

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 60: Collaborations Chuck Close, Diana Thater, Luc Tuymans

Artikel: The body in the library = Die Leiche in der Bibliothek

Autor: Singerman, Howard / Schneider, Nikolaus G.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681265>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DAVID BUNN, *A PLACE FOR EVERYTHING AND EVERYTHING IN ITS PLACE*, 1993, detail, permanent installation in the passenger elevators, Los Angeles Central Library, East Wing, 9506 catalogue cards from the discarded main card catalogue / *EIN ORT FÜR ALLES UND ALLES AN SEINEM ORT*, 1993, feste Installation in den Personenliften im Ostflügel der Los Angeles Central Library, 9506 Karteikarten aus dem ehemaligen Zentralkatalog.

HOWARD SINGERMAN

THE BODY IN THE LIBRARY

Since 1993, David Bunn has worked inside the library, literally at first, now only virtually, but it is in the later works that the library's enclosure is most strongly felt. Before then, particularly in three large and wryly erudite installations realized in Los Angeles area museums between 1988 and 1991, Bunn's work had taken as its subject the conjunction of knowledge and power in the field of vision, Foucault's "unimpeded empire of the gaze." The library must have seemed a fitting place to continue that investigation; it gathers together all of the material he had worked on: the map and the atlas, tales of discovery and the disciplinary wisdom of ethnography. More than that, it orders them: The library is not just a collection of texts, it is a system of knowledge. According to the Dewey Decimal System, the classification system employed by most American public

libraries, our world of knowledge—and our knowledge of the world—is divided into ten categories, each of which is designated by a hundred-number span. The first class, 000–099, includes general works, such as encyclopedias; 100–199, is used for philosophy and psychology; 200–299, religion and mythology; and so on through the nine hundreds, history, geography, and travel. Whatever we write, whatever we will write, is already expected; there's always a place for it, somewhere between two other books on the shelf and in the catalogue. The library knows the field and content of each of its books, its extension and its implications: the numbers on the spine designate the address of the book and to whom—to the edges of which other texts, that is—it is addressed.

Bunn's first library work, fittingly titled *A PLACE FOR EVERYTHING AND EVERYTHING IN ITS PLACE* (1993), is a permanent installation at the Los Angeles Central Library, realized in two of the building's passenger elevators and in the hoist shafts that carry them. As part of a library renovation in the early

HOWARD SINGERMAN teaches art history at the University of Virginia and is the author of *Art Subjects: Making Artists in the American University* (Berkeley/London: University of California Press, 1999).

nineties, the card catalogue was replaced by a new computerized system; A PLACE FOR EVERYTHING is a souvenir of the old catalogue and a map of the library's organization. On the back wall of each shaft, and visible through a floor-to-ceiling window in the cab, a column of cards, eight stories tall, is arranged to match the subject matter of the books on each of the library's floors. Inside the cab, lining its walls, are more library cards, each of which lists a book whose title begins with either "Complete" or "Comprehensive." Sampling the library's subjects, crossing through its organizing system, the elevators are allegorical—or maybe material—search engines. The cards that line the hoist shafts are smart; they are organized by content, arranged to echo the order of the shelves and the categorical organization of knowledge. They are metaphors for the library's own metaphoric totality, the wholeness and unity of what is known. The cards inside the cabs are arranged not by call number but alphabetically; they are dumber, continually surprised. They pass without noticing from *Comprehensive Approaches to the Burned Person* to *Comprehensive Architectural Services* to *Comprehensive Atlas of the World*. Their connection is accidental, contingent, and purely metonymic.

