen Sie 11:53 Uhr MESZ mit dem auf der rechten Seite abgelesenen Wert.



Die tägliche und jährliche Wanderung der Sonne um das Sonnenuhrhaus
Die Horizontbögen der Sonne zeigen, wie die drei Wände des Sonnenuhrenhauses zu den Sonnenwenden und Tagundnachtgleichen beleuchtet werden. Die eingezeichneten Schattenwerfer mit Kugel stehen alle parallel zur Erdachse und zeigen zum Himmelspol in der Nähe des Polarsterns. Die Sonne wandert durch die Erddrehung scheinbar um die Schattenwerfer und zeigt mit deren Schatten die Zeit an.

Bestimmung der MEZ und der MESZ

Die mitteleuropäische Zeit (MEZ/MESZ) kann aus der von den Sonnenuhren abgelesenen wahren Ortszeit mit Hilfe des unten stehenden Diagramms bestimmt werden. Die Kurve des Diagramms ist die Summe von zwei Anteilen:

1. Die **Ortszeitdifferenz**. Das ist die Zeit, die die Sonne vom MEZ-Meridian (15° O) zum Meridian des Sonnenuhrhauses in Klagenfurt (14°17’57”O) benötigt. Die Erde dreht sich in 4 min um 1°. Die Ortszeitdifferenz beträgt konstant 2 min 48 s.

2. Die **Zeitgleichung**. Das ist die datumsabhängige Differenz der wahren Ortszeit (WOZ) zur **mittleren Ortszeit (MOZ)**. Die MOZ ist quasi der jährliche Mittelwert der WOZ.

Jahreszeiten

Die jährliche Wanderung der Sonne zwischen den Wendekreisen kann man auf allen Sonnenuhren verfolgen. Zu den Sonnenwenden und den Tagundnachtgleichen laufen die Schatten der auf den Schattenwerfern sitzenden Kugeln entlang der eingezeichneten Datumslinien, die jeweilige Jahreszeit beginnt.

Zur Sommersonnenwende am 20./21. Juni beginnt der Sommer, zur Wintersonnenwende am 21./22. Dezember der Winter. Zu den Tagundnachtgleichen beginnt der Frühling, wenn der Kugelschatten am 20./21. März von oben nach unten die Linie überquert, der Herbst, wenn er am 22./23. September von unten nach oben über die Linie wandert.

Projektleitung und Idee:
SPV-Schilcher Produktions- und Verwaltungs GmbH
Rudolf Schilcher
Michael Schuster
Graz

Berechnung und Design:
Helios Sonnenuhren
Dr.-Ing. Carlo Heller
Wiesbaden, Deutschland

Das Design der Sonnenuhren ist geistiges Eigentum der Fa. Helios e.K. und urheberrechtlich geschützt.

Vermessung und Montage:
Ing. Adi Prattes
Klagenfurt

Michael Schuster
Graz

Ausführung:
Bergmann GmbH (Malerarbeiten)
Graz

Helios Sonnenuhren (Schattenwerfer)
Dr.-Ing. Carlo Heller
Wiesbaden, Deutschland

489 M
102 NOBELPREISE PHYSIOLOGIE ODER MEDIZIN IN 111 JAHREN

489 M
102 NOBEL PRIZES IN PHYSIOLOGY OR MEDICINE OVER 111 YEARS

Das LKH Salzburg/Chirurgie West ist ein Ort, an dem medizinische Wissenschaft eine wichtige Rolle spielt. Der mittlerweile selbstverständliche Standard in der Medizin wurde nur durch die Errungenschaften medizinischer Wissenschaften möglich. Die herausragendsten Leistungen spiegeln sich seit 111 Jahren in den jährlich verliehenen Nobelpreisen für Medizin oder Physiologie wider.

Die Arbeit 489 Meter - 102 Nobelpreise Physiologie oder Medizin in 111 Jahren symbolisiert diese bedeutenden Leistungen der medizinischen Wissenschaft, welche die Basis für den alltäglichen Betrieb eines modernen Landeskrankenhauses bilden, und erweist den WegbereiterInnen der modernen Medizin Referenz.

Ein 163 m langes, 3-zeiliges Band mit den Jahreszahlen, Namen und Nationalitäten der PreisträgerInnen umschließt das Gebäude wie eine Klammer und veranschaulicht die 111-jährige Tradition der Nobelpreise. Das schon jetzt in der Erscheinung außergewöhnliche Gebäude der Chirurgie West wird vom Schriftband umspannt - wie ein Paket -und gewinnt an diesem exponierten Ort zusätzlich an Bedeutung.

