

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2014)
<b>Heft:</b>	94: 30 years of Parkett : Tauba Auerbach, Urs Fischer, Cyprien Gaillard, Ragnar Kjartansson, Shirana Shahbazi
<b>Artikel:</b>	Ragnar Kjartansson : the song remains the same : Ragnar Kjartansson and the quality of quantity = es ist immer dasselbe Lied : Ragnar Kjartansson und die Qualität der Quantität
<b>Autor:</b>	Daniel, Drew / Schmidt, Suzanne
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-680131">https://doi.org/10.5169/seals-680131</a>

### 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:** 17.02.2026

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



# THE SONG REMAINS THE SAME:

Psychoanalysis has taught us that the compulsion to repeat, and to repeat even troubling or disturbing material, offers the psyche a chance to rhythmically transvalue conflict, turning manifest unhappiness into something more and more like mastery with each repetition. In *Beyond the Pleasure Principle*, Freud locates this dynamic in an everyday power struggle between adults and children. "Novelty is always the condition of enjoyment," he writes, and yet "children will never tire of asking an adult to repeat a game that he has shown them or played with them, till he is too exhausted to go on." Freud continues, "None of this contradicts the pleasure principle: repetition, the re-experiencing of something identical, is clearly in itself a source of pleasure."<sup>1)</sup> The imperious child-as-master offers a potent model for the artistic agency of Icelandic artist, Ragnar Kjartansson, whose durational marathon performance works gleefully and steadfastly bring their performers, artist included, to the brink of a similar exhaustion by asking them to play the same piece of music over and over and over again.

Kjartansson's career as an artist overlaps with his participation in a series of bands across diverse genres that nevertheless all share a predilection for tilting puckish humor against open-hearted emotional intensity. Drawing power from the scenario of live performance, his

---

DREW DANIEL is an assistant professor in the department of English at Johns Hopkins University, in Baltimore, Maryland, and one half of the electronic duo, Matmos.



RAGNAR KJARTANSSON, *A LOT OF SORROW*, 2013, performance, 6 hrs, featuring  
The National, MoMA PS1, New York / JEDE MENGE SORGEN, Performance, 6 Std,  
gespielt von The National. (PHOTOS: ELISABET DAVIDSDOTTIR)

Ragnar Kjartansson

DREW DANIEL

# RAGNAR KJARTANSSON AND THE QUALITY OF QUANTITY





RAGNAR KJARTANSSON, *A LOT OF SORROW*, 2013, performance, 6 hrs, featuring The National, MoMA PS1, New York / JEDE MENGE SORGEN, Performance, 6 Std, gespielt von The National. (PHOTO: ELISABET DAVIDSDOTTIR)

early video works focus upon the figure of the artist as musical sage, intoning mantras of guilt and defeat whose stark simplicity becomes increasingly unraveled by a jarring syntax of repetition. In MERCY (2005), Kjartansson strums an acoustic guitar and, addressing the camera, continually asks, "Oh, why do I keep on hurting you?" for an hour.<sup>2)</sup> No answer arrives. Styled like Sinatra against a lurid hot-pink backdrop with a large musical ensemble accompanying him in GOD (2007), he intones, "Sorrow conquers happiness" for forty minutes, a melancholic pronouncement slyly at odds with the lush scenery and chamber-jazz arrangement. For his live presentation at Performa 11 in New York, Kjartansson extended the duration of twelve hours: BLISS (2011) looped the aria that concludes Mozart's *Marriage of Figaro* for twelve hours, delivering a curiously straightforward reaffirmation of its lyric emotional core, "All will now be happy."<sup>3)</sup>

Taking the bait, critical reaction so far has hinged centrally upon the question of intent: Is this in earnest? But there has been a certain reticence to address the labor conditions and first-hand experiences of the performers themselves as they execute these demanding works. The viewer can always walk away, but the performer has no such luxury. So how does it feel to be trapped inside a Ragnar Kjartansson work, playing a song hour after hour? What happens to the music, and to the performers of that music, as a result of their participation, and what can that tell us about the collective experience of emotion?