A PLACE FOR EVERYTHING used 9506 cards; Bunn inherited the remainder of the catalogue, some two million cards, boxed for disposal by library staff in alphabetical order in 514 cardboard boxes. Since 1996, he has used that sheer, dumb order—an order without depth or internal knowledge, like Donald Judd's "one thing after another"—assembling runs of cards, of book titles and subject headings, in response to a word or phrase posed to the remains. Titles and subject headings tend not to be full sentences, certainly not complex ones, and Bunn's product is a series of usually short, minimally punctuated, and often evocative lines that seem, thanks to the alphabet, to return to a theme, or at least to a word, as though to a refrain: They look, and come to read, like poems. All the cards in the L.A. catalogue that begin with the words "after you," to take an obviously self-referential example, form a poem that seems quite close to the project of Bunn's earlier installations: "After you, Columbus/After you, Magellan/After you, Marco Polo/After you with a pis-

tol." The poem hangs on the last line; it seems to take into account each preceding line, placing each in just the right, stepped relation to the next. It unifies them, at least momentarily, under the sign of metaphor rather than the list of metonymy, opening them up to an organizing, seemingly intentional theme. It's hard to imagine that it is only the last card in a series, not an ending but merely a stop. "Take a number/Take a number/Take a number/Take a number/Take a number/Take a number, darling."

Bunn's earlier installations had travestied the gaze, that invidious, distancing vision that produces the world as an object for the viewing subject. Irony as the figure of knowing better was their primary trope. The library works turn out to be different: Their structuring division is not I (self) and other but inside and out, and their trope is metonymy. They figure not the wholeness of knowledge, the fullness and unity of the library—those aren't the cards he uses—but touch, contiguity, and enclosure. The confines of the library are inscribed most insistently in the fifty-foot-long wall of storage boxes that Bunn inherited, that he exhibited with the first card poems in Los Angeles in 1996, and that continues to live in his studio—a barricade, perhaps, certainly a kind of burden. All of the books Bunn produces, an ongoing compendium of the poems included in each exhibition, assembled by project and arranged by genre, open with an image of that wall. The books themselves trace a circular, metonymic path around, but never quite out, of the library. The first number of each edition of books is given to the L.A. Central Library; the physical catalogue that the library cut loose, deactivated and boxed, in 1986, is coming back, slowly and in a very different order than it left.

Bunn's most recent project, DOUBLE MONSTER (2000), might be read as an attempt to escape the confines of the library and the circularity his project inscribes. He has paired the L.A. cards with another catalogue, one that records a collection not of books, but of very real things. Among the things in the collection of the Mütter Museum, a museum of medical curiosities founded in 1849 and housed at the College of Physicians in Philadelphia, are the skeleton of a giant and the cast of a murderer's head, along with an assortment of needles and pins

"removed from the body of an hysterical female" and a muff worn to protect the hands of an American revolutionary war surgeon at Valley Forge. Each of these things is catalogued, stood for by a large yellowing card—sometimes two or three—and in each of the works in *DOUBLE MONSTER*, the Mütter's card draws out and is answered by a run of cards from the L.A. catalogue. Bunn takes it as a reference, as if it said "see also," but the relationship between the Mütter card and the L.A. catalogue is slender, if specific—a repeated word, a small thought. It is, one could say, the site of subjectivity in Bunn's project, the place of the researcher as he continues his search, displacing it from one citation, one thing, to the next. Insisting on the reality, the material presence of the new work, Bunn has titled one of his poems "The Thing," a twenty-three line composition, from G. K. Chesterton's *The Thing* to Geoffrey Household's *Thing to Love*. But the Mütter card that spawned the poem implies yet other things: "Destroyed, January 24, 1941, by authority of the Mütter Committee, as specimen could not be identified." Here, the researcher learns a rather poststructural lesson, it is not the real that language covers over and hides from us, but its absence.

Like much recent art, *DOUBLE MONSTER* most often summons the real through the body in its opacity and its monstrousness; certainly there are monstrous bodies at the Mütter: the bodies of a famous Viennese prostitute and "a fat woman changed to adipocere," as well as a set of penis and testicles "amputated by a man in an attack of mania a potu." The body as an ordered system of parts was once a privileged trope for the organization of knowledge, for its surfaces and depth. As monstrous as it is now, the Mütter's "body of knowledge" was assembled as a testament to the medical gaze that Foucault wrote of, that opened up and catalogued the body. The bodies at the Mütter are neither quite the bright, transparent bodies of the classical encyclopedists nor the dark, oozing body of the abject in recent art and theory; rather, they are somewhere in between, in chiaroscuro. Generated by the subject cards for "Body Snatching," Bunn's search for bodies finds, among the other titles, multiple copies of Agatha Christie's *The Body in the Library*: "in the library/in