Von allen wissenschaftlichen Nobelpreisen ist der Anteil an weiblichen Preisträgerinnen des Nobelpreises für Physiologie oder Medizin mit 10 Verleihungen am höchsten, obwohl bisher nur 5% der Preise an Frauen verliehen wurden. Diese Preisträgerinnen sind im Schriftband durch die Farbe Magenta hervorgehoben. Der Nobelpreis für Physiologie oder Medizin wurde seit 1914 an 5 Österreicher verliehen. Die Namen der fünf österreichischen Preisträger sind rot dargestellt. Insgesamt wurden die Preise bisher an Personen aus 21 Nationen vergeben, eine breite Streuung, die gut zur internationalen Bekanntheit und zum Anspruch der Stadt Salzburg passt.

Die Gesamtlänge von 489 m ergibt sich aus der Länge der Jahreszahlen, Namen und Nationalitäten von bisher 199 PreisträgerInnen. Diese werden 3-zeilig auf die Länge der Fläche aufgebracht. Daraus ergibt sich eine Schrifthöhe von 17 cm. Am Ende des Bandes wird für die PreisträgerInnen von 2012 Raum gelassen.

Medical science plays an important role at LKH Salzburg/Chirurgie West (provincial hospital of Salzburg/western centre for surgery). Medical standards that we take for granted these days would not have been possible without the accomplishments of medical sciences in the past. For 111 years, the greatest achievements have been decorated with the annually awarded Nobel Prize in Physiology or Medicine.

The installation "489 Meter – 102 Nobelpreise in Physiologie oder Medizin in 111 Jahren" (489 meters – 102 Nobel Prizes in Physiology or Medicine over 111 years) is a symbol for these crucial achievements in medical science, which are the basis for the everyday operation of a modern hospital, intended to honour the pioneers of modern medicine.

A metal band with a length of 163 m and three rows, including the years, names and nationalities of all Nobel Prize winners, will span the building like a fastener and illustrate the 111-year tradition of the Nobel Prize. The western centre for surgery is a very special building in appearance already, but a printed band wrapped around its most visible portion – like a ribbon around a parcel – will emphasise its importance even further.

Among all scientific Nobel Prizes, the number of female laureates is highest for the Nobel Prize in Physiology and Medicine – it has been awarded to 10 women – but, all in all, only 5% of all Nobel Prize winners have been women. On the band, these female laureates are highlighted in magenta. In 1914, the first of a total of five Austrians was awarded the Nobel Prize in Physiology or Medicine. The names of the five Austrian laureates are coloured red. Overall, the prize has been awarded to people from 21 different nations – a diverse variety fit for the international reputation and the claim of the city of Salzburg.

The band's total length of 489 m is exactly the length required to list the years, names and nationalities of the currently 199 awardees. Applying them in three rows over the entire band, the letters will have a height of 17 cm. The end of the band will leave room for the laureates of 2012.

489 M - 102 NOBELPREISE PHYSIOLOGIE ODER MEDIZIN IN 111 JAHREN
Visualisierung, Wettbewerbsbeitrag, Chirurgie West, LKH Salzburg, 2012
Visualisation, competition entry, Chirurgie West, LKH Salzburg, 2012

Im Eingangsbereich des Gebäudes wird eine umfangreiche Informationstafel zur Arbeit und der Geschichte des Preises und der PreisträgerInnen angebracht.

TECHNISCHE BESCHREIBUNG

Schrifttafeln 163 x 0,85 m, aus eloxiertem Aluminium silber matt natur

Anbringung des Schriftbandes mit ca. 3-5 cm Abstand zur Bausubstanz, daher weitgehend selbstreinigend (Schrifttafelhöhe und Distanz in Absprache mit den Architekten). Anbringung der Tafeln an Gebäudeecken mit ca. 5 cm Radius.

Aufschrift in 3-zeiligem Fließtext mit den Jahreszahlen, Namen und Nationalitäten aller 199 PreisträgerInnen 1901-2012, Buchstaben aus hochlichtbeständiger, 2-Komponenten-Siebdruckfarbe in Schwarz, Magenta (Preisträgerinnen) und Signalrot (Österreicher). Am Ende des Bandes wird für die Verleihung 2012 entsprechend Raum gelassen. Schriftgröße ca. 17 cm.

111 aus den Alu-Tafeln per Lasercut herausgeschnittene Jahreszahlen, mit Tageslicht-LED-Leuchten beleuchtet. LED-Lebensdauer: mehr als 50 000 h, (sechsmal so lang wie die derzeit besten Leuchtstoffröhren).

A panel containing comprehensive information about the artwork as well as the history of the Nobel Prize and the laureates will be set up in the entrance hall of the building.

TECHNICAL DETAILS

Information panels, 163 x 0.85 m, anodised aluminium, silver, matt finished, natural colour

Application of the band at a distance of about 3–5 cm to the masonry bond, so it will be mainly self-cleaning (height of application and distance of the panels will be determined in cooperation with the architects). Application of the panels at the corners of the building with a radius of approx. 5 cm.

