

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

Heft: 49: Collaborations Douglas Gordon, Jeff Wall, Laurie Anderson

Artikel: Laurie Anderson : im Nervenstrom = in the nerve stream

Autor: Burckhardt, Jacqueline / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680133>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

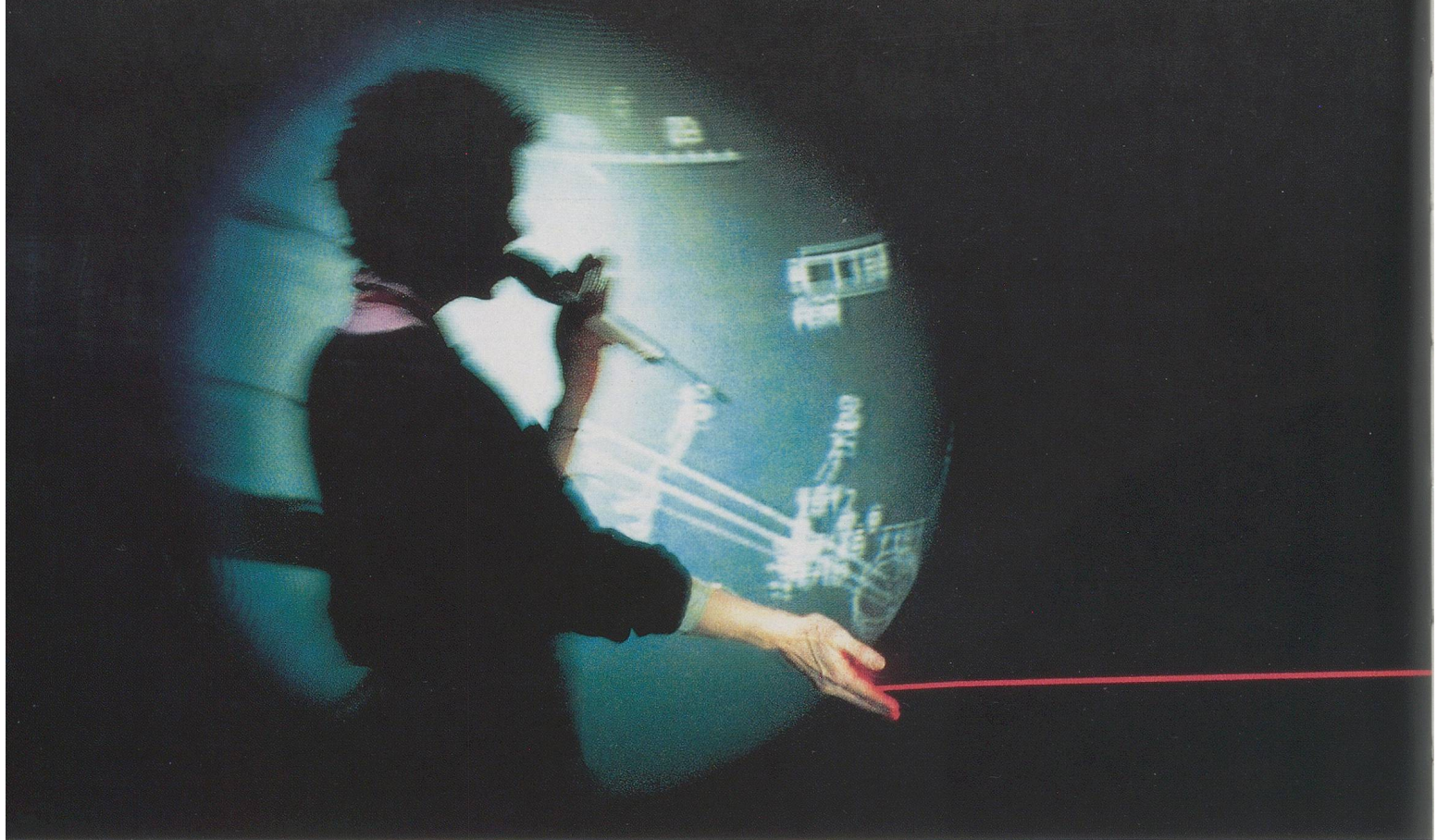
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

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



Im Nervenstrom

JACQUELINE BURCKHARDT

Sosehr sich Laurie Anderson seit langem im künstlerischen Neuland bewegt, greift sie auf verschiedene Traditionen zurück; Traditionen, die sie auf ihre aktuelle Essenz hin befragt. Sie bezeichnet sich als Geschichtenerzählerin und übt damit eine der archaischsten Kunstformen aus. Ihre Überzeugung als Schriftstellerin, dass die direkteste und intensivste Kommunikation durch das «lebende» Wort, die rhythmisierte Deklamation erfolgt, verbindet Laurie Anderson mit Protagonisten der Beatgeneration, Allen Ginsberg und William Burroughs. Angefangen hat sie im Kunstbereich, stellte in Galerien und Museen aus, um bald die aufblühende New Yorker Perfor-

mance-Ära mitzuprägen: Performance, als Geschehen im experimentellen, hochreflektierten Raum, in welchem die bleiernen Seiten der Kunst-, Musik- und Theaterrituale über Bord geworfen wurden. Später – ausgelöst durch den Erfolg ihrer Single «O Superman»,¹⁾ die 1981 in den britischen Pop-Charts auf Platz zwei hochschnellte – überschritt sie waghalsig die Grenze hin zur Pop- und Massenkultur, um dort dennoch die Dichte und Differenziertheit der künstlerischen Mitteilung zu bewahren. Obschon sie so ganz in dieser Zeit und Welt lebt, entsteht ihr Werk im Territorium zwischen hellem Wachsein und (Tag-)Traum, dort, wo die Dinge der realen Welt und die

Visionen gemeinsam ins Bewusstsein dringen, wo die Wahrnehmung die Träume stimuliert und die Träume die Wahrnehmung schärfen.