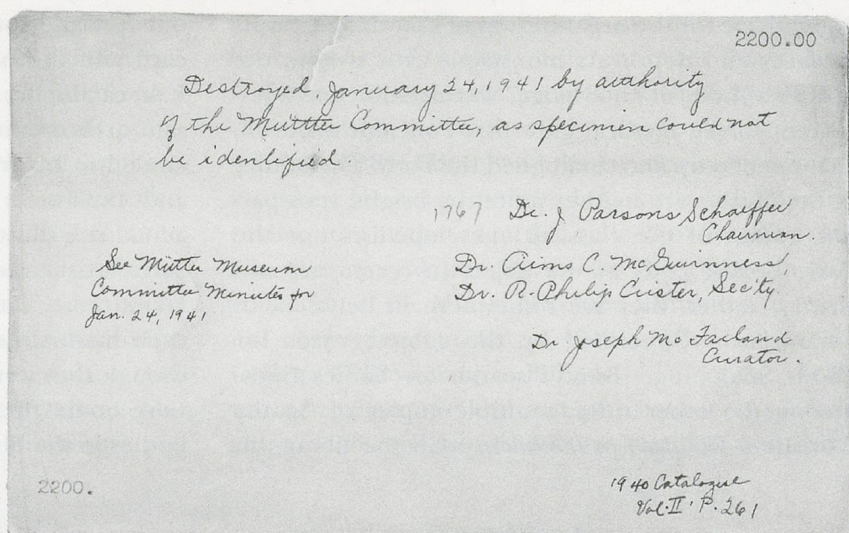
the library/in the library/in the library." There, the bodies are more often gothic, literary and, in a poem that follows from the collection's "cast of the head of A. Horn – murderer of two wives. 1844," even literate ones. One of the Mütter's most monstrous characters, Horn seems only to have wanted to do what Bunn has done, to live within the library, and to write. In answer to the card, Bunn imagined a set of chains, a confinement that was too much, marriage or prison, and then, of course, eventually, the library: "I wanted out!/I wanted to be an actress/I wanted to murder/I wanted to see/I wanted to travel/I wanted to write/I wanted to write a poem."

The body and its trace do return in *DOUBLE MONSTER*. But the real they offer is paper-thin; the trace is only that, a smudge or a fingerprint; and the body present only in memory, a somatic tug. Each of the found poems is exhibited with its cards hung one below the next as they came out of the drawer, proof of their authenticity, their accidental, metonymic order. The cards for longer poems can reach to the floor; they require us to bend over, even to squat, as we might have done once, some years ago, working on an essay, a dissertation, to open one of the catalogue's lower drawers. There, stooped over or getting up, we feel the materiality of the catalogue. We're getting too old, and the cards are, too. They are too material, too bodily; they require too much upkeep—that was the librarians' problem. Certainly they bear traces of other bodies on their own: stains, smears, cracked corners, and worn edges, handwritten addenda; those indexical traces that are metonymy's material equivalents. Bunn insists on one last and quite eerily beautiful link between the card and the body. Unlike the castoff cards of the L.A. catalogue, the Mütter's original cards are still safe at home in Philadelphia. What Bunn has included in his frames, the evidence that is answered and explained by the L.A. cards, are painstaking, actual size illustrations by Madena Asbell, a Los Angeles artist trained as a medical illustrator. She has taken them, with all their tatters and crossings out, their manual typewriting and copperplate script, as though they were organs and tissues, as though they were bodies, bodies of knowledge, perhaps, or just bodies in the library.



Remains of the discarded card catalogue from the Los Angeles Central Library in the studio of David Bunn. 514 original cardboard storage boxes, numbered and alphabetized, wood shelves, 12 x 50 x 2' / Reste des ehemaligen Zentralkatalogs aus der Los Angeles Central Library im Atelier von David Bunn. 514 Original-Archivschachteln, nummeriert und alphabetisch, Holzgestell, 3,66 x 15,24 x 0,61 m.