Three rows of continuous text comprised of the years, names and nationalities of all 199 Nobel Prize winners from 1901 to 2012; letters printed in highly light-resistant dual-component screen printing ink in black, magenta (female laureates) and bright red (Austrian laureates). The end of the band will leave sufficient room for the awardees of 2012. Height of letters: approx. 17 cm.

111 numbers of years cut out of the aluminium panels via laser beam cutting, illuminated by daylight LED lamps. LED lifetime: over 50,000 hours (six times the lifetime of the best commercially available fluorescent tube lamps).

EG, 1.OG, 2.OG, 3.OG, 4.OG

Die gesamte Glasfläche jedes Stockwerks wird mit der Abkürzung des jeweiligen Stockwerks bedruckt. EG im Erdgeschoß, 1. OG im ersten Obergeschoß und so weiter. Dieser Text beginnt in der untersten Zeile im EG in roter Farbe. Die Farbe ändert sich aufsteigend pro Zeile und durchläuft das gesamte Farbspektrum und wird in der obersten Zeile im 4. OG wieder Rot, ohne jedoch genau den Rotton zu erreichen, mit dem der Text im EG beginnt. Jede Farbe kommt demnach nur in einer Zeile vor. In jedem Stockwerk wird eine Abkürzung im Druck ausgespart und durch ein RGB-LED-Leuchtdisplay ersetzt. Auch dieses zeigt die jeweilige Abkürzung und leuchtet, kontinuierlich wechselnd in allen Farben des Farbkreises.

Diese Arbeit ist eine Fortführung der LED-Lichtarbeiten der letzten Jahre und stellt zum ersten Mal einen konstanten, nicht leuchtenden Teil einem variablen, leuchtenden Teil gegenüber.

TECHNISCHE BESCHREIBUNG

Gedruckte Geschoßbeschriftungen, EG, 1. OG bis 4. OG, Druck lt. Ausschreibung, andere Druckverfahren möglich (UV-Direktdruck). Farbe ändert sich je Zeile und durchläuft von unten nach oben den gesamten Farbkreis. Schrifthöhe ca. 30 cm, der Text füllt die gesamte Glasfläche aus.

Je Stockwerk ein RGB-LED-Leuchtdisplay, ca 30 x 80 x 1,5 cm, EG, 1.OG bis 4.OG. Farbe der Leuchtschrift wechselt kontinuierlich.

"EG" on the ground floor, "1. OG" on the first floor, and so on – that is, the common German abbreviations for the respective floors – will be printed over the whole area of a glass panel to be found on every floor. The text will start in the lowest line, on the ground floor, in red. Then the colour will change with every ascending line, passing through the whole spectrum of colours, and turn red again in the top line on the fourth floor, however without reaching the exact shade of red that has been used for the start of the text on the ground floor. This means that any colour will be present in only one line. On every floor, one abbreviation will not be printed but instead be represented by a RGB LED display. This display uses light in the continuously changing colours of the colour circle to show the respective abbreviation.

The work is a continuation of the works with LED illumination in recent years. For the first time, a constant, non-illuminated part is contrasted with a variable, illuminated part.

