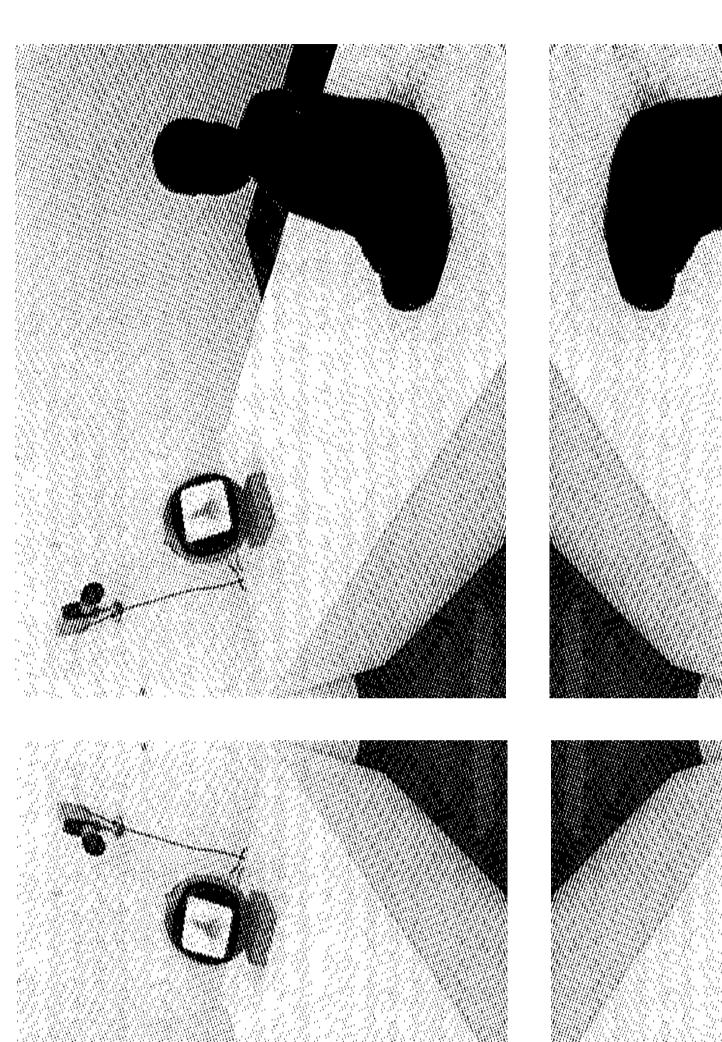
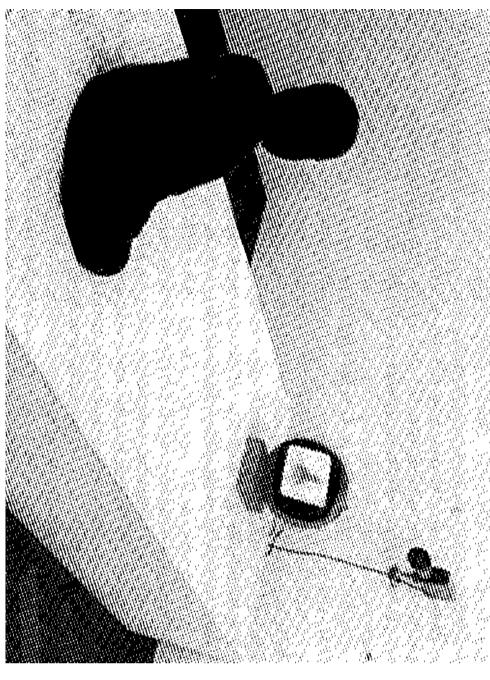
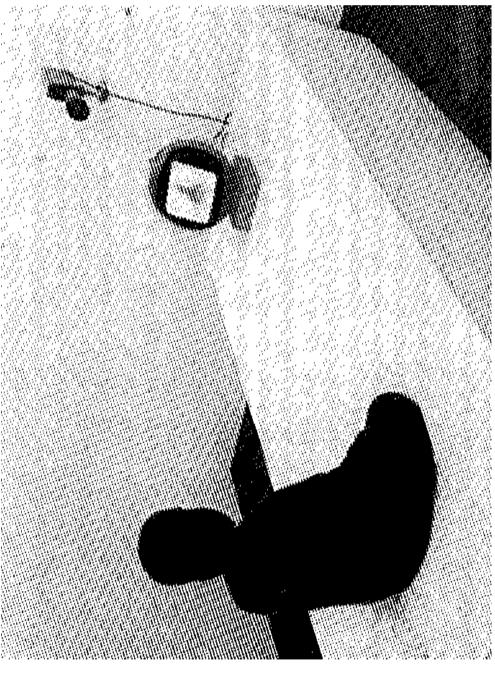
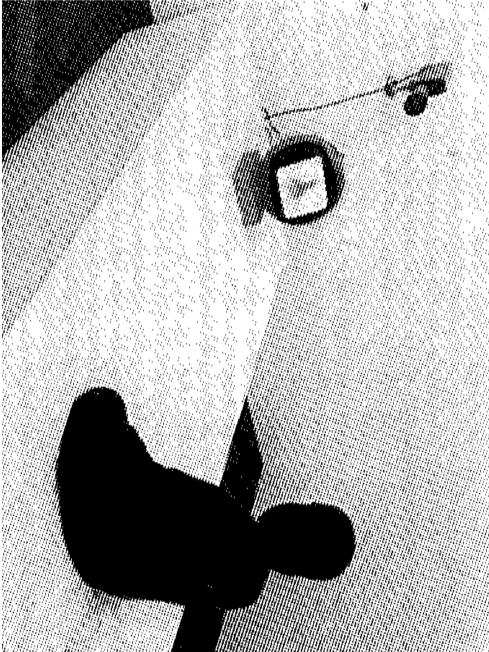
P.P./Journal CH - 8038 Zürich











 In der vorliegenden «Fabrikzeitung» werden acht spezifische künstlerische Arbeiten betrachtet. Diese stammen von Jef Cornelis, Karen Geyer, The KLF, Alison Knowles, Franck Leibovici, Maurice Lemaître, Ulrich Seidl und Ryan Trecartin. Es sind Arbeiten, die zwischen 1958 und 2011 am Fernsehen, im Radio, in der Popmusik, als Performance, auf Schallplatte oder im Internet realisiert wurden.

«Die heutige Medienwelt ist die weitaus grösste und effektivste Maschine zur Produktion von Bildern – viel grösser und effektiver als das heutige Kunstsystem» schreibt Boris Groys 2008 und schlägt vor: «So wie der Politiker ... sich unweigerlich auf die schweigende Mehrheit der ungleich behandelten und politisch unterrepräsentierten Menschen beruft, so beruft sich der heutige Künstler auf die unsichtbare, aber unendliche Mehrheit der nicht-repräsentierten Bilder, deren Beispiele er in seiner Kunst präsentiert.»

Indem die hier besprochenen Arbeiten massenmediale Konventionen thematisierten und brachen, konnten sie Konflikte provozieren: «Wo Konflikt, oder genauer: Antagonismus ist, dort ist Öffentlichkeit, und wo er verschwindet, verschwindet Öffentlichkeit mit ihm», so Oliver Marchart 2007. So bietet sich die Chance, massenmediale Konventionen überhaupt erst zu erkennen und zu diskutieren, wie Marchart ausführt: «Erst in dem Moment, in dem ein Konflikt ausgetragen wird, entsteht über dessen Austragung eine Öffentlichkeit, in der verschiedene Positionen aufeinanderprallen und gerade so in Kontakt treten.»

Dieser Konflikt schafft aber keine Enge, sondern ungeahnte Freiheit, wie Jurij M. Lotman um 1990 feststellt: «Die Kunst schafft eine prinzipiell neue Ebene der Wirklichkeit, die sich durch eine sprunghafte Steigerung von Freiheit auszeichnet.» Dies ermöglicht für Lotman überhaupt erst das Einnehmen der sonst vernachlässigten Gegenposition: «Die Kunst befindet sich gerade dank der grösseren Freiheit gewissermassen ausserhalb der Moral. Sie macht nicht nur das Verbotene, sondern auch das Unmögliche möglich.» Dazu sind oft ein grosser Ehrgeiz und auch Schleichwege nötig, wie die vorliegenden Beispiele zeigen.

Verfasst wurden die Beiträge von Daniela Christen, Tobias Funk, Helena Hebing, Michael Just, Valerie Keller, Till Rippmann, Anna Suppa, Walo Wittwer und Geraldine Wullschleger. Sie nahmen als Studierende am Seminar «Künstlerische Experimente in den Massenmedien» 2011 am Institut für Populäre Kulturen der Universität Zürich teil, in welchem rund dreissig solche Werke diskutiert wurden. Als Dozent konnte ich das Thema vorschlagen und Kontakte vermitteln, als Redaktor für diese Ausgabe Auszüge aus Seminararbeiten zu Texten zusammenstellen. Ein grosses Dankeschön an alle Beteiligten!

Michael Hiltbrunner 20. Oktober 2011

Ulrich Seidl Bilder einer Ausstellun

Im Auftrag des Österreichischen Rundfunk ORF und des Westdeutschen Rundfunks in Köln realisierte Ulrich Seidl den Film «Bilder einer Ausstellung», der 1996 veröffentlicht und auch am Fernsehen gezeigt wurde. Anlehnend an das Genre der Kunstreportage mit Bildanalyse entwickelt sich der Film zu einem humorvoll-bissigen Kommentar zum Kunstsystem und schafft es, sich selber als Kunstwerk miteinbeziehend, das Experiment in der Kunst zu

Seit 1980 arbeitet der 1952 geborene Ulrich Seidl als Regisseur und Dokumentarfilmer. Schon in dem noch während seinem Studium an der Wiener Filmakademie entstandenen Film «Der Ball» (1982) zeigt sich, was ihn in seinen Filmen beschäftigen wird: «Seidl zeigt Momentaufnahmen des alliährlichen Maturaballs in seiner Kindheitsstadt Horn. Aber welche Bilder: chenleere Strassen als optischer Rahmen einer Totenstadt, kurzzeitig aufgehellt von hysterischer Fröhlichkeit, stammelnden Würdenträgern, verwirrten und marionettenhaft disziplinierten Jugendlichen.» – so beschreibt Otto Reiter diese Dokumentation. Die Beobachtung, eine unerbittliche Beobachtung der Welt um ihn herum steht für Seidl im Zentrum. Wo andere inreflektiert ein schönes Fest sehen, sucht er nüchtern nach Bildern, wel che die Situation beschreiben, auch wenn diese, von Aussen betrachtet,

liegen sehr oft in Beobachtungen, die ich mache oder gemacht habe oder auch in den Begegnungen und Erlebnissen, die ich habe» meinte Seidl im Gespräch mit dem Autoren. Zu nüchtern, zu aggressiv, zu entstellend kann auch, dass er als Misanthrop oder gar als Sozialpornograph verschrien wird. Bezeichnungen, welche Seidl hinnehmen muss, auch wenn er sich nicht als olcher versteht: «Natürlich nimmt man das ernst, ist irritiert. Ich bin ja nicht ngetreten, um bewusst Menschen zu provozieren oder aus der Reserve zu locken.» Wiederholt wurden Filme von Seidl als anstössig vom Fernsehen abelehnt und stattdessen an Festivals gespielt.

Besonders entlarvend ist für die Zuschauer, dass einige der voyeuristischen Höhepunkte in seinen Filmen sich als gestellt entpuppen, und dass einige dieser Darsteller immer wieder in seinen Filmen vorkommen. Seidl will nicht nur dokumentarisch Geschehnisse auf die Leinwand bringen, sondern plädiert in den Worten von Constantin Wulff «für eine Mischform aus Fiktion und Dokumentation», welche «die 'ästhetische Doppelmoral des Mediums von Anfang an reflektiert und gleichsam mitinszeniert». Einige Filme werden als wirkliche Doku-Fiction gesehen und verlassen das Feld des eigentlichen

Als Regisseur arbeitet Seidl frei und ungesichert, er beschreibt etwa wie er die Produktion von «Bilder einer Ausstellung» finanzieren konnte: «Ich habe dafür ein Konzept über meine Vorstellung zu diesem Film abgegeben und das wurde angenommen.» Die berufliche Absicherung findet er in Lehrtätigkeiten an verschiedenen Hochschulen, und 2003 gründete er seine eigene Filmproduktionsfirma. Seidl beleuchtet im Film «Bilder einer Ausstelung» von 1996 die Sicht von Laien auf die Kunst und spezifisch auf Gemälde österreichischer Künstler. Sein Interesse gilt der Darstellung und des Aufzeigens privater Lebenssituationen und Gedanken von Menschen, wenn diese sich mit Kunst auseinandersetzen. Denn «über das Reden von Kunst» zeigen sich in seinen Worten die genannten Aspekte. Nacheinander stellen sich Darsteller Bilder gegenüber, welche sie zu interpretieren suchen. Der Zuschauer gewinnt dabei den Eindruck einer inszenierten Situation. Die starre Kameraperspektive, welche die Darsteller frontal filmt, und die einerseits sehr assoziativ wirkenden und andererseits stark gestellten Dialoge vermi

einen wichtigen Punkt für Seidl, nämlich den Kontrast zwischen «öffentlich akzeptierter, anerkannter» und nicht akzeptierter Kunst. Eine Dame in einem Leopardenkostüm liegt auf einem mit Leopardenmuster-Laken bezogenen Bett und trägt ein düsteres, selbst geschriebenes Gedicht vor, in Worten wie: «Ich bin's, der Blutrauschtäter, der fiebrig Schöne, der zu Tode liebt.» Für Seidl ist dies die nicht akzeptierte, private Seite von Kunst. Darauf folgen ähnlich skurrile Szenen von jeweils anderen Darstellern, welche ihre jeweiligen Ideen von Kunst ausdrücken, denn, wie Seidl am Telefon die Instruktion an die Darstellenden erläutert, «sie waren ja auch angehalten, darüber zu sprechen.»

Diese Ausschnitte stehen im Kontrast zu den gestellten Analysen der Protagonisten im Rahmen der Bildinterpretationen. Sie sitzen vor der Kamera und erläutern ihre Gefühle, ihre Ideen und ihr Verständnis oder Unverständnis zu den Bildern. Ein altes Ehepaar, welches im Laufe des Filmes ein ganz eigenes Kunstverständnis entwickelt, kann mit einem Werk des österreichischen zeitgenössischen Künstlers Hans Staudacher nichts anfangen: «Punk ti Punkti, Strichi Strichi, ned einmal ein Mondgesichti.» Hier stehen die Bilder, welche die öffentlich akzeptierte Kunst repräsentieren, den Laien gegenüber und sind ihrer Interpretation ausgeliefert.