Zu Zeiten der Konzeptkunst erforschte Laurie Anderson ihr Träumen in der Arbeit INSTITUTIONAL DREAM SERIES (1972): Sie legte sich im Freien und in öffentlichen Innenräumen schlafen, um zu erproben, ob und wie die spezifischen Orte – der Strand von Coney Island, eine Damentoilette, das Gericht – ihre Träume beeinflussten. Erfahrungen beim Einschlafen in Geschichtsvorlesungen, als im Traum das Gehörte sich mit ihrem Leben zu verbinden begann, hatten sie auf die Idee gebracht.²⁾

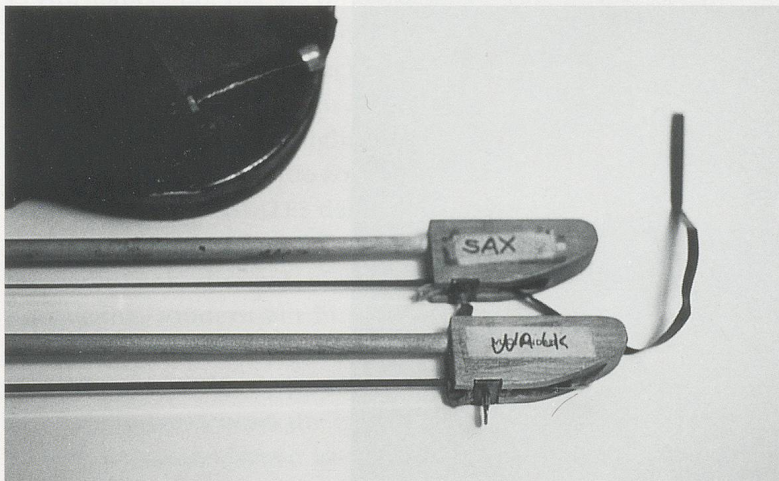
Später unterrichtete sie Kunstgeschichte, schrieb Kritiken für *Artforum* und *Art News* und bog dabei die Tatsachen inspirierenden Assoziationen folgend zu recht, was verständlicherweise bald zum Abbruch dieser Karriere führte. Fortan wurde Kritik zum Bestandteil der eigenen Kunst.

Polemisch und dennoch leichthändig lieferte sie 1977 ihren Kommentar zum theoriebeladenen und anämisch empfundenen Formalismus und zur Kunst der Minimal Art: Sie sprach einen Satz Lenins auf

Tonband und spannte das Tonbandstück anstelle der Rosshaare auf ihren Geigenbogen; auf der Geige brachte sie anstelle des Stegs einen Tonkopf an. Das derart präparierte Instrument (*Tape Bow Violin*) spielend, modulierte sie den Satz. Bald hörte man ihn gezwitschert, dann mit tiefer Stimme geraunt und zuletzt verstand man: «Ethics Is the Esthetics of the Few... of the Few... of the Few... ture / Ethik ist die Ästhetik der Wenigen (few) bzw. der Zukunft (future).»

Laurie Anderson vermischt Eigenes mit Vorhandenem und mit den Zeitereignissen. 1972 und wiederholt 1979 verwob sie, der jeweiligen Schriftführung folgend, die *China Times* (Kettfaden) mit der *New York Times* (Schussfaden). Im wohlgeordneten Raster-system entstand die satirische Verkreuzung und gleichzeitige Auflösung der Nachrichten aus den beiden – damals einander feindlich gesinnten – Nationen.

Ihr Erfahrungs- und Inspirationsfeld ist der Alltag. Laurie Anderson setzt ihre hochtrainierte Fähigkeit ein, Wahrnehmungen immer wieder andersartig zu strukturieren, um diese in Worte, Töne, Bilder, in multiple kommunikative Ereignisse münden zu las-



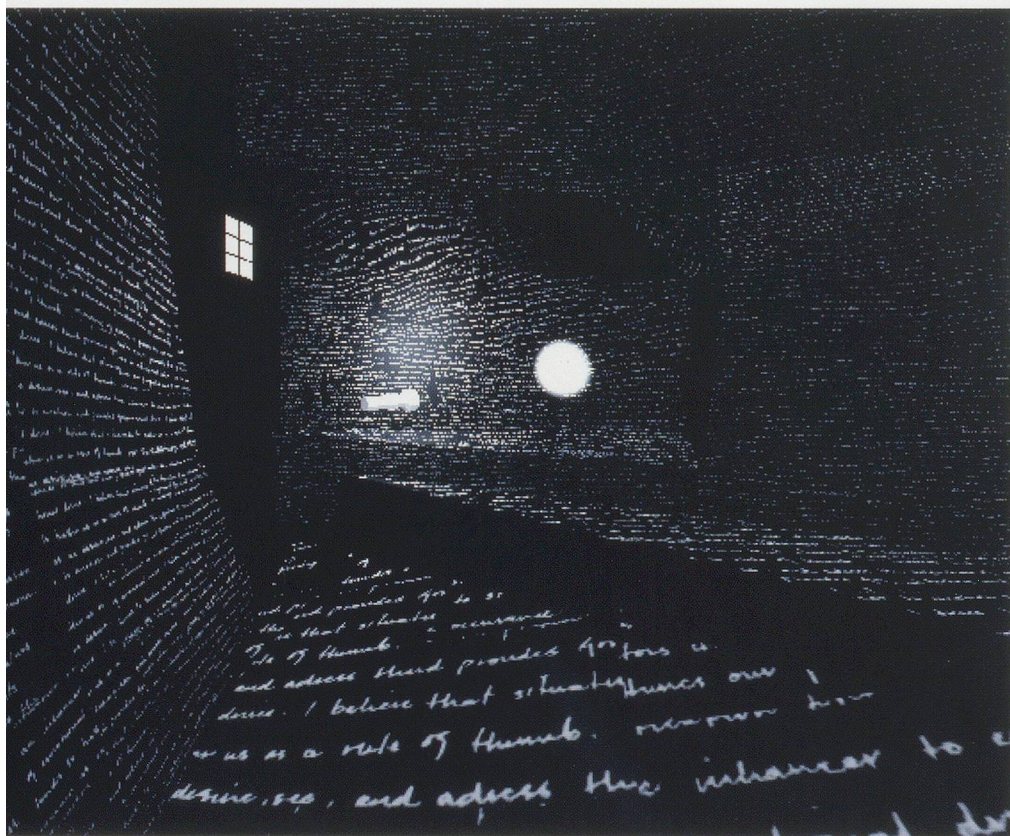
LAURIE ANDERSON, TAPE BOW VIOLIN, 1977,
designed by Bob Bielecki, with a Revox tape playback head instead of the bridge,
and a strip of pre-recorded audiotape on the bow instead of the horsehair /
BANDBOGEN-GEIGE, mit einem Tonkopf anstelle des Stegs und bespieltem Tonband
statt Rosshaar am Geigenbogen.