DAVID BUNN, DESTROYED, 2000, detail,
acrylic, pencil, and pen and ink on paper,
Mütter Museum catalogue card, medical
illustration by Madena Asbell /
ZERSTÖRT, Detail, Acryl, Bleistift und Feder
und Tusche auf Papier, Katalogkarte aus
dem Mütter-Museum, wissenschaftliche
Zeichnung von Madena Asbell.



Destroyed, January 24, 1941 by authority
of the Mütter Committee, as specimen could not
be identified.

See Mütter Museum
Committee Minutes for
Jan. 24, 1941

1767 Dr. J. Parsons Schaeffer
Chairman.
Dr. Ains C. McDermott,
Dr. R. Philip Custer, Sec'y.
Dr. Joseph M. Farland
Curator.

1940 Catalogue
Vol. II - P. 261

DIE LEICHE IN DER BIBLIOTHEK

HOWARD SINGERMAN

Seit 1993 hat David Bunn in der Bibliothek gearbeitet, zunächst buchstäblich, jetzt nur noch virtuell, doch es sind die späteren Arbeiten, in denen man die Abgeschiedenheit der Bibliothek am stärksten spürt. Davor hatte Bunn – vor allem in drei grossen und ironisch «gescheiterten» Installationen, die er zwischen 1988 und 1991 in verschiedenen Museen im Grossraum Los Angeles realisierte – die Verbindung von Wissen und Macht auf dem Gebiet des Sehens thematisiert, Foucaults «hemmungsloses Reich des Blicks». Die Bibliothek muss ihm als idealer Ort erschienen sein, um diese Untersuchung fortzusetzen. Sie versammelt unter ihrem Dach alles Material, mit dem er sich in seinen Arbeiten auseinander gesetzt hat – die Landkarte und den Atlas, Berichte von Entdeckungen und die disziplinierte Weisheit der Ethnographie. Und mehr als das, sie ordnet dieses Material – die Bibliothek ist nicht bloss eine Sammlung von Texten, sie ist ein Wissenssystem. Im Dewey-Dezimalsystem, dem von den meisten öffentlichen Bibliotheken in Amerika verwendeten Klassifikationsschema, ist unsere Welt des Wissens – und unser Wissen über die Welt – in zehn Kategorien unterteilt, deren jede durch eine Spanne von hundert Ziffern bezeichnet wird. Die erste Klasse, 000–099, enthält allgemeine Werke wie etwa Enzyklopädien, 100–199 umfasst Philosophie und Psychologie, 200–299 Religion und Mythologie und so weiter bis zu den Neunhundertern, Geschichte, Geographie und Reisen.

HOWARD SINGERMAN unterrichtet Kunstgeschichte an der University of Virginia und ist der Verfasser von *Art Subjects: Making Artists in the American University* (University of California Press, Berkeley/London 1999).

Was immer wir schreiben, was immer wir schreiben werden, es wird bereits erwartet, und es gibt immer einen Ort dafür, irgendwo zwischen zwei anderen Büchern auf dem Regal und im Katalog. Die Bibliothek kennt das Gebiet und den Inhalt jedes ihrer Bücher, seinen Umfang und seine Hintergründe: Die Nummer auf dem Buchrücken ist quasi die Adresse des Buches und gibt an, an welche anderen Texte es gerichtet ist beziehungsweise angrenzt.

Bunns erste Bibliotheksarbeit mit dem passenden Titel *A PLACE FOR EVERYTHING AND EVERYTHING IN ITS PLACE* (Ein Ort für alles und alles an seinem Ort, 1993) ist eine permanente Installation in der Los Angeles Central Library, und zwar in den beiden Personenliften des Gebäudes sowie in den dazu gehörigen Liftschächten. Im Zuge der Renovierung der Bibliothek in den frühen 90er Jahren wurde der Karteikatalog durch ein Computersystem ersetzt: *A PLACE FOR EVERYTHING* ist eine Erinnerung an den alten Katalog und zugleich ein Organigramm der Bibliothek. An der hinteren Wand jedes Liftschachtes ist ein acht Stockwerke hoher und durch ein vom Boden bis zur Decke reichendes Fenster in der Fahrstuhlkabine sichtbarer Streifen aus Karteikarten angebracht, derart, dass die Karten thematisch den Sachgebieten der einzelnen Stockwerke entsprechen. In den Liftkabinen befinden sich entlang der Wände weitere Karteikarten, die jeweils ein Buch aufführen, dessen Titel entweder mit «Complete» (Vollständige/r) oder mit «Comprehensive» (Umfassende/r) beginnt. Indem sie alle Sachgebiete der Bibliothek versammeln und ihr Organisationssystem durchkreuzen, werden die Fahrstühle zu allegorischen – vielleicht auch materiellen – Suchmaschi-