Diese Analysen spiegeln die grosse mögliche Bandbreite wider, mit der Menschen Kunstgegenständen gegenüberstehen. Denn aus der Sicht Seidls hat «Kunstverständnis auch etwas mit Bildung zu tun, folglich auch mit Erfahrungswerten. Je mehr man gesehen hat und je mehr man sich damit beschäftigt, um so mehr versteht man auch davon.» Die einzelnen Charaktere entwickeln sich während dem Film. Mit neuen Bildern kommen von den gleicher Darstellern neue Interpretationen, welche wiederum einen tieferen Einblick in

ihr Leben, in ihre Vorstellungen geben. Es stehen am Ende des Filmes verschiedene Perspektiven auf Kunst im Raum: Die Sicht von Laien, die Sicht von Experten, öffentliche wie auch private Kunst, akzeptierte wie auch nicht akzeptierte Kunst, Kunstmarkt, Künstler und Rezipient. Doch ist der Film nicht als Kritik zu verstehen, denn, so Seidl: «Ich stelle etwas in den Raum. Die Wirkungen gehen in alle Richtungen. Als Zuschauer kann man darüber nachdenken oder nicht. Die Richtung, in die man denkt, ist aber nicht vorgegeben.» Übrig bleiben persönliche Eindrücke, wie über René Rupnik, einem der Darsteller, der in Seidls Filmen mehrmals vorkommt: «Wenn René über Sexualität und Tod spricht, dann ist das auch sein Thema, dass ihn selber ganz besonders beschäftigt. Meine Aufgabe ist es, das aus ihm so authentisch und interessant wie möglich herauszuholen.»

Seidl vollzieht in seinem Film einen mehrstufigen Prozess. Erstens werden Kunstwerke, welche in der Gesellschaft als solche bereits etabliert sind, dargestellt. Wichtig hierbei war: «Wir haben in Wien gedreht, und dafür die Originale verwendet. Wir mussten die Bilder also auch vor Ort haben.» Daher die Objektauswahl, da die Bilder nur von österreichischen und zeitgenössischen Künstlern stammen. Zweitens lässt er Laien solche Kunstwerke beurteilen und gleichzeitig ihre eigenen Vorstellungen von Kunst ausarbeiten.é

Die Darsteller mussten sich also auf zwei Ebenen mit Kunst auseinandersetzen. Es wurde von ihnen verlangt, persönliche Interpretationen der Kunstwerke zu formulieren, sie wurden aber auch in ihren privaten Lebensbereichen gefilmt, was wiederum kleine Kunstwerke entstehen liess. Ein Kontrast der einzelnen Charaktere, vielleicht sogar Zwiespalt innerhalb des Charakters der Individuen, lässt sich beobachten. Ein komplexes Zusammenspiel zwischen Interpretationen anderer Kunstwerke und eigenem Kunstverständ-

Drittens setzt Seidl eine Kamera vor die Darsteller, was mit Regieanweisungen und somit mit Reflexion einhergeht. Die Protagonisten werden während ihrer Interpretationen gefilmt, also von Seidl beobachtet. Dies geschieht auf eine sehr starre und schonungslose Art und Weise. Seidl dringt in das Private der Darsteller ein. Viertens macht man sich als Zuschauer über diese drei Stufen ein eigenes Bild. Man erhält einen Eindruck von Kunst und deren Interpretation. Durch die Kameraposition kommt hinzu, dass man dieses Arrangement distanziert betrachtet

Auch wenn Seidl eine direkte Kritik an dem behandelten Thema nicht verfolgt, erfährt man als Betrachter des Films bereits gefilterte, reflektierte Perspektiven. Diese Konstellation lässt erst zu so differenziert an diesen Film heranzugehen. Darum ist es auch interessant, sich dem Thema systemtheo-

nhand Luhmanns Systemtheorie wird ersichtlich, dass sich die Kunst auf Unterscheidungen spezialisiert und gesellschaftliche Thematiken bearbeitet und reflektiert. Dies geschieht auch in Seidls Film. Mit den eben genannten verschiedenen Stufen der Beobachtung lassen sich immer spezifischere Ur erscheidungen identifizieren. Hält man den Film Anfangs vielleicht für eine einfache Darstellung von Kunst, wird bald sichtbar, dass diese Darstellung auf ungewohnte Art und Weise, nämlich durch die Brille von nicht professio-

Dort wo Kunst oft von Konventionen geprägt wird, werden diese hier esprengt und neu geformt. Nicht akzeptierte Kunst rückt in den Vordergrund. Diese wird aber, da wahrgenommen und auch kommuniziert über Seidls Film, wieder in das Kunstsystem zurückgeworfen. Seidl entwirft durch die Reflexionsschleife der Kamera ein «Kunstwerk». Dies, obwohl die Protagonisten nicht dem Kunstsystem angehören, wohl aber der Gesellschaft. Mit Luhmann gesprochen: «Das Kunstsystem vollzieht Gesellschaft an sich selbst als exemplarischem Fall. Es zeigt, wie es ist. Es zeigt, auf was die Gesellschaft sich eingelassen hatte, als sie Funktionssysteme ausdifferenzierte und sie damit einer autonomen Selbstregulierung überliess.»

Es entsteht das folgende Bild: Menschen beobachten Bilder. Seidl beobachtet die Menschen. Der Zuschauer betrachtet die Beobachtung der Menschen durch Seidls Kamera. Ein Re-entry der Kunst in die Kunst. Hier kommt hinzu, dass in diesem Film nicht nur gesellschaftliche Themen beareitet werden, sondern auch, dass es sich um einen Film handelt. Film als Kunst kann in den Worten von Veronika Vieler auch als «Produktion einer neuen Wirklichkeit» verstanden werden. Bei Seidls Film ist dies die Wirklichkeit des Kunstverständnisses aus verschiedenen Perspektiver

Die Beobachtung sichtbar machen Die Filmkunst steht laut Vieler unter «ständiger Spannung zwischen Kunst und Kommerz». Dies vor allem, wenn man den Film als eine Form der Masenmedien versteht. Man könnte die oben eingeführte, auf das Individuelle gerichtete Analyse auf eine gesellschaftliche Ebene heben. Seidl hält durch die Verwendung einer Kamera nicht nur Einzelnen oder nur bestimmten Systemen die Beobachtung vor Augen, sondern der Gesellschaft, welche sich im Kunstsystem betrachtet. Durch die Einführung nicht akzeptierter Kunst durch Seidl stellt sich mit Luhmann die Frage, «wie das Paradox der Einheit von Kunst und Nichtkunst im Kunstsystem selbst aufgelöst werden kann.» Daran muss das Kunstsystem selber arbeiten, es muss mit dieser Komplexi tät umgehen und zusehen, das eigene System weiterhin erhalten zu können, und die Selbstregulierung ohne Zusammenbruch fortbestehen zu lassen.

Die Prozesse der Selbstregulierung und des «Mit-sich-selber-Auseinanlersetzens» sind, wie es scheint, für die Kunst unerlässlich, (Selbst-)Reflexion gehört zu ihrem Alltag. Dies führt dazu, dass Redundanz wahrscheinlich nur geringe Auswirkungen auf Entwicklung haben kann. Ob Kunst aus dieser Perpektive überhaupt als Experiment bezeichnet werden kann, bleibt offen. Denn st dieser Film Experiment, oder künstlerischen Experimenten zugehörig, muss jede Kunst dieses Kriterium erfüllen, um Fortschritt zu gewährleisten. Ansonsen bliebe Redundanz der einzige Erhalt eines Kunstsystems

Ulrich Seidl, *1952, lebt in Wien, Österreich

The Powell Opera

Die «Powell Opera» von Franck Leibovici entstand in Zusammenarbeit mit Maxime Oudry und einer Gruppe von Laiensängern und wurde im Jahre 2008 in Paris erstaufgeführt. Sie ist die Ouvertüre zum zehnteiligen noch veitergehenden Werk «Un mini-opéra pour non-musiciens». In jedem Teil des Gesamtwerks wird mit spezifischen Bausteinen gearbeitet. Nicht alle Sequenzen fokussieren auf Musik, gewisse beinhalten Tanz, andere Architektur,

prechend verschieden sind auch die Notationss

Im Fall der «Powell Opera» entstammen die Materialien einer Rede von Colin Powell (dem damaligen Staatssekretär der U.S.A.) vor den Vereinten Nationen in Genf. Powell versuchte einen stichhaltigen Sachverhalt zu kreieren, in welchem dem Irak die Produktion und vor allem der Besitz von Massenvernichtungswaffen unterstellt wurden. Diese Rede bildet die Matrix für Leibovicis Projekt, wie er im Telefongespräch mit dem Au1toren schilderte: «it deals with the question of collapse of the regimes of proof, because in the speech, Powell is saying that there is no way to proof anything today, so he's dealing with the guestion how he can still proof something.»

Leibovici wendet dabei Konzepte an, die er mit jenen des Komponisten Cornelius Cardew vergleicht, so dass diese Ouvertüre mitunter als Hommage an Cardews Scratch Orchestra gelten kann. Das Erkenntnisinteresse liegt alerdings bei dem durch das jeweilige Notationssystem komponierte Kollektiv selber. Das Kollektiv der Laien und vornehmlich deren Verhalten sind also als das eigentliche Kunstwerk zu betrachten, wie Leibovici ausführte: «This is the kind of question I am interested in, how do you construct a collective? Which kind of tool do you need to work with, how do you allow it to hold?»

In Powells Rede wurde das Material erst durch die Kontextsetzung zum Beweis. Aufgrund dieser Überlegungen bezeichnet Leibovici sie weniger als Rede denn als Performance. Selbstverständlich trägt der technische Fortschritt ebenfalls sein Scherflein zu dieser Situation bei, jedes Bild ist fälschbar, nahezu jede Sinneswahrnehmung kann heutzutage technisch derart verändert werden, dass sie die gewünschte Aussage unterstreicht. So wurde Powells Präsentation aus Licht, Bild, Wort und Ton für Leibovici zum Schlüsselerlebnis. Powell selbst hatte eine «Performance» gezeigt, die in ihrer letz- des Ensembles sind sie erst gleich und frei von egoistischen Zieler ten Konsequenz zum Krieg führen würde.

Funktionsweise des Kollektivs

Komposition, dem Kollektiv und dem aus diesem entstehenden Wissen. Das Kollektiv entsteht erst wegen der Komposition und kann so eine neue Art von Wissen produzieren. Allerdings ist die Komposition selber hierbei möglichst Leibovici betont zwar die Notwendiakeit neuer Notationssysteme. um neuen frei gehalten. So war der angestrebte Höhepunkt, gewissermassen der inhaltliche Kern der «Powell Opera», die Frage nach dem Moment, in welchem alle Teilnehmer in denselben Ton einstimmen. Der konkrete Gegenstand ist nicht in dem Sinne diskutabel oder relevant für das Projekt. Vielmehr steht die Implikation des Gegenstands zur Debatte, in diesem Fall der Umgang mit dem Konzept «Beweis

Gleich wie im Kollektiv der Diplomaten ist das entscheidende Element in Leibovicis Komposition wie erwähnt der Augenblick des gemeinsamen Tönens in Harmonie, wie er selber im Interview sagt: «In the Powell Opera, the only condition is how long that it takes for all musicians, meaning members of the group, to adjust to each other, Dieses Moment entsteht allerdings im Fall der Laien-Sänger nicht als Produkt mannigfaltiger Ziele und Zwänge, sondern vielmehr aus «Good Will»: «the diplomats are standing for a certain entity, country, in the opera, nobody stands for anything or anybody.» Leibovici begründet diese Vorgehensweise in Bezug auf Vertragstheoretiker und politische Denker des Abendlandes, allen voran Jean-Jacques Rousseau. Rousseau geht von einem der Gesellschaft vorläufigen Naturzustand aus, den es aus einer Reihe an Gründen zu beheben gilt. Leibovicis Konzeption kreuzt sich allerdings lediglich an einem ganz spezifischen Punkt mit Rousseaus Gesellschaftsvertrag, nämlich dem gemeinsamen und freiwilligen Zusammenfinden zum Kollektiv

Rousseaus Konzeption, welche sich in der denkerischen Tradition der Polis von Aristoteles sieht, verlangt das Erstellen des Gemeinwillens als Basis für eine demokratische Gesellschaft. Simpel ausgedrückt findet sich eine Anzahl Menschen zusammen mit dem gemeinsamen Ziel, eine Gesellschafts form zu erschaffen. Zentral in dieser ersten Phase der Gesellschaftsbildung ist eine sich aus dem Gesellschaftsvertrag ergebende Neustrukturierung vor Rechten. Aufbauend auf diesem Gemeinwillen und der Überantwortung der einzelnen Personen und der Rechte an ihnen durch sie selbst findet die demokratische Gesellschaft, gemäss Rousseau, ihre Form. Der Souverän in diesem Konstrukt ist das Volk. Der Einzelne Vertragspartner (Citoyen) hat eine doppelte Verpflichtung gegenüber dem Gesellschaftskörper: Einerseits als Ver

tragspartner (Untertan) und andererseits als Teil des Souveräns. Ro baut auf einem positiven Freiheitsverständnis auf, der daraus resultierende Gesellschaftsvertrag festigt allerdings Strukturen einer negativen Freiheit.

Offensichtlich kann der Frage nach der Institutionalisierung in Leibovicis Ar beit ein grosser Stellenwert zugeordnet werden. Allerdings sind die Paralleoder republikanischen Ordnung zu finden, in denen Menschen einen Teil ihrer Freiheit an den Souverän abgeben. Schon das für Leibovici vorbildliche Scratch Orchestra von Cardew verstand sich ja als konkrete Alternative zu eben diesen etablierten Formen von Institutionalisierung.

