

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber: Parkett
Band: - (1990)
Heft: 25: Collaborations James Turrell and Katharina Fritsch

Artikel: James Coleman Charon
Autor: Schwarz, Dieter / Britt, David
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681091>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

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

JAMES COLEMAN

Charon

In einem dunklen Raum, dessen Konturen sich erst mit der Zeit wahrnehmen lassen, werden Lichtbilder nacheinander grossformatig auf eine Wand projiziert. Die Technik der halbanimierten Projektion ist von der neueren Kinowerbung her vertraut; durch Überblendungen verliert das einzelne Bild seine Stabilität und wird Teil einer narrativen Struktur. Das Schwanken zwischen der Statik eines zum Stillstand gebrachten Moments und dessen ruckartiger Veränderung, das langsame Aufleuchten und Verglimmen der Bilder und die intensiv ausgeleuchtete gleichmässig Schärfe erzeugen eine Faszination, die sich von der unsichtbaren Bewegung der Filmbilder unterscheidet. Die Projektion wird begleitet von der Stimme eines Erzählers, der in ruhiger Diktion, in der Art eines Fernsehkommentars, unbeteiligt einen Text liest. Er macht die Bildsequenzen, die voneinander durch kurze Pausen getrennt sind, zu Episoden einer Erzählung. Vierzehn Sequenzen folgen aufeinander; ihren Zusammenhang gewinnen sie weder durch ein gemeinsames Subjekt noch durch die Einheit der dramatischen Elemente, sondern durch ihre Thematik, die Photographie.¹⁾

Charon ist in der griechischen Mythologie der Fährmann, der die Verstorbenen über den Fluss Acheron in den Hades begleitet. Mit diesem Titel, der erst nur ein Kennwort für die erste Episode des

MIT PROJECTS war, einer von James Coleman 1989 am List Visual Arts Center des Massachusetts Institute of Technology, wo er sich als Gast aufhielt, produzierten Arbeit, wird eine mythologische Struktur oder mindestens Nachbarschaft dazu suggeriert. Um auf diesen Vorschlag antworten zu können, erscheint es sinnvoll, die Arbeit erst einmal im Rahmen einer mythologischen Deutung zu lesen. Die erste Episode schildert, wie der Photograph (der in gewissem Sinne erfolglose Held der meisten Episoden dieses Werks) engagiert wird, Aufnahmen für eine Anzeigenserie zu photographieren, die das Tragen von Sicherheitsgurten im Auto propagiert. Er hat den Einfall, dafür einen Unfall zu rekonstruieren, dessen Opfer er selber war, und er inszeniert die Aufnahmen mit einem Fahrzeug ähnlich demjenigen, das er in jener Nacht fuhr. Bei den Aufnahmen stellt er sich vor, wie er selber als Unfallopfer im Wagen liegt, und er pendelt in Gedanken zwischen dem Bild seines Körpers und dessen Abwesenheit, ein Zustand, der ihn schauern macht. Durch den Sucher der Kamera hält er nach seinem regungslos daliegenden Körper Ausschau und hofft dabei, nur dessen Darstellung zu sehen.

In dieser Episode könnte die Photographie die Rolle des Charon spielen: sie steht zwischen den Lebenden und den Toten, dem Photographen und seinem verunfallt imaginierten, in der Abbildung

DIETER SCHWARZ ist Kurator am Kunstmuseum Winterthur.