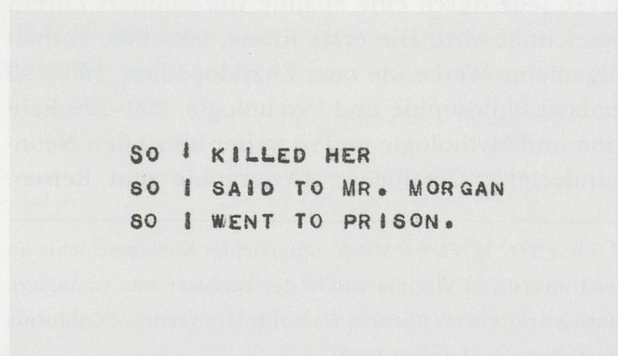
nen. Die Karten entlang der Liftschächte sind «clever»: nach Inhalten sortiert und so arrangiert, dass sich in ihnen die Ordnung der Regale und die kategoriale Organisation des Wissens spiegelt. Sie sind Metaphern für die metaphorische Totalität der Bibliothek selbst, für die Gesamtheit und Einheit des bestehenden Wissens. Die Karten innerhalb der Liftkabinen sind nicht nach ihren Ordnungsnummern aneinander gereiht, sondern alphabetisch. Sie sind «dümmer», ständigen Überraschungen ausgesetzt. Ohne es zu bemerken, springen sie von *Comprehensive Approaches to the Burned Person* über *Comprehensive Architectural Services* zum *Comprehensive Atlas of the World*. Ihr Zusammentreffen ist zufällig, nicht zwingend, und nur vom Wortlaut bestimmt.

A PLACE FOR EVERYTHING besteht aus 9506 Karten: Bunn erbte den Rest des Katalogs, etwa zwei Millionen Karten, die von den Bibliotheksangestellten zur Entsorgung in 514 Kartons verstaut worden waren. Seit 1996 hat Bunn diese reine, «dumme» Ordnung benützt – eine Ordnung ohne Tiefe oder inneres Wissen, wie Donald Judds «Eins nach dem anderen» – um Serien von Karten, Buchtiteln und Stichwörtern zu erstellen, wobei er jeweils ein Wort oder einen Ausdruck als Herausforderung an die verbliebenen Karten auffasste und sich so von Karte zu Karte leiten liess. Bei den Titeln und Überschriften handelt es sich in der Regel nicht um vollständige Sätze und ganz sicher nicht um komplexe. Das Resultat von Bunns Arbeit besteht also aus einer Reihe von normalerweise kurzen, beinahe interpunktionsfreien Zeilen, die aber zahlreiche Assoziationen auslösen und dank der alphabetischen Ordnung immer wieder zu einem bestimmten Thema oder Wort wie zu einem Refrain zurückkehren. Sie sehen aus wie Gedichte und lesen sich auch wie solche. Um ein offenkundig selbstreflexives Beispiel zu nennen: Alle Karten im Katalog der Bibliothek von Los Angeles, die mit den Worten «After you» beginnen, bilden ein Gedicht, das stark an Bunns frühere Installationen erinnert: «After you, Columbus/After you, Magellan/After you, Marco Polo/After you with a pistol (Nach dir, Kolumbus/Nach dir, Magellan, Nach dir, Marco Polo/Dir nach mit einer Pistole)». Die letzte Zeile ist der Dreh- und Angelpunkt des Gedichtes; sie scheint jede vorangegangene Zeile zu berücksich-