Es ist Karl Marx, der den hier relevanten Ausgangspunkt für die Konzer tion von Kollektiv umreisst. Er erläutert 1843 den Zustand, wenn eine politi sche, also bürgerliche Revolution stattgefunden hat: «Die politische Revoluti on löst das bürgerliche Leben in seine Bestandteile auf, ohne diese Bestandteile selbst zu revolutionieren und der Kritik zu unterwerfen. Sie ver hält sich zur bürgerlichen Gesellschaft, zur Welt der Bedürfnisse, der Arbeit, der Privatinteressen, des Privatrechts, als zur Grundlage ihres Bestehens als zu einer nicht weiter begründeten Voraussetzung, daher als zu ihrer Naturbasis.» Der laut Marx «egoistische Mensch» erhält so Religionsfreiheit Freiheit des Eigentums, Gewerbefreiheit - ohne aber von Religion, Eigentum oder Gewerbe befreit zu werde

Dieser «egoistische Mensch» hat wie bei Rousseau eine zweite Rolle als Staatsbürger und «moralische Person» zu erfüllen: «Endlich gilt der Mensch, wie er Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft ist, für den eigentlichen Men in seiner sinnlichen individuellen nächsten Existenz ist, während der politi sche Mensch nur der abstrahierte, künstliche Mensch ist, der Mensch als eine allegorische, moralische Person. Der wirkliche Mensch ist erst in der Gestalt des egoistischen Individuums, der wahre Mensch erst in der Gestalt des abstrakten citoyen anerkannt.»

Diese Abstraktion stört Marx, denn: «Alle Emanzipation ist Zurückführung de menschlichen Welt, der Verhältnisse, auf den Menschen selbst.» Für ihn bedingt, dass «erst wenn der Mensch seine forces propres» als gesellschaftl che Kräfte erkannt und organisiert hat und daher die gesellschaftliche Kraft nicht mehr in der Gestalt der politischen Kraft von sich trennt, erst dann ist die menschliche Emanzipation vollbracht.» Religion, Eigentum und Gewerbe sind dann wie alle Bereiche politisch, oder «parteilich» in den Worten Wladimir Iljitsch Lenins, oder «ideologisch» wie bei Karl Mannheim. Der politische Citoyen muss den egoistischen Homme verdrängen, das Kollektiv dieser frei-

willig politischen Menschen ist für Marx die zu erreichende Emanzipation. Für Leibovicis Notationssystem bildet offensichtlich Marx' emanzipato sche Idee die Grundlage, dessen Kollektiv sich aus einer bestehenden Gesellschaft heraus entwickelt und diese in Aspekten reflektiert. Das Mitglied des Laienchors ist während seinem (immer politischen) Handeln innerhalb des Kollektivs durch und durch Teil des Kollektivkörpers. Das Mitglied ist nicht eligiös, Fussballfan oder Briefmarkensammler, es ist nicht von der negativer Freiheit betroffen, nicht aktiv teilzunehmen. Das Kollektiv setzt sich aus Perso nen zusammen, die in einer demokratischen Gesellschaft leben und den

Es versteht sich, dass es sich hier um einen rein theoretischen Vergleich handelt. Die für Marx nahezu unabdingbare soziale Revolution kann natürlich nicht direkt auf Leibovicis Laienchor angewandt werden, da deren Mitgliede kaum die AK-47 durchladen und auf staatliche Organe ballern würden. Es ist weder in Cardews noch in Leibovicis Konzepten von einem bewaffneten Aufstand gegen die bürgerliche Elite die Rede, geschweige denn planen die beiden Künstler konkret die Enteignung derselben. Genauso wenig bilden sie eine Regierung anderer, das Kollektiv regiert nur sich selbst. Dennoch er laubt der Vergleich das Verhältnis zur bürgerlichen Ist-Gesellschaft zu cha-

Das theoretische Konzept von Marx zielt, vergleichbar mit jenen von Cardew und Leibovici, im Gegensatz zur liberal-demokratischen Auslegung der nega tiven Freiheit, darauf ab, Gleichheit von der politischen Sphäre in die gesel schaftliche zu transportieren: Indem Demokratie, die Souveränität des ganzen Volkes, für Marx das endgültige Resultat der Geschichte darstellt, erlischt auch der Dualismus von Kollektiv und Staat, privatem und öffentlichem Leben. So ist Leibovicis Vergleich in einem marxistischen Konzept haltbar, während er dies in einem republikanischen Konzept nicht ist. Der Bürger der Republik hat die Wahl aktiver Teilnehmer zu sein oder eben nicht. Er kann mit der Parteimitgliedskarte in der Brieftasche nach religiösen Überzeugungen handeln und dennoch Bürger der Republik sein. In Marx' Konzeption ist das «Bürger sein», also die Funktion als Teil des Kollektivs, allem anderen vorrangig

Dem Vergleich zuträglich wirkt sich der Umstand aus, dass Marx sein Werk in Referenz zu Rousseau verfasste und somit seinen Ausgangspunkt der sozialen Revolution direkt in Kontrast zu Rousseaus Naturzustand setzt Marx leitet die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Transformation aus be stehenden Umständen ab: Zumal die Arbeiterklasse unterdrückt und ausgebeutet wird, und der Mensch seine Form als politisches Wesen noch nicht annommen hat, ist eine Revolution notwendig, welche insofern in Referenz zum historisch vorbelasteten Raum steht. Rousseaus Naturzustand hingege ist ein theoretisches Konstrukt, welches zur Legitimation des Gesellschafts

Diese Unterschiede führen zu einer unterschiedlichen Auffassung des Verhältnisses zwischen Staat und Gleichheit: Während bei Rousseau die Menschen im Ausgangspunkt von Natur aus gleich sind, strebt die marxisti chung» post-facto an. Auch in diesem Punkt ist eine Parallele zu Leibovicis und Cardews Arbeiten zu entdecken, da der vorbelastete Raum, aus welchem die beiden ihre Künstler beziehen, von Ungleichheit geprägt ist. Es könnten Professorinnen, Büroangestellte, gelangweilte Millionärsgat oder Bildhauer sein, die an der «Powell Opera» teilnehmen. Als Bestandteile

Erkenntnisgewinn durch die «Powell Opera» Die Notationssysteme bilden durch ihre Funktion als kompositorische Basis

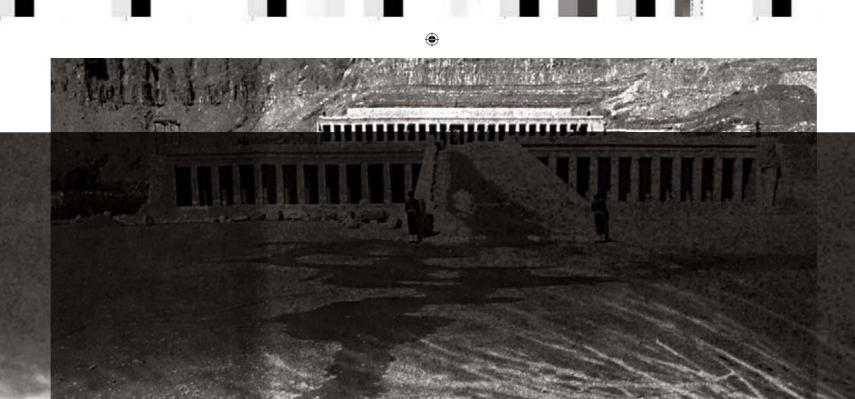
Nach Leibovici besteht in seiner Arbeit ein Beziehungsmuster zwischen der bei Leibovici den Ursprung einer Erkenntnis, die durch das Kollektiv gewonnen wird. Allerdings ist der Rückbezug auf die Sozialwissenschaften, das heisst die wissenschaftliche Nützlichkeit der gewonnen Erkenntnis, fraglich Gegebenheiten analytisch zu begegnen, kann aber dieser selbst gestellter Anforderung nicht nachkommen. Die Behauptung, eine wissenschaftliche Notationsform zu sein, impliziert zwingend eine wissenschaftliche Verwert barkeit, und diese ist bei der primär künstlerischen «Powell Opera» nicht ohne weiteres gegeber

In einem weiteren Punkt funktioniert Leibovicis Stimmperformance aber sehr wohl, nämlich im Zusammenspiel der Gruppe als Kollektiv. Es handelt sich um ein weitgehend institutionsfreies Kollektiv, das einzig durch den Gebrauch aktiver Freiheiten existiert. So bietet dieses Werk eine polit-philoso phisch relevante Erkenntnisdimension, gerade für den marxistischen Freiheitsbegriff. Es widerspiegelt konzeptionell eine ad-hoc Kommune, die aber der politischen Notwendigkeit einer sozialen Revolution als auch der Problematik eines Regierungsanspruchs entzogen bleibt. Selbstverständlich ist aus der Funktionsweise dieses Laienchors nicht direkt eine neuartige Systemthe orie abzuleiten, dennoch bietet sie Raum für eine praktisch erlebte Problemi solierung und somit neue, durchaus verwertbare Denkansätze.

Franck Leibovici, *1975, lebt in Paris. «The Powell Opera», ca. 10 min Uraufführung Paris, 2008, Stimmperformance in Zusammenarbeit mit Maxime Oudry und einem Laienchor, Ouvertüre des weitergehenden Projekts «Un mini-opéra pour non-musiciens», deren fünfter Teil «the fa moments (la pédagogie)» im Sommer 2011 im Kunstraum La Vitrine in Paris realisiert wurde.







Rvan Trecartir

Von Walo Wittwer

Seit ein paar Jahren platziert der Künstler Ryan Trecartin auf verschiedensten Web-Plattformen seine hektischen, kaum geniessbaren Videocollagen mit überdrehten billig wirkenden Effekten und propagiert eine rauschhafte Bilderflut. «Any Ever» ist die neuste Serie von Videos, die parallel im Museum und im Internet zu sehen ist.

Wer über den Künstler Ryan Trecartin spricht, diskutiert unweigerlich am ausfransenden Rand des Kunstverständnisses. Alle Diskussionen zu diesem Künstler müssen die Alltagsästhetik von «YouTube», also die von Laien selbstgemachten Filme und Selbstdarstellungen berücksichtigen – sie bilden den Fundus und die Vorlage für die von Trecartin und seinem Team eingespielten Filme.

Künstlerische Experimente

Diese Wechselbeziehung zwischen Kunst und Populärem wurde spätestens seit den 1970er Jahren zu einem festen Bestandteil künstlerischer Praxis. Zudem zeichneten sich in den letzten fünfzig Jahren Tendenzen ab, welche die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst unterliefen. Zwei Entwicklungen können dafür verantwortlich gemacht werden. Zum Einen die zunehmende Aufhebung der Grenzziehung zwischen den einzelnen Künsten, die infolge von Performativierung, Hybridisierung und Multimedialisierung ihren Lauf nahm, zum Anderen die weitläufige Ästhetisierung der Lebenswelt. Diese ge-sellschaftlichen Entwicklungen werden in Ryan Trecartins Videos in einer direkten und experimentellen Art in exzessiver Weise ausgelotet

Das künstlerische Experiment definierte Siegfried J. Schmidt an den 5. «Karlsruher Tagen für experimentelle Kunst und Kunstwissenschaften» 1975 als eine Grenzüberschreitung, die über den etablierten Kunstbegriff und die «Erwartung an Kunst-Haftes» hinaus geht. Winfried Nöth, der im gleichen Band das Happening als künstlerisches Experiment thematisiert, sieht das Experiment ebenfalls in der «Durchbrechung der Regeln bestehender Stilrichtungen» und meint weiter: «Ziel ist nicht Bestätigung, sondern Innovation. Ebenso wie der Naturwissenschaftler in der Zeit einer wissenschaftlichen Krise, wendet sich der avantgardistische Künstler verstärkt den Daten zu, die im Rahmen akzeptierter Stilrichtungen als Abweichung oder Anomalie gelten, während der traditionelle Künstler ebenso wie der Normalwissenschaftler bestrebt ist, Abweichungen zu reduzieren oder ganz auszuschalten.»

Das neuste Werk «Any Ever» von Trecartin besteht insgesamt aus sieben einzelnen Filmen, die als Diptychon gegliedert sind. Die im Jahre 2009 entstandene Dreier-Serie «Trill-ogy Com» besteht aus den Filmen «P.opular S.ky (section ish)», «K-CorealNC.K (section a)» und «Sibling Topics (section a)», und die zwischen 2009 und 2010 entstandene Vierer-Serie «Re'Search Wait'S» umfasst «Ready (Re'Search Wait'S)», «The Re'Search (Re'Search Wait'S)», «Temp Stop (Re'Search Wait'S)» und «Roamie View: History Enhancement (Re'Search Wait'S)». Die Ausstellung «Anv Ever», in der diese Filme gezeigt werden, war im Sommer 2011 auf Wanderschaft in Amerika, bevor sie diesen Herbst im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in Frankreich zu sehen ist. Als Schlussstation endet die «Wanderausstellung» in der Galerie Elisabeth Dee in New York, die Trecartin repräsentiert und seine meisten Filme mitproduziert

Ein Versuch, die Videos von Trecartin sprachlich zu beschreiben, ist ein schwieriges Unterfangen. Auf «UbuWeb» wird «Any Ever» wie folgt angepriesen: «Ryan Trecartin's Any Every comprises seven autonomous but interrelated videos... Taken together, these videos embark on poetic, formal, and structural elaborations of new forms of technology, language, narrative, identity, and humanity, portraying an extra-dimensional world that channels the existential dramas of our own. The individual videos fit together, block, break, orbit, or attract one another in infinite shifting combinations. Any Every's master narrative is subjectively chosen by the viewer, read from the shifting topography of its seven parts.»

Trecartins Filme leben in Anlehnung an Musikvideos und der Bildsprache von MTV von einer sehr hohen Schnittfrequenz, die, gepaart mit Bildüberlagerungen, Split-Screens, kaleidoskopartigen Verschachtelungen von Einzelbildern, eingeblendeten Texthappen und 3-D-Animationen einen Exzess im Bildraum generieren. Die hyperbunten und karnevalesken Protagonisten kommunizieren in dem Film stets direkt mit der Kamera, was den Charakter eines Live-Chat suggeriert und der formalen Bildsprache der dialogischen Praxis von Videoplattformen wie «YouTube» sehr nahe steht.

Äusserst selten findet ein Dialog zwischen den Protagonisten selbst statt bei Trecartin wird der Betrachter direkt involviert und zum direkten Gegen über der Darsteller, welche durch ihr «Overacting», ihre «Queerness» und die farbenfrohe Schminke und Haartracht zu einem unfassbaren, mysteriösen Gegenüber mutieren. Stets bleibt die Frage offen, ob dies eine Teenager-Show ist, oder ob es sich um eine reale Lebenswelt einer neu entstandenen Subkultur handelt. Die «Queerness» und Unsicherheit bezüglich dem Gender der Performer wirft Fragen über deren Identität auf, die im Zeitalter der grenzenlosen Selbstinszenierung in der virtuellen Welt des Web 2.0 ein aktuelles Thema in den Kulturwissenschaften darstellen

Die räumlichen Inszenierungen von Trecartins Mitstreiterin Lizzie Fitch leben ebenfalls von einer totalen Überzeichnung. Die Räume sind mit unbedeuteten Einrichtungsgegenständen unserer Wegwerfgesellschaft überfüllt, mal in knalligem rot, mal in anderen hyperbunten Farben. Durch diese Antät nicht zusammengehören, wird auf szenographischer Ebene ein «Unort» aeneriert, der durch seine fehlende Kohärenz oftmals ins Unheimliche kippt.