JAMES COLEMAN, CHARON, 1989

Mehrfach-Diaprojektion mit synchronem Tonband, 21 Minuten/

CHARON, multiple slide projection with sync sound tape, 21 minutes

leelos gewordenen Körper. Aus einem technischen Vorgang würde die Photoaufnahme so zur zeitlosen Operation, die An- und Abwesendes miteinander vermittelt. An diese Gegenüberstellung würden sich eine Reihe anderer Oppositionen reihen lassen, Betrachter und Betrachtetes, handelndes Subjekt und Erinnerung, Regisseur und Schauspiel – lauter Elemente, die sich im Kontext der Projektion entfalten, sofern auch sie in die Erinnerung eingegangen und zu einer Kette von Bildern, Einstellungen und Pointen geworden ist. Setzt man sich jedoch nochmals dieser verwirrenden Abfolge von sich für kurze Zeit zusammensetzenden und sich wieder auflösenden Bildern aus, gelingt es nicht mehr, auf eine Essenz hinzusteuern. Die Episoden sind keine Lehrstücke, sie gehen stets über die Pointe hinaus, die man bald einmal erraten zu haben meint, und sie lassen den Betrachter am Ende mit einem Gefühl der Leere und der Enttäuschung zurück. Dieses Gefühl steht in einem umgekehrten Verhältnis zur Präzision der Bilder und ihrer Inszenierung.

Im Gegensatz zur realen Täuschung der projizierten Bilder, wie sie in der Werbung gehandhabt

werden, ist diese Täuschung eine symbolische: sie entsteht daraus, dass dem Betrachter die Unmittelbarkeit der Bildwirkung im Laufe der geschilderten Episode mehr und mehr entzogen wird. Deshalb erhält die Nacherzählung einen unpassenden Beigeschmack: auf ein paar Sätze verkürzt tritt bloss in den Vordergrund, was in der Projektion in merkwürdige Distanz zu sich selber tritt. Die Arbeit Colemans bildet nicht ein Objekt, über das frei verfügt werden kann, sondern sie beschäftigt sich gerade mit der Distanz zum Objekt, die von der Vorstellung der Verfügbarkeit geschaffen wird. Der Ausdruck der Gesichtszüge eines Kindes, den man in einer anderen Episode von CHARON erst als passiv deutet, verkehrt sich unwillkürlich in sein Gegenteil, in forschendes Schauen, wenn im Ablauf der Sequenz klar geworden ist, dass das Objekt der Betrachtung unseren Blick verändert auf uns selber zurückwirft.

Der Mythos gründet sich auf die Sprache, auf Wort oder Bild, insofern als die Sprache ein Faktum in der Darstellung wiederholbar werden lässt. Der Mythos behauptet die unendliche Wiederholbarkeit eines vergangenen Faktums; setzt man auf ihn, so

erscheint die Gegenwart von solchen Fakten durchdrungen. Nur die Sprache kann den Mythos jedoch wieder auflösen, indem sie seine Herstellung als einen zeitlich und räumlich bestimmten Prozess beschreibt. Das ist wohl der Hauptgrund dafür, dass Colemans Arbeiten sich den Bereichen von Film, Video und Theater entziehen, obwohl sie oft die Form von Projektionen und Aufführungen haben; Coleman hat seine Arbeit im Kontext der bildenden Kunst aufgebaut und dies nicht nur aus biographischen oder pragmatischen Gründen. Videos und Projektionen und auch der Bereich des experimentellen Kinos sind prinzipiell mobil und nicht vom Ort ihrer Präsentation determiniert; sie folgen darin einer Idealität der Darstellung, die Colemans Werke gerade unterlaufen.