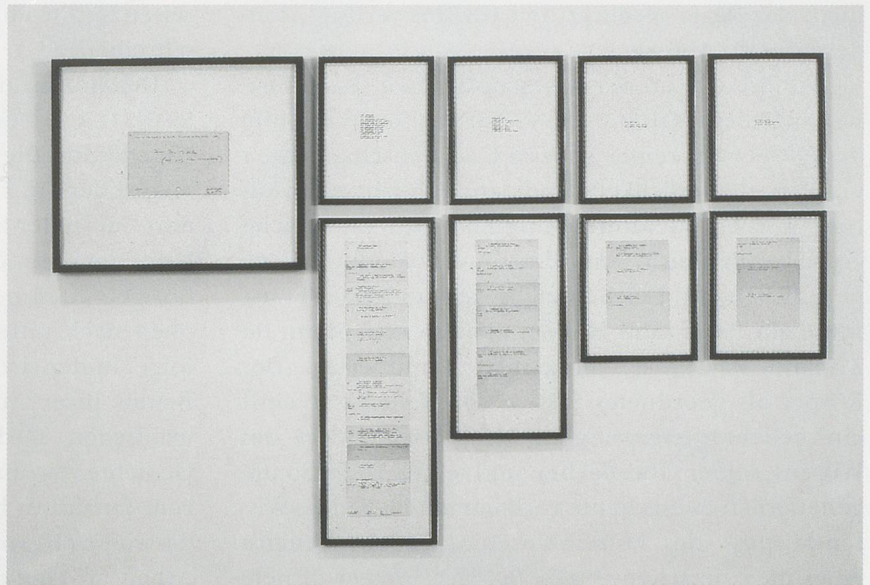
tigen und jede von ihnen Schritt für Schritt ins richtige Verhältnis zur folgenden zu setzen. Sie vereinigt alle und bringt sie, mindestens vorübergehend, in einen eher metaphorischen als metonymischen Zusammenhang und bewirkt ihre Öffnung auf ein übergeordnetes, scheinbar beabsichtigtes Thema hin. Es ist schwer vorstellbar, dass es nur die letzte Karte einer fortlaufenden Reihe ist, kein Schluss, sondern einfach nur ein Innehalten. «Take a number/Take a number/Take a number/Take a number/Take a number, darling (Zieh eine Zahl...).»

Bunns frühere Installationen hatten sich über unsere Sehweise lustig gemacht, über die unfaire, distanzierende Betrachtung der Welt, die diese zum Objekt des schauenden Subjekts macht. Ironie, die rhetorische Figur des Besserwissens, war dabei ihr Hauptinstrument. Die Bibliotheksarbeiten hingegen funktionieren anders: Sie unterscheiden nicht zwischen dem Ich (Selbst) und dem Anderen, sondern zwischen Innen und Aussen, und ihr rhetorisches Instrument ist die Metonymie. Sie handeln nicht von der Gesamtheit des Wissens oder der Fülle und Einheit der Bibliothek – das sind nicht die Karten, die Bunn verwendet –, sondern von Berührung, Nachbarschaft und Abgrenzung. Das eindrucklichste Bild der die Bibliothek umschliessenden Mauer gibt die von Bunn ererbte fünfzehn Meter lange Mauer aus Archivschachteln ab, die er 1996 mit den ersten Karteikartengedichten in Los Angeles ausstellte und die in seinem Atelier weiter existiert – ein Hindernis

DAVID BUNN, HEAD OF A MURDERER, 2000,
detail of typed poem / KOPF EINES MÖRDERS, Auszug aus dem
maschinengeschriebenen Gedicht.



David Bunn, *HEAD OF A MURDERER*, 2000, acrylic, pencil, and pen and ink on paper, typewriter on paper and discarded L.A. catalogue cards, framed in nine parts, 38 1/4 x 60 1/4" overall (Caldic Collection, Rotterdam) /
 KOPF EINES MÖRDERS, Acryl, Bleistift und Feder und Tinte auf Papier, Schreibmaschine auf Papier und ausgeschiedenen Katalogkarten der L.A. Central Library, gerahmt, neunteilig, insgesamt 97,2 x 153 cm.