sen. Es gibt bei ihr nicht den einen, perspektivischen Blick, der ihr Auskundschaften leitet und dem ein lineares Schaffen folgt. Die Arbeiten sedimentieren sich nicht in Phasen und Epochen. Vielmehr haben sich die Wahrnehmungen in ihr «Nervensystem» eingeschrieben, bilden eine Art Buch, aus dem sie immer wieder von Neuem schöpft. 1994 erschien ihre selbstverfasste und heute vergriffene Publikation *Stories from the Nerve Bible* (1972–1992),³⁾ ein Kompendium in geradezu experimenteller Form. Entsprechend illustriert, enthält es eine Anthologie von Texten, Anekdoten und Aphorismen, Tagebuch- und Traumaufzeichnungen, Wortspiele, Ausschnitte aus Performance-Librettos, Partituren, Aperçus zu Kunst und Politik, technische Beschreibungen ihrer Instrumente und Installationen. In freier Assoziation ist unter 50 Titeln und auf rund 300 Seiten offengelegt, was ihr komplexer Werk-Körper ist und was sich in ihre Existenz eingepägt hat.

In der interaktiven CD-ROM *PUPPET MOTEL* (1995) hat sie die Buchform durch ein virtuelles Gebäude

LAURIE ANDERSON, *WHAT YOU MEAN WE?*, 1986, video stills, Laurie Anderson with her video clones / *WAS MEINST DU MIT WIR?*, Videostills, Laurie Anderson und ihre Video-Klone.



LAURIE ANDERSON, *PUPPET MOTEL* (*CHALKROOM*), 1995, still from the CD-ROM with Hsin-Chien Huang / Szene aus der CD-ROM.

mit 31 Kammern ersetzt. Darin kann man, von der eigenen Neugier geleitet, seinen Gang durch die labyrinthische Struktur selbst gestalten. Mehr noch, der direkte Eingriff ist einem gewährt, wenn man etwa im sogenannten *Detective Room*, Dostojewskys *Schuld und Sühne* (Crime and Punishment) öffnen und den Roman beliebig redigieren kann. Mit dieser CD-ROM und ihrer Website spricht Laurie Ander-

im Publikum wird durch mediale Massage in seiner/ ihrer Existenz als politisches und soziales Wesen, als Superindividuum und Teil des Kollektivs bis in die feinsten Fasern hinein angesprochen. Man ist einem Strom von Reizungen ausgesetzt, deren einzelne Momente sich in besonderer Schärfe einprägen, etwa wenn Laurie Anderson, mit ihrer Geige eine wilde Musik spielend, in einen gleissend kaltblauen, durch



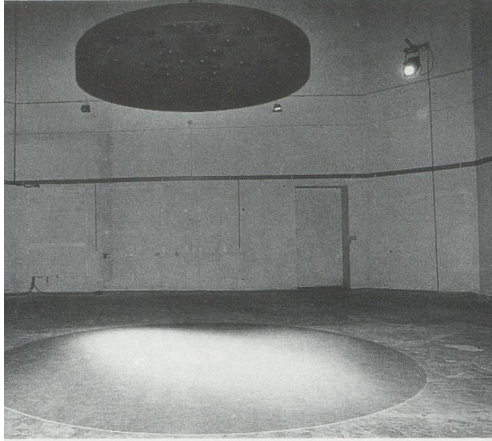
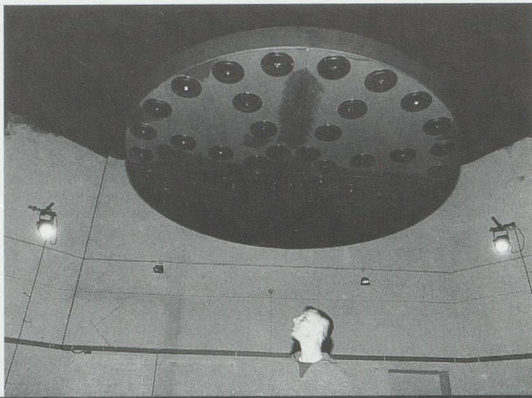
son das Publikum nicht mehr nur als Betrachter, Hörer und Leser an, sondern nun auch als agierende Partner.

THE NERVE BIBLE hiess auch die letzte grosse Performance, mit der sie im Jahre 1995 mit 35 Tonnen Equipment die Kontinente durchquerte. Trotz der aufwendigen Bühnentechnologie knüpfte dieses Werk an ihre multimedialen Anfänge um 1980 an, als Laurie Anderson, mit lediglich zwei grossen Koffern bewehrt, durch die Lande zog, um die beiden ersten Teile von UNITED STATES darzubieten.⁴⁾ Wie damals trat sie wieder als verletzte Allein-Performerin vor ihr Publikum: diesmal nicht die aufgeschlossene Kunstszene, sondern ein in grosser Zahl aufwartendes «Pop-Publikum».⁵⁾

Eine einzigartige Spannung und Dichte geht von den Geschehnissen um die eine Person auf der Bühne aus. Laurie Anderson ist Orchester, komprimiertes Kino, Erzeugerin stets sich verändernder Bühnenbilder, die mehr als das, simulierte, schillernde Universen sind. Als Publikum taucht man in ein Bad von erhellender Intensität ein, in welchem die Reibung mit der aktuellen und kollektiven Lebenserfahrung die Hauptrolle spielt. Jeder und jede einzelne

einen gewaltigen Laserbeam geformten Nebeltunnel schreitet, als würde Paganini vom Teufel geritten oder als befände sich Orpheus im digitalen Zeitalter auf dem Gang in die Unterwelt. Den thematischen Bogen umreist sie schon in den Titeln ihrer Werke: von UNITED STATES, der Aussenstruktur, dem gedrängten politischen Gefüge der Makrowelt, zum innersten emotionalen Schaltkreis, THE NERVE BIBLE.