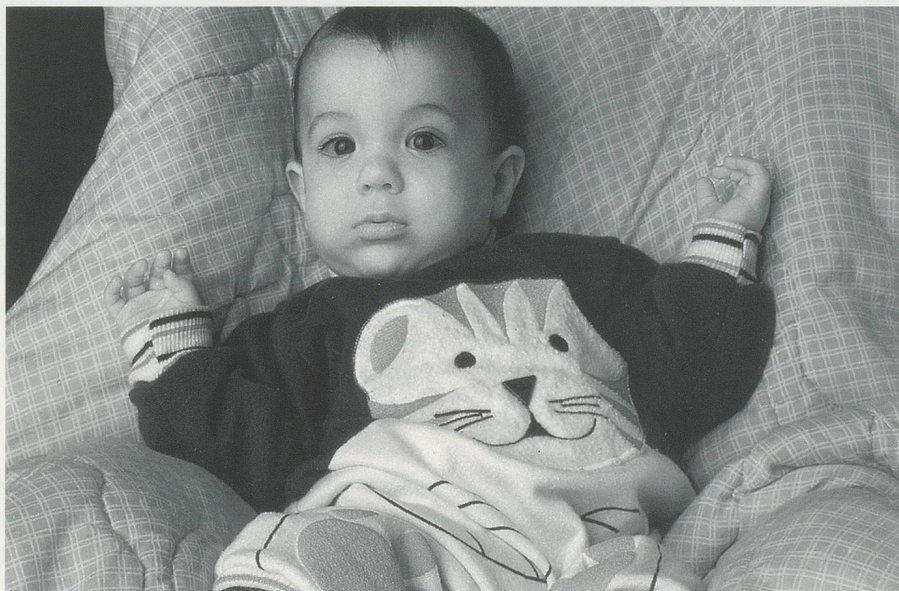
Normalerweise konstruiert Coleman für jedes Werk eine Situation, sei es durch das Aufstellen einer Wand, die Positionierung der Lautsprecher, die Bestimmung des Formats eines projizierten Bildes, generell nur schon durch die Wahl eines Orts. Diese Entscheidungen gelten nicht einem abstrakten Raumkonzept, sondern dem einen Punkt, der ihn interessiert, dem Punkt, von dem aus der Betrachter schaut. Die kinematographische Situation, die für

ein Massenpublikum konzipiert ist, wird ersetzt durch die Intimität, in der sich ein Subjekt Bildern und einer Stimme ausgesetzt sieht. Gewinnt das Subjekt im Kino seine Identität aus der Identifikation mit Publikum und Film, so gerät es in Colemans Installationen in eine zweideutige Situation von Vertrauen und Leere, wie sie sonst nur aus der Malerei bekannt ist.

Eine solche Situation liegt BOX (AHHARE-TURNABOUT) von 1977 zugrunde, der Endlosprojektion einer Filmschleife mit Ausschnitten aus dem Weltmeisterschaftskampf im Schwergewicht, der 1927 in Dublin zwischen Gene Tunney und Jack Dempsey ausgetragen wurde. Tunney, der Dempsey ein Jahr zuvor besiegt hatte und nun den Titel des Weltmeisters trug, wurde von Dempsey herausgefordert, seinen Titel zu bestätigen; er war in diesem Kampf also zugleich Weltmeister und Aspirant auf den Weltmeistertitel. Die Unsicherheit, die aus der Herausforderung entsteht, die eigene Identität in der Wiederholung einer bereits bestandenen Prüfung bestätigen zu müssen, kann nicht so leicht beschwichtigt werden; ist dieses prekäre Gefühl einmal da und wird der Wiederholung stattgegeben, kann die frühere Sicherheit nicht wieder erlangt

JAMES COLEMAN, CHARON, 1989

Mehrfach-Diaprojektion mit synchronem Tonband, 21 Minuten/CHARON, multiple slide projection with sync sound tape, 21 minutes



werden. Die äussere Form der Arbeit, die nicht abreissende Filmprojektion, begleitet vom endlosen Monolog Tunneys, unterstreicht dies auf beklemmende Weise.

Obwohl sich diese Arbeiten sprachlicher Mittel bedienen und ohne diese nicht denkbar sind, versucht Coleman die Fixierung, die sich aus der deskriptiven Vermittlung ergibt, zu vermeiden. Es gibt keine Schriften von ihm, das einzige längere publizierte Interview²⁾ folgt nicht der Wiedergabe eines spontanen Gesprächs, sondern ist das Ergebnis eines nachträglich korrigierten Austauschs von Frage und Antwort, und Transkriptionen der in seinen Arbeiten verwendeten Audiotapes verbietet er ausdrücklich. Dies mag wie ein Paradoxon anmuten; doch diese Zurückhaltung gibt der aktuellen Präsentation einer Arbeit nur noch mehr Gewicht. Parallel dazu geht der Verzicht auf die üblichen Artefakten, die ein Werk umgeben, wie Zeichnungen und Dokumentationen. Erscheinen sie hie und da am Rande, so dienen sie höchstens der Distanzierung einer Arbeit von der vermeintlichen realistischen Schilderung und der Verstärkung des Effekts der Artifizialität.

