

TRANSFORMATOR

K L A F T E R S o n d e r n u m m e r



JETZT
+ (

6 6 6 6 6

Die anderen Wörter muß
man selbst entschlüsseln.

Ah ja.

Wenige Kombinationen,
weil du es gleich im Kopf
durch hast. Die Numerie-
rung ist vorgegeben, du
weißt... Und dann die An-
leitung, zuviel. Zuviel In-
formation.

Der spielerische Charakter
ist weg.

Schade.

Zuviel Gebrauchsan-
weisung.

SIEHST DU

(Fußgängerzone, Lastwa-
gen, Kinderstimme.)

Das Schaufenster. Wann
sieht man das richtig?

Du mußt warten, es geht
von selbst.

SOFORT DAMALS BALD

Die Arbeit wird mir immer
wieder abgenommen, du
mußt nichts tun, das macht
es ästhetisch.

SPÄTER IMMER

Wir kommen eh zurück,
weil wir eh wieder hermüs-
sen.

JETZT

Man muß es gar nicht zu-
sammensetzen, weil man
schon weiß...

Nein es wechselt, zum Bei-
spiel kommt jetzt das Jetzt.

Das Jetzt ist dauernd zu-
sammengesetzt.



IMMER

□ † † e *

7 7 7 7
1 1 1 1

Dieter Kaufmann

FORTSETZUNG VON SEITE 4

überhaupt von der 2-Dimensionalität der Parameter-Notation. Ein zweiter Österreicher, ANESTIS LOGOTHETIS hat bis heute durchgehalten und verweigert sich dem Diktat der Veranstalter, die die Rückkehr zum 5 Linien-System fordern, um weniger Proben bezahlen zu müssen. Im Grunde gibt es wieder *entartete Kunst*, aber nicht als Objekt, das bekämpft werden müßte, – der negative Index des Totschweigens genügt (wie es GÜNTHER RABL ausgesprochen hat).

Viel Pessimismus, wo wir doch in ein Festival gehen, das sich die Transformation von Botschaften als Inhalt vorgenommen hat. Ich will mit einem Absatz aus einem Programmheft des Serapionstheaters Wien schließen. ANITA PRAMMER schreibt da: (Man sollte dabei auch die akustischen Phänomene einüben) „*Und doch schlummert in uns eine ganz andere Kraft. Etwas von einer Kultur, die wir ins Unbewußte abgedrängt haben. Vielleicht könnte man diese Kraft am besten so beschreiben: Wir waren einmal Sinneswesen, Augenwesen, die sich unberührt von der Abstraktion, der Schrift, der Linearität eines Textes, eine vorstellbare, bildhafte Welt schufen. Nun, mit dem scheinbaren Vergessen dieser Kultur haben wir uns auch den Verlust des Schauens im Sinne von etwas bildlich Verstehen, Wahrnehmen, Begreifen und Erkennen eingehandelt. Und doch ist es kaum verwunderlich, daß ausgerechnet zur Zeit höchster Abstraktion und Fetischisierung eines naturwissenschaftlich/technischen Weltbildes, Medien der Augen und der Sinne uns wie Magneten an Orte der Bilder, der Darstellung ziehen. Begierig folgen wir den Bewegungen des Körpers, den Kompositionen von Raum und Materie, die uns eine Geschichte jenseits der Sprache entwerfen. Wir lassen uns an diesen Orten nieder, um die Auferstehung eines anderen Sprechens zu feiern. Doch die Lust, Bildwelten mit der Materie Mensch Dargestelltes, Erzähltes, aufzusaugen, kann nicht befriedigen, weil wir ein Problem haben: Die figurative, sagen wir auch ruhig mythische Welt, läßt sich nur begrenzt in die Sprache und Schrift des Logos transcodieren. Das heißt, sie wird ihr Geheimnis niemals vollends lüften und das spüren und erahnen wir.*“

Da sitzen wir also mit leeren Händen und mit vollen Ohren vor dem Müllberg der Postmoderne und applaudieren unserer eigenen Anspruchslosigkeit, da sitzen wir also auf dem Friedhof der *Neuen Musik*, vor Lautsprechern diesen Grabsteinen der Lebendigen Musik (wenn es um nichts mehr als deren Wiedergabe geht), diesen Wunderblocks des 20. Jahrhunderts (wenn sie als Projektoren neuer Klanglandschaften dienen) und warten – worauf? – „...auf die außergewöhnliche Empfindung, die niemals kommt“ (LUIGI RUSSOLO, 1913, damals bezogen auf die Orchestermusik)

Die Musik hat ihre Chance, in diesem Jahrhundert eine neue, eigene ständige Kommunikationsform zu entwickeln nicht genutzt jedenfalls nicht so weit, daß die Gesellschaft von dieser Entwicklung erfaßt worden wäre. Sie hat vielleicht auf 2 Wegen ihre Chance gewahrt: Im multimedialen Bereich, der Performance, der Videokunst sind Freiräume erhalten geblieben, die im Konzertbetrieb kaum mehr existieren – und sie hat vielleicht kein Klangkino zustandegebracht, dafür aber einen *Transformator*, dessen Bedeutung von den Komponisten bisher sicherlich zu wenig kreativ genützt wurde, den Kopfhörer.

Logien wegen ihres Hegemonie- und Uniformitätsanspruch zunächst negativ besetzt gewesen, erscheinen sie als Garant für die Beschleunigung und damit Pluralisierung von Wissen. LYOTARD spricht hier von jener Art des Wissens, das von Unschärfen, Unvollständigkeiten, logischen Unentscheidbarkeiten und von Inkonsistenz getragen ist. Das ist das postmoderne Wissen. Jenes Wissen, welches das Einheitsdenken moderner Systeme abgelegt hat und sich zur Unauflösbarkeit und Aporie bekennt, wie sie auch in der Heterogenität der Diskursarten zum Ausdruck kommt. Die Technologie ist in diesem Konzept zur Antriebskraft des pluralistischen Wissens geworden und nicht mehr der Hemmschuh der postmodernen Kultur.

Fußnoten:

- (1) J.F.L.: Interview mit B. Blisténe, abgedruckt in Jean-Francois Lyotard mit anderen, *Immaterialität und Postmodernen*, Berlin 1985, S. 61.
- (2) Lyotard spielt damit auf Forschungen an, wie sie zum Beispiel von der *Künstliche Intelligenz* in den Computerwissenschaften verfolgt werden.
- (3) J.F.L.: Interview mit B. Blisténe siehe Anm 1, S. 61.
- (4) J.F.L.: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Graz/Wien 1986, S. 182.
- (5) J.F.L.: Interview mit B. Blisténe siehe Anm 1, S. 56.
- (6) J.F.L.: Interview mit B. Blisténe siehe Anm 1, S. 62.
- (7) J.F.L.: Interview mit B. Blisténe siehe Anm 1, S. 58.

Zelko Wiener

Monomedia

Mit dem Begriff Multimedia sagt man sich nichts Neues, in der Kunst hat es immer schon Versuche gegeben, verschiedenste Darstellungsformen und Darstellungsebenen zu einer einheitlichen Aussage zusammenzuführen.

Wird es primär technisch definiert, ist das „Multimediaspektakel“ schließlich die kosequente Fortführung dieser Idee bis hin in den kommerziell ausgerichteten Event.

Sound, möglichst ein ganzes Orchester, Scheinwerferbatterien, Trockeneis, Film- und Videoprojektion, Laser- es sind dies fixe Bestandteile von Inszenierungen „multimedialer“ Bühnenshows.

Hinter diesem technologischen Waffengang steckt die mehr oder weniger unverhüllte Absicht der Veranstalter, über die vorgegebenen Grenzen der einzelnen Medien hinauszugehen und ein sinnliches Gesamterlebnis zu schaffen, wie sie naturgemäß die Komponenten einzeln nie bieten könnten.

Seit einiger Zeit hat Multimedia eine völlig andere Ausrichtung und damit neue Bedeutung erhalten: praktisch alle großen Hersteller von Personalcomputern erklären einmütig, ihre Produkte für die neunziger Jahre stünden vorrangig unter dem Zeichen der multimedialen Anwendung.

Parallel zu diesem raschen Begriffswandel geht die Begriffsverwirrung: trotz einer Flut neuer Geräte und neuer Systeme, besonders im Bereich der optischen Speichermedien, ist es heute nicht absehbar, in welche Richtung die technische Entwicklung eigentlich gehen soll.

Man weiß genau, daß die ökonomisch vertretbare Rechenleistung und Speicherfähigkeit selbst der übernächsten Computergeneration nicht ausreicht, um Bild, Ton, Text, Grafik (das „multimediale“ eben) in Echtzeit zu laden, zu bearbeiten und vorzuführen.

Im Studiobereich sind dagegen bereits reine Chiprecorder im Einsatz,

Geräte also, die außer der Lüftung über keine beweglichen Teile mehr verfügen und die in der Lage sind, zumindest einige Minuten an Bild- und Tondaten in voller Bandbreite in ihren Halbleiterspeichern zu halten. Die Kosten für diese „echte“ real-time sind noch enorm, gerechtfertigt einzig durch die besonderen Anforderungen spezialisierter Videostudios.

Auch die Medienkunst ist von diesen Entwicklungen nicht mehr so weit entfernt, vor dem technologisch/finanziellen Problem, das von Projekt zu Projekt gelöst werden muß, gilt es aber noch immer, um die Akzeptanz dieser Kunst an sich zu kämpfen.

Über Medien ist schon sehr viel nachgedacht und geschrieben worden, bloß die Versuche zur Umsetzung medialer Konzepte und Ideen durch die Kunst wird noch mit Vorbehalten aufgenommen.

Daß diese Kunst im Schnitt einfach schlecht sei, wäre noch die optimistische Erklärung, würde diese Einstellung ja die Möglichkeit offenlassen, daß Besseres folgen könnte.

Oder aber Medienkunst verlangt vom Betrachter etwas anderes als das übliche, postindustrielle Weltbild, einfach eine andere Sprache.

Ohne sinnliche Sensibilität für die Vorgänge hinter den technischen Kulissen bewegt sich auch der innere Diskurs im Leerlauf, der Betrachter fühlt sich durch das Geschehen nicht berührt, zu seiner sozialen Verunsicherung, die ihm Computer und Video möglicherweise schon beigelegt haben, kommt noch die latente, kulturelle Verunsicherung hinzu, womit der Rückzug auf der berüchtigten „soziokulturellen“ Ebene programmiert scheint.

Der Begriff Monomedia ist eine reine Wortkonstruktion und spielt auf die Tatsache hin, daß Multimedia im aktuellen Sinn eigentlich auf ein einziges Medium hin entwickelt wird, den Computer eben.

Die Transformation von Bild, Sprache, Musik, Text und Grafik auf das digitale Niveau schafft die Voraussetzung für den Einsatz der speziellen Qualität des Computers, der Datenverarbeitung.

Ein solches Instrumentarium bietet Arbeitsweisen an, für die noch kaum eine Bildungsinstitution eingerichtet ist, setzt es doch Fähigkeiten voraus, die über die derzeit üblichen abgrenzungen der Kunstrichtungen weit hinausgehen.

Mit Bild und Ton gleichertig umzugehen, in einer nichtlinearen Arbeitsstruktur ist nicht nur nicht einfach, es verletzt vor allem die etablierten Domänen der üblichen Kunstrichtungen.

Trotz der noch wirksamen technischen wie künstlerischen Sperrn zeichnet sich der Weg zum monomedialen, also einem alles umschließenden Arbeitssystem ab. Das Potential eines solchen Systems ist bereits erkennbar, teilweise schon angewandt und liegt der klassischen Atelierarbeit viel näher, als dies auf den ersten Blick erscheint.