Laurie Anderson oszilliert ständig zwischen privater Person und Kunstfigur. Das eigene Bild vielgestaltig auflösend, wird sie zuweilen zur Projektionsfläche oder zum Resonanzkörper: Ein weisses nachthemdartiges Kleid fängt Filmprojektionen ein;⁶⁾ der Körper wird zum Schlagzeug, wenn sie mit den Fäusten auf ihn einhämmert und dabei die in ihrem Anzug eingebauten Sensoren aktiviert. Dann wiederum verwandelt sie ihre Stimme via Synthesizer in eine männliche («the voice of authority»), wird zum Kind, zu einem Chor, entlehnt für jede dieser Stimmen die entsprechenden Worthülsen oder deklamiert ihre Texte, wo immer sie auftritt, in der jeweiligen Landessprache, die sie nicht versteht. So sprach sie japanisch, ohne zu merken, dass ein Stotterer sie instruiert hatte! Sie hat Alter egos kreiert, sich im Video



LAURIE ANDERSON, WHIRLWIND,
 "Sonambiente" 1996, Berlin /
 WIRBELWIND.

WHAT YOU MEAN WE? (1986) geklont oder mit einer computergenerierten Stimme aus dem Schnabel eines Roboter-Papageis gesprochen.⁷⁾

Unaufhaltsam kreisen in Laurie Andersons Performances und Installationen seit bald drei Jahrzehnten die Themen, Text-, Bild- und Musikmotive, koppeln sich mit neuem Material und finden ihr Fortleben in der Neuordnung ihrer Kosmologie, im endlosen Fluss ihres *Work in progress*. In der Installation im Guggenheim Museum SoHo, 1996/97, erschien die Projektion auf einer langen Wand wie ein animiertes Stilleben aus dem elektronischen Äther. Als Teil einer Inszenierung mit ambientaler Sound- und Lichtregie war dieses Stilleben bevölkert von kopulierenden Strichmännchen, zerborstenen Häusern, Flugzeugen, einem Geisterhemd, Tieren, Körper- und Textfragmenten, die sich durchkreuzten und aneinander vorbeinavigierten, als würde ein

galaktisches Skizzenbuch ruhig vor sich hin explodieren.

Einmal mehr erinnerte ich mich an ihr Spiel mit der paradoxen Vorstellung, dass nichts verlorengelht, dass alles, auch die in den letzten 50 Jahren ausgestrahlten Fernsehsendungen, im All herumschwirrt und irgendwann wieder zurückgeholt werden kann, so wie Okkultisten Napoleons Stimme auf Tonband einfangen zu können glauben und Wissenschaftler das reizende vaterlose Schaf Dolly bis in alle Ewigkeit zu neuem Leben zu erwecken vermögen.

Kein Wunder, ist sie fasziniert von Stephen Hawking's Erforschung der Schwarzen Löcher, jener Sterne, die sich im Gravitationskollaps zu unvorstellbar dichter Materie komprimieren, die alles, jegliche Information und selbst das Licht in sich hineinsaugt. Dem Phänomen hat sie vorigen Sommer anlässlich des Berliner «Sonambiente-Festivals» das Werk

WHIRLWIND (Wirbelwind) gewidmet.⁸⁾ Die Installation bestand aus einer riesigen, von der Decke herunterhängenden Schüssel mit 48 feinprogrammierten Lautsprechern. Wer sich darunter stellte, wurde von einem Klangstrom umwirbelt und von ihrer Stimme fortgetragen. Sie erfand den Begriff der Geschwindigkeit der Nacht, den sie der Lichtgeschwindigkeit zur Seite stellt: «Wir bewegen uns in der Geschwindigkeit der Nacht. Wir reisen in der Geschwindigkeit der Nacht. (We are moving at the speed of darkness. We are travelling at the speed of darkness).» Sie erzählte, wie sie John Cage umständlich über seine Zukunftsvision befragt hätte und eigentlich nur wissen wollte, ob die allgemeine Lage seiner Meinung nach eher besser oder schlechter würde, worauf er ihr geantwortet hätte: «Oh, besser. Viel besser. Da bin ich mir sicher. Wir können es nur nicht wahrnehmen, weil es so langsam geschieht.»

Die Vorstellung der Entwicklung zum Guten von Cage steht im Kontrast zur apokalyptischen Vision Walter Benjamins in der Beschreibung von Paul Klees Aquarell ANGELUS NOVUS, die Laurie Anderson 1989 im Song «The Dream Before» aufgriff.⁹⁾ In enger Anlehnung an Benjamins Text singt sie:

*Sie sagte: Was ist Geschichte?
Er sagte: Geschichte ist ein Engel,
der rückwärts in die Zukunft geweht wird.
Er sagte: Die Geschichte ist ein Trümmerhaufen,
und der Engel möchte zurückkehren und das Zerschlagene
zusammenfügen.
Aber ein Sturm weht vom Paradies her
und treibt den Engel unaufhaltsam
rückwärts in die Zukunft.
Und diesen Sturm, diesen Sturm
nennt man
Fortschritt.¹⁰⁾*

Die dunklen Räume der Performances und Installationen von Laurie Anderson sind Orte des traumhaften Schwebestands, wo Wirklichkeiten, Zeit- und Größenverhältnisse, Nah- und Fernsicht in Fluss geraten. Während die Stimme, die Klänge und die Bilder eine Bindung an einen emotionalen «Nervenstrom» gewähren, blitzt in all dem als Gewinn momenthaft Klarheit auf.



LAURIE ANDERSON, THE NERVE BIBLE TOUR, 1995.

(PHOTO: ADRIANA FRIERE)

1) «O Superman», 7" EP, 110 Records/Warner Brothers Records, 1981. Laurie Anderson hatte den Song für ihre Performance UNITED STATES (part II) geschrieben und ihn dem Komponisten Jules Massenet gewidmet. Er bezieht sich auf das Solo in der Oper *El Cid*, wo der Held Gott anspricht: «O souverain, o jube, o père...».

2) Vgl. dazu das Interview von John Howell mit Laurie Anderson, in: John Howell, *American Original, Laurie Anderson*, Thunder's Mouth Press, New York 1992, S. 41.

3) Laurie Anderson, *Stories from the Nerve Bible: A Retrospective 1972-1992*, New York 1994.

4) Über vier Jahre hinweg (1979-83) erarbeitete sie ihre achtstündige Tetralogie UNITED STATES I-IV.