Bedeutet dieses Misstrauen gegenüber der schriftlichen Fixierung den Rückzug auf die unmittelbare Präsenz der einmaligen Vorführung? Wohl kaum, wenn man sich CHARON erneut vor Augen führt und die Bewegung hin und zurück, zwischen Präsenz und Abwesenheit bedenkt, auf dem Weg, der allein für Charon in beide Richtungen befahrbar ist. Diese Zeitlichkeit eignet dem photographischen Bild nicht, und sie tritt erst hervor, wenn der Betrachter in der Darstellung seinen Körper als einen fremden, als imaginäres Unfallopfer der Vergangenheit, zu erblicken glaubt.

James Colemans Werk hat sich nicht von ungefähr über eine längere Zeitspanne hinweg fast unbemerkt entwickelt. Seit 1958, dem Jahr, auf das er den Beginn seiner ersten Arbeit datiert³⁾, hat er Bilderfolgen geschaffen, die den Abstand zwischen den abgebildeten Figuren und Objekten und ihrer Wahr-

nehmung behandeln, Bilder als «schriftlich-visuelle Phänomene»⁴⁾ lesbar machen, indem sie über ihren direkten Inhalt hinaus zu Allegorien werden. CHARON beschreibt deshalb weder die Position des Bildes, des modernistischen Artefaktes, noch diejenige des Betrachters, der sozial und psychologisch determinierten kritischen Instanz, sondern den Raum der Vermittlung zwischen diesen Positionen.

Eine Arbeit wie SLIDE PIECE von 1973 schien erst ganz in einem etwas didaktisch geratenen konzeptuell beeinflussten Kontext beheimatet zu sein. In dieser Arbeit wird immer wieder dasselbe Diabild eines menschenleeren städtischen Platzes projiziert; jede einzelne Projektion wird begleitet von einem Kommentar, der die auf dem Bild sichtbaren Elemente von einem subjektiven Standpunkt aus beschreibt. Diese von der immer gleichen neutralen Stimme vorgetragenen Beschreibungen ergeben zusammen keine ausschöpfende Zusammenfassung des Bildinhalts, denn zu sehr verlieren sie sich in willkürlich ausgewählte Einzelheiten. Der Eindruck einer nüchternen Anzahl strukturaler Bildbeschreibungen, die ihre Relativität demonstrieren, hat seither der schockierenden Einsicht Platz gemacht, dass sich die Position des Betrachters gegenüber der Projektion aus der unendlichen Menge der Kommentare zusammensetzt und dass deren Abbrechen mit dem Ende des Betrachters zusammenfällt.

Ein für ihn undenkbares Ende jedoch, wie dies eine andere Episode von CHARON zeigt: die Photographie sei der Beweis dafür, dass es den Tod gar nicht geben könne, denn wenn im Moment des Todes das Leben noch einmal als Bilderfolge am Sterbenden vorbeiziehe, dann müsste auch jener letzte Moment dabeisein, ein Rückblick auf den Rückblick. Die Erzählerin – im Bild ist ein leeres Spitalbett mit dem daneben laufenden Fernsehgerät zu sehen – wartet auf diesen Moment und beginnt sich selber zu photographieren; darin besteht der Beweis.

1) Die erste europäische Präsentation dieser Arbeit fand im Dezember 1989 im Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, statt, das 1989–90 einen Zyklus mit sechs Werken James Colemans präsentierte, SO DIFFERENT... AND YET, SLIDE PIECE, CHARON, BOX, SEEING FOR ONESELF und LIVING AND PRESUMED DEAD.