« Zeichen in der Verführung..., die Maske im Gesicht..., die Kunst vielleicht. Jene intelligenten Maschinen jedoch sind bloß im allerärmsten Sinne künstlich, den sprachliche, geschlechtliche, wissenschaftliche Vorgänge zerlegen sie bloß in ihre einfachsten, digitalisierten Momente um sie dann nach bestimmten Modellen wider zusammenzubauen und sämtliche Möglichkeiten eines Programms oder eines potentiellen Objekts aufzubauen. Das Artifizielle jedoch hat nichts mit dem Aufbau, sondern mit dem Abbau oder der Umwertung der Realität zu tun; Kunst ist die Macht der Illusion. Jene Maschinen aber sind so redlich, so schuldlos, so einfältig, daß sie nur rechnen und operationalisieren können, und die einzigen Spiele, die sie zulassen, sind Spiele der Kombination und Kommutation. Aus diesem Grunde kann man sie auch tugendhaft nennen (sie produzieren virtus und nicht nur Virtuelles), denn sie erliegen nicht einmal ihrem eigenen Objekt und werden auch nicht von Wissen verführt, hingerissen. Ihre Transparenz und Funktionalität sowie das völlige Fehlen von Leidenschaft und Kunst machen ihre Tugendhaftigkeit aus. Die künstliche Intelligenz ist eine Junggesellenmaschine.“⁵⁾

FRIEDRICH KITTLER: „Den Output solcher Techniken, wenn er nicht strategisch ist wie bei Radar oder Hochrechnungen des nächsten Weltkrieges, sondern Rock-Musik oder Video-Clip, verwechseln wir noch immer mit Kunst, einfach weil auch bei Cuttern oder Tonmeistern Planung und Voraussicht mitgespielt haben ... Cutter oder Tonmeister schneiden und versetzen Zeiteinheiten. Aber unter Medienbedingungen erfaßt solche Voraussicht nicht nur die Ketten eines systematischen Codes. Zwischenspeicherung und Berechnung beliebig abgetasteter Daten machen auch das Unvorhersehbare vorhersehbar, das Reale im Wortsinn Lacans zum manipulierbaren Code.“⁶⁾

MODERATOR: „Zur Simulation.“

KITTLER: „Bei Simulation..., diesem mehr als ästhetischen Verfahren, ist die Negation immer schon eingebaut... Während Affirmation nur bejaht, was ist, und Negieren nur verneint, was nicht ist, heißt simulieren, was nicht ist, zu bejahen, und dissimulieren, was ist, zu verneinen. Zum erstenmal in der Sprach-

geschichte hat ein Code es seinen Subjekten oder Untertanen freigestellt, die Negation zu manipulieren und diese Manipulation auf einen operativen Begriff zu bringen. Um auf den technischen Stand von heute zu kommen, mußte die Negation nur noch auswandern: von den Mündern und Papieren der Leute in die Elektronik - Gatter einer Booleschen Algebra.“⁷⁾

BAUDRILLARD: „Sogar die gute alte „Katharsis“ aus dem klassischen Theater der Leidenschaften ist heute durch Simulation homöopathisch geworden. So weit kommt es mit dem Schöpferischen.“⁸⁾

„Was aber das Funktionieren sogar der intelligentesten Maschine immer vom Menschen unterscheiden wird, ist der Rausch des Funktionierens, die Lust. Glücklicherweise liegt es noch jenseits menschlichen Vermögens, Maschinen zu erfinden, die Lust empfinden. Alle Arten von Prothesen können dazu beitragen, dem Menschen Lust zu verschaffen, aber er kann keine erfinden, die an seiner Stelle Lust empfindet.“⁹⁾

1. In: Videowelt und fraktales Subjekt, S. 261
2. In: Die Simulation. In: Wolfgang Welsch Hrsg. Wege aus der Moderne. Acta humaniora. S. 158
3. Die Simulation. Welsch. Fußnote 2, S. 160
4. In: Welsch- J.-F. Lyotard: Die Moderne redigieren. S. 214
5. J.B. Videowelt und fraktales Subjekt. In: Aisthesis. S. 262
6. Friedrich Kittler. Fiktion und Simulation. In: Aisthesis. S. 205 f
7. FK. Fiktion und Simulation. Aisthesis. S. 205 f
8. Die Simulation. Welsch S. 156
9. Videowelt und fraktales Subjekt. Aisthesis: S. 264



Kunst und Neue Medien

FRANZ NISGEBEHEN

Kunst und Neue Medien, und noch dazu Medienkunst: Bis auf die Medien und ihre Geschichte ist da nicht viel zu definieren. Obwohl es zumindest aus heuristischen Gründen nötig wäre. In einer simulierten Diskussion – bei der es dem Verfasser, hier als einem Cut-up Autor, der zwischendurch als Moderator auftritt, wesentlich auch um den Spaß am Lesen ging – nähert man sich dem Undefinierbaren unter den dort erörterten medienanalytischen Voraussetzungen, gegeneinander und miteinander.

JEAN BAUDRILLARD: „Ob der unglaubliche Erfolg der Videokultur und der Künstlichen Intelligenz nicht von dieser exorzistischen Funktion herrührt, daß sich endlich das ewige Problem der Freiheit nicht einmal mehr stellt? Bin ich Objekt, bin ich Subjekt? Bin ich frei, bin ich entfremdet? Kein Problem mehr mit den virtuellen Maschinen! Weder seid ihr Subjekte, noch Objekte, weder frei, noch entfremdet.“¹⁾ „.....die eigentliche generative Formel, die alle anderen in sich einschließt und in gewisser Weise die stabilisierte Form des Codes ist, das ist die Formel der Binarität, der Digitalität — nicht der reinen Wiederholung, sondern der minimalen Abweichung, der minimalen Modulation zwischen zwei Termen, das heißt das kleinste gemeinsame Paradigma, das die Fiktion von Sinn aufrechterhalten könnte. Diese Simulation, diese Kombinatorik der inneren Differenzierung des bildlichen wie des Konsumgegenstandes reduziert schließlich nur noch eine winzige Differenz ist, die das Hyperreale von der Hypermalerei trennt. Diese gibt vor, sich dem Realen gegenüber bis zur Selbstverleugnung zu reduzieren, aber man weiß, daß alle Reize der Malerei in dieser winzigen Differenz zu neuem Leben erwachen: Die ganze Malerei flüchtet sich in diesen minimalen Streifen, der die gemalte Oberfläche von der Mauer trennt.“²⁾

MODERATOR: „Herr Baudrillard, welche Schlüsse ziehen Sie aus dieser Situation?“

BAUDRILLARD: „Es gibt kein Kunstwerk mehr, weder die Blechlawine noch der Supermarkt, die die Hyperrealisten so sehr liebten, weder die Campbell-Suppendose, die Andy Warhol so sehr liebte, noch Mona Lisa, die inzwischen auch per Satellit als vollkommenes Modell der irdischen Kunst um den Planeten geschickt wurde- es gibt kein Kunstwerk mehr, nur noch ein planetarisches Simulakrum...“³⁾

JEAN-FRANCOIS LYOTARD meldet sich zu Wort. LYOTARD: „Meiner Meinung nach besteht das bemerkenswerte Resultat dieses Prozesses [nämlich des Wandels der Kultur in Industrie durch Neue Technologien. LYOTARD nennt das Redigieren, Rewriting] nicht — wie Baudrillard denkt — in der Ausbildung eines immensen Netzwerks von Simulakren. Mir scheint die Wichtigkeit, die der Begriff des Bit, der Informationseinheit, einnimmt, viel eher wirklich beunruhigend zu sein. Sobald man von Bits spricht, ist keine Rede mehr von den freien Formen, die hier und jetzt der Sinnlichkeit und der Einbildungskraft gegeben werden. Sie sind ganz im Gegenteil Informationseinheiten, die von der Computertechnik konzipiert werden und auf allen Sprachniveaus definierbar sind: lexikalisch, syntaktisch, rhetorisch und so fort. Sie werden unter der Kontrolle eines Programmierers nach einer Reihe von Möglichkeiten ... so gut zu einem System zusammengestellt, daß die Frage, die die Neuen Technologien der Idee des Redigierens, ... aufgeben, auf folgende Weise formuliert werden könnte: Gesetz den Fall, die Durcharbeitung ist vor allem eine Angelegenheit der freien Einbildungskraft und erfordert die Entfaltung der Zeit zwischen noch nicht, bereits nicht mehr und Jetzt, was kann davon in der Anwendung der Neuen Technologien bewahrt oder erhalten werden? Wie kann sich die Durcharbeitung noch dem Gesetz des Begriffs, der Erkenntnis und der Vorhersehbarkeit entziehen?“⁴⁾

BAUDRILLARD: „Die künstliche Intelligenz ist ohne Intelligenz, weil sie nicht artifiziert ist. Wirklich künstlich ist der Körper in seiner Leidenschaft, sind die

◀ in abläufen bis zum kontinuum, (•) bei der entlosen variantenbildung, (•) bei der synthetischen = körperlosen farbe, (•) zur objektivierung – einerseits durch die reduktion der individuellen formensprache, andererseits bei entscheidungen, insbesondere bei aleatorischen.(•) zur motivauf-lösung (doch die geschieht auch in so gut wie allen anderen medien)

alles in allem: der computer nützt kaum anwendungsbereiche, die nicht mit den konventionellen methoden auch bewältigt werden könnten.

es scheint, die unterschiede zwischen den computer-künsten und den konventionellen methoden sind vorwiegend graduelle, die in den meisten fällen auf der hohen arbeitsgeschwindigkeit beruhen. (•) die ist letztlich eine frage des elektronischen fleißes, wenn z.b. so viele phasenbilder erzeugt werden, das ein ablauf kontinuierlich erscheint. die steuerung von abläufen bewirkt durch die hohe geschwindigkeit den eindruck der gleichzeitigkeit von entscheidungen und realisierung. (•) die computergenerierten bilder haben im hinblick auf ihre genese den gleichen realitätsgrad wie alle nichtmimetischen bilder. (•) die manipulation des realen, das hier ein immaterielles und ephemeres ist, perfektioniert genaugenommen nur die methoden der montage, wie sie von john heartfield und max ernst eingeführt worden sind.

was gelingt der computerkunst, das in den konventionellen künsten nicht bewerkstelligt werden kann:

die reflektion der computerspezifischen medieneigenheiten (doch kann auch jedes andere medium seine eigenen reflektieren und dabei auf dauer im kreis gehen). die medien-spezifischen eigenheiten, die bildsprache und die modalitäten der genese sind das einzige, das bei stringenter analyse an qualitativen unterschieden bleibt. das argument realität erzeugen zu können gilt für alle künste.

wenn es professionalismus des künstleren im umgang mit dem computer gibt, dann dort, wo der künstler als forschler auftritt und die medienspezifischen eigenheiten bildhaft recherchiert. in diesem zusammenhang muß gefragt werden, welchen grad das bildhafte ergebnis am monitor oder am plotter erreichen oder behalten muß, um in der gegenwärtigen begrifflichen konvention von bildender, das ist visuell vermittelt kunst enthalten zu sein und wann sich die computer-kunst abspaltet und als medium ein eigenes profil erhält.

warum verwendet der künstler den computer, wenn er in den meisten fällen das gleiche zustandebringt wie die konventionellen methoden und die unterschiede vorwiegend in die medienspezifischen bildsprachen, den synthetischen farben und der unkörperlichkeit und flüchtigkeit des bildes liegen. wo ist die schwelle, ab der die medialen eigenheiten die inhalte dominieren und wo wird durch das medium die struktur der inhalte verändert.

im wesentlichen ist das alte gegensatzpaar von mimesis, also nachahmung der wirklichkeit, und erzeugung der wirklichkeit aktuell. die pole von digitalisierter und computergenerierter form sind nur die mediengerechten varianten eines konfliktes, den die kunst seit dem hellenismus unzählige male abgehandelt hat.