Ebenfalls auf Audio-Ebene kann diese fehlende Kohärenz festgestellt werden, Durch «Dubbing», Beschleunigung oder Verlangsamung der Tonspur werden die Monologe oftmals verzerrt und fast bis ins Unverständliche gerückt. Dabei bedient sich Trecartin teilweise der poetischen Praxis des «Flarf», eine «Copy-Paste-Technik», mit der zufällig Wörter durch Suchmaschinen gehetzt werden, bis zum Schluss so etwas wie ein Gedicht entsteht. Die gesprochenen, meist gequietschten Parolen, wie auch die Titel und Namen der Protagonisten, gleichen oftmals einem Wortspiel, das einem unlösbaren Rätsel gleichkommt.

In der Hektik des Geschehens und durch die Verfremdung kann das Gesprochene nur stellenweise aufgenommen werden. Auf weiteren Tonspuren erklingen zudem meist noch heftige Beats, Noise oder Melodien, die von Trecartin selbst kreiert werden. Jenny Schrödl beschreibt die Stimmen im Theater bei René Pollesch als Oberflächenphänomen, wobei sie nicht als «Instrument zur Vermittlung von Sprache und Bedeutung» eingesetzt werden, sondern die Betonung auf der sinnlich-materiellen Textur, der Art der Gestaltung und der Wirkung beim Zuhörer liegt.

m Zusammenspiel mit der schnellen Schnittfrequenz und der Postproduktion (Effekte, 3-D-Animationen und Integration von Found Footage) entsteht ein Bildrausch, der einem hyperschnellen «Zappen» durch Videokanäle oder Websites gleicht. Eine übergeordnete Narration wird dadurch kategorisch verunmöglicht, und das Hin und Her auf visueller und auditiver Ebene

bewirkt ein fragmentarisches Wechselbad. Kaum ist etwas auf der Bildfläche erschienen, wird es durch neue Bilder überlagert oder es folgt ein Schnitt und es ist bereits wieder verschwunden. Form und Inhalt multiplizieren sich, steigern sich derart zu einem visuellen und auditiven Exzess, dass ein regelrechter «Oberflächenrausch» entsteht. Jens Edler umschreibt mit dem Begriff «Oberflächenrausch» die Ästhetik des postmodernen Films, die auch auf Trecartin zutrifft: «Die Ästhetisierung von Bildern, die Inszenierung von Oberflächen, das Design von Texturen, Licht und Schatten, Glanz und Stumpfheit, Haut und Membran. - Sinnesrausch. Geschwindigkeitsrausch, Drogenrausch. Tempo, Action, rauschhaftes Erleben.»

Dialogische Kommunikationsformen

Für Rachel Wolff verkörpert Trecartin die Web 2.0-Generation: «If there is anv artist whose work captures the ethos and attention-deficit tendencies of the Facebook generation, Ryan Trecartin may be it. His frenetic, candy-colored

films are visual metaphors for surfing the Web itself-complete with pop-up ads. The use of the Internet for distribution has shaped the properties as well as the content of video-making.» Wichtig ist dabei auch die unmittelbare Wirkung, in den eigentlich banalen Worten von Katy Siegel: «His work makes an instant impact.» Diese Stosskraft in Trecartins so verquerer Arbeit ist bemerkenswert und es ist der äusserst direkte Umgang mit Ästhetiken der heutigen

visuellen Kommunikation, die eine zentrale Stärke in diesen Arbeiten bildet. Der Betrachter ist in Trecartins Filmen stets mit dem direkten Blickkontakt der Protagonisten konfrontiert, die Kamera ist zudem meist unbewegt und hat den Charakter einer Web-Cam. Als formaler Bildausschnitt ist dieser stark verwandt mit sogenannten «ego-Clips» auf «YouTube», welche oftmals narzisstische Selbstdarstellung zum Inhalt haben. Dabei geht Trecartin mit diesen medialen Formaten auffallend spielerisch um und verwebt diese zu einer enormen Dichte im Bildraum.

Trecartin forciert, wie im persönlichen Gespräch des Autors mit dem Kurator Raphael Gygax zur Sprache kam, die parallele Distribution der künstlerischen Videos auf verschiedensten Internet-Plattformen und gleichzeitig in Ausstellungen bedeutender Museen. War dies bei Matthew Barney noch unvorstellbar, scheint es heute kein Problem mehr darzustellen. Der Weg ins Museum ist nicht mehr zwingend notwendig und, wie Gygax als Vermutung formulierte, das Museum hat bloss noch eine «Teaser-Funktion», – die Filme laufen dann in voller Läge zuhause über den Bildschirm.

In der Arbeit von Trecartin sind zwar die Einzelkünste als organische Glieder am Gesamt-Kunstwerk beteiligt, als einzelne jedoch nicht mehr identifizierbar, was durch die komplexen Verwebungen von Flarf-Dichtung, Musik und Performance und dem anschliessenden Editing verstärkt wird. Durch die hohe Schnittfrequenz und die fragmentarischen Strukturen werden die Einzelkünste zu einem regelrechten Teppich verwoben – es entsteht eine «Interart-Ästhetik». Trecartin scheint mit der Idee des Gesamtkunstwerks im wagnerischen Sinn zu spielen - die Ganzheitlichkeit wird bei ihm aber zum Chor

Seinen disparaten Künste-Mix bringt Trecartin in einem abschliessen den Schritt am Computer in die richtige Form: «So the editing is starting all over, it's like writing another script and I use pace and effects and coloring and edits to extend what I'm trying to express... at that point, I get really exessive, you know. I feel like that's the part that's the most traditional arty... I'm painting and sculpturing, because all the other stuff feels a lot more like choreography and theater and writing and poetry» meint Trecartin im «YouTube»-Interview. Es wird klar, dass er auch von diesem verschlingenden Maelstrom mitgerissen wird, den er selber kreiert.

Camp des Web 2.0

Die räumlichen Inszenierungen der Videos sind, wie bereits ausgeführt, mit unbedeuteten Einrichtungsgegenständen unserer Wegwerfgesellschaft angehäuft, mal in knalligem rot, mal in hyperbunten Farben. Durch diese Ansammlung und Vermischung von Gegenständen, die in der alltäglichen Realität nicht zusammengehören, wird auf szenographischer Ebene ein «Unort» generiert, der durch seine fehlende Kohärenz oftmals ins Unheimliche kippt. Das wirkt zwar «queer», geht aber in eine andere Richtung als in einer Geschlechterdiskussion. Die Konnotation mit Gender im Kontext von Trecartins Arbeiten wirkt unglücklich. Dies bestätigt Trecartin: «Personality is replacing gender and... I think gender is mattering less and less and less. People just don't care». In den Videos wird höchst selten geküsst, moralische Überschreitungen gibt es in dieser Richtung keine.

esten trifft im Bezug auf das Auftreten von Trecartins Charakterer der Begriff Camp zu, der von Susan Sonntag in ihrem Essay «Notes on Camp» untersucht wurde. Das unfreiwillig komische, künstliche oder überzogene Benehmen oder Auftreten wird zelebriert und stellt bei ihm eine selbstverständliche, wenn auch manieristische künstlerische Strategie dar. Oder wie das Begriffslexikon des DuMont-Verlags definiert: «Camp ist die populär ästhetische, pragmatische, neoliberale Abrechnung mit der Hybris des Schönen und Wahren.» Es ist das unbestreitbare Verdienst Trecartins, diesen Manierismus zu wagen und den Camp auf das Web 2.0 anzuwender

Ryan Trecartin, *1981, lebt in Philadelphia und Los Angeles, USA. Any Ever», siebenteilige Videoserie, 2009–2010, total über 4 Stunden Dauer.

Alison Knowles

Von Geraldine Wullschleger

Das Verhältnis von Kunst und Medien veränderte sich in den 1960er Jahren vor allem dadurch, dass der traditionelle Kunstbegriff in Frage gestellt wurde. Die bis dahin vorherrschenden künstlerischen Genres wie Malerei und Skulptur wurden durch künstlerische Praktiken hinterfragt, welche auf ästhetische Konzepte und sozial-politische Wirksamkeiten von Kunst fokussiert waren. Die Fluxus-Anleitung «Make a Salad» von Alison Knowles aus dem Jahr 1962 schafft es bis heute, die Grenzen zwischen Produktion und Rezeption in Fra-

ge zu stellen. Performance Art, Happening, Fluxus, Pop Art und Konzeptkunst führten sammlung und Vermischung von Gegenständen, die in der alltäglichen Realiin den 1960er Jahren zu einem Wandel des künstlerischen Selbstverständnisses und der ästhetischen Normen, wobei die Position und Rolle des Werk in Frage gestellt wurden.

Aktivitäten in der Art von Fluxus begannen schon in den 1950er Jahren mit Künstlern aus aller Welt, die nicht einen einheitlichen Stil oder ein Medium bevorzugten, sondern für Experimente offen waren. So kann Fluxus am ehesten als Label für Künstler gesehen werden, welche gezielt experimentelle Arbeiten produzierten. Fluxus lehnte sich gegen den kommerziellen Aspekt von Kunst auf und vertrat eine antikommerzielle Haltung. Die Warengebundenheit und der Warenwert der Kunst sollten ablegt werden. Was zählte, war die schöpferische Idee und die Verschiebung von der Repräsentation zur Aktion, etwa in der Performance.

Fluxus-Künstler schienen nie über etwas übereinzustimmen. Weder schuf ihre Ausdrucksweise. noch der Inhalt oder die Bedeutung von dem, was sie taten, einen Konsens unter ihnen. Ihr Schaffen reichte von minimalen Performances, Events genannt, zu ganzen Werkstücken und von Graphiken und Multiples in Boxen, Fluxkits genannt, zu Gemälden auf Leinwänden. Die Künstler kamen aus Amerika, Europa und Asien, aus verschiedenen Generationen und viele konnten sich untereinander nicht leiden. Eine Beschäftigung mit Fluxus verlangt, über Kunst in einer Art und Weise nachzudenken, die gewöhnlich festgelegte Schablonen zu Ausdrucksweisen, -mitteln und politischem Denken ablegt.

Der Begriff Fluxus wurde erstmals 1961 als Titel für eine Zeitschrift genannt, die der litauisch/ US-amerikanische Künstler George Maciunas herausgeben wollte, und fand zum ersten Mal 1962 bei der Konzertreihe «Fluxus - Internationale Festspiele Neuester Musik» in Wiesbaden Verwendung, was somit als eigentliche Gründungsveranstaltung von Fluxus gilt. Daneben, dass John Cage ein wichtiger Inspirator war, sind Fluxus-Aktionen auch häufig durch collageartig komponierte Abläufe gekennzeichnet, die als «Konzert» bezeichnet werden und in denen akustische, choreographische und musikalische Ausdrucksformen einfliessen.

Ein kleines Ereignis aus dem alltäglichen Leben kann auf der Bühne zur Schau gestellt werden, Kunst und Leben sollen wieder durchdrungen wer den. Ein solches Ereignis als Fluxus-Event dient nicht der Zerstörung von Kunst, sondern als Anlass zur sinnlichen Wahrnehmung, wie Emmett Williams 1981 schreibt: «These events are really very private, like little enlightenments to communicate to a friend who would know what to do with them». Die Fluxus-Künstler veröffentlichten zahlreiche Manifeste, Gedichte und Schriften, unter anderem in dem von Dick Higgins 1964 gegründeten Verlag

Something Else Press. Er und seine Frau Alison Knowles waren beides Fluxus-Künstler und ihre Tochter Hanna Higgins veröffentlichte 2002 mit «Fluxus Experience» eine historische Monografie zur Fluxus-Bewegung.

Alison Knowles, geboren 1933 in New York, arbeitet mit verschiedenen Medien, mit Klang, Performance, Installation und Graphik. Sie studierte Malerei bei Adolph Gottlieb am Pratt Institut in New York, wo sie 1956 abschloss. Knowles lernte Leute kennen, die bei John Cage studierten, wie etwa Willem de Kooning, wo sie auch mit Cages Konzepten der Unbestimmtheit und Aleatorik in Kontakt kam. Als Aleatorik in der Kunst gilt eine durch Zufall geleitete künstlerische Konzeption. So kam es, dass Knowles 1960 das theoretische Rüstzeug dazu hatte, die Malerei aufzugeben und eine andere Art von Künst-

Sie veröffentlichte in «A Great Bear Pamphlet» 1965 eine Reihe von Event Scores, die sie seit 1961 aufgeführt hatte, so auch die no. 2, «Proposition», mit der simplen Aufforderung: «Make a salad.» Das Salad Piece, uraufgeführt 1962 im ICA in London, wurde 2008 noch einmal in London in der Tate Modern vor über 2000 Leuten realisiert. Bei dieser Wiederaufnahme in der grossen Turbine Hall der Tate Modern gab Knowles dem Ereignis eine gigantische neue Dimension. Das Web-Fernsehen «TateShots» folgte ihr auf der grossen Salateinkaufstour und hielt eindrückliche Szenen fest, wie sie mit Hilfe eines Teams einen Salat für alle diese Besucher zubereitete.

Auf der Website findet sich eine kurze Anleitung zum Stück: «Beginning the event, a Mozart duo for violin and cello is followed by production of th salad by the artist and eating of the salad by the audience. The salad is always different as Mozart remains the same... The Piece is concluded as the salad is eaten by the audience accompanied by the Mozart.»