2) Richard Kearney, «Interview with James Coleman», *The Crane Bag* (Dublin), Vol. 6, No. 2 (1982): S. 127–132.

3) PROJECTIONS, 1958/1971.

4) «Every image is to some extent a scripto-visual phenomenon.» (Richard Kearney, «Interview with James Coleman», op. cit., S. 131.)



JAMES COLEMAN, *LIVING AND PRESUMED DEAD*, 1983–1985

Mehrfach-Diaprojektion mit synchronem Tonband, 25 Minuten/

LIVING AND PRESUMED DEAD, multiple slide projection with sync sound tape, 25 minutes

JAMES COLEMAN

Charon

In a dark space, whose outlines we perceive only gradually, a succession of slides is projected life-size onto one wall. The technique of semi-animated projection is familiar from modern cinema advertising: constant fades rob the individual image of its stability, and it becomes part of a narrative structure. The oscillation between stasis – the frozen instant – and abrupt metamorphosis; the slow emergence and fading of the images; and the uniform, overlit precision of outline create a fascination quite distinct from the imperceptible transitions between movie images. The projection is accompanied by the voice of a narrator, who reads the script of a commentary in the calm, detached tones of a voice-over. He turns the image sequences, which are separated by brief pauses, into episodes of a story. Fourteen sequences follow each other; they are not linked by a shared subject, or by any unity in the dramatic elements, but by their thematic content, which is photography.¹⁾

In Greek myth, Charon is the ferryman who takes the dead across the River Acheron into Hades. This title (which started out as a code name for the first episode of the MIT PROJECT, a work produced by James Coleman in 1989 during a residency at the List Visual Arts Center of the Massachusetts Institute of Technology) suggests a mythological structure, or at least a mythological allusion. That suggestion being

present, it seems sensible to approach the work, for the moment, in the context of mythological interpretation.

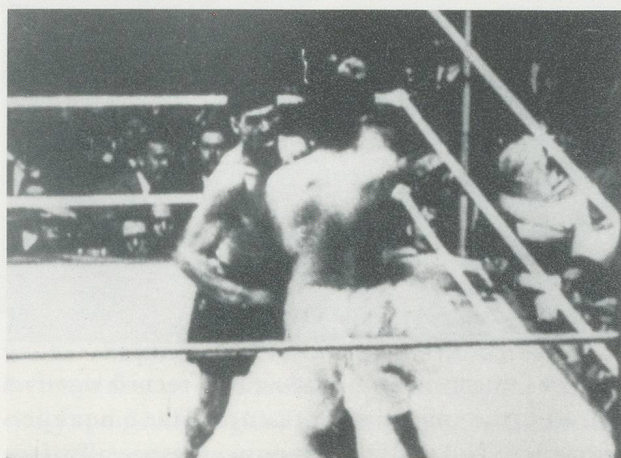
In the first episode, the photographer (who in a sense is the thwarted hero of most of the episodes) is hired to shoot a series of advertisements to promote the use of automobile seat belts. He has the idea of restaging an accident in which he was actually the victim, and he sets up the shots with a car similar to the one he was driving on that night. As he takes his photographs, he visualizes himself as the victim of the accident, lying in the car; he alternates between the image of his body lying there and that of its absence – a state that makes him shudder. Through the viewfinder, he searches for his own motionless form and hopes at the same time to see only its representation.

In this episode, photography might play the part of Charon: it stands between the living and the dead, between the photographer and his own body, the imagined victim whom the photograph renders lifeless. Photography would thus turn from a technical process into a timeless operation, linking the present with the absent. This antithesis might be matched by a whole series of others – viewer and viewed, active subject and memory, director and drama – that develop in the context of the projection, and within

DIETER SCHWARZ is curator at the Kunstmuseum, Winterthur.

the projection itself, insofar as it too enters the memory and becomes a chain of images, takes, and emphases. But if we submit ourselves for a second time to this baffling succession of briefly coherent, soon-dissolving images, we are left without an essence to aim for. These episodes are not didactic pieces; they always go beyond the emphasis (which we are quick to suppose that we have guessed), and they leave the viewer with an ultimate sensation of emptiness and disappointment. This sensation is inversely proportionate to the precision of the images and of their staging.