dort, wo die mimesis wegfällt, ist jedes bild synthetisch, dazu bedarf es keines computers. dennoch ist der anteil der synthetischen bilder im engeren sinn, also der vom computer

generierten und nicht nur transformierten, gering. die künstlerische information wird durch den computer in höherem maß transformiert als durch die konventionellen methoden der kunst, nicht zuletzt deshalb, weil der computer diese archaischen techniken imitiert. dazu kommt die stets mitgedachte und mitgesehene abstraktion, das zerlegen und wiederzusammenfügen des bildes mit seinen veränderungsmöglichkeiten. für den rezipienten, der an die gängigen medien der bildherstellung gewöhnt ist und dessen differenzierungsvermögen gegenüber diesen bereichen ausgeprägter ist, wird das durch das medium hinzutretende überdeutlich, d.h. noch heute: zuerst wird das medium gesehen und dann die bildinformation.

ein kriterium des traditionell künstlerischen ist u.a. das treffen von formentscheidungen. wenn nun der computer formentscheidungen treffen kann, dann übernimmt er die kompetenzen des künstleren und agiert nicht computerspezifisch, er öffnet dort den künstler nach, wo er seine grenzen überschreiten könnte. eine änderung ist hier zu erwarten, sobald die systeme der künstlichen intelligenz, die problem-entwicklungsprogramme, für den künstler zugänglich werden.

der künstler produziert einerseits professionell in den konventionellen und archaischen medien der malerei, grafik, bildhauerei ect. eine nicht mehr verwertbare flut visueller daten. damit ist er dem ausstoß des computers ähnlich. andererseits verhält er sich gerade bei jenem medium, das die höchste professionalität verlangt, dilettantisch und gleicht die produktionsweise den archaischen methoden an. daneben existiert ein para-professionalismus, der einen virtuosen umgang mit dem medium zelebriert und mit hilfe der perpetuierung der formalismen, in der art elektronischer laubsägearbeiten, die erstarrung des mediums fördert. die erweiterung des mediums kommt von der peripherie, und nicht vom zentrum, das den rationalisierungskriterien und der rentabilität gehorchen muß. durch sein subversives potential und durch den antiprofessionalismus der spielerischen recherche kann der untersuchungs- und wirkungsbereich des mediums erweitert werden.

an der peripherie der medien antiprofessionalismus und subversion

raoul hausmann

die kunst greift häufig in das reservoir der alltagsgegenstände und bedient sich ihrer als thema und werkzeug.

der computer ist mittlerweile zum alltäglichen gerät geworden, zumindest im urbanen raum dort sind pinsel und künstlerfarbe schon selten. als archaische werkzeuge und -stoffe sind sie nicht alltäglicher als der computer.

für ihn gilt, wie für alle gegenstände des alltags: je vertrauter sie sind, desto reservierter verhält sich ihnen gegenüber eine kunst, deren thema sie sein könnte. genauso zurückhaltend hat sie sich schon in der geschichte gegenüber den banalen sujets verhalten: der landschaft, den stilleben, den realitätszitate, gegenüber den dingen aus der konsumwelt. ihre akzeptanz erreichten die gewöhnlichen dinge erst, als sie in eine position des gegenüber gerückt sind, aus der das hinterfragen möglich geworden ist.

in der malerei und den anderen konventionellen disziplinen ist der künstler ein profi. im gebrauch des computers agiert er als dilettant. der dilettantismus ist der kunst nicht neue wichtige neuerungen in ihrer geschichte gehen auf den dilettantismus zurück: in der fotografie durch LASZLO MOHOLY-NAGY, RAOUL HAUSMANN, CHRISTIAN SCHAD und heute durch BERNH. JOH BLUME; in der architektur durch WALTER PICHLER, im relief durch KURT SCHWITTERS und in der plastik durch ALEXANDER CALDER und JEAN TINGUELY. in der malerei war JACKSON POLLOCKS dripping und in der objektkunst PICASSOS *stierkopf* aus einem fahrradsattel und einer lenkgabel montiert, indizien für anwendung der dilettantentechnik.

in allen fällen fungierte sie als subversives verhalten gegenüber der konventionellen gebrauchsästhetik im jeweiligen medium: das dripping, die aus farbdosen auf die leinwand getropfte farbe, wurde anstelle des gleichmäßigen oder des personalstilistisch expressiven farbauftrags eingesetzt. RAOUL HAUSMANN und LASZLO MOHOLY-NAGY haben die stürzenden linien den peinlich entzerrten gebäudekanten vorgezogen, zerkratzte

negative waren an der tagesordnung.

von diesen randzonen aus haben sie die grenzen des ausgeborgten mediums häufig erweitert, z.b. in die negative fotografie bei MOHOLY-NAGY und CHRISTIAN SCHAD.

worin besteht der dilettantismus des künstler im umgang mit dem computer? (•) in der nicht genutzten kapazität, (•) in den vergleichsweise simplen programmen, (•) in der geringen verbreitung der produkte (das allerdings gilt auch für die konventionellen künstlerischen medien), (•) im verhältnis des produzenten zum abnehmer: die professionelle nutzung des computers hat ein nicht ausgesprochenes ideal: der computer produziert immer wieder für den computer, als letztverbraucher ist der mensch nicht in sicht.

dagegen produziert im antiprofessionellen künstlerischen gebrauch der computer für den letztverbraucher, den betrachter.

worin besteht die möglichkeit die grenzen des mediums durch den antiprofessionellen umgang zu überschreiten? gibt es wie in der fotografie ein ausloten der medialen fehler und redundanzen, so daß formüberschüsse zu medialen sprachen kultiviert werden können. kann der antiprofessionalismus eine emanzipatorische inhaltliche komponente entwickeln und findet er möglichkeiten den sozialen gebrauch des mediums zu hinterfragen?

was bestimmt den professionellen einsatz des computers: die geschwindigkeit (sie macht die dimension der zeit zu einer vernachlässigbaren größe), die kapazität, die präzision und die rentabilität als mittel und als produkt der rationalisierung – all das wird von den künstlern, wenn überhaupt, so in nur geringem maß in anspruch genommen und das gerät ist in jeder hinsicht überdimensioniert.

in welchen teilbereichen nützt der künstler den computer: (•) bei der seriellen und modularen transformation (•) bei der erhöhung der phasenanzahl



« nützen und die Denkmäler den Toten zu überlassen. Es muß wohl an der Nekrophilie dieses Landes liegen, seinem aus Menschenverachtung resultierenden Totenkult, daß seine Künstler einen Zipfel ihres Nachrufs schon selbst erleben wollen.

Situation 3 — Medium Elektroakustik auf halbem Weg.

Wir erinnern uns: 1950

- konkrete Musik vs elektr. Musik
- Objektdenken der Franzosen vs Parameterdenken der Deutschen
- Futurismuspachfolge in Paris vs Wiener Schule-Nachfolge in Darmstadt

Die Franzosen fassen dieses neue Wesen zwischen Geräuschen und Klängen als eine Kunstform auf, die „aus der zufälligen Bekanntschaft zwischen Radio und Musik entstanden ist, entsprungen aus der Vereinigung von 2 Arten zu hören“ (FRANCOIS BAYLE).

In Darmstadt und Köln geht es eher um den letzten noch freien Parameter der, durch die synthetische Fixierung des Klangresultats durch den Komponisten selbst, determiniert werden kann. FRANCOIS BAYLE sieht die Radioschöpfung als Gegenstück zur Fotoschöpfung die „durch ihre Prägnanz die Möglichkeit einer Zivilisation der Bilder bietet, sowohl der klanglichen wie der visuellen“. Was 1950 als Duell PIERRE SCHAEFFER gegen HERBERT EIMERT begonnen hatte findet sich 1968 in einem seltsamen Gegenüber auf halbem Weg zu uns heute:

- Karlheinz Stockhausen vs Luc Ferrari

Dabei besteht der eigentliche Unterschied zwischen der früheren *musique concrete* in Paris und den Kölner Kompositionen ja nicht darin, daß SCHAEFFER etwa in seiner *Symphonie pour un homme seul* mit Mikrofon aufgenommenen Umweltgeräuschen und STOCKHAUSEN z.B. in seiner *Studie 2* mit synthetisch erzeugten Tongemischen arbeitete, sondern einfach in der Tatsache, daß der eine den Klang als *Objekt*, als ein Bündel von nicht sinnvoll weiter zerlegbaren Eigenschaften ansah, der andere aber als eine Summe, eine Summierung von Eigenschaften, von Parametern (Was auch die Partitur deutlich macht). Zwei verschiedene Arten, die akustische Welt zu betrachten, stehen sich da gegenüber, sie kommen von 2 verschiedenen Wurzeln her und sie führen zu zwei verschiedenen Arten, die akustische Welt elektroakustisch abzubilden. Es ist Mode geworden, zu behaupten, diese großen Unterschiede hätten wenig später keine Rolle mehr gespielt und heute gäbe es nur mehr eine elektronische oder elektroakustische Musik ... (selbst im Aufrechterhalten dieser beiden Begriffe drückt sich Polarität aus!) ... Aber es führt ein roter Faden von der Objekt-Theorie SCHAEFFERS im *Traité de l'objet sonore* über LUC FERRARIS Entwicklung des Begriffs von einer *Anekdotischen Musik* bis zu FRANCOIS BAYLES Forderung nach einer *Art acousmatique*. Aber zurück zu unserer Situation auf halbem Weg (1968): Während STOCKHAUSEN gerade aus den 7 Tagen konzipierte, reine Texte, die verschiedenen Materialanweisungen meditativ verbrämten, hatte LUC FERRARI – auf der anderen Seite – Natur gebildet, *land art* (*Presque rien* oder wenig später seine Kommunikations-Hörspiele).

Stockhausen (•) Setzt Literatur als Partitur (•) Realisationsanweisung für Struktur (•) Improvisation

VS Ferrari (•) projiziert Natur (•) elektroakustisch abgebildete akustische Phänomene (•) Dokumentation

In beiden Fällen ist Musik im herkömmlichen Sinn abwesend. STOCKHAUSEN führt diese Auseinandersetzung weiter in die Meditation (*Sternenklang*), LUC FERRARI öffnet sie die Tür zur gesellschaftlichen Agitation (*Allo, ici la terre*)

Wenn die französische Philosophin SARAH KOFMAN in ihrem Buch *Melancholie der Kunst* – eine Geschichte von Wiedergängern und Leichen zeigt, daß die Kunst ein Double der Wirklichkeit ist, das diese nicht nur abbildet sondern auch in ihr spukt, so verstehen wir, wie im Falle der elektroakustischen Musik, aus dem Originalklang sein Abbild, seine *Sonographie* (verwandt der Photographie) wird und wie diese abgebildeten Klänge vor unseren Ohren ablaufen ähnlich den Bildern eines Films (und daß Film und Photographie eigene Kunstformen sind, wird niemand bestreiten).

Wie aber hat sich die Welt entschieden? Eindeutig für Darmstadt und gegen Paris, für einen eminenten Einfluß der Wiener Schule und gegen die Futuristen, eindeutig zugunsten von *Sternenklang* und nicht für *Hallo, hier ist die Erde* (da wird auch CAPRA seinen Anteil haben), eindeutig für Elektronik als Verlängerung der Instrumentalmusik und gegen eine Kunstform, wie Akusmatik, eindeutig für die Fortsetzung des Parameterdenkens und gegen den *komplexen Klang*.

Folge: Keine Klang-Kinos für die Elektroakustik. Restauration des Konzertbetriebs, eine noch in den 70er Jahren unvorstellbare Rückkehr zum Konzeritual des vorigen Jahrhunderts.

... Auch die Auflösung der Hörspielredaktionen an den Rundfunkanstalten im letzten Jahrzehnt sind ein deutliches Zeichen dafür, daß man den Mut verloren hat, an die Entstehung und Entwicklung eines eigenen Radiophonen Mediums zu glauben (*Kunstradio* ist da eine neue große Hoffnung).