In search of answers, I talked to Bryce Dessner, a participant in Kjartansson's A LOT OF SORROW (2013). Dessner is the guitarist for the band The National, who played their song "Sorrow" a numbing 105 times in a row over the course of six long hours last spring at MoMA PS1, in New York. What follows are excerpts from his comments:

*Often when working with visual artists, or with dance, the music is at the service of some larger aesthetic agenda or narrative. An ambitious visual artist can sometimes dominate the collaboration; the music feels like underscoring or merely illustrative. In Ragnar's case, he is actually making the music the piece: They are one and the same. And in that way, it almost feels like something Cage would have done: setting in motion certain ideas, but allowing the players to be the subject themselves. All within the paradigm he has set up, but the music somehow stands on its own more powerfully because it is not taking its cues from the visual framing. It's all there in the title: The piece is A LOT OF 'SORROW.' Within that dynamic, he is also challenging the music itself. "Sorrow" is a three-minute pop song that does only one thing; it loops around the same four chords the entire time. And the vocal has a kind of mantra or chant-like quality. Ragnar was clever in recognizing those things. It was as if he said to himself, "You know what, I think this could go on for six hours, and I think that's actually how people are hearing it anyway."*

*We agreed not to alter the form of the song. We played it the same way each time. Matt [Berninger] never changed anything about the vocal. Playing lead guitar, I changed it every time, but always within the same form. By the end, it had really gone through some pretty wild permutations, but it never became a full-on jam. The only person who didn't play full tilt for the whole six hours was our drummer, who would take a few breaks every hour or so. Ragnar would bring us food and water on a platter every hour.*

*Within twenty minutes some kind of fatigue set in; by an hour, a kind of hallucinatory feeling, and my hands even started to numb a little. And then all of a sudden, I lost complete sense of time. I think somewhere around the three-hour mark or so, I started to float in some kind of meditative state, allowing myself to fully inhabit the music. And beyond that, I felt a kind of freedom with the instrument, almost like floating on top of it—like the song would play itself and I could do something else entirely with the music, while still playing it. At one point, we reharmonized the chords, creating basically a new version of the song that even now sometimes I will quote onstage. The most amazing thing about it was definitely the fact that the audience stayed put for the whole show. We expected people to wander in and out of the installation. My experience of most art-world events or openings is that most people don't listen, or even really look at the art all that much. But in this case, there were at least three hundred, four hundred people who were there for most of the six hours, often singing every note. By the end, Matt lost his voice and fumbled a verse, and the audience felt it and rose up around him and sang the whole song really loud. It was one of the most amazing experiences we have had as a band. "Sorrow" hasn't felt the same since. That six-hour version feels like the version now. There was some kind of transcendence in it, and now when we play the song live, it's just a memory of that.<sup>4)</sup>*

Dessner's onstage experience of transcendent, collective emotion in the midst of a song about the sorrowing self is not a betrayal of melancholy's lonely authenticity but the very means by which melancholy aesthetics today mobilize group affect. Indeed, The National's devoted fans were never so forcefully coherent as when they rushed to shore up the singer at the precise point at which the brutal demands of Kjartansson's work became, momentarily, overwhelming. Singing along and supplementing the sometimes struggling musical performers on stage, the audience occupies a promiscuous array of virtual positions as coaches, allies, collaborators, and co-participants in the durational project that is Kjartansson's work. Together in A LOT OF SORROW, artist, band, and audience constitute what one might term a "melancholy assemblage," a socially extended network of feeling that routes melancholy