TECHNICAL DETAILS

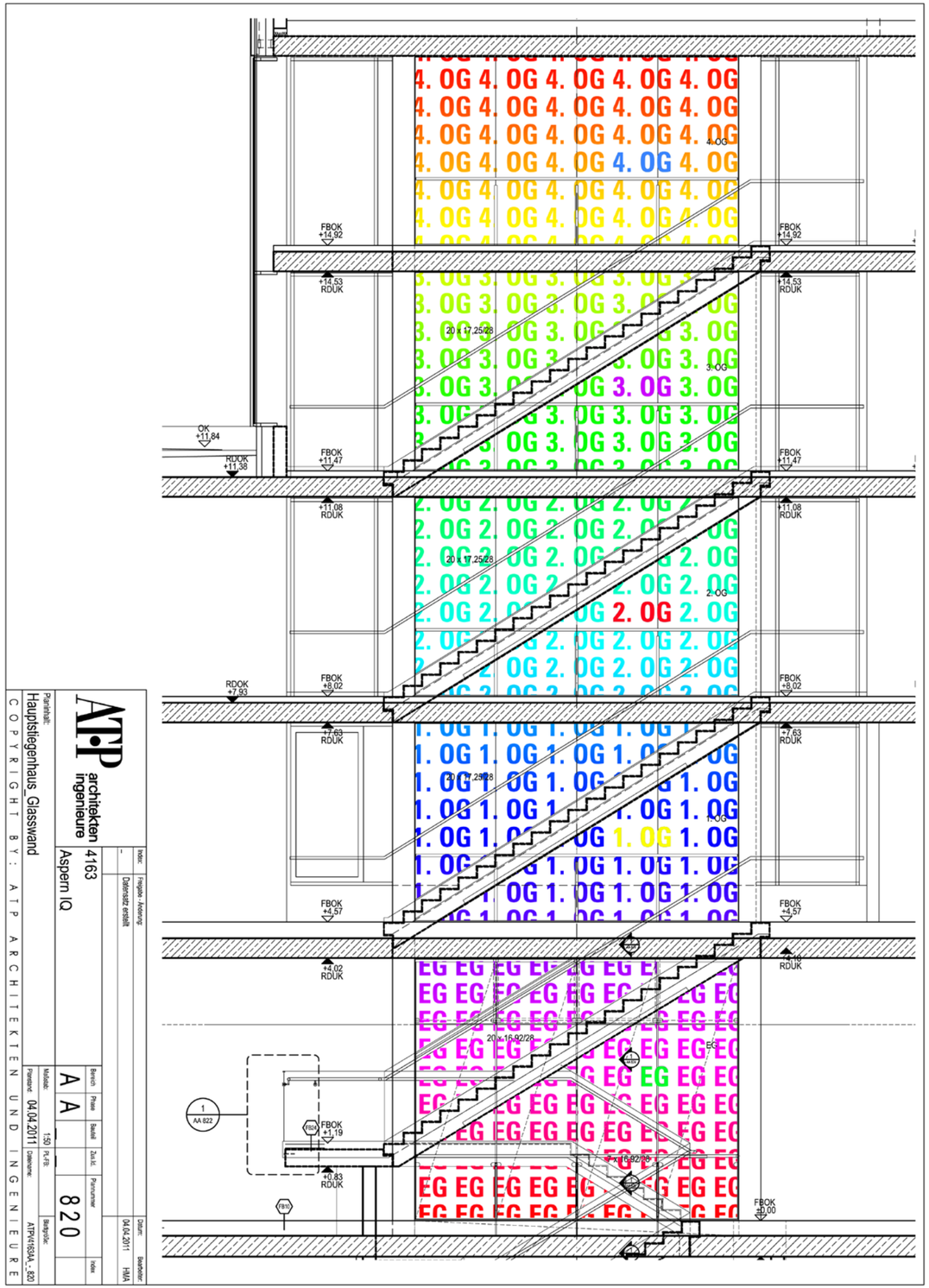
Printed descriptions of floors; EG, 1. OG to 4. OG; print according to request, other printing methods possible (UV direct printing). Colour changes in every line and passes through the entire colour circle from bottom to top. Height of letters approx. 30 cm; text consumes the whole glass area.

One RGB LED display per floor, approx. 30 x 80 x 1.5 cm; EG, 1. OG to 4. OG. Colour of illuminated letters is changing continuously.

EG, 1.OG, 2.OG, 3.OG, 4.OG

Visualisierung, Wettbewerbsbeitrag, Aspern IQ, Wien, 2012

Visualisation, competition entry, Aspern IQ, Wien, 2012



THERMOMETER 25:1

Michael Schuster hat mehrfach Objekte im öffentlichen Raum realisiert, die ähnlich der an dieser Fassade angebrachten Arbeit mit dem Titel Thermometer 25:1 (2012/2013), durch die Einfachheit der gestalterischen Mittel und das schnörkellose Formenvokabular bestechen. Sein Ausgangsmaterial ist stets Vorhandenes, das er eins zu eins übernimmt, oder geringfügig inhaltlich oder formal verändert.

Alle 15 Minuten, ausgehend von jeder vollen Stunde und mittels GPS synchronisiert, schaltet sich das Thermometer ein und zeigt zuerst alle je in Graz gemessenen Temperaturen in den Farben des Farbkreises von grün bis gelb. Die Farben werden mit 97 RGB (Rot Grün Blau) LED-Modulen in der Plexiglassäule dargestellt. Jedes dieser Module stellt ein Grad Celsius dar und ist einem Farbwert zugeordnet. Die weißen Bereiche im Minusbereich und die weißen Bereiche im Plusbereich stehen für die Werte, welche noch nie in Graz gemessen wurden.

Nach einer Minute wird die aktuelle Temperatur angezeigt; dazu nimmt die Plexiglassäule die dem Temperaturwert zugeordnete Farbe an. Diese Ansicht bleibt für 3 Minuten sichtbar. Danach ist die Temperatur durch ein einzelnes weiß leuchtendes Grad-Modul ablesbar.

Die bei erstmaliger Inbetriebnahme am 1. Juni 2013 übernommenen Werte, gemessen in Graz von der Zentralanstalt für Meteorologie und Geodynamik (ZAMG):

Höchste Temperatur: 37,1 Grad, gemessen am 5. Juli 1950; aktualisierte Temperatur: 38,9 Grad, gemessen am 8. August 2013

Niedrigste Temperatur: -23,7 Grad, gemessen am 24. Jänner 1900 und am 3. Februar 1929

Michael Schuster has created a number of objects in public space, which all stand out due to the simplistic designs and clean vocabulary of forms. One of these objects is this piece, called Thermometer 25:1 (2012/2013), mounted to this façade. His raw material is always finished designs, objects trouvé, which he uses with little or no change to both content and formal appearance.