Situation 4 — Musikalische Grafik

Etwa zur gleichen Zeit fiel auch eine ähnlich katastrophale Entscheidung was die Notation von Musik betrifft. HAUBENSTOCK-RAMATI sagte mir im Dezember 1982, daß er jetzt wieder mehr geschlossene Formen komponieren wolle und er bezeichnete diese gleichzeitig als *Särge* – im Gegensatz zu offenen mobilen Formen seiner *Mobiles*. Möglich geworden war diese Öffnung auch durch die Abkehr vom 5 Linien-System, ja

FORTSETZUNG AUF SEITE 12 »

zogenheit auf die von der Schwerkraft diktierten Richtungen durchbricht.

Immer wieder taucht dabei die Meinung auf, daß ein „organisch in sich geschlossenes Werk Ausdruck des Widerstands gegen die Erdanziehung und somit deren Überwindung“ bedeutet. *Übersinn* war dabei keine Frage des Stils oder der Sprache, sondern der Versuch, die Intuition in den Bereich des Bewußtseins zu überführen.

So also ist der *Sieg über die Sonne zu verstehen*, als ein Sieg über unsere naturwissenschaftlich verhärteten Vorstellungen von oben und unten, als Sieg über die Schwerkraft, was z.B. im Sprachlichen bedeutet: Sieg einer neuen *schöpferischen intuitiven Vernunft über die unaufgeklärte Intuition* (MATJUSCHIN).

Nun die Welt hat sich danach nicht für die russischen Futuristen entschieden, sondern für die italienischen — und das sicherlich auch aus politischen Gründen: MARINETTI, der spätere Literaturpapst MUSSOLINI hielt im Februar 1914 (also kurz nach der Uraufführung vom *Sieg über die Sonne*) in Petersburg einen Vortrag, in dem er versuchte, die russischen Futuristen zu vereinnahmen: „*aber das sind ja meine befreiten Worte*“ rief er aus. MARINETTI aber ging es um Zerstörung der Syntax, Gebrauch der Verben im Infinitiv, Abschaffung der Adjektive und Adverbien, Verzicht auf Interpunktionszeichen mit dem Ziel, eine *technisch vereinfachte* Sprech- und Denkweise, einen *Telegrammstil* der Sprache zu erreichen. „*Es handelte sich nicht um eine neue Weltsicht, sondern lediglich um das ökonomische Prinzip innerhalb der alten Denkweise; keine Absage an die traditionelle, von den Griechen und Römern ererbte Logik, sondern lediglich ihre „Verbesserung“ und „Ergänzung“ ...* MARINETTI war im Irrtum, wenn er im russischen *Übersinn* seine *befreiten Worte* wiederzufinden meinte. Es handelt sich um verschiedene, ja sogar gegensätzliche Erscheinungen. Bei MARINETTI geht es um eine Vereinfachung der sprachlichen Kommunikation (Telegrammstil), die die Logik und die Grundlagen des Denkens unangetastet läßt. Es ist das Prinzip der sprachlichen Ökonomie, das die Theorie der Zeichensysteme vorwegnimmt. Das kann im besten Fall zum Computer führen — was ja auch eingetreten ist. Demgegenüber gehört in den Bereich des *Übersinn* all das, was sich dem Zugriff des Computers entzieht, „*was nicht vorhersehbar, berechenbar und formalisierbar ist.*“ (KOWTUN)

Die Politik hatte im faschistischen Italien und in der Sowjetunion mit gutem Grund für die Formalisierbarkeit von Kunst entschieden (in noch viel erschreckenderer Weise im nationalsozialistischen Deutschland)

Situation 2 — Der österreichische Knick

1913 war ein Schicksalsjahr der europäischen Musik

1913 *Der Sieg über die Sonne* in Leningrad

1913 *Le Sacre du Printemps* von STRAWINSKY in Paris

1913 Lieder nach Ansichtskartentexten von PETER ALTENBERG von ALBAN BERG in Wien.

Der Mann ohne Eigenschaften beginnt an einem schönen Augusttag des Jahres 1913 (übrigens ungefähr zum Zeitpunkt als der *Ulysses* von JAMES JOYCE zu Ende geschrieben wurde).

Was hatte RICHARD STRAUSS veranlaßt, nach *Salome* (1905) und *Elektra* (1908) 1910 den *Rosenkavalier* zu schreiben und gar 1915 die *Alpensymphonie*? War nicht *Elektra* das *Manifest* und *Rosenkavalier* das Symbol des typischen österreichischen Umkippens ins larmoyant Nostalgische (diesmal

von einem Bayer genial nachempfunden und vorgemacht) ... SCHÖNBERG hat zwischen 1913 (dem Höhepunkt seiner *heroischen Periode*) und 1923 so gut wie nichts komponiert, um dann seine Kompositionsmethode mit *12 nur aufeinander bezogenen Tönen* der Welt als *eine Erfindung* zu präsentieren, die die *Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre sicherstellt.* — Welch verhängnisvolles österreichisches Umkippen in ein musikalisches Beamtenschema! STRAUSS schrickt vor der Befreiung des musikalischen Gestus aus der Umklammerung durch die Tonalität zurück, SCHÖNBERG fesselt den eben erreichten befreiten Gestus an ein noch viel strengeres Schema und greift dafür — sicher ist sicher — die Formensprache BEETHOVENS wieder auf.

MAX BRAND, der einzige bedeutende österreichische Futurist (1929 Weiterfolg mit *Maschinist Hopkins*) kippt Ende der 50er Jahre in der amerikanischen Emigration in die andere Richtung, verwirft Notation und Instrumentalmusik und verschreibt sich bis zu seinem Tod in Österreich 1980 ausschließlich der Elektronik — freilich bei gleichzeitiger erschreckender Verdünnung seiner musikalischen Botschaften. Seine Manifeste zum Musiktheater, Theater ohne Schauspieler, Medieneinbeziehung, *Mimoplastisches Theater* hat er nicht andeutungsweise verwirklicht. (ANDREAS SODOMKA und MARTIN BREINDL zeigen hier in St. Veit etwas, was aus dem Geist MAX BRANDS entstanden ist und unter diesem Aspekt als gelungene Realisierung seiner Ideen betrachtet werden kann).

FRIEDRICH CERHA, futuristischer Klangbaumeister in den *Spiegeln* oder im radiophonen Meisterwerk *Und Du* (alles 1960 — 1963) knickt in biedermeierlicher Selbstbespiegelung um und verfehlt 20 Jahre später mit *Requiem für Hollersteiner* endgültig den *Fauteuil de la Gloire* auf dem er sicher landen wollte (das unterscheidet ihn deutlich von THOMAS BERNHARD, dessen Text er dabei verwendet) ...

Und ich nehme auch mich selbst als Komponist an dieser Stelle nicht aus. Aber ich stelle mir die Frage, wie es dazu kommt, daß wir, diese Österreicher, uns zu einem gewissen Zeitpunkt unseres Lebens lieber in den historischen Festzug einordnen (freiwillig wohl-gemerkt) — als Makart-Figuren sozusagen, statt die Zeit als Continuum zu

Der Sieg über die Sonne 1913 und der Sieg der Sonne 1991?

Der Anspruch der Kunst wird immer daran zu messen sein, wie weit es ihr gelingt, die Wirklichkeit zu verändern: Die Wirklichkeit der Entscheidungen, die sie hervorbringt ebenso wie die Wirklichkeit ihrer Erfahrbarkeit durch unser Denken und Fühlen. Kunst schreibt auf diese Weise an einer Geschichte der Veränderung unserer Sinneswahrnehmungen, deren Kodierung sie selbst darstellt. Die Herausforderung unserer Sinne durch die Dekodierung ungewohnter Botschaften öffnet den Weg zu ungewohnten Entscheidungen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Denken und Entscheiden setzt Sinnlichkeit voraus. Kunst wird zum Generator für Politik.

Wir stehen am Ende eines Jahrhunderts, eines Jahrhunderts der unerfüllten Hoffnungen, der abgebrochenen Entwicklungen, der künstlerischen und politischen Fehlentscheidungen. Was als *Sieg über die Sonne* beginnen sollte, hat — nach einem Jahrhundert der nicht ausgeführten Manifeste — als *Sieg der Sonne* geendet.

Situation 1

Der *Sieg über die Sonne* die berühmte Oper der russischen Futuristen KRUTSCHONYCH (Text), MATJUSCHIN (Musik), und MALEWITSCH (Bühne), die so gut wie niemand, der heute lebt, gesehen und gehört hat und die sicher damals auch nur von einer handvoll Leuten wirklich

wahrgenommen wurde, hat die Wirklichkeit verändert — vielleicht in einer Art und Weise, wie wir es eher von schriftlichen Produkten gewohnt sind. Sie ist im Grunde ein Manifest in Form einer Oper.

Wer siegt über wen und was hat das mit uns heute zu tun? 1913 ging es den Autoren nicht um Militärisches (den Sieg) und nicht um Zerstörung der Natur (der Sonne), wohl aber um eine neue Qualität von Kommunikation. KRUTSCHONYCHS *Übersinnsprache* wollte Ausdruck einer *Neuen Vernunft* sein. Von sogenannten *höheren Intuitionen* leitet auch MALEWITSCH seine Malerei als *Übersinn-Realismus* oder *Alogismus* ab. Man wollte zu einer *Logik höherer Ordnung vorstoßen*, indem man das gewohnte Vernunftdenken nicht zum *Unsinn* sondern zum *Übersinn* weiterdachte und Schlüsse daraus zog.

MALEWITSCH 1913 an

MATJUSCHIN: „Wir sind nun dazu gelangt, die Vernunft zu verwerfen. Wir haben sie verworfen, weil in uns eine andere keimt, die — im Vergleich zu der verworfenen — *Über-Vernunft* genannt werden kann und die *gleichfalls* Gesetz, Konstruktion und Sinn besitzt. Nur wenn wir das erkannt haben, werden unsere Arbeiten sich auf ein *wahrhaft neues, über-vernunfthaftes Gesetz* stützen können.“

In seiner Materialiensammlung zum *Sieg über die Sonne* erklärt JEWGENI KOWTUN dieses Phänomen aus der historischen Rolle des Künstlers: „*Ungeachtet der Entdeckungen von Galilei, Kopernikus und Giordano Bruno hatten die Künstler emotional und in der Praxis, d.h. in ihrer Arbeit, am geozentrischen Weltbild festgehalten, die Erdanziehungskraft ließ ihre Phantasie nicht los? Perspektive und Horizont waren für sie ebenso unantastbare Selbstverständlichkeiten wie die Begriffe von Oben und Unten.*“

MALEWITSCH aber betrachtete die Erde aus einer sozusagen kosmischen Perspektive und sogleich stürzte das gesamte Gebäude unverrückbarer Lehrmeinungen in sich zusammen. In MALEWITSCHS suprematistischen Bildern, die sich von den irdischen Orientierungspunkten gelöst haben, gibt es keine Vorstellung mehr von Oben und Unten, von Rechts und Links — alle Richtungen sind gleichberechtigt, wie im All. Dadurch wird in der Struktur des Werkes ein Grad von Autonomie erreicht, der die Verbindung abreißen läßt, der die Be-

TRANS FORMATOR

Dieter Kaufmann

arnulf rohsmann

Franz Nigelhell

Zelko Wiener

Thomas Trummer



H . M a r k " T e x a s "

Zuviel Schlüssel.
Es ist halt ein intelligentes Medium. Die Intelligenz auf der Scheibe drauf, da ist der Schlüssel? Und es geht um das Loch. In welches Loch steckt man den Schlüssel? Es gibt immer einen Eingang, einen Ausgang. Input Output. Man sieht sich selber. Ist das beabsichtigt? Wahrscheinlich. Der Hintergrund ist gemacht. Das Schwarze. Die Folie teilweise heruntergegangen.