5) Im Film HOME OF THE BRAVE (1985) und in der Performance NATURAL HISTORY (1986), mit der sie zur Promotion des Films auf Tournee ging, arbeitete sie mit einer grösseren Equipe von Musikern und Musikerinnen. Mit der Performance EMPTY PLACES (1989) trat sie wieder allein auf die Bühne.

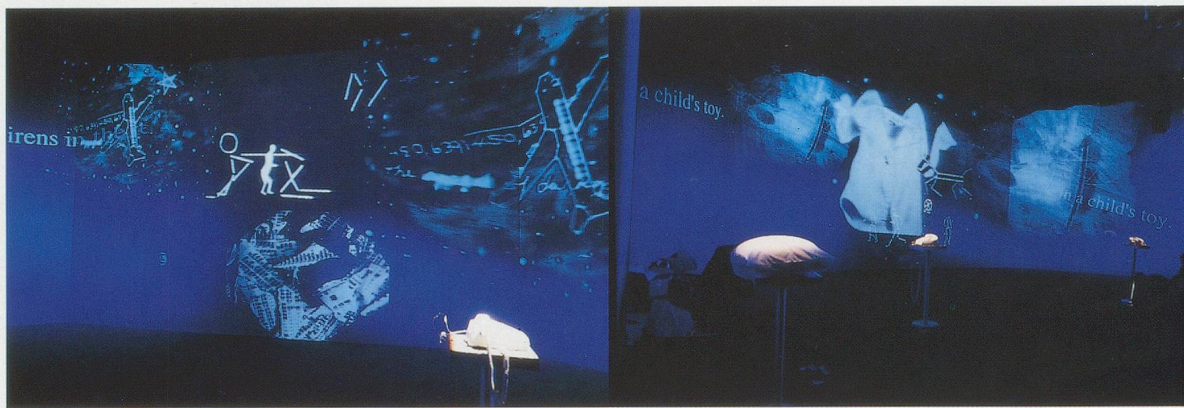
6) In der Performance SONGS AND STORIES FOR THE INSOMNIAC (1975), mit welcher sie in New York, Chicago und Ohio auftrat.

7) Der Papagei stand in der Ausstellung «The Hugo Boss Prize: 1996», Guggenheim Museum SoHo, 20.11.96-17.2.1997. Gemeinsam mit Janine Antoni, Matthew Barney, Cai Guo Qiang, Stan Douglas und Yasumasa Morimura war sie für den Hugo-Boss-Preis nominiert worden. Seit der Wanderausstellung in den USA (1983/84) mit dem umfassenden Katalog *Laurie Anderson, Works from 1969 to 1983*, hrsg. v. Janet Kardon, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1984, war Laurie Andersons Werk nicht mehr im grösseren Museumsrahmen ausgestellt worden.

8) «Sonambiente, Festival für hören und sehen», 9.8.1996-8.9.1996. Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahr-Feier der Akademie der Künste in Berlin.

9) Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte, These IX», in: *Illuminationen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, S. 255.

10) Der Song «The Dream Before» befindet sich auf der CD STRANGE ANGELS, Warner Brothers Records, 1989. Den Text hat sie in ihrer Performance THE NERVE BIBLE (1995) wieder aufgegriffen.



In the

JACQUELINE BURCKHARDT

Nerve Stream

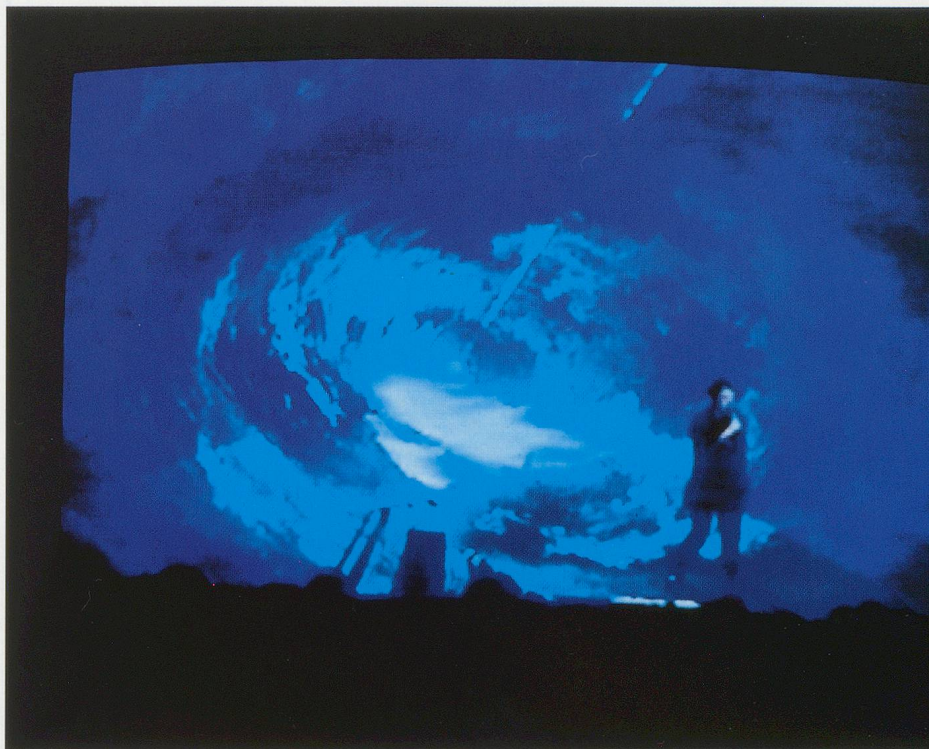
In the course of charting new artistic territory, Laurie Anderson draws on her explorations of ancient arts and traditions. As a storyteller, she practices one of the most archaic of all art forms. Her conviction as a writer that the most direct, most intense communication follows from the “living” word, from rhythmical declamation, unites Laurie Anderson with protagonists of Beat like Allen Ginsberg and William Burroughs. She started out in the field of art, exhibiting in galleries and museums, and soon put her stamp on the burgeoning New York performance scene: performance as experimentation in extremely considered and conscious spaces, where the leaden aspects of artistic, musical and theatrical ritual had been jettisoned. With her hit, “O Superman,”¹⁾ that climbed to No. 2 on the British pop charts in 1981, she daringly crossed the border into popular and mass culture, successfully sustaining the condensation and refinement of her artistic message. Firmly rooted in time and in the world, her art explores

a territory between keen wakefulness and (day)-dreams, where things of the real world and visions together penetrate consciousness, where perception stimulates dreams, and dreams sharpen perception.