The thermometer is switched on every 15 minutes, starting with the top of every hour. At the start of each such sequence it display all temperatures recorded in the city of Graz in the colours of the colour wheel, ranging from green to yellow. These colours are displayed using 97 RGB LED modules in the plexi glass column. Each module represents one degree Celsius and is assigned a specific hue. The white areas in the extreme cold and heat represent temperatures never recorded in Graz.

After one minute the current temperature is displayed and the whole column takes on that specific hue assigned to that temperature value. This is held for three more minutes and then the current temperature can be read by a single module lit in white.

Minimum and maximum recorded temperature values in Graz. at the time of initial start-up, June,1st 2013, according to the Zentralanstalt für Meteorologie und Geodynamik (ZAMG):

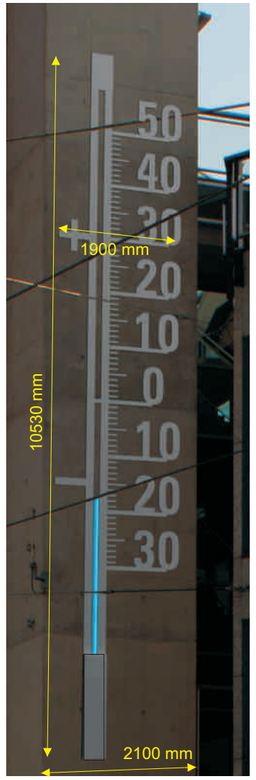
Highest value: 37,1 °C, recorded on July 5th, 1950. New maximum, 38,9 °C, recorded on August 8th, 2013.

Lowest value: -23,7 °C, recorded on January 24th, 1900 and February 3rd, 1929.

THERMOMETER

Aussenthermometer mit LED-Säule, von Grün über Blau, Rot, Gelb in 80 Schritten je nach Temperatur wechselnd
Auftragsarbeit Schloßberg Hotel, Graz, 2012 -2013

Outdoor thermometer with LED scale, changing from green to blue, red and yellow in 80 steps, according to temperature
Commssioned piece, Schloßberg Hotel, Graz, 2012-2013

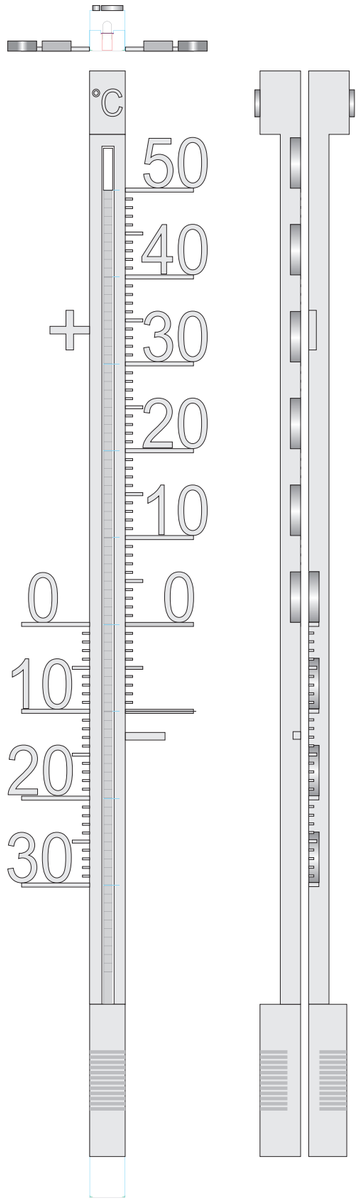


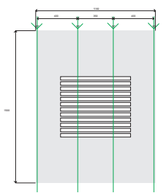
Korpus und Ziffern:
Profil: Alu01 unbeleuchtet
Ziffern extra
Striche Alu 50/25 mm
Bautiefe: Saule: 100 mm
Bautiefe Buchstaben: 100
Oberfläche: lackiert
Montagevorbereitung: Betonwand

LED Säule:
LED: RGB Module
Teilung: 1 Kanal = 1 °C = ca. 90 mm
Ansteuerung: 80 Kanäle
Breite der Säule: ca. 90 mm
Profil der Säule: gerundet

Steuerung:
Farbänderung mit Temperaturänderung
80 Kanäle.
Ansteuerung in Abhängigkeit der Temperatur.

Montage:
E-Zuleitung bauseits
Position Sensor
Position EVG
Position Steuerung





Diese Zeichnung ist geistiges Eigentum der N. Wilfling Reklamebau GesmbH. Vervielfältigung und Verwendung nur mit unserer schriftlichen Genehmigung!