Ich glaube nicht, daß das bewußt gemacht ist. Zum Beispiel ist nicht klar, ob die zwölfte Mattscheibe da unten rechts bewußt ausgefallen ist. Ist das jetzt komplett oder kaputt?
Ja.
Es liegt an der Spiegelwirkung. (Autolärm.)
Überhaupt die zeitliche Dimension, die... die vorgegeben ist über den Text.
Das Schwarze dahinten ist dasselbe, was

man für Müllsäcke verwendet. Zum Wegschmeißen ... Der zwölfte Monitor ist ausgefallen, und der fünfte rauscht. Vielleicht wird zurückgespult.
Hm.
Na, ja, schau'n wir mal weiter.
Es ist die Frage, wie Überraschung in der Wiederholung möglich ist. Inwieweit ist so ein Gang wiederholbar und fügt sich in die Warenwelt ein... bruchlos? Wo ich ja

nicht wirklich überrascht werden darf, wenn ich bei einem Geschäft vorbeigeh... (Kirchenglocken, die Uhr schlägt die halbe Stunde.)

Das gehört zum Stadtbild dazu, ist aber nicht auffällig, kann gar nicht auffällig werden als Dauereinrichtung. Ich finde auch, das paßt zum Geschäftsbild.

Stadtbild.

Geschäftsbild, weil der Konkurs zu beidem paßt. Also wenn es anfängt zu rauschen, ist es wie mit den Preisstürzen, Preisabstürzen, die kalkuliert sind, die Apparate überholen sich selbst. Der Konkurs ist in der Entwicklung drin.

RIKKI REINER hat abmontiert. Da fehlt was. Da war ein Schlitz. Die haben den Schlitz entfernt.

Grüß Gott.

Tag.

Wir wollen nix kaufen, wir wollen was schreiben. Über den TRANSFORMATOR.

Der Herr Reiner ist nicht da. Morgen. Ist morgen zu spät?

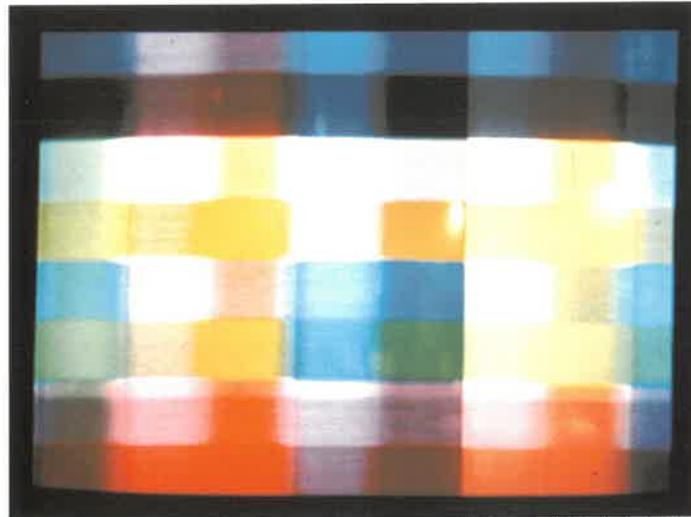
Seit wann haben Sie nichts mehr in der Auslage?

Seit Montag. Der Herr Reiner hat gesagt, wir brauchen die Auslage, sonst ist es drinnen ganz dunkel.

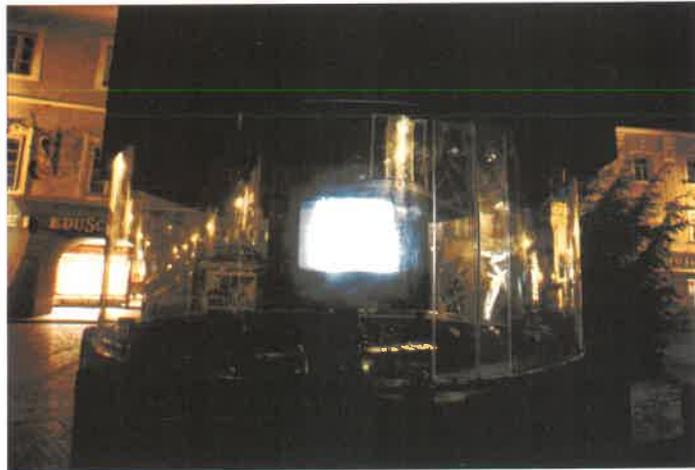
Ja, danke.

(Musikberieselung, außen.)

BENETTON hat sein eigenes Programm.



R. Rayon "Farbbalken"



W. Neipl "Schenken Sie uns Ihren Blick"

Grüß Gott, wir machen eine Reportage. Wenn sie immer Video laufen haben, haben Sie sich eingestellt auf den TRANSFORMATOR?

Ja, nein, wir machen da nicht mehr mit.

Sie haben was gehabt?

Schon abgebaut.

Ich komm nämlich aus Graz. Sie haben das schon abgebaut?

Ja, schon abgebaut, leider.

Haben Sie auch im Schaufenster was gehabt?

Und im Video, am Tag hat man überhaupt nichts gesehen. Erst wenn das Licht ausgegangen ist.

Haben Sie auch am Montag aufgehört?

Ja, Montag.

(Musikberieselung, außen.)

Spurlos verschwunden, das Medium hinterläßt keine Spuren. Das Fenster hier ist zugeklebt. Machen die zu?

Nein, arbeiten wie die AMEISEN.

Konsequent. Beide Fenster zugeklebt. Unten ist der Künstler nicht klargekommen. Ja, schief.

Das erinnert mich, man fängt oben an, arbeitet dem Ende zu, und dann geht es sich nicht aus.

Pfusch, ein Merkmal großer Kunst. Es ist eben nicht Medium.

Das Medium würde nie so einen Pfusch machen. Hast du schon ein Medium erlebt, das über die Grenze geht? Seine eigene Grenze? (Kirchenglocken, die Uhr schlägt vier.)

Wenn man das Schaufenster nicht ändern kann...

Man hätte schon was ändern können. Vielleicht einen Spalt frei lassen, damit man sieht, was ursprünglich drin war, Leder, Papier, Spielzeug.

Hier kommt nichts mehr durch. Die Ameisen sind alles, rahmenfüllend ... Wie der oben ansetzt, hat er nicht mal Angst gehabt, daß es sich unten nicht ausgeht. Er hat auf eine gewisse Unordnung gesetzt.

Die Ameisen immer schön versetzt.

Die Unordnung ist ge

setzt, statt daß der Ameisenkünstler sie abwartet. Die Unordnung kommt sowieso. Gewollte Unordnung geht sich nicht aus. Auf die Unordnung kann man sich verlassen. Das letzte Verlässliche, was man heutzutage noch hat. Das trifft sich mit der Wiederholung, die wir schon hatten, Scheinunordnung als Signum des Künstlerischen. Es kann nichts passieren. Es ist ihm auch nichts passiert. Der BESOLD getraut sich was.

Jetzt können wir fragen, wie die Licht kriegen, Grüß Gott.

Was wollen Sie denn? Schauen.

Nur allgemein schauen? Ja, wir schauen. Wir machen diese Reportage, und ich bin aus Graz. Unsere Ameisen sieht man Tag und Nacht. Kann man das anschalten.

Nein, nein, die haben zuerst gesagt, es kommt Licht.

Das Licht ist nicht gekommen?

Der Herr Kogler hats verhindert.

Und jetzt hängt es. Fast vierzehn Tage... na ja, jetzt möcht ich es weghaben.

Gewöhnt man sich nicht daran?

Die Passage war auch noch zugesperrt, und die haben wir am Mittwoch aufgemacht... Weil wir gesagt haben, es ist wirklich

zu viel des Guten.

(Telefonklingeln.)

Ein bissserl zu wenig.

Es war da ein Sankt Veiter, der in Wien ist,

der hat gesagt, mein Gott, nein, große Medienberichte und alles

...Und dann kommst du nach Sankt Veit und

siehst eigentlich nichts davon. Man muß es

fast ein bissserl suchen. Es gib ja Konzerte und

alles, was mit dabei ist, die Veranstaltung

abends, ich meine, man kann eh nicht alles be-

suchen. Bei der Eröffnung waren wir

Die Sache im Fenster oben sieht aus wie eine

erblindete Beobachtungsstation. Ich weiß

nicht, was die wollen... Was wollen die Moni-

tore? Schauen die dir jetzt zu, wie du am

Abend hin und her gehst? Oder schauen die

den Tag an? Und bringen den Tag am

Abend. Sie schauen in deine

Richtung. Es könnte ja sein, daß

es nur was mit Licht ist. Ich weiß es nicht, na

gut... Natürlich, wenn man es für den Tag



F . X a v e r " U - B a h n S t a t i o n "

natürlich dabei... Und heute Abend gibt es eine Überraschung im Funderwerk drei.

(Musikberieselung, außen.)

Da oben sind auch zwei Dinger aufgestellt. Oben sieht man

untertags überhaupt nichts, unter dem Dra-

chenkopf im zweiten Stock, und auf der an-

deren Seite gegenüber. Sie finden sicher noch

viele schöne Sachen. Danke.

macht... für die Nacht... Gibt es keine Lokale in

der Stadt? Jede Menge, aber der

Platz ist abends tot ... Beim HERLANGO Rot

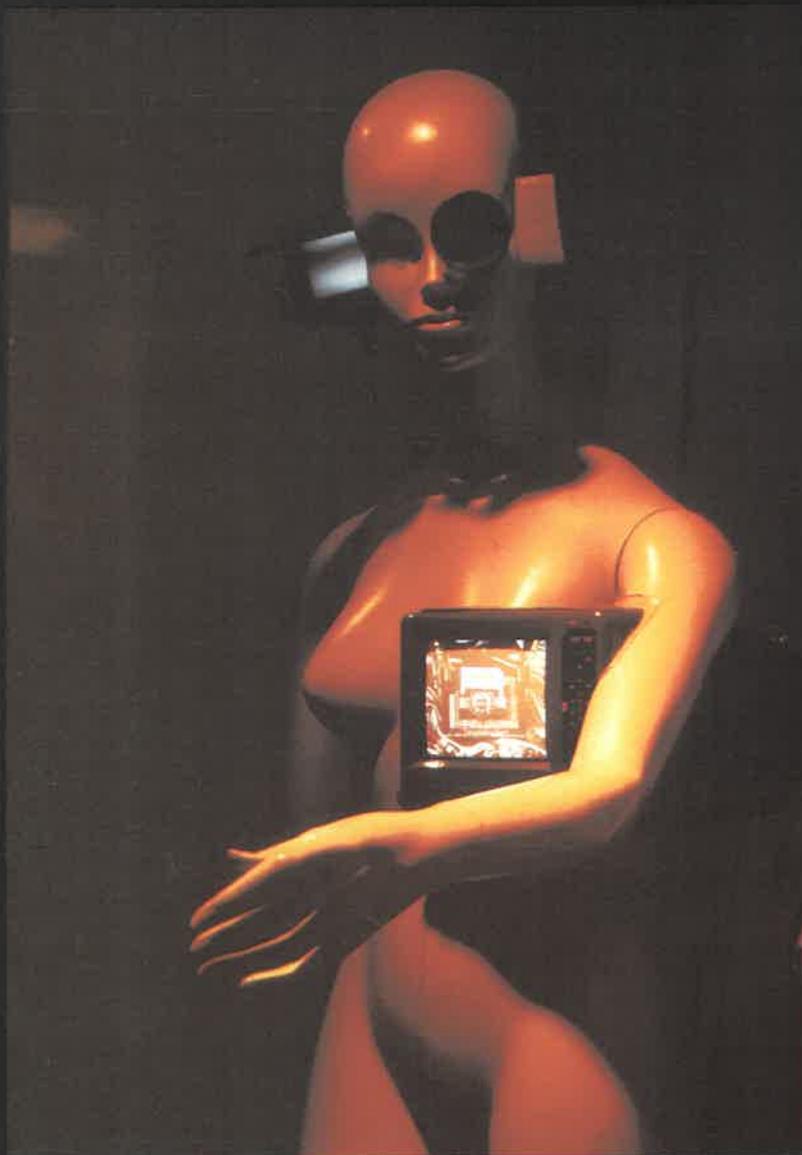
und Grün. Hier ändert sich nichts.

Und das eingebaute Rauschen.