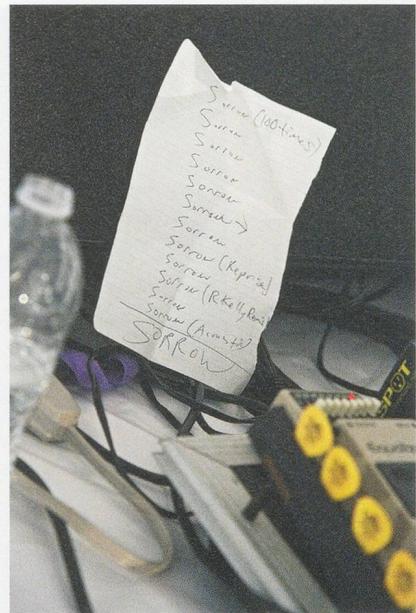
emotion across agents, relaying and reinforcing this feeling, but also modulating sorrowful affect across a wide emotional bandwidth in which this seemingly negative funk of despair undergoes turbulent reassessments and transformations into other feelings: mutual care, ethical witnessing of the endurance and labor of others, even joyful solidarity.

With deft agility, Kjartansson's work both exacerbates and comically critiques the emotional deadlock already implied by the lyrics to "Sorrow," which conclude with the ready-to-hand phrase "I don't want to get over you." This lyrical declaration of willful stuckness, of obstinate attachment to the depressive stance, occupies the emotional hinge point of the song. Poised between self-pity and self-deprecation, this assertive refusal of de-cathexis gorgeously repeats itself, insistently staying in place despite the surging momentum of the music that surrounds it and then passes it by. It's the kind of melancholic anthem of steadfast devotion to a lost cause that a certain sort of broken-hearted person might loop over and over, hurting, holding fast, clicking play again. There's a curiously mimetic bond in place between musicians whose work asserts stasis and listeners who voluntarily dig themselves deeper into the locked grooves and emotional ruts of repeat play. The paradoxical capacity of a time-based medium to freeze emotions and hold them in place also permits performers and listeners to thaw those emotions out and open them up to a therapeutic working-through. Acting as both preservative and solvent, A LOT OF SORROW presents ample opportunities for both stances across its six-hour span, verifying Brian Eno and Peter Schmidt's koan-like pronouncement in their *Oblique Strategies* card deck that "Repetition is a form of change."<sup>5)</sup>

Rather than a paratactic pileup of one plus one plus one, ad infinitum, the arc of emotional changes expressed by the performers and experienced by the listeners over the long haul becomes, itself, the content of the work, in a manner that resembles Henri Bergson's account of "pure duration": temporality as the felt experience of dynamically lived and ever-shifting intensity rather than as a spatialized passage across a metaphoric "expanse" of time. Indeed, Kjartansson's emotional exercises strikingly exemplify an evocative phrase Bergson coined in his doctoral dissertation, *Time and Free Will*: "the quality of quantity." The phrase appears in a lengthy description of how it feels to watch the same action sixty times in a row, and it could easily describe a Kjartansson work:

*When the regular oscillations of the pendulum make us sleepy, is it the last sound heard, the last movement perceived, which produces this effect? No, undoubtedly not, for why then should not the first have done the same? Is it the recollection of the preceding sounds or movements, set in juxtaposition to the last one? But this same recollection, if it is later on set in juxtaposition to a single sound or movement, will remain without effect. Hence we must admit that the sounds combined with one another and acted, not by their quantity as quantity, but by the quality which their quantity exhibited, i.e. by the rhythmic organization of the whole.<sup>6)</sup>*

The quality of such musical quantity takes on a transformative emotional force and an aesthetic impact that any particular, local rendition of a Mozart aria or a song by the National could not possess. The same thing over and over and over becomes, in the process, something new, intense, and self-differential. As qualitative multiplicities, works like BLISS and A LOT OF SORROW spread outward toward horizons that precede and exceed the attentive thresholds of performer, museumgoer, and audience member alike, estranging the



works they celebrate. With a faithful and literal adherence to the text that reminds us that *fan* is short for *fanatic*, Kjartansson at once affirms and dissolves the emotional legibility of the songs from which his works draw their curious, mantric power. While the experience of Kjartansson's work validates Freud's certainty that repetition is inherently pleasurable, it complicates it too, by suggesting that repetition is itself bound to fail, break open, and reveal its inner lining of change. If rock and roll's values of outsider fidelity have long rested upon the consoling fiction that, as Led Zeppelin put it, "the song remains the same," Kjartansson's artistic practice constitutes a laboratory in which such notions are exuberantly exploded.