The illusion set up by the projected images is not literal – as it is in advertising – but symbolic. It springs from the way in which pictorial immediacy of effect is



JAMES COLEMAN, *BOX (AHHARETURNABOUT)*, 1977

16 mm s/w Film-Endlosschleife, Ton, 7 Minuten/

BOX (AHHARETURNABOUT), black and white 16 mm film loop with sync sound, 7 minutes

gradually withdrawn from the viewer as the episode depicted runs its course. This is why any retelling of the episode leaves a wrong aftertaste: reduced to a few sentences, the thing that remained so marvelously distanced from itself merely steps into the foreground. Coleman's work does not depict an object that is available, to be dealt with as one wishes: its theme is the distance, the detachment from the object, that the idea of availability creates. At first sight, the expression on the face of a child – in another episode of *CHARON* – is interpreted as passive; but we find it switching into the precise opposite, a searching stare, as soon as we realize in wat-

ching the sequence, that the object of our contemplation is returning a variation of our own gaze.

Myth is based on language, whether word or image, in that language makes a fact retrievable by representing it. Myth asserts the infinite repeatability of a past fact; and if we place our trust in myth, the present appears suffused with such facts. Only language can dispel the myth, by describing the creation of that myth as a finite process in space and time. This is probably the chief reason why Coleman's works elude classification as film, video or theater, although they often take the form of projections and performances. Coleman has built up his work within the context of visual art, and not only for biographical or practical reasons. Videos and projections, and experimental movies, are transportable by nature, and are not defined by the place in which they are presented: they thus conform to an ideal of representation that Coleman's works evade.

For each work, Coleman regularly constructs a situation: by erecting a wall, by positioning his loudspeakers, by defining the size of a projected image, and above all, by choosing a place. These decisions do not relate to any abstract concept of space, but to the one and only point that interests him, the point from which the viewer watches. The cinematographic situation, designed for a mass public, is replaced by the intimacy in which a subjective observer is exposed to images and to a voice. At a movie theater, the

SLIDER PIECE, 1972–1973

Diaprojektion, Tonband/

SLIDE PIECE, continuous slide projection, audio narration



subjective self derives its identity from identification with the audience and with the picture, but in Coleman's installations it finds itself in an ambivalent situation, caught between trust and the void, a situation ordinarily reserved for painting.

A situation of this kind is the basis of *BOX (AHHA-RETURNABOUT)*, of 1977, a projection of an endless loop of film clips from the 1927 world heavyweight championship fight in Dublin between Gene Tunney and Jack Dempsey. Tunney, who had beaten Dempsey a year before and was now world champion, had been challenged by Dempsey to defend his title; and so, in this return bout, he was both champion and championship contender. The uncertainty that arises from the challenge to confirm one's own identity by repeating a test that one has already successfully undergone is by no means easy to allay. Once the sense of insecurity is there, and the test is repeated,



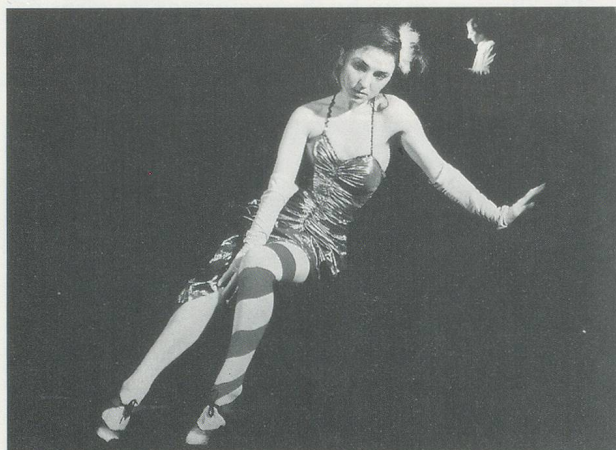
JAMES COLEMAN, *SO DIFFERENT... AND YET (DETAIL)*, 1979-80
Probe/Rehearsal; Olwen Fouere

the former certainty can never again be recovered. The external form of the work – the ceaseless projection of a film, accompanied by Tunney's endless monologue – lends oppressive emphasis to this.