Zwischendurch fällt immer wieder was aus.

Geht, geht nicht. Das Medium ist so.

SECHSMAL RÄDER MÜSSEN ROLLEN. Ums Eck die reine



M . . . M o t y c k a " D u m m y "



Pyramedia "MEDA"

Abwechslung.

Soll man die sechsmal machen, die reine Abwechslung?

Abwechslung, in jedem Buchstaben ein anderes Prinzip.

RÄDER.

Ich meine, siehst du Abweichungen in den sechs Apparaten?

Nein, es gibt Wackler. Ein alter Trick.

Ob das nicht ein Bandfehler ist?

Das wird gemacht, damit du glaubst, du siehst zu wenig... Du siehst nichts und schaust nochmal hin.

Wir müßten weiter zurücktreten.

Treten Sie zurück, sagt die Polizei... keine Kunst.

Musik gibt es keine. Ist die abgeschaltet worden oder hat es die nie gegeben?

Wie kommst du auf Musik?

Bei den Inserts war eben Musik.

Hatte ich übersehen.

Man sieht immer viel zu wenig.

Aber der Name ist wichtig.

Wieviel Zeit die verbrauchen, um den Namen auszustellen...

Ja, wenn mehrere...

Dafür, daß sie dann so geschwind sind... Du wirst es nie verstehen, was da alles drin ist... Sound.

Die haben gar nicht daran gedacht, daß man es hören müßte, weil die Bilder auch nicht für ein Publikum sind.

Für wen sonst?

Für den, der es macht. Der hat den Applaus schon gehabt... Und wenn das Medium kann, was er will, ist er sein eigenes Publikum.

Für sich so perfekt, daß er für jeden andern, der nicht in der Maschine dringesessen ist, imperfekt wird. Warum führt man es trotzdem auf?

Weil daneben steht, PREISHIT. Weil man die Qualitäten des Apparates sieht, die Bildauflösung, die Farbe, was kann das Medium?

Was kann das Medium? Das wird durchgespielt.

Weil die Kunst immer schon im Regelkreis ist. Soft wird hard, Hardwar, Hardware... Da nützt das ganze

Bildzittern nichts.
Gehn wir weiter, da ist
das nächste, Puppe,
Auge, Kamera. Wo er-
kennt man sich wieder?
Unten.

Ah, da bist du ja... da
sind wir ja.

Das war's, schön.
So laß ich mich gern
ertappen... Anders
als der Pudding, den
sie oben im Arm hält,
den hab ich gleich be-
merkt.

Warum zeigt man
nicht, was vor einer
Stunde hier passiert ist?
Wie sich das ändert?
Noch einmal Kunst,
Kunst abgebildet. Was
da in der Schweiz an
Stilleben produziert
wird.

Und wir müssen uns in
Schwarz-Weiß ansehen.
700 Jahre Schweiz.

Der Auftraggeber. Die
Schweiz gibt 700 Jahre
Tradition in Auftrag,
das ist der Regelkreis.
(Kirchenglocken, die
Uhr schlägt die Viertel-
stunde.)

Sankt Veit bleibt drau-
ßen.

Ja, die stehen nur da,
diese unmöglich ge-
kleideten Damen, ste-
hen einfach da...

Modepuppen interes-
sieren sich doch für-
einander.

Man sucht automatisch
nach einer weiteren
Puppe.

Ich hab noch nie in
Sankt Veit die Schau-
fenster so intensiv an-
geschaut.

Ja, und hier. Das dürfte
irgendwie mißlungen
sein. Da ist nämlich
nichts zu sehen.

Die haben was ab-
montiert. Oder siehst
du was?

Nein, die Brille ist
neu, schlecht befestigt.

Aber es gibt nichts zu
sehen.

Könnte von einem
Photoapparat stam-
men.

Aber nichts zu sehen
Verbindungsstücke.

Ein Loch, ein Schlitz.
Schwarze Pappe, all-
gemeine Verdunke-
lung ... Das würde ja

passen zu dem Tresor
daneben, der Schlitz.

Da war was drin, ein
BANKRAUB.

Genau, und der Name
unten, die Angst vor
der Anonymität ...
verzweifelte Autori-
sierung.

Das ist es, das bleibt
auch, wenn das Werk
ausgeschaltet ist.

Ja.

Ist da hinten noch
was?

ICH DANKE ALLEN
KUNDEN
FÜR IHR LANGJÄH-
RIGES VERTRAUEN
UND HOFFE, DASS
SIE MIR AUCH
IN KLAGENFURT
DIE TREUE
HALTEN.

Eine echte Betriebs-
verlegung. Eine Fach-
drogerie geht.

BILDERLAND
kommt.

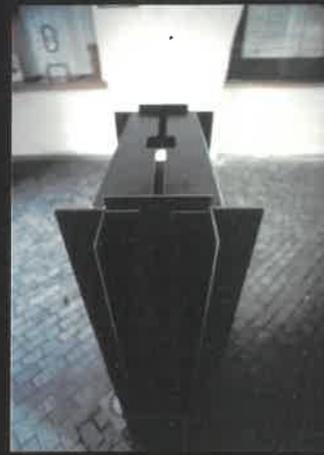
Nein, zusammen,
beides geht.

TURN ... TURN ...

TURN ME ...

On?

OFF. Wenn es bei
dem einem Gag bleibt,
ist es relativ gut.



(Kirchenglocken, die Uhr schlägt die halbe Stunde.)
 Rauscht es?
 Das heißt, weitergehen ... Es ist für die Schau-
 fenster eh nicht schlecht, daß man weitergeht.
 Vor allem übertragbar.
 TURN ME OFF ist übertragbar auf sämtliche Geräte da, Radios, Wecker. Lauter Sachen zum Abdrehen. Video-Cassetten sind ja auch zum Abdrehen.
 Sehr gut.
 Und Video-Spiele. Da ist das Abdrehen schon schwieriger, da kannst du Leben gewinnen.
 Und der Autor fehlt einmal, Gott sei Dank, oder? Ist namenlos.
 Alles zum Abdrehen. (Hundegebell.)
 INTERSPORT, war da noch was?
 Nein, ist weg.
 Hm.
 Der hat auch Modepuppen, ganz andere, well to handle, brau-

chen nicht so viel Platz. Torsos, antikisch, Luftballons und Jogging-Anzüge, Tennisschläger.
 Ein Spiel, das spielt vor sich hin.
 Ja, es nimmt keinen Bezug auf die ... Landesmeisterschaften in den lateinamerikanischen Tänzen. Auf die, auf die...
 Steine aus dem Karst, Urlaubsklamotten, Ferien. Mir scheint, das Video macht Ferien von sich selbst.
 Schön, daß man durchsehen kann auf die bunten Farben. Aus dem Schwarzen.
 Und von hier aus ... Es gehört ja eigentlich ... Das Video macht keinen Urlaub von sich selbst, wenn man es von da sieht. Von da scheint es durch. Die Farben ändern sich leicht. Also das Video spielt mit seinem Gegenüber.
 Das Gegenüber ist

starr, Plexiglas, eine Wohltat.
 Von da gesehen, jetzt aber ...
 Von hier aus gesehen sieht man die Sommersachen, die Pastellfarben.
 Eine Kollektion. (Vogelgezwitzcher.)
 Wenn ich zwischen dem Video und dem Plexiglas hin und her schau, merk ich, wie schwer es ist, eine Übereinstimmung zu erzielen, obwohl es ja analog gebaut ist.
 Wenn ich versuche, etwas herauszubekommen ...
 Wie du stehst, stehst du im Weg. Wir können weitergehen.
 Im Brillengeschäft nichts.
 Bei LACOSTE war was?
 Bin mir nicht sicher. Turnschuhe.
 Ich trag keine Turnschuhe.
 Ah, ich seh wieder was, WMF, das ist Be-

steck, Werkzeug.
 AUFBEGEHREN ODER DAS ANDERE BEGEHREN.
 Da geh ich sofort weg. Das Begehren kann ich nicht, Begehren... (Kirchenglocken, die Uhr schlägt drei Viertel.)
 Kennst du im Deutschen einen gescheiten Wortzusammenhang, wo man das Begehren unterbringen kann? Sie begehren einander, oder ich begehre etwas...
 Nie.
 (Mopedgeräusche.)
 Verstehst du, warum die so viele Buchstaben reproduzieren? Es ist ein dauerndes LEGO. Lettern, Ketten von Lettern.
 Es gibt ja auch nicht vor, Schrift zu sein ...
 Nein, wart!
 Es ist kein Text.
 Nicht so schlecht, weil man ja versucht, mitzulesen. Weil es diese Laufschrift gibt.



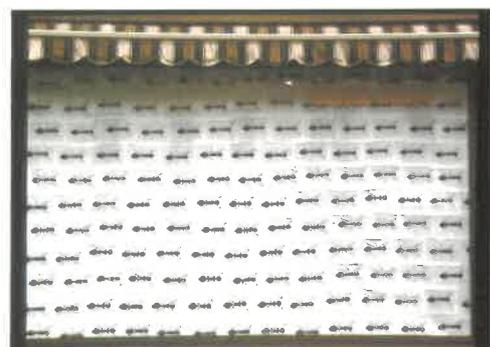
Logo LEGO.
 NICHT... IN... MEI-
 NEN... VOR... STEL-
 LUNGEN... DIE...
 BAUSTELLEN...
 SIND... JENSEITS...
 VON... A... UND... B...
 WENN... SICH... A...
 DIE... AUGEN...
 BLAU... FÄRBT...
 GEFÄLLT... ES...
 B?
 X, das ist schön.
 Ja toll, wir wollten
 weiter...
 DIE... BAUSTELLEN...
 Und fangen wieder an.
 GEGENÜBER...
 EINE... LOGISCHE...
 VERANTWOR-
 TUNG...
 Jetzt sind wir wieder
 da. Baustellen, Maschi-
 nen, Sandhaufen,
 WMF.
 Es ist so am Eck pla-
 ziert, es könnte auch
 ein anderes Geschäft
 sein.
 Ja, das haut hin. Man
 kommt her und nimmt
 es nicht wahr, eine ei-
 gene Geschichte, etwas
 anderes.
 ZWISCHEN... IH-
 REN...
 Beinen?
 BEINEN.
 Nein.
 Aber wenn das immer
 so weitergeht?
 Vom Band, N liegt am
 Bauch, die Beine ange-
 zogen und gespreizt,
 die Faust fickt N.
 ZUGELASSEN.
 Das Bild? Der Text?
 Alles toll.
 Das Begehren hatte
 mich in die Irre geleit-
 tet.
 Deshalb sind wir zu-
 erst auch ums Eck ge-
 gangen... Wo ich

drüben den Postkasten
 seh, werd ich was ein-
 werfen.
 Das deutsche Kreuz
 haben sie draufgemalt.
 Hier ist HUMANIC.
 Sidney mit der be-
 rühmten...
 Die Löcher oben für die
 Eltern und unten für
 die Kinder. Oder für
 kleinere Menschen.
 (Lastwagen.)
 Was drin ist... Dauern
 diese Störungen...
 Ja, ja.
 Das Loch ist für den
 Hund.
 Muß aber ein größerer
 Hund sein, der sich
 sowas anschaut. Schä-
 fer.
 Oder du gehst in die
 Knie.
 Oder du bückst dich
 und hast dich wieder
 umsonst gebückt.
 Schau mal.
 Nichts.
 Nichts für uns, nur für
 Hunde.
 Ist das an?
 Wenn du lange genug
 schaut, ja.
 Unsichtbare Welt.
 MEDA gehört dazu.
 Die Sparkasse hat es
 sich nicht nehmen las-
 sen, ihre Schweine...
 Sieh mal den Spare-
 froh... Meinst du, die
 wollten, daß die gan-
 zen Sparidioten drin
 stehen bleiben, wie die
 aussehen... Krokodile,
 die ärmsten Tiere... Der
 Rest spielt Tennis...
 Es sind ja mehrere
 Sportarten. Was hält
 der eine für einen Ball?
 American Football
 oder Rugby, wie das
 heißt... Muß ein ameri-
 kanischer Designer ge-

wesen sein, der ihnen
 ein bißchen ausgehol-
 fen hat.
 Und drüben?
 Hockey.
 Eishockey, und das ist
 Eisschießen. Und Ski-
 fahren. Tennis und
 Football. Sparefroh
 und Schweine.
 Video und Geld.
 Das steht hier ein-
 bruchssicher. Zukunft ...
 Eine Art von Science-
 Fiction, das Plakat.
 Zukunft, die du nicht
 mehr erreichen kannst,
 die Zukunft ist immer
 vor dir.
 Das Zeichen, sicher ein
 Tänzer.
 Du kannst dir so ein
 Schwein zu Haus aufs
 Büffet stellen.
 Na ja, Gotik, 15. Jahr-
 hundert, nicht?
 (Musikberieselung,
 Boccherini, James
 Last.)
 Stark renoviert. Ren-
 aissance, wie es sich für
 eine Bank gehört.
 Hinten ist Efeu drun-
 ter, ein Blumentopf.
 Der gleiche Tänzer.
 Und ein roter Spar-
 hahn.
 Oder eine Primaball-
 erine.
 Schön beflaggt, das
 kenn ich vom Theater
 her. Spielt sich was ab.
 Der Monitor auf den
 Kopf gestellt, hoch-
 kant.
 Lläuft wieder durch,
 DIE REINE KRAFT
 DER...
 Freude?
 VISION.