Kunstbeobachtung - Weltbeobachtung

Der Notationstext von «Make a Salad» selber, der nur aus diesem schlichten Satz besteht, enthält keine Angaben zur Interpretation als Denk- oder Handanleitung. Der konzeptuelle Aspekt ermöglicht es, dass die Notiz «Make a Salad» als Notation gelesen werden kann, wobei die Realisation für Maciunas dennoch den wichtigeren Teil darstellt, wie er 1964 in einem Brief an Tomas Schmit schreibt: «The best Fluxus composition is most non personal, it does not require of us to perform it since it happens daily without any special performance of it.» Dies wird von Schmit bestätigt: «Das echte Happening ist

ein Geschehnis jedwelcher Art auch immer, das Geschehnis, die Realität selber: Teetrinken, Blatt fällt vom Baum, Bayreuthpremiere, Nase schnäuzen, alles. Das eigentliche Happening – das Éreignis – gibt es überall und immer in der Realität, aber eben nur in der Realität. Ein Happening zu benennen, gar aufzuführen, ist ein Paradox, denn dabei verliert es seinen eigentlichen

Charakter: es ist die anonyme Realität.» Das angesprochene Vortreten des Happenings aus dem Kunstkontext in das Alltagsleben ist keine Grenzüberschreitung von Kunst etwa zu Anti-Kunst, sondern eine «Grenzbeschreitung», da eine hinweisende Geste au Kunstexternes durch die kunstinterne Notation diese erst als kunstrelevant sichtbar macht. So kann sich Kunst als «Beobachtungsrahmen» auf kunstexterne Beobachtungsrahmen beziehen, auf Weisen der «Weltbeobachtung» und selektiv solche Aspekte von «Weltbeobachtung» zugänglich machen. Dies zielt auf eine Auflösung von Fixierungen künstlerischer Re formen, wie etwa Kunst-, Literatur und Musikgattungen. In «Make a Salad» thematisiert Knowles eben diese «Kunstbeobachtung» als Konzeptualisie rung der «Weltbeobachtung». Aus Kopfsalat, Tomaten, Karotten und Gurken wurde in der Tate Modern ein gigantischer Salat kreiert, der mit Olivenöl, Balsamico-Essig und Kräutern verfeinert, dem Publikum serviert wurde. Die Performance wurde von Cello und Violine begleitet, wobei die Schneidegeräu sche bald die Musik übertönten. Schliesslich wurde der Salat von der Balustrade geworfen und mit Hilfe von Gartenwerkzeug mit dem Dressing vermengt. Als der Salat vom Publikum und den Performern gemeinsam verspeist wurde, war die Event-Partitur «Make a Salad» zu Ende. Der Beobachter wurde zum Teilnehmer und sah letztlich nichts anderes realisiert, als ein

mer, solche alltäglichen Ereignisse ganz bewusst zu erleben.

Konzentration und multisensorische Offenheit Wie erreicht man nun die so zentrale Aufmerksamkeit des Publikums bei einem Fluxus-Event? Im Telefongespräch mit der Autorin meinte Knowles: «Very important is that this pieces are a kind of meditation. I'm just doing the salad. I'm very focused. I do something in the focused way. And this concentration is transferred to the audience. Afterwards they go home and do something in the focused way. It's about a lineal concept, not about a cosmical energy, it's a specific minimal energy and a minimal event! But it's for example different to a theater. Fluxus is an other genre. A Fluxus performance is not a theater. I don't perform as an other person. To stay just yourself on stage is what you have to do. Being self-confident enough to do very simple activities in a experimental way. I don't think of myself as an artist or an extraordinary

festliches Herstellen von Salat, Knowles` Performance erwartet vom Teilneh-

person. Everybody can do this.» Knowles produzierte drei «Food Events»: «Make a Salad» (1962), «Make a Soup» (1962) und «The Identical Lunch» (1967-73). Die im Speziellen den Geruchs- und Geschmackssinn betreffenden Elemente von solchen Arbeiten verweisen auf die Bandbreite der sinnlichen Wahrnehmungsmög lichkeiten von Kunst, was zu Schwierigkeiten in der Analyse führt. So liegen nur wenige erkenntnistheoretische Ansätze betreffend Geschmack und Geruch vor. Dabei würden sie der Art und Weise der Erkenntnis entsprechen, die David Michael Levin «ontological thinking» nennt, philosophische Lehre vom Sein. Ontologisches Denken umfasst multisensorische Erlebnisse, welche die Verbundenheit zur Welt verstärken. Hannah Higgins verweist in «Fluxus Experience» etwa auf Walter J. Ong und Marshall McLuhan, die in den 1960er Jahren multisensorisches Denken theoretisierten.

Betrachtungsweisen des Denkens, welche sich zu sehr auf den Kopf und den Geist beziehen, werden dabei abgelehnt. Denn, wie Ong schreibt, «man communicates with his whole body through all his senses.» Weil aber in der Allgemeinheit diese Hierarchien weiter existieren, werden Fluxus-Arbei ten, bei denen Geruch und Geschmack eine wichtige Rolle spielen, weniger rezipiert. Dabei wären laut Higgins solche Arbeiten im ontologischen Sinn durchaus relevant: «Fluxus works, like Fluxus meals, yield primary information Künstlers, der Status des Kunstwerks und das Verhältnis von Betrachter und to the senses – taste, smell, and touch. So the Fluxus Event has also a sensory basis. It may occur in accordance with almost any circumstances.»

Unmittelbarkeit versus Medialität Ellen Dissanayake erkundet 1988 drei Charakteristika von Kunst, die sowohl individuelle Gewohnheiten als auch kulturelle Normen überschreiten: «All societies produce art; art institutions are integral to social order; and art is a psychologically, psychically, and intellectually pleasurable form of engage ment between people.» Dementsprechend schaffen Fluxus-Events Raum für Geschehnisse, Erfahrungen, Gefühle und Empfindsamkeit in unserem Leben, der zu einem Bewusstsein von Integrität und Fülle beiträgt. Dissanayake hält kulturkritisch fest: «Caring deeply about vital things is out of fashion, and, in case, who has the time or allows the time to care and to mark one's caring?» Es scheint, als würde das Unmittelbare im Zeitalter der Massenmed en nur noch verzerrt existieren, um überhaupt bestehen zu können. Dagegen tritt Knowles zwar an und sieht ihre Arbeit gänzlich in der Unmittelbarkeit doch auch sie und die ganze Fluxus-Bewegung lebt davon, dass sie medial angekündigt und komponiert, dokumentiert und rezipiert wurden. Die nicht mentierten Stücke sind längst vergessen

An der Veranstaltung selber bilden die physische Präsenz von Performern, Akteuren und Zuschauern das eigentliche Ereignis. So ist es grundsätzlich unmöglich eine Performance angemessen zu dokumentieren, da ihr Authentizität und Ereignischarakter abhanden kommen. Aus dieser Perspektive erscheint der Einsatz von Medien der technischen Reproduktion im Zunenhang mit Performances immer als unzureichend, da sie weder die Unmittelbarkeit des Ereignisses oder des Körpers noch die multisensorische Wahrnehmung und das unmittelbare Erleben der Aufführung vermitteln können. Performances sind einzigartig und nicht wiederholbar. In der Unmittelbarkeit sieht Knowles dann auch den experimentellen Charakter ihrer Arbeiten, wie sie am Telefon auf die Frage einging: «My works are an offer to participate and I invite people to join me and to activate their perception. And as you asked me, that's the experimental character. It's always an experiment connected to new experiences.»

Alison Knowles, *1933, lebt in New York, USA. Alison Knowles studierte am Pratt Institute Malerei und schloss 1954 dort ihr Studium ab. 1962 reiste sie mit Dick Higgins nach Europa, um an den ersten, von George Maciunas organisierten Fluxus-Veranstaltungen teilzunehmen. Sie zählt zu den Gründungsmitgliedern der Fluxus-Bewegung und erarbeitete zahlreiche Fluxus-Performances.

Maurice Lemaître

Von Helena Hebing und Valerie Keller

ROKSANA

rokséon et plus fort rokséana a a a rokséana a a a ROKSANA hurlé tra-

gique

1958 erschien bei Columbia Records in Frankreich eine äusserst ungewöhnliche Schallplatte des Lettristen Maurice Lemaître. Betitelt «Maurice Lemaître présente le Lettrisme», bildete die Veröffentlichung innerhalb der Kunst wie der Musikindustrie einen einzigartigen in seiner Fremdartigkeit für damalige Verhältnisse nicht übertreffbaren Solitär und ein Kleinod künstlerischer Präsenz in der Allgemeinheit.

Bis Mitte der 1950er Jahre war der amerikanische Tonträgermarkt von den vier Grossunternehmen Capitol, Decca, CBS Columbia und RCA Victor dominiert. Um dem aufkommenden, obszönen Rock'n'Roll entgegenzuwirken, der von unabhängigen kleinen Labels veröffentlicht wurde, versuchten sie Coverversionen von populären Rhythm-&-Blues Songs im Popsegment zu platzieren. Die Interpreten waren «weiss», «anständig» und «jugendlich» und den Songtexten wurden die Obszönität und Zweideutigkeit

In der europäischen Musikindustrie, die nach dem Zweiten Weltkrieg stark auf den Import amerikanischer Hits angewiesen war, schlossen sich zahlreiche Plattenfirmen diesem Trend an. Erst gegen Ende der 1940er Jahre etablierte sich das Klassiksegment als europäischer Triumph gegen die US amerikanische Popmusik. Das Opern und Klassikrepertoire verhalf Europa dazu, sich in der Musikindustrie nicht mehr nur als Importeur sondern nun auch als Hersteller und Exporteur zu behaupten. Die eben erst entwickelte Langspielplatte eignete sich perfekt für die Einspielung klassischer Werke oder für Opern Mitschnitte. Zahlreiche Plattenfirmen gründeten Labels, die sich nur der Vermarktung der Klassik widmeten. Die Labels schlossen Exklusiv Verträge mit ganzen Orchestern, Dirigenten oder einzelnen Musikern ab und machten diese zu prominenten Persönlichkeiten: Viele europäische Klassik Musiker führten das Leben eines Popstars.

Das Klassiksegment ermöglichte den europäischen Majors eine solide Dominanz gegenüber den unabhängigen Plattenfirmen. Dies wurde dadurch unterstützt, dass der konservativ ausgerichtete Rundfunk staatlich war und so die Majors ungestört mit ihm kooperieren konnten, um das Klassik Repertoire zu verbreiten. Nur kleine unabhängige Rundfunkstationen wie Radio Luxemburg sendeten Rhythm & Blues und Rock'n'Roll.

Maurice Lemaître und «Roxana»

Um auch im Popsegment Fuss zu fassen, versuchten französische Labels in den 1950er Jahren die Chansons von Edith Piaf, Charles Aznavour oder Dalida bekannt zu machen. Im Schatten dieser Bemühungen um Marktdominanz ist es umso erstaunlicher, dass der Künstler und Politaktivist Maurice Lemaître beim französischen Ableger von Columbia eine Platte veröffentlichen konnte. Lemaître gilt als wichtiger Protagonist in dem von Isidore Isou begründeten Lettrismus, einer avantgardistischen Kunstrichtung, in der die Lettern von ihrem Sinn befreit und so Raum für neue Kreation geschaffen werden sollte. Lemaître schuf in dieser Zeit neben Zeichnungen, Malereien, Tanzstücken oder Filmen auch theoretische Schriften zu Kunst und Politik, war engagierter Anar chist, aber auch Herausgeber der Zeitschrift «Paris-Théâtre».

Lemaître entwickelte das Stück «Roxana» 1953 und konnte es 1958 auf der Platte bei Columbia Records zusammen mit den Stücken «Rituel somptueux pour la sélection des espèces» von Isidore Isou und zwei weiteren eigenen, «Marche des barbares blancs» und «Lettre Rock», veröffentlichen. Diese Veröffentlichung konnte durch seine persönliche Bekanntschaft mit Serge Beucler, Sohn des französischen Schriftstellers und Journalisten André Beucler, zustande kommen. Beucler war zu dieser Zeit Talentsucher bei Columbia Records, dort für den künstlerischen Sektor zuständig und sehr an Poesie interessiert.

Lettrismus und die Öffentlichkeit

Die Lettristen hatten nicht nur zum Ziel, die Lettern zu befreien, sondern auch ihre Gesellschaft umzuformen. Um ein solches Ziel zu erreichen, musste ihre Ideen kommuniziert und erklärt werden und ein möglichst grosses Publikum finden. Deshalb entstanden zahlreiche lettristische Werke, die aus Manifesten, Erklärungen, Einführungen, und Übersichten bestanden, und die schnell und einfach produziert worden waren: viele Bücher und Hefte bestanden aus selbstgemachten, zusammengehefteten Kopien, denen oft noch ein aktuelles Vorwort oder einige Flugblätter beigelegt wurden. Der Lettrismus und seine Konzepte sollten dadurch bekannt gemacht werden. Das lässt einen auch verstehen, weshalb das Interesse bestand, eine lettristische Schallplatte bei Columbia Records aufzunehmen.

Lemaître beschreibt seine Intention in einem Brief an die Autorinnen folgendermassen: «Répandre mes poèmes lettristes, et celui de mon ami Isou, pour la première fois dans ce médium. C'était une démarche, normale chez un artiste, de faire connaître ses œuvres, voire d'en recueillir tous les fruits possibles, v compris commerciaux.» Die 1958 unter Columbia veröffentlichten lettristischen Stücke waren sozusagen Teil der lettristischen PR, die die Aufmerksamkeit der Hörer auf die lettristische Kunst lenken sollte. Das Stück «Roxana» ist eine Lettrie, ein lettristisches Gedicht, welches als visuelles und klangliches Werk existiert, das heisst, es gibt eine Partitur, wie 680'000 viewers, and I think there were about 6 million Flemish people at Lemaître es nennt, und eine Aufnahme, in welcher die Partitur von ihm selbst zusammen mit anderen interpretiert wird. Lettristische Gedichte beinhalten Buchstaben und erfundene Zeichen, welche nicht wie gewohnt dazu verwendet werden, Wörter zu bilden, die wir verstehen, viel mehr werden die Buchstaben als zentrale Elemente der lettristischen Kunst verstanden, wie etwa Isou 1965 ausführt: «Considérant que l'emploi des mots est déjà épuisé dans la poésie, notre mouvement a proposé un élément plus pur et plus profond de

versification: la lettre.» Der Lettrismus löst den Buchstaben aus den einzelnen Wörtern heraus - befreit ihn - und setzt ihn ins Zentrum seiner Kunst. Dadurch dass die vorgegebene Ordnung der Buchstaben auseinandergebrochen wird, entsteht eine grosse Freiheit an Möglichkeiten, neue Kombinationen zu erfinden. Dabei geht der Wert des Buchstaben als Bestandteil von semantischen Wörtern zugrunde. Die Lettristen interessieren sich für die Fonetik der Buchstaben, den Klang, die Form. Die Lettristen sprengen das ursprüngliche Ordnungssystem, das Alphabet und die Wörter der Sprachen, um ein neues System jenseits von herkömmlicher Semantik zu kreieren.