In 1972, Anderson studied her dreams in a piece entitled INSTITUTIONAL DREAM SERIES: She went to sleep in open and public spaces—the beach in Coney Island, a woman’s bathroom, the night court—to find out if and how specific sites exercised control over her dreams. This idea occurred to her when her own life and the words of her professor began to merge in dreams that surfaced as she dozed off during history lectures.²⁾ Later she taught art history and wrote for *Artforum* and *Art News*, twisting the facts to suit her associative fancies—which predictably led to a speedy end of that career. From then on, she integrated criticism into her art.

In 1977 she produced light-footed, polemic appraisals of minimal art and an anemic formalism buckling under the weight of theory: She recorded

Laurie Anderson, installation views at the Guggenheim SoHo Museum, 1996;
below: THE NERVE BIBLE TOUR, 1995. (PHOTO: ADRIANA FRIERE)



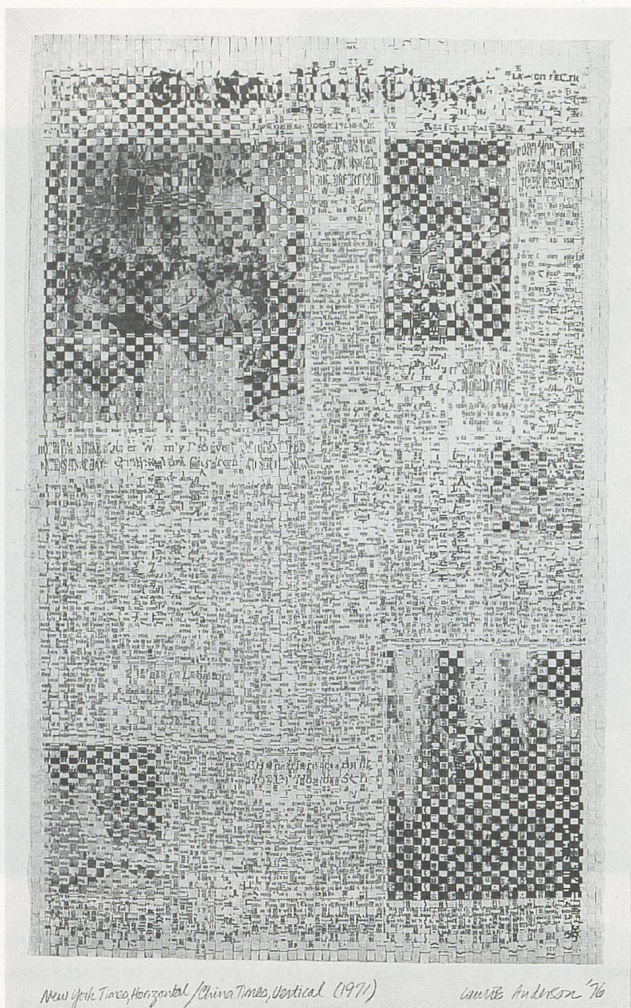
a sentence of Lenin's on tape, fastened it to her violin bow, and replaced the bridge of the violin with a playback head. Playing this "tape bow violin" she modulated the sentence from a warbling chirp to a deep, murmuring bass until finally the words sunk in: "Ethics is the Esthetics of the Few... of the Few... of the Few... ture."

Laurie Anderson blends her own invention with contemporary events and whatever else suggests itself to her: In 1972 and again in 1979, she wove a fabric out of the vertical newsprint of *The China Times* (the warp) and the horizontal newsprint of *The New York Times* (the weft). In the carefully arranged grid there emerged the satirical intersection and simultaneous dissolution of news from the two nations, still mutually hostile at the time. Treating everyday life as a playing field of experience and inspiration, she uses her finely honed ability to restructure perception and channel it into multiple events, involving words, sounds, and images. There is no single-mind-

ed vantage point that forms her investigations and leads to linear creation; nor has her work settled into conveniently defined phases and periods. Instead, her perceptions are inscribed in her nervous system, forming a kind of book from which she ceaselessly culls new ideas.

In 1994, she published *Stories from the Nerve Bible*³⁾ (now out of print), a highly experimental, illustrated compendium of texts, anecdotes, and aphorisms, diary entries and dreams, wordplays excerpts from performance librettos, scores, *aperçus* on art and politics, and technical descriptions of her instruments and installations. Organized in free association rather than in chronological order, fifty "chapters" and three hundred pages reveal what this complex body of work is and what has left its stamp on the creator's existence.

In her interactive CD-ROM, *PUPPET MOTEL* (1995), Laurie Anderson shifts from book form to a virtual building with thirty-one rooms, encouraging users to



LAURIE ANDERSON, NEW YORK TIMES, HORIZONTAL / CHINA TIMES, VERTICAL, 1971, woven newsprint, 30 x 22" / verwobene Zeitungsseiten, 76,2 x 55,9 cm.

(PHOTO: HARRY SHUNK)

vulnerable once again, this time facing not an artistically-minded audience but a crowd of eager pop spectators.⁵⁾ A unique tension and vigor emanates from events on stage that focus on one single person. Laurie Anderson is an orchestra, a compressed movie, a maker of constantly changing stage sets that are not mere backdrops but simulated, iridescent universes.

As the audience, we are bathed in a luminous intensity that is dominated by the friction of current and collective experience. We abandon ourselves to a stream of stimuli, studded with moments of piercing clarity, for example, when Anderson, playing her violin with frenzied intensity, strides into a glistening, cold-blue tunnel of fog produced by a mighty laser beam—a Paganini driven by the devil; an Orpheus en route to the underworld in our age of digital technology. The titles of these two pieces tellingly express the thematic sweep of her oeuvre: from external structures—the political fabric imposed on the macro universe in UNITED STATES—to the innermost emotional circuit of THE NERVE BIBLE. Anderson appeals to the finest fibers of being of every single person in her audience as political and social entities, as superindividuals and as part of the collective.