WILFLING REKLAMEBAU	Rankengasse 28 A-8020 Graz	D: 3.12.2012	V: SB / GK	M:	A: 623442	Projekt: Michael Schuster	
	+43 316 724040-0 office@wilfling.at	R: X/Wilfling/Vertrieb/Zeichnungen			Z: WI7568_1dinA3	Detail: Thermometer	

2 PRISMENWENDER
JOANNEUMSVIERTEL, GRAZ

2 CHANGEABLE PRISMATIC SIGNS
JOANNEUM QUARTER, GRAZ

ANSATZPUNKT

Im Jahr 1993 habe ich einen Prismenwender erstmals für eine Arbeit verwendet. Es handelte sich um temporäre Installationen. Seit damals ist es mir ein Anliegen eine bleibende Arbeit mit Prismenwendern zu realisieren. Aufgrund der Aufgabenstellung – Joanneumsviertel/Universalmuseum - ist das der erste Prismenwender, der sich auf Malerei bezieht und somit die Primärfarben rot, gelb und blau sowie die jeweils daraus resultierenden Mischfarben zeigt.

BESCHREIBUNG

Bei meiner Arbeit werden auf dem Balkon zwei Prismenwender im rechten Winkel zueinander montiert. Der Prismenwender auf der Westseite zeigt auf den Prismen jeweils die drei Grundfarben der Malerei: Rot, Gelb und Blau (vgl. Itten). Die Prismen sind so angeordnet, dass immer zwei Grundfarben auf dieser Prismenwenderfläche sichtbar sind. Der Prismenwender auf der Südseite zeigt jeweils die Sekundärfarben, die durch die Mischung der beiden sichtbaren Grundfarben auf der Westseite entstehen. Zusätzlich erscheinen durch die Rotation der Prismen verschiedene Mischfarben, wie bei einem Farbkreis.

Die einzelnen Prismen rotieren jeweils leicht zeitversetzt; dadurch entsteht eine Art Dominoeffekt, der sich vom ersten auf den zweiten Prismenwender fortsetzt. Im Abstand von z.B. 60 Sekunden sind jeweils ein Grundfarbenpaar und die entsprechende Mischfarbe sichtbar.

Die zwei Prismenwender werden mit wartungsarmen LED-Leuchtschienen (je 6 m) versehen, die es erlauben, mit einem Horizontalabstand von nur 8 cm die Prismenflächen von unten zu beleuchten (siehe Skizze unten).

Die Höhe der Prismen ist so gewählt, dass der Lichteinfall in den dahinterliegenden Büros nicht beeinträchtigt wird. Ich habe Prismenwender mit hochwertigen, präzise gleitenden, geräuscharmen Kunststoffelementen ausgesucht, die sich zudem durch eine lange Lebensdauer auszeichnen.

APPROACH

The first time I used a changeable prismatic sign was when I created some temporary installations in 1993. Ever since then, I have wanted to create a permanent work using prismatic signs.

Due to the nature of the task – Joanneum Quarter/Universal Museum – I decided to design the first ever prismatic sign that pertains to painting, showing the primary colours red, yellow and blue as well as the mixed colours resulting from them.

DESCRIPTION

My work will feature the mounting of two prismatic signs perpendicularly to each other on the balcony. The prisms of the sign on the western side will show the three basic colours of painting: red, yellow and blue (cf. Itten). They will be arranged in such a way that two basic colours are always visible on the surface of this prismatic sign. The prismatic sign on the southern side will always show the secondary colours that result from mixing the two basic colours which are visible on the western side. In addition, the rotation of the prisms will provide for several mixed colours' appearing, similar to a colour circle.

The rotation of the individual prisms is slightly time-shifted, so a certain knock-on effect is triggered, jumping from the first prismatic sign to the second one. A pair of basic colours and the corresponding mixed colour are visible, for example, every 60 seconds.

The two prismatic signs are provided with low-maintenance LED light arrays (6 m each) that allow illumination of the prisms' surfaces from underneath at a horizontal distance of only 8 cm (see figure below).

The height of the prisms is selected such as not to take away light from the offices behind the signs. I have chosen long-life prismatic signs with high-quality, accurately sliding, low-noise plastic elements.

PRISMENWENDER, 2013

PRISMATIC SIGNS, 2013

ELISABETH FIEDLER

Unter Ausschaltung eigener Handschrift, statt dessen der Sichtbarmachung von Mechanismen, entwickelt Michael Schuster seine Kunst. Gleichzeitig vergewissert er uns, dass es kein Geheimnis gibt.

Isaac Newton ließ 1671 Sonnenlicht durch ein Glasdreieck, ein Prisma, fallen, in dem es sich in mehrere Farben aufspaltete, das bisher geglaubte weiße Licht wurde also naturwissenschaftlich aufgefächert und entschlüsselt.