Das neue Alphabet wird durch selbsterfundene Zeichen bereichert, aber auch durch Zeichen aus anderen Disziplinen und Sprachen, wie Ziffern, algebraische Symbole, Buchstaben, Noten, Kryptogrammen, Grafiken, stenografischen Zeichen. Dies bewirkte eine Öffnung des Alphabets, wie Lemaître 1970 schreibt: «l'ouverture de l'alphabet par l'introduction de toute la masse d'alphabets mondiaux». Man wollte alle visuellen Kommunikationsmittel in einer Disziplin vereinen, in welcher die Zeichen im Zentrum des In teresses stehen und Grundbausteine jeglicher Konstruktionen sind. Der daraus entstandene kaum erschöpfbare «Zeichenpool» gilt als «Hypergraphologie». Dadurch dass die Lettres auch immer Foneme, einzelne Sprachlaute sind, spielt der Klang ebenfalls eine zentrale Rolle. Zur Stimme kommen andere Körpergeräusche, die mit den Händen oder den Füssen produziert werden. Lemaître nennt die lettristische Ausdrucksweise deshalb auch «Hyperphonologie».

Partitur und Realisation von «Roxana»

Die Partitur zu «Roxana» besteht aus zwei Hauptelementen; einer Solo- und Was that official? einer Chorstimme. Die Solostimme wird durch einen Text und danebenste hende Kommentare konstituiert, wobei der Text, wie zu erwarten, nicht aus herkömmlichen Wörtern besteht, sondern aus Buchstabengruppen dener jegliche Semantik fehlt. Die Partitur gibt, wie man merkt, ziemlich genaue Is this relationship official today? nweisungen an die Interpreten und scheint auch für Aussenstehende ir

erpretierbar zu sein. Gerade die französischen Kommentare erleichtern den Zugang zum Werk, indem gewisse Emotionen indiziert werden (z.B.: «s'énerve» oder «haut et tragique»). Wenn man sich «Roxana» anhört, erstaunt aber doch, wie viel Freiheit sich die Interpreten gegenüber den Vorgaben der Partitur herausnehmen. Sie folgen nicht immer genau dem Text und interpretieren die Kommentare viel freier, als man sich bei der blossen Lektüre vorstellen würde. Die Solostimme - von einem Mann (nämlich Lemaître) gesprochen - formuliert den Text in unterschiedlichen Intensitäten und reduziert sich auf den Klang der Stimme, auf den Klang des Texts. Die Geräusche, wie das Rauschen des Atmens sind dem Chor vorbehalten.

Die Begeisterung für den Klang der einzelnen Buchstaben wird hier ganz konkret hörbar: Die unterschiedlichen Wörter werden in einem meditativ anmutenden Sprechgesang sehr deutlich und in präzise gewählten Stimmlagen wie Zauberformeln vorgetragen. Der Interpret scheint jede einzelne Silbe zu geniessen und verleiht ihnen durch die unterschiedliche Betonung und Intensität des Ausdrucks Charakter. Das Interesse an der «sonorité pure» und «beauté sonore», oder in den Worten von Richard Grasshoff die Ästhetik des Buchstabenklangs» der Lettristen, kommt hier bei der liebevollen stimmlichen Vertonung der Partitur zum Vorschein.

Schönheit im asemantischen Klang

Grasshoff spricht in seiner Studie von einem «transzendentalen Sinn der mantischen Klänge» den der Zuhörer erfahren soll. Lemaître schreibt dazu 1965: «L'essentiel est d'abord de considérer une lettrie comme une œuvre d'art, qui se préoccupe en premier lieu de sa beauté. Son sens, ou ontenu, existe de la même manière que dans la musique.» Daraus ergibt sich für ihn die Übereinstimmung von lettristischer Musik und Poesie: «Une lettrie sonore notée doit donc être considérée premièrement comme une partition et non comme la transcription d'un langage inconnu, mais compré-

Es geht der Lettrie nicht darum, eine bestimmte Situation zu beschreiben, also dem Zuhörer eine gewisse Mitteilung verschlüsselt zu kommunizieren, sondern vielmehr darum, ihn in einen Zustand zu versetzen. Was aber wiederum nicht bedeutet, dass die Partitur nicht von einer konkreten Situation inspiriert werden kann: «ROXANA... est un morceau d'inspiration romantique: devant la mer, un homme rêve à une femme qu'il a perdue» steht als Beschrieb auf der Rückseite des Covers zur Columbia Platte «Maurice Lemaître présente le Lettrisme». Mit Anschaulichkeit heisst Lemaître den Zuhörer willkommen zu einem Stück, welches dann selber kaum ver-

Maurice Lemaître, *1926, lebt in Paris. Maurice Lemaître ist Maler, Romanautor, Dichter, Fotograf und Philosoph, und hat sich auch als einer der Pioniere des internationalen Experimental-Films einen Namen gemacht. Er ist neben dem Begründer Isidore Idou einer der wichtigsten Vertreter des Lettrismus, eine künstlerische Avantgarde der Nachkriegszeit. Im Lettrismus werden die Lettern wieder auf ihren Klang zurückgeführt und werden so zu freien Bausteien kreativen Schaffens in verschiedensten künstlerischen Disziplinen. «Roxana» 1953, Klangstück mit Partitur, ca 3 min, interpretiert von Maurice Lemaître und seinem Chor, auf: «Maurice Lemaître présente le Lettrisme 7-Zoll-Platte, Columbia Records, Frankreich 1958. Die Partitur ist veröffentlicht in Maurice Lemaître, «n + Σ + ∞ / - ∞ - Œuvres poétiques et musicales lettristes, hypergraphiques, infinitésimales», 1965/2007.

Von Anna Suppa

In 1983 and 1984 Jef Cornelis and his colleagues of the newly erected Art Issues Service of the then BRT in the Flemish part of Belgium realised the monthly TV programme ,IJsbreker' with a total of 22 episodes. Each episode featured a cultural topic, in the widest sense of the word, ranging from "culture in the papers" to "computer art", from "fashion" to "tattoos". ,Usbreker was a live programme, with speakers on different locations. The locations vere connected with each other and the studio. Communication - or the lack of it - could only be accomplished using countless cameras and TV

Anna Suppa talked with Koen Brams, researcher on the work of Jef

Cornelis, about this experimental TV program in Belgium. The TV series ,IJsbreker' ran from 1983 until 1984. How did the audience react?

The program was broadcast between low and high primetime. 8 pm is high prime timing, 10 pm is low primetime. It was a program which was an nounced very well, there was a good communication prior to every episode and critics wrote texts after every episode. Basically there was always a pro and a contra, but the pros or contras were not extreme. It has been appreciated for its polemical nature.

Is there any information about the people at home

We have the figures of each episode, it's always between 125'000 and

How did other artists react on his way of filming? Was it something special?

There were no reactions from artists, at least as far as I know, and I think I went through all of the documentation in Jef's personal archive and in the archive of the VRT, the Flemish public broadcasting company in Belgium. It was nentioned in the daily and weekly magazines, in the television part, but it was not noticed for its real interest. Jef's main interest was about liveness - the program was broadcast from several places connected with each other - and now people deal with it. For instance the episode ,The Body' shown in May 1984 involved parallel live broadcasting at a bodybuilding studio, a fashion studio and the main studio in Brussels. The program required an incredible technical set up and reveals in some ways how television functions. All these issues were not discussed. Maybe it was mentioned by one or two critics who were very close to Jef. This is another aspect: he has always been working closely to a number of people and they have also critically followed his work and written texts on his work. You could compile a really good book on Jef with the texts of these people.

Who were the persons in charge at VRT to let

First of all, the program needed to be supported by the principals. In his case it was Hilda Verboven, she was running the whole art affairs services. If she wouldn't support it, you could forget it. Starting from the beginning Jef had established a very good professional relationship with her. She had to approve everything and then she would send it to the director of television. But what is the trick of the whole thing? Verboven had a secret relationship with the director of the television, Bert Hermans. If you could put through your idea with Verboven, you would win the game.

Not really, but it is not totally unknown either. The most difficult part though was not about convincing her, because she had an immense respect for his work. The most difficult part was about convincing his colleagues, because Jef was not a superior to them. So all the people who made ,IJsbreker', the director in the studio, and the other two directors at the two locations, were equals to Jef. He had to convince his colleagues about his ideas. It's very difficult when everybody around the table is equal and one is a bit more responsible than the others. How do you do this? And some of his colleagues were opposing his ideas, so he had to find a way to get his things through.

What about the topic of the May 1984 episode. The body'?

At that time people knew something was going on in body culture, fitness was really brand new, but it wasn't very known yet. I think so at least, it's my guess. So somebody must have said "let's have a look at it". The topics were not always chosen by Jef.

What was Cornelis' main interest in ,IJsbreker'?

When we talk about ,IJsbreker', Jef is mostly interested in the liveness and how things can go wrong or how things can be revealed.

About the subject or about the technical set up?

About the people. He was interested in how people react and what they reveal in these conditions. He wanted to show people's reactions. But watching this TV episode from 1984 is still very relevant. That's an important aspect if we're looking at it now. Jef says he was aware of recording historic material, but he didn't know in which way it was going to be historic. From our contemporary perspective we can indeed assert that what he recorded is historic material.

Jef Cornelis in a phone call with Anna Suppa:

Comment décriviez-vous «IJsbreker»?

«Usbreker», «Brise-glace» en Français, était une émission en direct du département des arts de la BRT (la télévision Flamande), diffusée de janvier 1983 à décembre 1984. Ce n'était pas un documentaire, ni un débat ou un reportage, ni un show. C'était Brise-glace. De trois endroits, en simultané, cette émission confrontait les œuvres et les conceptions de personnes issues de différents secteurs du monde culturel. Cette confrontation, qui donnait le profil d'un sujet selon une certaine unité de temps et une diversité de lieux, était diffusée à l'instant même. En même temps, ce programme permettait de voir comment une chaîne de télévision réalisait une émission : dans la salle de vidéo du studio, où se déroulait la réalisation technique du programme, deux personnes étaient en liaison avec des sites externes, dont elles recevaient les images et le son sur des écrans, en même temps que les téléspectateurs. Des liaisons étaient établies par tous les participants à l'émission : les interlocuteurs, les réalisateurs, les chefs de plateau, les cameramen, la voix off, ceux qui se chargeaient de la technique du son et de l'image ainsi que des faisceaux hertziens. C'était au téléspectateur d'établir les liens, à lui de décrypter les images. Aucune autorité ne lui était imposée ni proposée sur ce point. Personne n'exercait un contrôle sauf peut-être moi-même, lorsqu'à partir du mixage immédiat du son et de l'image j'arrivais à tirer l'attention sur certains aspects plutôt que d'autres. Ce programme optait pour une confrontation spontanée des conceptions, des images et des manipulations. Il n'y avait aucun script, seulement une idée de départ sur le sujet. Par la suite, une prospection, une documentation et une préparation technique détaillées permettaient à chaque fois de nouvelles improvisations basées sur une même formule. Brise-glace, ce n'était pas un documentaire sur une certaine réalité, mais c'était la transposition iconographique d'un point de vue.

Comment avez-vous défini votre position comme réalisateur?

Je ne me suis jamais défini comme un «artiste», même si d'autres me définissent comme tel. Pour moi l'image de l'artiste date du 19ème siecle! Je me situe plutôt dans la catégorie de «chercheur» pour qui le medium de la télévision est un outil de travail permettant l'expérience et la recherche sur l'art et la société. J'ai fait beaucoup d'émissions sur les artistes, mais je répète que l'idée d'artiste appartient au 19éme siècle. Les artistes sont aujourd'hui des marchands comme les autres. La télévision, les média, ont généré une société de spectacle ou rien n'est plus comme avant. Et c'est peut-être pour ça que j'aimais bien d'être un fonctionnaire à la télévision. Artiste?

Jef Cornelis, *1941, lives in Antwerp, Belgium. Jef Cornelis worked for the Belgian television company (BRTN) as a director and scenarist from 1963 to 1998. His œuvre, which was marked by difficulties in handling the television medium, comprises 235 titles and is considered pioneering.

Koen Brams, *1964, lives in Liege, Belgium. Koen Brams is the former director of the Jan van Eyck Academie (Maastricht, NL), and former editor of the Dutch-language journal of art, De Witte Raaf. Together with Dirk Pültau he conducts a research project about Belgian art since 1945, of which the project about Belgian television maker Jef Cornelis forms an integral part. See: http://jefcornelis.janvaneyck.nl

Karen Geyer Graufilter

Von Daniela Christen

Die rund 50 Stunden Sendezeit umfassende Radioarbeit «Graufilter» wurde auf dem Zürcher Lokalradio Radio LoRa im Rahmen des Projekts «Nachtschichten» im April 2006 ausgestrahlt. Die von der Künstlerin und Musikerin Karen Gever gänzlich konzipierte, komponierte und realisierte Arbeit enthält von ihr geführte Interviews mit Personen, die um die 100 Jahre alt waren. Sie erzählen darin ihre Erinnerungen aus allen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

Wie entstand der Name der künstlerischen Radioarbeit «Graufilter»?

Meine Musik entsteht unter dem Pseudonym «Grauton». Mit «Graufilter» wollte ich zusätzlich meine Idee ausdrücken, die hinter der von mir für das Radio konzipierten Nachtsendung steckt. Eine Tagessendung besteht zumeist aus Erzählung und Musik, wobei der Anteil Musik höher ist und die Erzählung zumeist aus kurzen, aktuellen Geschehnissen besteht, die von einer geschulten und getunten jungen Moderatorenstimme vorgetragen wird. Meine Nachtsendung hingegen sollte diese Idee kontrahieren, so wollte ich einen grauen Filter über die Tagsendung schieben, der alles umdreht: Statt jungen Moderatorenstimmen hört man Stimmen, die eindeutig ein sehr hohes Alter verraten (80 Jahre plus), statt Musik aus den Charts hört man meine experimentelle Grautonmusik. Und diese Musik dient der Erzählung lediglich als Untermalung. Im Zentrum stehen Erzählungen aus der ingenheit, aus dem letzten Jahrhundert.