Laurie Anderson is forever oscillating between her own self and an artistic/artificial persona. She de-velopes her self-image into an array of different forms, from projected surface to membrane. A white garment, half dress, half nightgown, becomes a screen for film projections.⁶⁾ She turns herself into a percussion instrument by beating her body with her fists and thereby activating sensors built into the suit she is wearing. Using a synthesizer, she assumes a man's voice (she calls it "the voice of authority") or the

forge their way through the labyrinthine structure guided only by their own curiosity. In the "Detective Room," for example they can intervene by "opening" Dostoyevsky's *Crime and Punishment* and rewriting the text at will. With the CD-ROM and a web site, Anderson no longer addresses her audience as viewers, listeners or readers, but as active partners.

THE NERVE BIBLE (1995) is Anderson's most recent major performance, for which she toured the continents with thirty-five tons of equipment. Despite its lavish stage technology, THE NERVE BIBLE is not far removed from Anderson's multimedial beginnings in the late seventies, when she roamed the countryside alone, with nothing but two large suitcases, to present the first two parts of UNITED STATES.⁴⁾ In THE NERVE BIBLE she stands alone and



LAURIE ANDERSON, *LOOKING INTO A MIRROR SIDEWAYS*, 1975, black-and-white photograph /

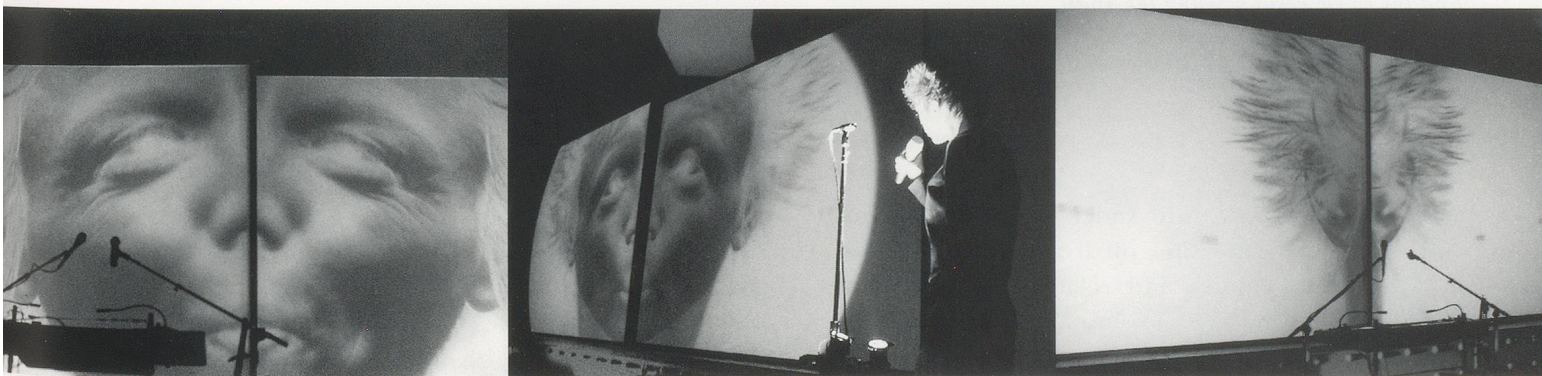
SEITWÄRTS IN DEN SPIEGEL SCHAUEN, Schwarzweissphoto.

voice of a child, or turns herself into a full-fledged choir, borrowing the appropriate word shells for each situation or declaiming the texts in her host country's language, though she may not understand it, as when she spoke Japanese without realizing that she had been instructed by someone with a stutter! She creates alter egos, cloning herself in the video feature, *WHAT YOU MEAN WE?* (1986), or embodying herself in a computer-generated voice squawking through the beak of an animatronic parrot in her Guggenheim installation.⁷⁾

For almost three decades, ceaselessly circling themes and motifs in text, image, and music have been coupled in Laurie Anderson's performances and installations with new material, forever evolving in a cosmology-in-flux, in the endless flow of a great work in progress. In her installation at the Guggenheim SoHo Museum, 1996/97, a projection ap-

peared on a long wall like an animated still life from the electronic ether. As part of a scenario of ambient sound and lighting, this still life was populated with copulating stick figures, shattered houses, airplanes, a disembodied shirt, animals, fragments of bodies and texts, all navigating around each other and canceling each other out, like a galactic sketchbook exploding silently and exponentially. I was again reminded of Anderson toying with the paradoxical idea that everything—including all the TV programs transmitted over the past fifty years—is floating out in space just waiting to be retrieved, the way occultists believe that Napoleon's voice could be captured on tape, and scientists know that the charming, fatherless clone Dolly can be revived forever and ever amen.

No wonder Anderson is fascinated with Stephen Hawking's research into black holes, with stars that are compressed into unbelievably dense matter



LAURIE ANDERSON, *THE NERVE BIBLE TOUR*, 1995.

through the collapse of gravity, into matter that sucks everything up, every bit of information—even light itself. In tribute to this phenomenon, she made WHIRLWIND last summer for the “Sonambiente” festival in Berlin.⁸⁾ Programmed with utmost sophistication, the installation consisted of an enormous dish, fitted with forty-eight speakers suspended from the ceiling like a kind of giant shower head. Visitors standing beneath it were caught in a maelstrom of sound and carried away by her voice. Anderson developed her words for WHIRLWIND on an idea that juxtaposes the speed of light: “We are moving at the speed of darkness. We are traveling at the speed of darkness.” Here she recalls asking John Cage in a roundabout way whether things are getting better or worse. He replied, “Oh better. Much better. I’m sure of that. It’s just that we can’t see it. It’s just that it happens so slowly.”

The idea of things getting better, as suggested by Cage, is in direct contrast to Walter Benjamin’s apocalyptic interpretation of Paul Klee’s watercolor ANGELUS NOVUS, on which Anderson’s song “The Dream Before” from 1989 is based.⁹⁾ She sings:

She said: What is history?