Although these works use language, and cannot be imagined without it, Coleman seeks to avoid the fixation intrinsic to descriptive intervention. No writings by him exist; the only published interview²⁾ of any length is not a record of a spontaneous conversation but a subsequently edited exchange of questions and answers. He expressly forbids transcriptions

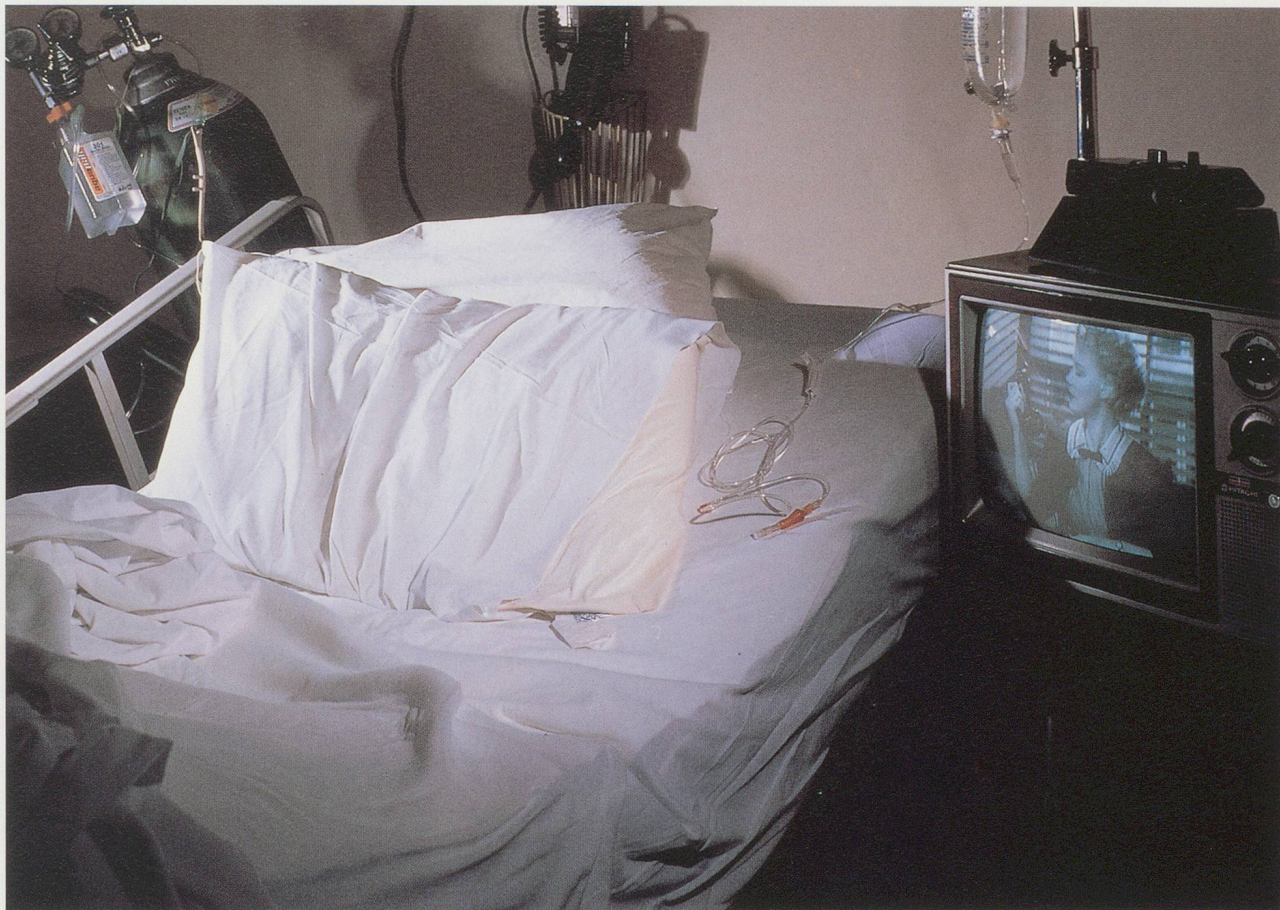
of the audio tapes used in his works. This may seem paradoxical, but his reticence lends all the more weight to the live presentation of a work. Parallel with this is his renunciation of the conventional artefacts that surround a work, such as drawings and working material. On their rare and peripheral appearances, they serve only to distance the work from any supposed realistic depiction, and to reinforce the effect of artificiality.