Wie sind Sie auf die Idee gekommen ältere Menscher

Ich hatte schon seit längerem die Idee, Menschen über den Zufall im Leben zu befragen, doch bis dahin noch nicht umgesetzt. Durch die Anfrage für eine Radiosendung für «Nachtschichten» auf dem Zürcher Lokalradio LoRa, mit einer fast unendlich lang scheinenden Sendezeit, kam mir diese Idee wieder in den Sinn. Da ich zudem persönlich ein grosses Interesse an der «ältesten Generation» habe und mich daran erinnerte, dass meine Grossmutter oft nachts wach war und allgemein sehr viel erzählte, entwickelte sich aus all diesen Aspekten mein Konzept: Eine Nachtsendung, in der Menschen aus den drei deutschsprachigen Metropolen ihr Leben im 20. Jahrhundert erzählen und auch darüber, wie der Zufall ihr Leben prägte. Eigentlich ist «Graufil-

"All the News We Hope to Print" The New We Hope to Print" The New We Hope to Print" The New We Hope to Print The New We Hope

VOL. CLVIV . . No. 54,631

True Cost Tax, Salary Caps, Trust-Busting Top List By T. VEBLEN

The omnibus economic package includes a federal maximum wage, mandatory "True Cost Account-A10.) He also repeated earlier calls serving the market. That's very for passage of the "Ban on Lobby-bad." ing" bill currently making its way Much as Roosevelt, after the through Congress.

man stressed the importance of the bill. "Markets make great ser- officials claim that today we need religions," said Krugman, quoting caused such chaos and misery. Paul Hawken, an advocate of corporate responsibility and author World War II American middleof "Blessed Unrest, How the Larg- class prosperity have all been est Movement in the World Came swept away," said House Speaker into Being and Why No One Saw It Nancy Pelosi, who initially op-Coming."
"At this point, the market is our

Maximum Wage

Salary Caps Will Help

The President has called for leader and our religion. No won-swift passage of the Safeguards der the median standard of living for a New Economy (S.A.N.E.) bill. has been declining so much for so

Treasury bill seeks to ensure the ing," a phased withdrawal from prosperity of all citizens, rather complex financial instruments, than simply supporting large corand other measures intended to porations and the wealthy. "The Improve life for ordinary Ameri- market is supposed to serve us. cans. (See highlights box on Page Unfortunately, we have ended up

Great Depression, put the brakes Treasury Secretary Paul Krug- on C.E.O. wages and irresponsible banking practices, administration vants, terrible leaders, and absurd to rein in the industry that has

"The building blocks of post-

TREASURY Law Succeeds ANNOUNCES "TRUE COST"

Nation Sets Its Sights on Building Sane Economy IRAQ WAR ENDS



U.S. Army helicopters begin moving troops and equipment from Saddam Husseln's former Baghdad palace.

Recruiters Train for New Life USA Patriot Act Repealed Ex-Secretary

Troops to Return **Immediately**

By JUDE SHINBIN

WASHINGTON - Operation Iraqi Freedom and Operation Enduring Freedom were brought to an unceremonious close today with a quiet announcement by the Department of Defense that troops would be home within weeks.

"This is the best face we can put on the most unfortunate adventure in modern American history," Defense spokesman Kevin Sites said at a special joint session of Congress. "Today, we can finally enjoy peace - not the peace of the brave, perhaps, but at least

As U.S. and coalition troops withdraw from Iraq and Afghani-stan, the United Nations will move in to perform peacekeeping duties and aid in rebuilding. The U.N. will be responsible for keeping the two countries stable; coordinating the rebuilding of hospitals, schools, highways, and other infrastructure; and overseeing upcoming

The Department of the Treasury confirmed that all U.N. dues owed by the U.S. were paid as of this morning, and that moneys previously earmarked for the war would















As a ban is imposed on recruiting

ter» eine Hommage an den Zufall, da sowohl die alten Menschen als auch die Grautonmusik zeigen, dass man sich öffnen soll für die zufälligen Momente in der Musik und im Leben. Dass es kein Leben gibt, das allein durch einen selber und seine Ratio gestaltet werden kann. Da gibt es die Wirtschaft, die Politik, die Gesellschaft, die Liebe, vielleicht auch die Sterne, die Evolution oder Gott und... den Zufall. Alte Menschen haben oft diese Weisheit, sie haben so viel Zeit durchlebt und haben eine Übersicht und Ruhe, die man als junger Mensch einfach nicht hat und die mich sehr fasziniert. Zudem ist das letzte Jahrhundert geprägt von umwälzenden historischen Ereignissen; zwei Weltkriege in einem Jahrhundert! Ich wusste, dass man bald nur noch in Geschichtsbüchern lesen kann, was damals passierte. Mir war klar, dass nur noch wenige Jahre blieben, um mit deutschsprachigen Zeitzeugen dieser Kriege zu reden und diese Stimmen aufzunehmen. Erst als ich meine Idee formuliert hatte, fand ich heraus, dass dies Oral History genannt wird und eine Methode der Geschichtsschreibung ist. Diese wird allerdings nicht wirklich angewandt, da zu ungenau und zu subjektiv, also genau die ideale Nische für mich als Künstlerin.

Was kann man sich unter der Grautonmusik vorstellen?

Grauton ist das Pseudonym, das ich seit 2003 für meine Radiosendung bei Radio LoRa verwende. Ton ist ein akustisches und ein materielles Phänomen. Man kann es formen. Da ich mich zwischen bildender Kunst und Musik bewege, suchte ich nach einem Namen, der sowohl die visuelle als auch die akustische Ebene meiner Arbeit anspricht. Grau ist eine Farbe, die keine ist. Meine Musik ist eine Musik, die eigentlich auch keine ist. Vielmehr sind es Geräusche. Ein neutrales Grau, das in der Zeitung gedruckt ist, wirkt auf das Auge grau, besteht aber in Wirklichkeit aus einem feinen Raster aller Farben. Meine Musik besteht aus vielen Geräten, die zweckentfremdet sind und durch Präparieren ein neues Eigenleben bekommen. Die Sounds werden quasi zu einem bunten Klangteppich verwebt, der durch die Vielfalt als Einheit seine Wirkung entfaltet. Meine Definition von Grauton ist: Rotierende Dinge, die einen mehr oder weniger rhythmischen Klang von sich geben. Grauton ist die nicht endende Suche nach einem «lebendigen Loop». Ein Loop wird vom Ohr sofort erkannt und «degradiert». Ich suche nach Geräuschen, denen ich ein Eigenleben gebe, die dadurch ihren Sound immer verändern und dadurch guasi lebendig sind. Beim spielen von Grauton bin ich Initiantin und Rezipientin zugleich. Während ich am Mischpult sitze, höre ich den Grautongeräuschen zu, erlebe die Sounds, die sich ständig verändern und mische sie ab.

Wie sind Sie vorgegangen bei der Realisation von «Graufilter»?

Für «Graufilter» lag mein Arbeitsschwerpunkt bei der Aufnahme von 52 Oral-History-Interviews. Die Musik entnahm ich grösstenteils meinem Grautonfundus. Andere Teile entstanden in Berlin und Zürich parallel zu den Interviews in meinem Studio. Viele Stunden Grautonmusik, die in den letzten zwei Jahren entstanden waren, benutzte ich für Radiosendungen und Liveauftritte. Gegenstände sind etwa Velovorderräder, Hocker, Plattenspieler, Ventilatoren, Wasserkocher und Glaströpfe. Zuerst wollte ich, dass sich Musik und Erzählung live jede Nacht mittels eines zufallsgesteuerten Computerprogramms einspielen, doch dann beschloss ich, jeden Tag für die kommende Nacht zu produzieren. Es hat sehr Spass gemacht, in einem 14-tägigen Schneideflow zu sein, das wollte ich dann doch nicht an eine Maschine abgeben.

Inwiefern hat Ihr Beitrag für «Nachtschichten» bei weiteren Projekten geholfen?

Im Nachhinein muss ich sagen, es hat mir sehr geholfen. Es hat mich in einen Flow gebracht, den ich davor in meiner künstlerischen Arbeit noch nicht erlebt hatte. Mein Studium war gerade um und ich konnte mich voll und ganz auf diesen eigentlich unerfüllbaren Gigantenauftrag konzentrieren [eine Sendung auf «Nachtschichten» umfasste 50 Stunden Sendezeit]. Im Anschluss an dieses Projekt weitete ich meine Oral-History-Interviews nach Amerika aus. Die Menschen bei «Graufilter» hatten immer wieder erzählt von jüdischen Freunden, die abgeholt, verschwunden oder ausgewandert waren. Mich liess der Wunsch nicht los, dieser verdrängten Geschichte nachzugehen. Ich ging nach New York, machte innerhalb eines Monats 15 sehr bewegende Interviews mit ausgewanderten deutschsprachigen jüdischen alten Menschen: «Versuch einer Übersicht über das letzte Jahrhundert des zweiten Jahrtausends». Mit dieser Soundinstallation, die aus dem Radioprojekt herausgewachsen war, gewann ich das Kunstatelier der Stadt Zürich in New York und zwei weitere Preise, um mich ein Jahr meinen Aufnahmen zu widmen. So fing meine künstlerische Laufbahn doch sehr spektakulär an. «Graufilter» legte den Grundstein zu meinem Oral-History-Archiv, an dem ich heute noch arbeite. Ich nutze es für Soundinstallationen, Performances und Radiosendungen. Ich hatte keine Ahnung, was ich da 2007 in New York in diesem Monat geleistet hatte. Und das war ganz klar nur möglich durch meine «Graufilter»-Erfahrung von 2005 und 2006. Erst später erfuhr ich von einem Institut, welches professionell diese Interviews macht, dass die Idee des Machbaren bei zwei bis drei Interviews pro Monat liegt. Es ist ja schon schwierig genug, in New York deutschsprachige Menschen zu finden, die über 80 sind, dem Grauen des Zweiten Weltkrieges damals entfliehen konnten und dann noch bereit waren, jemand nicht jüdischem Deutschem zu vertrauen und darüber zu berichten. Ich war so eingespielt und fixiert im Kontakt mit genau diesen Menschen, dass ich sie irgendwie anzog. Mit «Graufilter» fing alles an und im Herbst/Winter dieses Jahres werde ich die Südstaaten Amerikas bereisen, um mein Oral History Archiv zu erweitern.

Karen Geyer, *1976, lebt in Zürich und New York. «Graufilter», Erstsendung zwischen 20. März und 2. April 2006, ca. 50 Stunden. Künstlerische Radioarbeit, Teil der 2006 ausgestrahlten Sendung «Nachtschichten» beim Zürcher Lokalradio LoRa.

Bill Drummond & Jimmy Cauty Das Handbuch

Von Tobias Funk

Bereits 1988 erschien in Grossbritannien «The Manual – How to Have a Number One Hit the Easy Way», erst 1998 die deutsche Übersetzung «Das Handbuch – Der schnelle Weg zum Nr. 1 Hit». In diesen zehn Jahren schafften es die beiden Autoren Bill Drummond und Jimmy Cauty, den bis anhin geltenden Grundsatz künstlerischer Eigenproduktion umzustülpen und die Kalkulierbarkeit der Musikproduktion sichtbar zu machen.

Inspiriert durch das Handbuch machten sich die Autoren dieses Texts, Simeon Milkovski und Tobias Funk, daran, die Ratschläge zu befolgen und selber einen solchen Pophit zu realisieren. Die Angaben im Handbuch sollten so gut wie möglich analysiert, umgesetzt und dokumentiert werden.

Die Geschichte von KLF

William Ernest Drummond, 1953 in Südafrika als Sohn eines englischen Priesters geboren, landete nach seinem Kunststudium in Liverpool schon bald in der Musik. 1977 spielte er in der Band Big in Japan, ein Jahr später gründete das Label Zoo Records und machte erste Erfahrungen mit dem Produzieren. Anfang der 1980er Jahre übernahm er einen Job bei Warner Music, wo er junge aufstrebende Band-Talente entdeckte und betreute. In einer dieser Bands mit dem Namen Brilliant spielte Jimmy Cauty Gitarre. James Francis Cauty, wie er mit vollem Namen heisst, wurde 1956 in Liverpool geboren. Sei-

ne künstlerische Karriere begann schon früh, als begnadeter Zeichner malte er zahlreiche Albumcovers und Filmplakate, darunter ein populäres «Herr-der-Ringe»-Poster. In den 1980er Jahren begann er Gitarre zu spielen und sich in verschiedenen Bands zu engagieren.

Als die beiden zusammenfanden, hatten sie nach nur einer Woche als «The Justified Ancients of Mu Mu» ihre erste Single mit dem Titel «All you need is Love» produziert. Es war dies eine Mischung aus dem allseits bekannten Lied der Beatles mit dem gleichen Titel und MC5's «Kick out the Jams». Nach mehreren Veröffentlichungen unter dem Pseudonym traten sie ab 1988 als «The Timelords» auf und landeten mit der Single «Doctorin' the tardis» ihren ersten Nummer-1-Hit. Kurz nach ihrem Durchbruch änderten sie ihren Namen in «The KLF», und statt an Hip Hop orientierten sie sich inzwischen stärker an Techno. Für Drummond bedeutete dies eine erste Abwendung von der Musikindustrie: «We might put out a couple of 12" records under the name The KLF, these will be rap free just pure dance music, so don't expect to see them reviewed in the music papers.»

Die musikalische Zusammenarbeit beendeten die beiden, als sie 1992 an den Brit-Awards mit Maschinengewehren ausgerüstet zusammen mit der Crustcore-Band Extreme Noise Terror eine Trash-Metal-Version ihres Hits «3 a.m. Eternal» aufgeführt hatten. Sie hätten, so schreibt Drummond, keine Lust mehr an aufgenommener und speziell konzipierter Musik gehabt. Die Zusammenarbeit der Freunde endete aber noch lange nicht. So starteten sie unter dem Namen K Foundation weitere künstlerische Projekte, von denen einige ebenfalls für Aufmerksamkeit sorgten. Während diese dennoch nie auf dieselbe Resonanz stiessen wie The KLF, geniesst ihre Musik noch heute grosse Popularität. Dies zeigen auch die zahlreichen Fanpages aus diversen Ländern.

Die «goldenen Regeln»

Versucht man das Handbuch in wenigen Sätzen zusammenzufassen, lassen sich vier «Goldene Regeln» ausmachen, wie sie von Drummond und Cauty genannt werden. Sie geben dem ganzen ein Raster, in das man verschiedene Sachen einsetzen kann: Als erstes braucht man einen «Dancegroove», der etabliert und unwiderstehlich sein muss. Zweitens muss der Song etwa 3 Minuten 15 Sekunden lang sein; das ist die perfekte Länge, um im Radio gespielt zu werden, ohne dass man «ausfaden» muss. Weiter soll der Song nach dem folgenden Layout aufgebaut sein: Intro, Strophe, Refrain, zweite Strophe, zweiter Refrain, Breakdown, dann zurück in einen doppelten Refrain und ein Outro. Und last but not least kommt der Text des Stücks, wie es im Handbuch heisst: «Wirst du brauchen, aber nicht viel.»