- 1) Sigmund Freud, "Beyond the Pleasure Principle," *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, vol. XVIII (1920–22), ed. J. Strachey (London: Hogarth Press, 1955), pp. 35–36.
- 2) A twenty minutes version of MERCY can be viewed online at [http://ubu.com/film/kjartansson\\_mercy.html](http://ubu.com/film/kjartansson_mercy.html).
- 3) The concluding lines of Lorenzo da Ponte's Italian libretto are: "Ah, tutti contenti / saremo così."
- 4) Bryce Dessner, conversation with and e-mail to the author, December 18, 2013.
- 5) Brian Eno and Peter Schmidt's *Oblique Strategies: Over One Hundred Worthwhile Dilemmas* was originally released in 1975 as a limited edition of 113 cards in a box set. Each card contains a short text designed to offer guidance to those in the midst of creative endeavors, such as "Honor thy error as a hidden intention" and "Work at a different speed."
- 6) Henri Bergson, "Pure Duration," *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, trans. F. L. Pogson (New York: Dover, 2001), p. 106.

RAGNAR KJARTANSSON, *A LOT OF SORROW*, 2013, performance, 6 hrs, featuring The National, MoMA PS1, New York /  
JEDE MENGE SORGEN, Performance, 6 Std, gespielt von The National. (PHOTOS: ELISABET DAVIDSDOTTIR)





RAGNAR KJARTANSSON, MERCY, 2004,  
video still, video, color, sound, loop,  
62 min 30 sec / GNADE, Video Still,  
Farbe, Klang, Loop.

DREW DANIEL

# «THE SONG REMAINS THE SAME» – ES IST IMMER DASSELBE LIED

Die Psychoanalyse hat uns gelehrt, dass der Wiederholungszwang, ja der Zwang selbst, beunruhigende oder verstörende Sachen zu wiederholen, der Psyche Gelegenheit bietet, Konflikte rhythmisch umzuwerten und handfestes Unglücklichsein in etwas zu verwandeln, das sich von Wiederholung zu Wiederholung perfektioniert. In *Jenseits des Lustprinzips* entdeckt Freud diese Dynamik auch im alltäglichen Machtkampf zwischen Erwachsenen und Kindern. Er schreibt: «Immer wird die Neuheit die Bedingung des Genusses sein. Das Kind aber wird nicht müde werden, vom Erwachsenen die Wiederholung eines ihm gezeigten oder mit ihm angestellten Spieles zu verlangen, bis dieser erschöpft es verweigert.» Und er fährt fort: «Dem Lustprinzip wird dabei nicht widersprochen; es ist sinnfällig, dass die Wiederholung, das Wiederfinden der Identität, selbst eine Lustquelle bedeutet<sup>1)</sup>.» Das gebieterisch herrschende Kind ist ein perfektes Vorbild für das künstlerische Wirken des Isländers Ragnar Kjartansson, dessen ausgedehnte Marathon-Performance-Arbeiten die Darsteller wie den Künstler selbst an den Rand solcher Erschöpfungszustände bringen, weil sie ein und dasselbe Musikstück immer wieder und wieder spielen müssen.

---

DREW DANIEL ist Assistenzprofessor an der Englischen Fakultät der Johns Hopkins University in Baltimore, Maryland, sowie die eine Hälfte des Elektronikduos Matmos.