JAMES COLEMAN, *SO DIFFERENT... AND YET*, 1979-80
Probe/Rehearsal; Olwen Fouere, Roger Doyle (Piano)



Does this mistrust of the written record signify a retreat to the unmediated presence of the unique performance? Not really, is the answer; especially if we think back to *CHARON* and its motion back and forth, between presence and absence, along the path that Charon alone can travel in both directions. This temporal quality is foreign to the photographic image: it emerges only when the viewer, in the course of performance, has the sensation of glimpsing his own body as an imaginary victim of a long- past accident.

The evolution of James Coleman's work has itself been appropriately lengthy and almost unperceived. Since 1958, the year to which he dates the inception of his first work,³⁾ he has been creating sequences of images that concern the gap between the figures and objects depicted and their perception; sequences that make images legible as "scripto-visual phenomena,"⁴⁾ by turning them, beyond their direct content, into allegories. *CHARON* thus represents



JAMES COLEMAN, CHARON, 1989 Mehrfach-Diaprojektion mit synchronem Tonband, 21 Minuten/CHARON, Multiple slide projection with sync sound tape, 21 minutes

neither the position of the image, the Modernist artefact, nor that of the viewer, the critical arbiter as socially and psychologically defined, but the mediating space between these positions.

A work such as *SLIDE PIECE*, of 1973, seems at first to be at home in a conceptually influenced, rather didactic context. In this work a single slide of an empty city square is shown again and again, each time with a different commentary that gives a subjective description of elements visible in the picture. These descriptions, spoken in the even tones of the always neutral voice, do not add up to an exhaustive account of the image, because they constantly become enmeshed in randomly chosen details. The impression of a sober set of structural image descriptions, demonstrating their relativity, eventually gives

way to the shock of realizing that the viewer's own position in relation to the image is a composite of endless commentaries, and that when they break off, the viewer ceases to exist.

Such an end is inconceivable, however, as another episode of *CHARON* shows: for photography, as its heroine declares, is the proof that there can be no such thing as death. If, at the moment of death, the individual's life unrolls before him as a sequence of images, then that last moment itself must be one of them: a retrospect within a retrospect. The heroine here – the image on screen is an empty hospital bed with a television switched on next to it – waits for this moment and begins to take photographs of herself; and therein lies the proof.

(Translation: David Britt)

1) The first presentation of this work in Europe took place in December 1989, at the Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, which in 1989–90 presented a cycle of six works by James Coleman: *SO DIFFERENT... AND YET, SLIDE PIECE, CHARON, BOX, SEEING FOR ONESELF, and LIVING AND PRESUMED DEAD*.

2) Richard Kearney, "Interview with James Coleman," *The Crane Bag* (Dublin), vol. 6, no. 2 (1982), pp. 127–32.

3) *PROJECTIONS, 1958/1971*.

4) "Every image is to some extent a scripto-visual phenomenon." Kearney, "Interview with James Coleman," (as note 2), p. 131.