Was folgt, kann am besten als "Basteljob" beschrieben werden; verschiedene, schon vorhandene Melodien, Grooves und Rhythmen müssen miteinander vermischt und passend gehängt werden. Die einfachste Form einen Hit zu landen, wäre, eine Coverversion eines früheren Kassenschlagers in ein "modernes Gewand" zu hüllen. Der Gegenpol dazu wäre, "einen Song aus umgebauten, verfremdeten und aufgewerteten Teilen früherer Hits zusammen zu stückeln." Cauty und Drummond haben einen Mittelweg zwischen beiden Extremen gewählt. Dieser Weg wurde auch im nachfolgenden Experiment eingeschlagen.

So wollten wir gleichsam zur Fundierung unserer Analyse des Handbuchs selber einen Song schreiben. Über 20 Jahre nach dem Erscheinen des Buchs sind gewisse Aspekte natürlich nicht mehr identisch umsetzbar. Die heutige Technik ermöglichte es, mit einfacheren Mitteln Musik aufzunehmen.

Die Arbeit im Proberaum

Wir haben diesen Song in unserem Band-Proberaum produziert, wo erstens eine gute Akustik herrscht und andererseits alle nötigen Instrumente inklusive Computer zur Verfügung stehen. Uns stand ausserdem Musikmaterial zur Verfügung mit der man Zugriff auf fast alle Top 5 Hits hatte, die jemals geschrieben wurde. Als erstes haben wir einen Groove gesucht, der den ganzen Song hindurch zu hören sein soll. Dazu wollten wir unbedingt den Beat eines afroamerikanischen Künstlers übernehmen. Wir entschieden uns für Snoop Doggs «Drop it Like it's Hot». Um nicht den gesamten Groove zu kopieren, entschieden wir uns für einen Takt, den wir dann so oft duplizierten, dass der Song etwa 3 Minuten 15 Sekunden lang wurde. In einem zweiten Schritt fügten wir in jeden vierten Takt eine Variation des Rhythmus ein, was zu mehr Abwechslung führte.

Danach suchten wir für den Refrain nach einem passenden Song, den wir «klauen» konnten und der zur Strophe passte. Ein erster Versuch war «Dig a Pony» von den Beatles. Die Melodie passte nicht schlecht, also spielten wir Gitarre und Bass ein. Doch schon bald merkten wir, dass irgendwas nicht stimmte: Die Melodie der Strophe war in Moll, diejenige des Refrains in Dur. Und ausserdem ist «Dig a Pony» im 3/4-Takt geschrieben worden. Wir mussten also noch einen Vierteltakt anhängen. Dies gestaltete sich schwieriger als angenommen. Passte die Gitarrenmelodie, so konnte nicht mehr die originale Gesangslinie, passte die Gitarrenmelodie nicht mehr dazu. Bei beiden war der Refrain nicht mehr als derjenige aus «Dig a Pony» zu erkennen. Deshalb entschieden wir uns nach langem Hin und Her, nach etwas Neuem zu suchen.

Wir stiessen auf den Song «Loser» von Beck und sangen dessen Refrain zum bereits Aufgenommenen. Die Melodie passte nicht schlecht, Probleme bereitete aber hier der Text. Beck singt in seinem Refrain die Zeile «Soi un pretenedor, I'm a loser baby, so why don't you kill me», doch gemäss Manual sollte nicht an negative Gefühle appelliert werden. Die Konsequenz daraus war, dass wir die Textzeile zu «Open the door, I'm a good man baby, so why don't you love me?» verändert haben. Dies entspricht eher der Weisung des Manuals und lässt sich trotzdem in der ursprünglichen Melodie singen. So haben wir dann fünf verschiedene Stimmen eingesungen, damit es sich ein wenig anhört, wie wenn ein kleiner Chor das singen würde. Erst danach nahm Simeon die Gitarrenspur auf, damit sie auch wirklich zum «Chor» passte.

Damit stand der Song in grober Form. Es fehlten noch kleine Samples, die sowohl Refrain als auch Strophe interessanter machen sollten. Wir entschieden uns für ein kleines gesprochenes Sample von Snoop Dogg selbst, damit man sich noch mehr an den Song «Drop it Like it's Hot» erinnert fühlt. Daneben verwendeten wir noch ein Sample von Gang Starr.

Hier endete unser Experiment – der zweite Teil des Teil des Handbuchs, also die gesamte Produktion und Vermarktung der Hitsingle – hätte den Rahmen dieses Projekts gesprengt. Die Arbeit an unserem «neuen alten» Song war eine Herausforderung, die wie bei allem ernsthaften Arbeiten mit Musik ein hohes Frustpotential und resistente Trommelfelle erforderte. Zufall spielt eine entscheidende Rolle bei der Herstellung eines Stücks. Kreativität lässt sich nicht erzwingen, nicht lehren, nicht wiederholen.

Musik ist immer auch «work in progress», und nichts ist schwieriger, als zu sagen, «der Song ist fertig.» Gerade die verflucht tiefen 200 Hertz verlangen erstklassiges Equipment sowie den perfekten Raum. Andernfalls wird, gerade bei einem beatlastigen Stück wie dem gewählten, immer ein leicht muffiger Charakter bestehen bleiben. Wenn es aus dem Handbuch eine wiederkehrende Erkenntnis gibt, die sich durch unser Musikschaffen zieht, dann diese: «Nimm dir viel Zeit. Veranschlage doppelt so viel. Investiere in teures, gutes Equipment. Bau eine Zeitmaschine.»

Als wir Drummond unser Musikstück schickten, meinte er nur: «I am afraid that you are sending it to the wrong person. I have next to no interest in recorded music and have not been involved with the making of it for 20 years and have no intention of ever doing so again. Thus I think my opinions about it are worthless.» Dennoch gab er noch einen guten Ratschlag auf den Weg: «You should carry on doing what you want to be doing, but if things do not happen in the way that you would like them to happen blame no one but yourself.»

William Ernest Drummond, *1953, lebt in Norwich, UK. James Cauty, *1956, lebt im UK. Das von Drummond und Cauty veröffentlichte Handbuch beinflusste eine Reihe von Interpreten, die Teile des Buches eins zu eins übernommen haben: «Over the past 22 years since the book first came out, numerous musicians and bands have cited the Manual as an influence. These have varied from the Bob The Builder single to Chumbawumba's (Tub Thumping to The Klaxons. Movski & Mr. Funk auf «YouTube»: http://www.youtube.com/watch?v=IrhQZxans-o

Serge Stauffer

Von Franziska Wiesner

1961 erscheint beim Moderna Museet in Stockholm eine Edition des Schweizer Künstlers und Kunstforschers Serge Stauffer, die sowohl als Mail-Art wie Spielobjekt funktioniert und als äusserst schlichtes Objekt überzeugt – es umfasst nur vier gleiche bedruckte Kärtchen in einem Umschlag.

«Jardin Public» ist ein Kartenspiel. Es besteht aus vier identischen quadratischen Karten mit einer Seitenlänge von je 10 Zentimeter. Die Spielkarten sind aus Karton und beidseitig farbig bedruckt: Auf orangem Grund ist jeweils auf der einen Seite ein grüner Viertelkreis abgebildet und auf dem Rücken ein grüner rechter Winkel. Diese vier Karten sind in einem gelben Couvert aufbewahrt, auf dem gepunktete Linien für eine Empfängeradresse gedruckt sind, «un peu comme s'il s'agissait de les envoyer quelque part, avec le jeu dedans!» wie Stauffer in einem Brief an Pontus Hultén schreibt, dem Leiter des Moderna Museet in Stockholm, welches die Edition 1961 veröffentlichte. Auf der Rückseite des Umschlages ist – quasi als Absender – «Jardin Public» gestempelt.

«Jardin Public» kann ebenso in einer Gruppe wie alleine gespielt werden. Die Rezeption ist nicht an ein Alter gebunden, jedem ist es möglich, «Jardin Public» zu spielen. Durch die Unerschöpflichkeit der Kombinationsmöglichkeiten gibt es kein definiertes Spielende. Daher kann die Spieldauer von dem oder den Spielenden selber bestimmt werden. Durch die geringe Grösse und die Handlichkeit kann «Jardin Public» problemlos mitgenommen werden. Im Spiel gibt es unter den Spielern keine Rivalität, wie Vänçi Stirnemann im Gespräch mit der Autorin erläutert, «es ist kein Kampfspiel, sondern es geht um die freie Erfahrung. Es gibt kein «Richtig» oder «Falsch», es gibt nur Situationen »

Serge Stauffer (1929–1989) wurde in Luzern geboren und verlor früh seine Eltern. Nach Abschluss der Maturität mit Schwerpunkt Mathematik studierte er zwischen 1952 und 1955 an der Kunstgewerbeschule in Zürich Fotografie und wurde dort Ende der 1950er Jahre selber Lehrer. 1971 war er Mitgründer der privaten Kunstschule F+F und in den Worten Stirnemanns ein «genialer Vermittler». Selber auch Kunstschaffender, gilt Stauffer heute als wichtiger Forscher zu Marcel Duchamp, Kenner von André Thomkins und utopischer Entwickler von Ideen zu «Kunst als Forschung», wie auch ein 1981 von ihm veröffentlichter Essay heisst.

Ken Garland - «Connect»

Grosse Ähnlichkeit mit «Jardin Public» hat das 1969 publizierte Spiel «Connect» von Ken Garland. Dieses wurde nicht als einmalige Aktion, sondern zu kommerziellen Zwecken erstellt. Die Spielregeln von «Connect» lauten folgendermassen: Das Spiel endet, wenn ein Spieler keine Karten mehr hat: Dies ist der Sieger. Wenn kein Spieler alle Karten aufbraucht, ist der Spieler mit den wenigsten Karten der Sieger. Wenn zwei Spieler mit derselben Anzahl Karten übrig sind, gewinnt der Jüngere der beiden. Wie Garland in einer E-Mail an die Autorin schreibt, war der Anlass für das Design dieses grafischen Kartenspiels die Leseschwäche seines 7-jährigen Sohnes.

Da sein Sohn zwar Mühe hatte, lesen zu lernen, aber gut war im Erkennen von Mustern, wollte Garland ein Spiel entwickeln, welches Muster verbindet und kein Lesen oder Rechnen voraussetzt. Gemeinsam mit seinem Partner der eigenen Grafikagentur, Robert Chapman, arbeitete Garland das Spiel «Connect» aus. Schliesslich boten sie es dem Spieleverlag Galt Toys an, der begeistert war und sogleich massenhaft produzierte. 1984 wurde die Lizenz an den deutschen Spieleverlag Ravensburger übergeben. Doch deren Weiterentwicklung des Spiels in «Rivers, Roads and Rails» hat ein viel gegenständlicheres Erscheinungsbild und enthält keine abstrakte Formgestaltung mehr.

Absichtsloser Zeitvertreib

Garland kannte offenbar das wenige Jahre vorher entstandene «Jardin Public» nicht und wertet dessen spielerischen Eigenschaften ab: «I am afraid this has, in my opinion, minimal play value, as so little can be done with it. There is no real challenge in it at all, and I would estimate that children would be bored with it in minutes.» Obwohl beide Spiele einer abstrakten, oder im künstlerischen Zusammenhang, einer konkret-konstruktiven Bildsprache verbunden sind, schätzt Garland die Beschränkung auf die zur Verfügung stehenden vier Viertel eines Quadrats oder eines Kreises nicht.

Es ist aber so, dass schlichte Objekte wie ein Würfel, das griechische Perlkettchen Komboloi oder ein Kaleidoskop immer wieder zu fesseln vermögen. Wie im Spiel mit Bauklötzen sollte mit «Jardin Public» in der Fläche eine Vielzahl an möglichen Bildformen ausgelegt werden können, ohne Ziel, ohne Regeln, eine Art absichtloser Zeitvertreib. Jede Auslegung kann für sich als gültiges Kunstwerk betrachtet werden. Die Kunst der Zürcher Konkreten in allen Variationen, bei sich am Küchentisch ausgelegt. Ein kommerziell verwertbarer Unterhaltungswert war nicht die Absicht Stauffers.

Duchamp als Inspiration

Das Spiel entstand laut Doris Stauffer, der Witwe von Serge, im Jahr 1959. Da sich Stauffer seit 1950 mit Duchamp auseinandergesetzt hatte und in den 1960er Jahren dessen «Rotoreliefs» (1935) ihn zu eigenen geometrischoptischen Täuschungen inspirierten, ist möglich, dass auch Stauffers Arbeit an «Jardin Public» sich an Duchamp orientierte. Beide, sowohl Duchamp wis Stauffer, interessierten sich für Mathematik und das Spiel mit geometrischen Formen. Für «Jardin Public» wählte Stauffer die Farben grün und orange-rot und es ist für Doris Stauffer sehr wahrscheinlich, dass er sich bezüglich der Farbwahl durch Duchamps «Les cœurs volants» (1936) inspirieren liess, ein Bild mit vier konzentrischen Herzen, abwechslungsweise in blau und orange-rot. Beides setzt auf maximale Kontraste durch die Komplementarität der gewählten Farben, was immer wieder für optische Täuschungen genutzt wird. Wenn man länger eine Farbe fokussiert, bildet sich auf der Netzhaut ein Nachbild in der Komplementärfarbe.

Fluxus als Referenz

Stauffer war ein Fluxus-Zeitgenosse und kannte viele der damaligen Künstler, die schon in den 1950er Jahren in diesem Umfeld aktiv waren (Fluxus als Begriff entstand erst 1962). Ein mit Fluxus korrespondierender Aspekt ist für Stirnemann in der Rezeption des Spiels zu erkennen, nämlich dessen Nutzung als Mindpiece: «Man kann es ja auch solitär spielen quasi. Man braucht kein Publikum, man kann es ganz alleine machen». Weiter korrespondiert auch die Einfachheit des Spiels mit den Ideen von Fluxus. Emmett Williams: «Fluxus Kunstvergnügen... muss sich mit unbedeutenden Dingen beschäftigen, es darf keine Geschicklichkeit oder zahllose Proben erfordern... ist für alle erhältlich und schliesslich auch von allen produziert».

Klar wird, dass «Jardin Public» nicht einer Kunstrichtung zugeordnet werden kann, und gerade durch den Gattungspluralismus um die 1960er Jahre erscheint es logisch, dass Stauffer neben Fluxus auch durch andere Kunstrichtungen inspiriert wurde. Interessant zu sehen ist, dass er das Spiel vor der offiziellen Entstehung von Fluxus, Conceptional Art, Minimal Art und Op Art hergestellt hat und doch von allen «beeinflusst» wurde. Es zeigt, wie früh Stauffer bereits die Ideen dieser Kunstrichtungen wahrgenommen hat.

Serge Stauffer (1929–1989), lebte in Zürich und gilt als ein wegweisender Kunsttheoretiker. Lehrer und Künstler in der Schweiz.