vielleicht, aber mit Sicherheit eine Bürde. Alle Bücher, die Bunn produziert – ein fortlaufendes, nach Projekten und Genres geordnetes Kompendium aller Gedichte aus seinen Ausstellungen –, beginnen mit einer Abbildung jener Mauer. Die Bücher selbst folgen einer kreisförmigen metonymischen Spur um die Bibliothek herum, doch niemals wirklich aus ihr hinaus. Das erste Exemplar jeder Auflage erhält die Los Angeles Central Library: Der physisch greifbare Katalog, den die Bibliothek 1986 ausgeschieden, ausser Kraft gesetzt und in Schachteln verstaut hat, kehrt allmählich zurück, und zwar in einer völlig anderen Ordnung als beim Verlassen der Bibliothek.

Bunns jüngstes Projekt, *DOUBLE MONSTER* (Doppeltes Monster, 2000), kann als Versuch verstanden werden, den Grenzen der Bibliothek und der Zirkularität seines Projekts zu entfliehen. Die Karteikarten aus Los Angeles werden nun mit einem anderen Katalog kombiniert, einem, der nicht Bücher, sondern ganz reale Dinge verzeichnet. Unter den Beständen des Mütter-Museums, eines 1849 gegründeten Museums medizinischer Kuriositäten, das im College of Physicians in Philadelphia untergebracht ist, befinden sich ausser dem Skelett eines Riesen und dem Abguss eines Mörderhauptes ein ganzes Sortiment von Nadeln aus dem Körper einer Hysterikerin und ein Muff, der im Revolutionskrieg bei

Valley Forge die Hände eines amerikanischen Feldschers schützte. All diese Dinge sind katalogisiert und durch eine oder mehrere vergilbende Karteikarten vertreten. Und bei jeder Arbeit in *DOUBLE MONSTER* ruft die «Mütter»-Karte eine Serie von Karten aus dem Los-Angeles-Katalog auf und wird von diesen beantwortet. Bunn benutzt sie als Verweis, so, als ob darauf stünde: «siehe auch», aber die Verbindung zwischen der «Mütter»-Karte und dem Katalog aus Los Angeles ist minimal, wenngleich spezifisch – ein Wort, das sich wiederholt, ein kleiner Gedanke. Es ist, so könnte man sagen, der Ort der Subjektivität in Bunns Projekt, das Feld des Forschers, der seine Suche fortsetzt, indem er sie von einem Zitat zum nächsten, von einer Sache zur nächsten verlagert. Bunn insistiert auf der Realität, der materiellen Präsenz seines neuen Werks und nennt eines seiner Gedichte «The Thing (Das Ding)», eine dreiundzwanzig Zeilen umfassende Komposition, von G. K. Chestertons *The Thing* bis zu Geoffrey Households *Thing to Love*. Doch die «Mütter»-Karte, die das Ganze ausgelöst hat, impliziert noch ganz andere Dinge: «Zerstört am 24. Januar 1941, mit amtlicher Genehmigung des Mütter-Komitees, da der Gegenstand nicht identifiziert werden konnte.» Dem Forscher wird hier die recht post-strukturalistische Lektion zuteil, dass die Sprache

nicht das Reale verdeckt und vor uns verbirgt, sondern dessen Absenz.