Ausgehend von dieser Entdeckung baut Michael Schuster zwei Prismenwender, die die beiden Seiten eines Balkons des dem Joanneumsviertel zugewandten Gebäudes im rechten Winkel einnehmen, und in denen er die Primärfarben Rot, Gelb und Blau analog anwendet:

Auf der längeren Seite blättern sich jeweils zwei Primärfarben auf und an der kürzeren die daraus resultierende Sekundärfarbe. Im Drehen der dreiseitigen Prismen kann der Mischvorgang wie im Farbkreis unmittelbar mitverfolgt werden. Dabei rotieren die einzelnen Prismen leicht zeitversetzt, wodurch eine Art Dominoeffekt entsteht.

Nicht das Changieren im Pinselgestus oder die meisterliche Genialität, sondern das maschinell hergestellte gesamte Spektrum unter konsequentem Ausblenden subjektiver Komponenten, innerhalb dessen sich alles Sichtbare zeigt, präsentiert uns Michael Schuster in hoher Präzision und Ästhetik.

Ohne Vermischung der Farben bleiben sie als Potential für alle Bilder verfügbar, zeigen aber kein konkretes Abbild. Denn es geht um Fragen der Wahrheit und der Wahrnehmung von Wirklichkeit, aber auch um Konstruktion von Wirklichkeit, mit denen wir ständig konfrontiert sind.

Damit reflektiert diese Skulptur gleichermaßen alle Möglichkeitsformen der Kunst und der Natur, die auch in diesen beiden Häusern des Universalmuseums Joanneum gezeigt, gesammelt und bearbeitet werden.

Michael Schuster develops his art, eliminating his own hand writing, but at the same time making mechanisms visible. Furthermore he assures us that there is no secret.

In 1671 Isaac Newton sent sun light through a triangular glass prism, splitting the it into different visible colours. Thus, sun light previously thought to be white was scientifically separated and analysed.

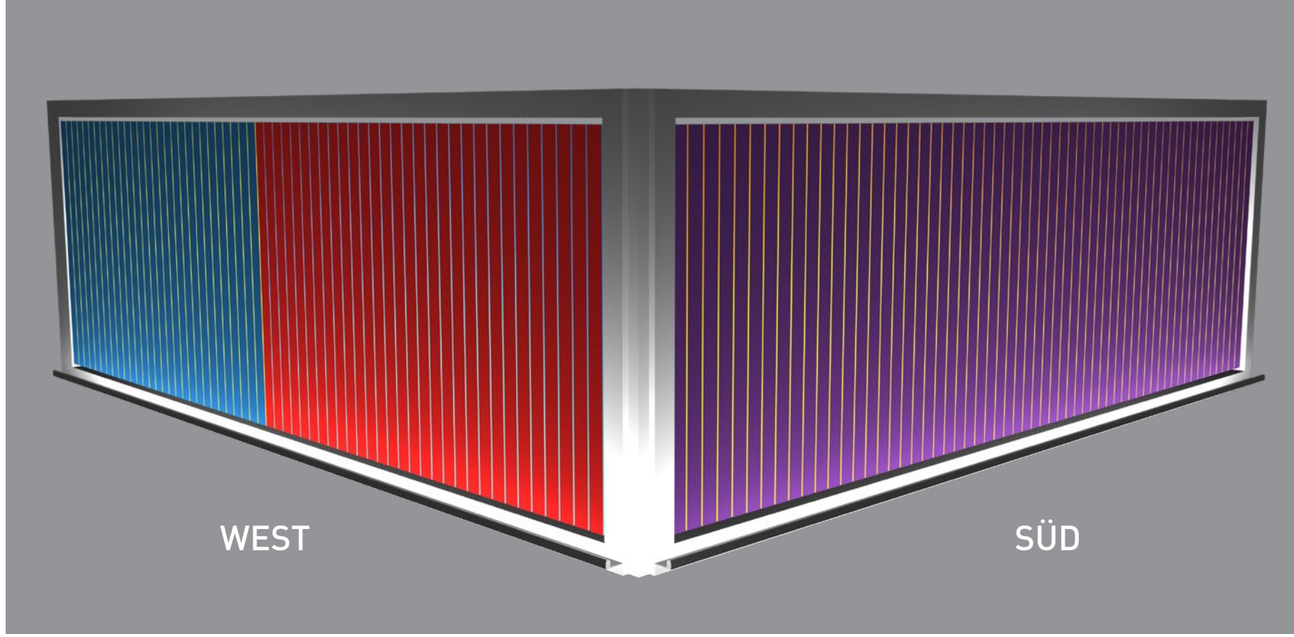
Starting here, Michael Schuster builds two prismatic signs which are then mounted on a balcony opposite the Joanneumsviertel. The two signs are hung perpendicular to each other and the primary colours of painting, red, yellow and blue are applied.