*And he said: History is an angel
being blown backwards into the future.*

*He said: History is a pile of debris
and the Angel wants to go back and fix things
to repair the things that have been broken.*

*But there is a storm blowing from paradise
and the storm keeps blowing the angel
backwards into the future.*

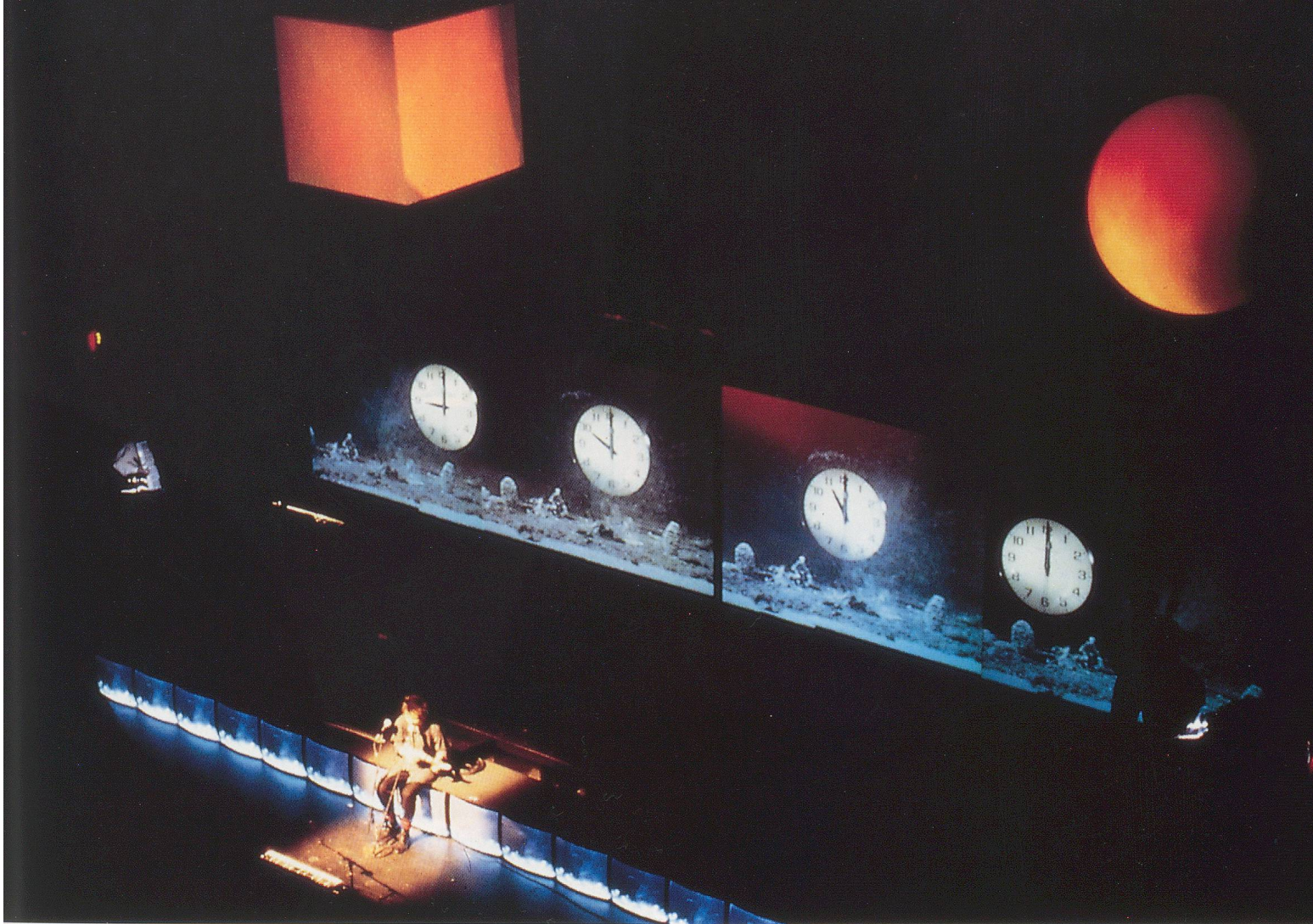
*And this storm, this storm
is called
progress.¹⁰⁾*

The dark spaces in Laurie Anderson’s performances and installations are sites of dreamlike suspension in which the realities and relations of time and scale, distance and closeness no longer rest on terra firma. Voice, sound and image provide access to an emotional “nerve stream” that flows through a universe in which moments of clarity erupt like flashes of lightning.

(Translation: Catherine Schelbert)



Laurie Anderson on tour, 1979.



LAURIE ANDERSON, *THE NERVE BIBLE TOUR*, 1995. (PHOTO: MARK GARVIN)

1) A song in the UNITED STATES tetralogy (part II), dedicated to composer Jules Massenet. The title refers to a solo in the opera, *El Cid*, in which the hero speaks to God, "O souverain, o juge, o père..."

2) See John Howell's interview with Laurie Anderson, in: John Howell, *American Original, Laurie Anderson* (New York: Thunder's Mouth Press, 1992), p. 41.

3) Laurie Anderson, *Stories from the Nerve Bible: A Retrospective 1972-1992*, New York, 1994.

4) Over a period of four years, from 1979 to 1983, she worked on her eight-hour tetralogy, UNITED STATES I-IV.

5) In the film HOME OF THE BRAVE (1985) and the performance NATURAL HISTORY (1986), with which she went on a promotional tour, she worked with a larger ensemble of musicians. With the performance of EMPTY PLACES in 1990, she returned to solo presentations.

6) In the performance SONGS AND STORIES FOR THE INSOMNIAC (1975), that toured New York, Ohio, and Chicago.

7) *The Hugo Boss Prize: 1996*. Guggenheim SoHo Museum, 20.11.96-17.2.97. She was nominated for the prize with Janine Antoni, Matthew Barney, Gai Guo Qiang, Stan Douglas, and Yasumasa Morimura. Since the touring exhibition in the United States of 1983/84, with a comprehensive catalogue, *Laurie Anderson, Works from 1969 to 1983*, ed. Janet Kardon (Pennsylvania: Institute of Contemporary Art, 1984), Laurie Anderson's work has not been presented within the framework of a major museum.

8) "Sonambiente. Festival für hören und sehen," Aug. 9-Sept. 8, 1996. An international festival of sight and sound presented in conjunction with the tricentenary celebrations of the Akademie der Künste in Berlin.

9) Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History" in: *Illuminations*, translated by Harry Zohn (New York, 1969), pp. 257-8.

10) Recorded on her CD, STRANGE ANGELS, Warner Brothers Records, 1989. The lyrics figure again in THE NERVE BIBLE, 1995.