Wie so oft in der zeitgenössischen Kunst beschwört auch DOUBLE MONSTER das Reale mithilfe des Körpers in seiner ganzen Undurchschaubarkeit und Ungeheuerlichkeit. Und natürlich gibt es monströse Körper im Mütter-Museum: etwa die Leiche einer berühmten Wiener Prostituierten oder die «einer dicken, in Leichenwachs verwandelten Frau» sowie ein Penis samt Hoden, die sich «ein Mann im Zustand schwerer Trunkenheit amputierte». Der Körper als geordnetes System von Teilen war einst ein beliebter Gemeinplatz der Organisation des Wissens, seiner Oberflächen und seiner Tiefe. So ungeheuerlich es uns heute vorkommen mag, das «Wissenskorpus» des Mütter-Museums ist ein Zeugnis jenes medizinischen Blicks, der den Körper öffnete und katalogisierte und über den auch Foucault schrieb. Die Körper im Mütter-Museum entsprechen weder ganz den leuchtenden, durchscheinenden Leichen der klassischen Enzyklopädisten, noch dem düsteren, klebrigen, Ekel erregenden Körper in der zeitgenössischen Kunst und Theorie des Abscheulichen, sondern sie befinden sich irgendwo im Halbdunkel dazwischen. Ausgehend von den Stichwortkarten zu «Body Snatching (Leichenraub)» fördert Bunnns Suche nach Körpern bzw. Leichen neben anderen Titeln mehrere Exemplare von Agatha Christies *The Body in the Library* (*Der Tote in der Bibliothek*) zutage: «in the library/in the library/in the library/in the library». Die Toten sind hier zumeist schauerromantische, literarische oder aber, wie in dem Gedicht, das sich aus dem «Abguss des Hauptes von A. Horn, dem Mörder zweier Ehefrauen, 1844» ergibt, sogar echte. Horn, eine der erschreckendsten Gestalten des Mütter-Museums, hat anscheinend nichts anderes gewollt als Bunn, nämlich in der Bibliothek leben und schreiben. Als Reaktion auf seine Karte stellte sich Bunn eine Reihe von Verkettungen vor, eine zu starke Einschränkung, die Ehe oder das Gefängnis, und schliesslich, was denn sonst, die Bibliothek: «I wanted out!/I wanted to be an actress/I wanted to murder/I wanted to see/I wanted to travel/I wanted to write/I wanted to write a poem (Ich wollte raus!/Ich wollte Schauspielerin sein/Ich wollte morden/Ich wollte sehen/Ich wollte

reisen/Ich wollte schreiben/Ich wollte ein Gedicht schreiben).»

Der Körper und seine Spur kommen in DOUBLE MONSTER wiederholt vor. Aber ihre Realität ist hauchdünn: Die Spur ist wirklich nur eine Spur – ein Fleck oder ein Fingerabdruck, und der Körper existiert nur in der Erinnerung, ein somatisches Zucken. Jedes der gefundenen Gedichte ist mit den dazu gehörigen Karten ausgestellt, die nacheinander von oben nach unten aufgehängt sind, in der Reihenfolge, in der sie aus der Karteischublade kamen, ein Beweis ihrer Authentizität, ihrer zufälligen, metonymischen Ordnung. Die Karten der längeren Gedichte reichen bis auf den Boden, sodass man sich zum Entziffern bücken, ja hinkauern muss, wie man das vielleicht vor Jahren gemacht hat, während der Arbeit an einem Essay, einer Dissertation, um eine der unteren Katalogschubladen herauszuziehen. Im Moment, in dem wir uns bücken oder wieder aufstehen, spüren wir die Materialität des Katalogs. Wir werden allmählich alt, und die Karten auch. Sie sind zu materiell, zu körperlich; sie verlangen zu viel Pflege – das war auch das Problem der Bibliothekare. Mit Sicherheit weisen sie Spuren anderer Körper auf: Flecken, Abdrücke, geknickte Ecken und ausgefranste Ränder, handschriftliche Ergänzungen; lauter Hinweise und Spuren, sozusagen materielle Entsprechungen der Metonymie. Bunn insistiert auf dieser letzten und unheimlich schönen Verbindung zwischen Karte und Körper. Anders als die ausgemusterten Karten des Los-Angeles-Katalogs befinden sich die Originalkarten des Mütter-Museums noch sicher daheim in Philadelphia. Was Bunn davon in seine Arbeiten aufgenommen hat, die Beweisstücke, auf welche die Los-Angeles-Karten erklärend antworten, sind peinlich genaue, originalgrosse Wiedergaben von Madena Asbell, einer Künstlerin aus Los Angeles, die über eine Ausbildung als medizinischwissenschaftliche Zeichnerin verfügt. Sie hat sie nachempfunden mit all ihren Makeln und Korrekturen, mit ihrer Schreibmaschinenschrift und den gestochen scharfen handschriftlichen Einträgen, als handle es sich dabei um Organe und Gewebe, als wären es tote Körper, Körper des Wissens oder auch einfach nur Tote in der Bibliothek.

(Übersetzung: Nikolaus G. Schneider)