On the longer side of the balcony, three pairs of primary colours are shown and on the shorter side the resulting secondary colour. The triangular prisms rotate around their axes and while they turn the mixing of colours can be directly observed. The prisms do not rotate at the same time but with some delay and thus a kind of domino effect is created.

Michael Schuster shows us not the changing of the brush gestures, not the genius of the Master, but the whole industrially produced spectrum, thoroughly hiding all subjective aspects. He does so with high precision and aesthetic appeal.

Without actually mixing the colours they remain as a potential of all pictures but show no concrete image. Because it is all about questions of truth and perception of reality, but also about construction of reality, questions with which we are confronted all the time.

Thus, this sculpture reflects, in effect, all possibilities in art and nature, which are also shown, collected and edited in both buildings of the Universalmuseum Joanneum.



Primärfarben

Mischung ergibt

Mischung ergibt

Mischung ergibt

Sekundärfarben

COLOR CHECKER

Auftragsarbeit Schloßberghotel, Graz, 2012-2013

Commssioned piece, Schloßberghotel, Graz, 2012-2013

THE NEW BORDER

UV-Druck hinter Plexiglas, 110 x 137 cm

Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz, 2013

WE SHAPE OUR BUILDINGS, THEREAFTER THEY SHAPE US

Grau-Oranges LED-Schriftobjekt mit Bewegungssensor, halbdurchlässiger Spiegel, RGB-LEDs
Auftragsarbeit für Architekturbüro Pernthaler, Graz, 2013

DEJA VU

GSpiegel, 2 RGB-LED-Displays, Farbverläufe kontinuierlich komplementär wechselnd, 2 Trafos, Bewegungssensor, 177 x 109,3 x 6 cm
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz, 2013

3 X 5,6% VON 100%

Cyan/Magenta/Yellow, Glas, gewalzter Farbauftrag, Schrift sandgestrahlt, Aluminiumrahmen, LED, je 100 x 100 x 6 cm
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz, 2014

ES GIBT AUCH SPIEGEL, IN DENEN MAN ERKENNEN KANN WAS EINEM FEHLT (FRIEDRICH HEBBEL)

Spiegel, 2 RGB-LED-Display, Farbverläufe kontinuierlich komplementär wechselnd, Bewegungssensor, 593 x 138 cm
Auftragsarbeit für das Land Steiermark, Landhaus, Graz, 2015

HOTEL

RGB-LED-Skulptur, 430 x 145 cm
Auftragsarbeit für Augarten Hotel, Dr. Helmut Marko, Graz, 2015

MIRRORS SHOULD THINK LONGER BEFORE THEY REFLECT (JEAN COCTEAU)

Spiegel, 2 RGB-LED-Displays, Farbverläufe kontinuierlich komplementär wechselnd - auf weiß umschaltbar, Bewegungssensor, 180 x 115 x 6 cm
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz, 2015

I'LL BE YOUR MIRROR

Spiegelobjekt mit Musik

2 Displays weiß und RGB (Farbverlauf kontinuierlich komplementär wechselnd), Bewegungssensor, MP3-Player mit Verstärker und Lautsprecher, 77 x 109 x 6 cm

Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz, 2016

LOOK

Spiegel, RGB-LED-Display, Farbverlauf kontinuierlich wechselnd, Bewegungssensor, Alurahmen, 48 x 64 x 6 cm
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz, 2017

PRISMENWENDER STATISCH

Leuchtobjekt mit 18 RGB beleuchteten Lamellen, Verschiedene Licht-Farb-Programme, 139 x 184,5 x 20 cm (Größe variabel)
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz, 2017

PROTECT ME FROM WHAT I WANT

Einkaufswagen, LED-Display, graffitgrau, Displayschrift, blinkt rot, Bewegungssensor, Akku, Display: 27,5 x 34,5 bis 38 cm, Gesamt: 108 x 100 x 60 cm
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz 2018

BLACK MIRROR

Grauglas, Rückseite Keramikdruck, 9 UV-LED Module, 161,8 x 100 cm
Herausgeber: Artelier Contemporary und Michael Schuster. Auflage: 7 Stück + II Künstlerexemplare, Graz 2018

DANKSAGUNG

Alexandra Potzinger

Petra Schilcher, Artelier Contemporary, Graz

Ralph Schilcher, Artelier Collection, Graz

Mit Unterstützung durch:

bm:uk

IMPRESSUM

Druck: Frick Kreativbüro & Onlinedruckerei e.K.,
Krumbach, Deutschland

Grafik & Satz: David Auner

Übersetzungen: Michael Haberl, David Auner, Yplus

Fotos und Reprofotografie: David Auner, Michael Schuster