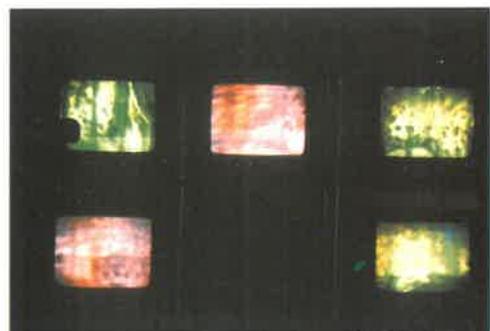
M. Pakesch "Banküberfall"



P. Kogler "Ameisen"



Z. Wiener "Digitale Fotografie"



H. Rainer "Der Panther"

WÄNDELOSES FLANIEREN

Z u m H Ö R Z E I T R A U M
v o n
P A S P A R A V A N T .

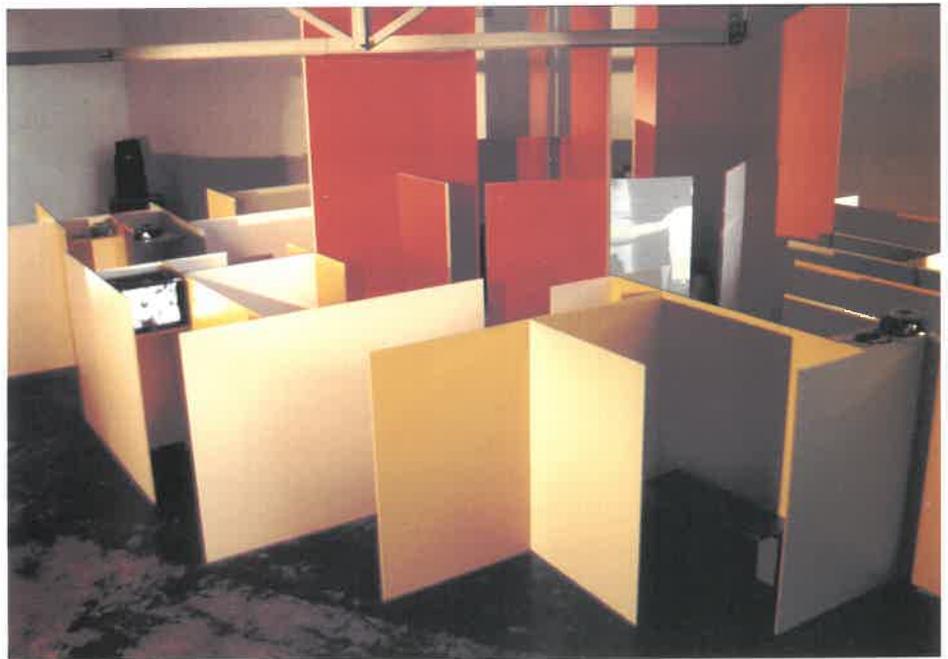
Der Ton ist hineingeschaltet. Das Bild bestenfalls vorgeschaltet.

Die rhythmisch linear fließenden Verzögerungen in denen Töne sich possessiv in und durch jeden Raum hin-fort entfalten, Wellen die, gezeitenlos, den *unbedingt* Hörenden mitführen, ihn im ortslosen Taumel sicher werden lassen, das Zentrum verraten ohne ihm die Lust am (Vorbei-) Gehen zu nehmen, ja geradezu der eigenen Bewegung eine synchrone Paraphrase abverlangen, dabei gleichfalls der vorhandenen Räumlichkeit in ihrer kranken und sublimen Spielart eine Sichtbarkeit verleihen, die den tanzen-den Blicken eine Unzahl „erhabener“ Bilder anbietet, auf diese Beziehung hin geschieht, uneigentlich, auch die Installation von PAS PARAVANT.

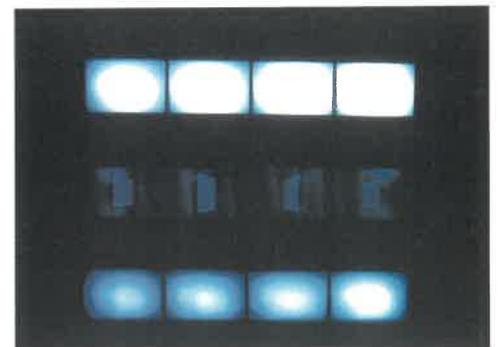
FUNDER-Werk 2. Eine Art große Lagerhalle. Die Funderplatten geschichtet in hohen Turmreihen. Eintritt erst nach dem Start der PAS PARAVANT-Maschine. Ihr Musikgeräusch empfängt und belegt die vorangehenden Blicke mit einer nervösen, suchenden, dilatorischen Spannung. Nach einer Biegung öffnet sich die Halle in ihrer vollen Länge. An ihrem gegenüberliegenden Ende arbeitet das KUNST-Werk PAS PARAVANT.

Ein komplexer, polygonaler Körper aus verschiedenen farbigen und unterschiedlich hohen Wänden besetzt in unruhig attraktiven Schwingungen das Augen- und Hörmaß der Ankommenden. Die erste Bewegung will eindringen in diesen stacheligen Panzer, sucht Eingänge. Doch die erste Einsicht ist eine in die Austauschbarkeit von Innen und Außen, in die analogische Umdrehung einer geometral aufgerissenen Außenhaut in eine labyrinthisch zersplitterte Innenwelt. Eine abwägende, verlangsamte Bewegung gewinnt den weiteren Fortgang.

Und an einigen Stellen findet man auch Durchblicke, Einblicke in eine vollkommen in sich gehaltene, um



P A S P A R A V A N T " " H ö r z e i t r a u m " "



C. Nebel "Pictorial Representation"

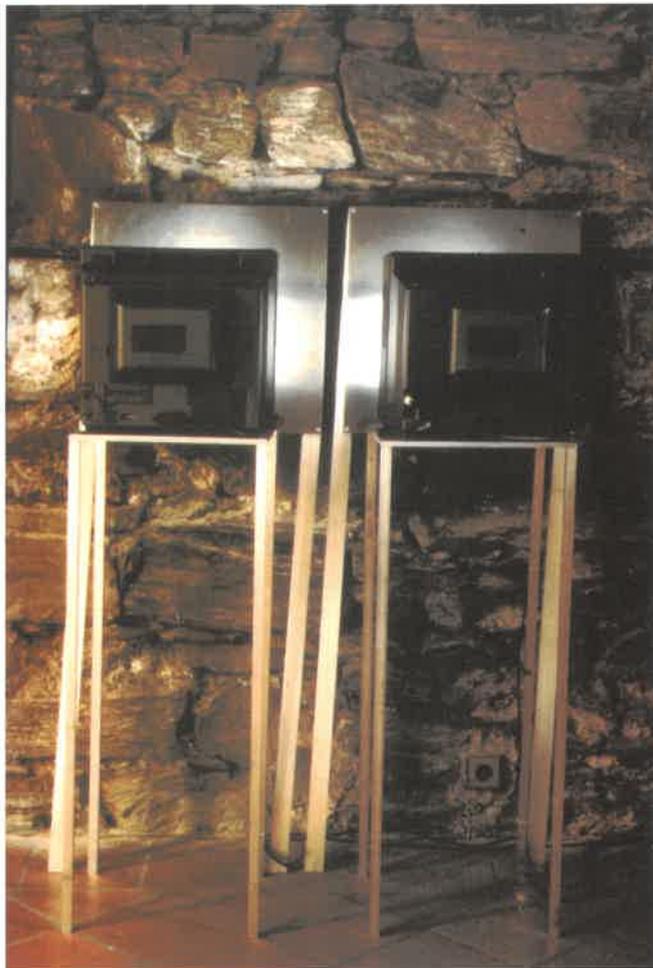
sich gedrehte Bühnensituation. Einsicht jedoch jeweils nur für einen Zuschauer. Schmale Schlitzze lassen einen hexagonalen Raum einsehen, dessen Wände sternenförmig zulaufen. Aus den auf diese Weise freigesetzten Kabinen heraus agieren sechs Musiker zu einer von Bändern vorgelegten, stark rhythmisch betonten Musik - einem „Beat“.

An verschiedenen Eingangssituationen laufen, sequentiell gesteuert, Diaprojektionen und Videobilder. Die Diabilder, fragmentarisch, entschärft, verfremdet, entsinnlichen jene Objekte, die die Monitore in ihrer Einweg-Simulation bloß reproduzieren: Offensichtlich zu der Musik demonstrieren einige der Künstler individuelle Choreographien.

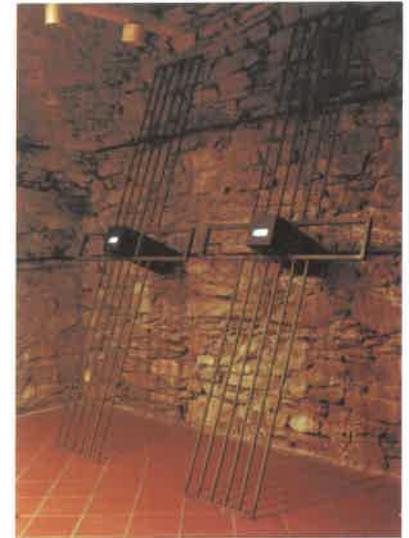
Die Bilder sind nach vorn geschaltet, konzentrieren die Blicke an einen Punkt der Wand, arretieren den fließenden Verlauf der Ton- / Körperbewegungen, stabilisieren autoritär das sakkadisch ausgedehnte Zusammenspiel von Musik, Blick und Körper, sind in bestimmter Weise anachronistischer Gegenzug zum a-topischen „HÖRZEITRAUM“ des Gesamtwerkes.

Auf sie hätte man - eigentlich - verzichten können. Beziehungsweise ihre Bedeutungen auf eine Weise bestimmen müssen, die dem Ereignisfeld von gebautem Raum und Hörraum mit *Entsprechungen* entgegentkommt, sich also gerade nicht in den Konkretionen von Tanzschriften erschöpft.

Die Erfahrung mit der Gesamtinstallation verläuft unmittelbar entlang, oder mitten durch die beiden



K . K o w a n z " o . T . "



Graf & ZYX " Foo-Fighters "

Raumgestalten. Der immaterielle, ubiquitäre TON-RAUM trägt für jeden Augenblick die Wahrnehmung, trägt sich auch, in rhythmischer Synchronisierung mit dem Körper der Zuhörenden, hin zu den - akustisch - tendentiell sich in ihrer Starrheit auflösenden Dingen, zu den Gestängen, den Platten, den Maschinen, zum Werk-Raum im Ganzen. Aber auch zu den nunmehr umkippenden, sich vibrierend zersetzenden Fluchtlinien der einfachen Geometrie der Halle. Ein gewaltiger WALKMAN-EFFEKT.

Während das (mit Funder-Platten) errichtete polygonale Zentrum die Direktionen der Anwesenden, gleich einer magnetischen Spule, bloß in unregelmäßiger Wiederholung, von Außen nach Innen bündelt. Immer wieder tritt man ein, sucht die Mitte, streift die Kurzerzählungen der Bilder, oder setzt sich auch nur auf eine im Abseits einer Ecke aufgestellten Bank. Um kurze Zeit später den Gang nach Außen wieder aufzunehmen. . .

Der Wunsch einer vorgelagerten, gut einsehbaren Bühne stellt sich gar nicht. Ebenso wenig das Verlangen nach Abwechslung in der Musik, die während zwei Stunden ihren seriellen durch geringe Variationen der Soloinstrumente kaum veränderten Grundcharakter beibehält.

WAS ZÄHLT, IST DIE ZUSAMMENGESTIMMTE EIGENBEWEGUNG, DAS FLANIEREN IM HINEINGESCHALTETEN, HÖRZEITRAUM VON PAS PARAVANT.

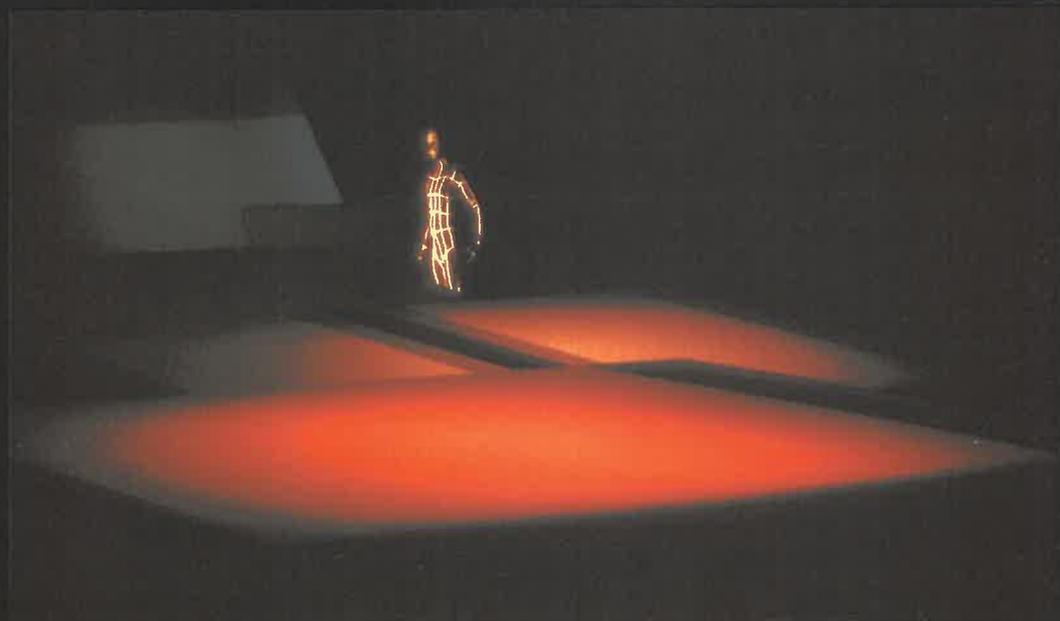
LANGSAMES NICHT-FINDEN.
FROZEN MOMENT
/ ORT OHNE RAUM.
Zum Intervent von A. Sodomka/M. Breindl.

1 - Das "Intervent" von Sodomka/Breindl tritt zuerst über einen (ausgeteilten) Text in Erscheinung. Man erklärt das Konzept, hebt das imperative Edikt der Arbeit: SIE MÜSSEN LANGSAMER WERDEN, hervor und verweist auf die strukturelle Referenz der Fibonacci-Reihe für das Gesamtprogramm. Bevor der Betrachter das „Netzwerk verschiedener Medien“ in ihren wechselseitigen Interventionen „zu Gesicht“ bekommt,

vor-planiert also eine komplexe Gebrauchsanweisung das ästhetische Terrain. Und das, obwohl gerade die Kollaboration elektronischer, visueller und akustischer und von Körper-Medien eigentlich ein intensivierte Versteher des Konzeptes in der auf diese Weise mehrfach indizierten Anschauung bewirken könnte/sollte. Und das obwohl ein erhöhter, 30 Meter langer Steg für die Zuschauer geschaffen wurde, um so ein „aktives, partizipierendes Wahrnehmen“ zu ermöglichen.

Soll der Text das plurale ästhetische Event i. S. einer intellektuellen Illustration unterstützen (wobei auf diese - didaktische - Funktion allerdings hinzuweisen wäre)? Oder ist diese Kunstform selbst schon derart abstrakt-konzeptuell angelegt, daß der Text bereits Teil ihres Einverständnis in einen erweiterten ästhetischen Konstitutionszusammenhang ist (auch dies wäre hervorzuheben)?





Oder füllt der begriffliche Apparat bloß jene Leerstellen, die der Kunst-Praxis ihrer Reflexion gegenüber anheimfallen?

2 - Jedenfalls verwundert, daß im Aufzählen der virtuellen, der projizierten, simulierten, der akustisch „mitgenommen“ und der konkreten Darstellungs-RÄUME gerade von dem real vorhandenen, dem umgebenden Raum „FUNDER 3“ (einem mit „dekonstruktiver Signatur“ versehenen „Funktionsbehälter“ von COOP HIMMELBLAU) keine Rede ist. Und das, obwohl die Lagerhallen und der Maschinenpark einen polyglotten Kontext für das Intervent abgeben. So geht, sehr langsam, eine „Performerin“ den langen, zentralen Gang des Papierrollenlagers zu expressiv einfallendem Seitenlicht auf die Zuschauer-Bühne zu. Vorher wurden in der Haupthalle drei leicht schräg am Boden aufgelegte große Tafelbilder belichtet. Ihre in geometrische Raster

eingelegte Farbproportionsstudien werden später von einer Videoprojektion aufgenommen und weitergeführt. Nach dem ersten Bewegungsverlauf erscheint auf den Platten das bereits erwähnte Verdikt: SIE MÜSSEN LANGSAMER WERDEN. Gut. Das hat man nun verstanden und der gesellschaftliche Grund und Hintergrund ist wohl auch allgemein bekannt.

3 - Abseits von dem ästhetisch wenig resistenten Imperativ-Verfahren und einem weiteren, müßigen Performerakt, kann das Aufzeigen der verschiedenen, in der Gegenwart verfügbaren Bild-/Raum-Typen in ihrer jeweiligen Verschränkung dem Unternehmen zusprechen. Hierzu gehört, zumindest dem Anspruch nach, auch die „elektro-akustische Raumbeschallung“: „Räume sind transportabel“. Warum allerdings gerade Geräusche aus Disney-Land, Las Vegas und Istanbul (Information des Textes) verwendet werden, kann wohl nur der „aleatorischen Verlegenheit“ der Produzenten überantwortet werden.

Die genauen Studien verschiedener Raum-Kreationen und Manipulationen könnten jedenfalls auch für sich stehen, ein eigenes Intervent abgeben - möglicherweise noch in der konzeptuellen Erweiterung zum Medium der konkreten, umgebenden Raum-Situation.

Der „unendliche Raum“ in dem, oder besser mit dem der letzte Performer, eine Art „Spinnen- Menschen“ („die Phantastischen Vier“) gemischt mit einem „kybernetisch“ imprägnierten Alien, agiert, tangiert hingegen wohl eher unsere hintergründigste (Trivial-?) Phantasie, denn die tiefgründige Einsicht in das „Wesen unserer Zeit“.

4 - Daß allerdings die „Sicht“ auf die „strukturelle Klammer“ definitiv nicht möglich war, dürfte das größte Problem der Unternehmung sein. Man sagt uns im Text, daß der Fibonacci-Reihe die



einzelnen medialen Elemente untergeordnet sind, vom Neigungswinkel der Platten über die Metrik der Musik bis zur Choreographie der Darstellung. Denn durch „dieses universelle Ordnungsprinzip, das sich in der Natur auf vielfältige Weise zeigt (z. Bsp. in derAnordnung von Blütensamen im Samenkörbchen) wird die multimediale Aufführung zu einem harmonischen Ganzen zusammengefaßt, und die allen Medien gemeinsamen Grundkategorien der Raumes und der Zeit erlebbar“.

Es scheint hier eine, in dieser Kunstform häufig anzutreffende, Verwechslung vorzuliegen. Ästhetische Konstruktion kann nicht als epistemologisches Programm aufgebläht werden - und ebenfalls nicht mit bewahr-pädagogischen Imperativen. Beziehungsweise kann das von Kunst initiierte Erfahren keiner synergetischen Superschau mit therapeutischer (esoterischer ?) Glückserfahrung dienen (vor „Ordnungen“ staunen dürfen ist ein sehr altes Bedürfnis). Auch wenn das traditionelle Werkprinzip mit den „Neuen Medien“ sich zu einem „offenen System“ hin transformiert, wird die ästhetische Arbeit nie eine am Wissen, Erkennen und Vorschreiben sein, sondern eine am Erfahren, am Erleben und am Vor- und Mitleben, auch entlang der je verschiedenen Raum- und Zeitkonfigurationen (die, so glaube ich, bisher noch keiner Kunst nicht als Grundkategorien gedient hätten).

Von der Fibonacci-Ordnung weiß man und kann mit diesem Wissen sie in der Natur betrachten und bewundern. Das ist alles. Den ästhetischen Prozeß erlebt man und kann auf das Kunst-Werk in seinen spezifischen Ordnungs- und Unordnungs-Gestalten hin reagieren. Das ist mehr. Und findet sich, wie gesagt, in den subtil manövrierten Bild-Raumstudien wieder.

M a r c R i e s

S. Wachsmuth, H. Turk, ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT, U. Pürer,

Wir glauben an Ideen.



ZENTRALSPARKASSE

K. Becker, G. Berghold, M. Chmelarz, GRAF & ZYX, P. Kogler, K. Kowanz,
 G. Lampalzer/ M. Neuwirth, H. Mark, MATTA, M. Motycka, C. Nebel, W. Neipl, M. Pakesch,
 U. Pürner, PYRAMEDIA, H. Rainer, R. Rayon, E. G. Roldan /R. Schnell, C. Sauter, H. Turk,
 A. Wachsmuth, S. Wachsmuth, Z. Wiener, F. Xaver, M. Zinganel, A. Sodomka / M. Breidl,
 Pas Paravant, Vögel Europas, ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT, Hip-Hop Finger

Impressum:

Unabhängige Zeitung der Hochschülerschaft an der Universität Klagenfurt. Eigentümer, Verleger und Herausgeber: ÖH Klagenfurt (Patricia Crnko). Mit Unterstützung des Medienprojektes KLAFTER, alle Universitätsstraße 65 - 67 / 9020 Klagenfurt. Fotos: Sigrid Stippich-Guetz Grafik und Layout: Studio für Computergrafik und Layout-Design, Druck: Ritter-Verlag.
 Das Projekt wurde gefördert von: BM UKS, Funder, Kulturamt St.Veit/Glan, Land Kärnten Kultur, Commodore, BEKO, KELAG, Raiffeisenbank St.Veit/Glan, Die Kärntner Sparkasse St.Veit/Glan, Aktion 82 Vereinigung der St. Veiter Geschäftsleute, Zentralsparkasse, Gewerbe- und Handelsbank St.Veit/Glan, HYPO Bank St.Veit/Glan, BAWAG St.Veit/Glan, HUMANIC.
 Sämtliche Performances wurden in den Funderwerken 2 und 3 Uraufgeführt