# RAGNAR KJARTANSSON UND DIE QUALITÄT DER QUANTITÄT

Kjartassons Künstlerlaufbahn überschneidet sich zeitlich mit seinem Mitspielen in einer Reihe von Bands diverser Genres, die jedoch allesamt eine Vorliebe für das schräge, leicht maliziöse Auf-die-Schippe-Nehmen des offenherzigen Ausdrucks intensiver Gefühle an den Tag legen. Seine frühen Videoarbeiten verdanken ihre Wirkung der Atmosphäre des Liveauftritts und leben von der Figur des Künstlers als Musik-Guru, der Mantras über Schuld und Scheitern anstimmt, deren schiere Schlichtheit sich durch die irritierend repetitive Syntax zusehends auflöst. In MERCY (Gnade, 2005) klimpert Kjartansson auf einer akustischen Gitarre und fragt, der Kamera zugewandt, eine endlose Stunde lang: «Oh, why do I keep on hurting you?» (Ach, warum höre ich nicht auf, dir wehzutun?)<sup>2)</sup>. Es kommt keine Antwort. In GOD (2007) singt er ganz im Stil von Sinatra vor einer knallrosa Kulisse und mit orchestraler Begleitung die Zeile «Sorrow conquers happiness» (Kummer bezwingt Freude) und zieht das 40 Minuten lang durch, eine melancholische Äusserung, die in listigem Widerspruch zu der grossspurigen Szenerie und dem Kammerjazz-Arrangement steht.

2011 vollzog Kjartansson den entscheidenden Sprung vom 40-Minuten- zum 12-Stunden-Stück: BLISS, eine Live-Vorstellung im Performa 11 in New York, stützte sich auf eine Tonschlaufe aus Mozarts Schlussoktett zu *Figaros Hochzeit* und gab eine seltsam aufrichtige Beteuerung ihrer zentralen emotionalen Aussage zum Besten: «All will now be happy»<sup>3)</sup>.

Die Kritik schluckte den Köder und beschränkte sich bisher hauptsächlich auf die Frage nach der Intention: Ist das ernst gemeint? Andererseits ist eine gewisse Zurückhaltung festzustellen, wenn es darum geht, die Arbeitsbedingungen und persönlichen Erfahrungen der Akteure anzusprechen, die diese anspruchsvollen Arbeiten aufführen. Der Betrachter hat jederzeit die Möglichkeit wegzugehen, die Lage des Vorführenden ist weniger komfortabel. Wie fühlt es sich wohl an, in einem Werk Ragnar Kjartassons ge-



RAGNAR KJARTANSSON, MERCY, 2004, video still, video, color, sound, loop, 62 min 30 sec / GNADE, Video Still, Farbe, Klang, Loop.

RAGNAR KJARTANSSON, SONG, 2011,  
performance, 6 hrs, Carnegie Museum of Art,  
Pittsburgh / LIED, Performance, 6 Std.  
(PHOTO: JOSHUA FRANZOS)



fangen zu sein und Stunde um Stunde dasselbe Lied zu spielen? Was passiert mit der Musik und denen, die sie vortragen, im Laufe ihres Mitwirkens? Und was verrät uns dies über die kollektive Erfahrung von Gefühlen?

Auf der Suche nach Antworten sprach ich mit Bryce Dessner, der bei Kjartanssons A LOT OF SORROW (Eine Menge Kummer, 2013) mit von der Partie war. Dessner ist Gitarrist der Band The National, die ihren Song «Sorrow» letztes Frühjahr in New York im MoMA PS1 während sechs endlosen Stunden betäubende 105 Mal hintereinander spielte. Folgend einige Auszüge aus seinen Kommentaren:

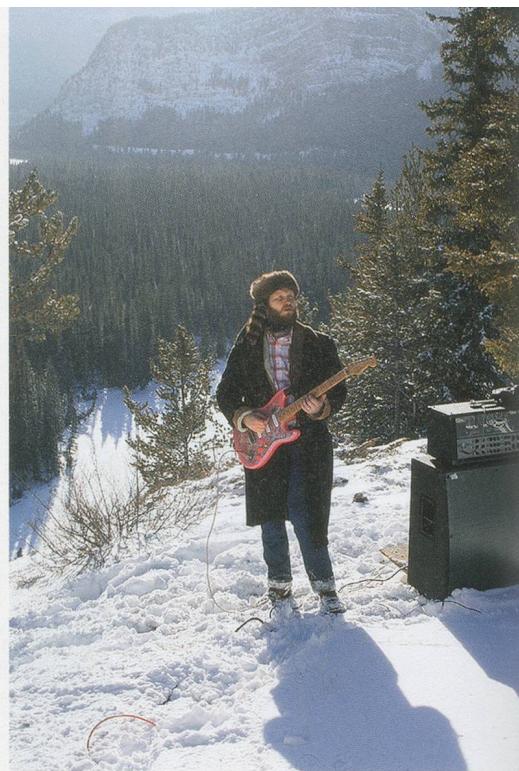
*Bei der Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern oder Tänzern steht die Musik häufig im Dienst einer umfassenderen ästhetischen Zielsetzung oder einer Geschichte. Ein anspruchsvoller bildender Künstler kann bei der Zusammenarbeit dominieren; die Musik wirkt dann wie eine Untermalung oder rein illustrativ. Bei Ragnar ist es so, dass er tatsächlich die Musik zum Werk macht: Musik und Werk sind ein und dasselbe. Entsprechend fühlt es sich beinah an wie etwas, was Cage gemacht hätte: gewisse Ideen in Gang setzen, aber den Musikern erlauben, selbst Subjekt zu bleiben. Alles im Rahmen, den er abgesteckt hat, doch die Musik gewinnt irgendwie an Selbständigkeit hinzu, weil sich ihre Einsätze nicht nach dem visuellen Rahmen richten. Alles steckt bereits im Titel: Das Stück ist «a lot of «Sorrow»». Innerhalb dieser Dynamik stellt er auch die Musik selbst in Frage. «Sorrow» ist ein dreiminütiger Popsong, der nur eines tut; er dreht sich die ganze Zeit um dieselben vier Akkorde. Und der Gesang hat etwas von einem Mantra oder Choral. Ragnar hat diese Dinge klug erkannt. Es war, als hätte er sich selbst gesagt: «Eigentlich könnte das sechs Stunden lang so weitergehen, und ich glaube, genau so hören sich die Leute das auch an.»*

*Wir waren uns einig, an der Form des Songs nichts zu ändern. Wir spielten ihn jedes Mal gleich. Matt [Berninger] änderte nie etwas an seinem Gesang. Als Leadgitarrist spielte ich die Gitarre zwar jedes Mal anders, aber innerhalb derselben Vorgaben. Am Ende hatte der Song einige ziemlich wilde Permutationen durchlaufen, ohne je zu einem echten Jam zu werden. Der einzige, der nicht die ganzen sechs Stunden voll durchspielte, war unser Schlagzeuger, der jede Stunde oder so ein Mal pausierte. Ragnar brachte uns jeweils nach einer Stunde ein Tablett mit Essen und Wasser.*

*Nach 20 Minuten setzte eine gewisse Müdigkeit ein; nach einer Stunde ein halluzinatives Gefühl und meine Hände begannen sich etwas taub anzufühlen. Und dann verlor ich plötzlich jedes Zeitgefühl. Ich glaube, ungefähr nach drei Stunden oder so begann ich in einer Art meditativen Zustand zu schweben, was mir erlaubte, ganz in der Musik aufzugehen. Und darüber hinaus empfand ich eine Freiheit im Umgang mit dem Instrument, fast als würde ich darauf schwimmen – als würde sich der Song von selbst spielen und ich könnte mit der Musik etwas ganz anderes machen, obwohl ich immer noch spielte. An*

RAGNAR KJARTANSSON, SONG, 2011, performance, 6 hrs, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh / LIED, Performance, 6 Std. (PHOTO: TOM LITTLE)





RAGNAR KJARTANSSON, THE END – ROCKY MOUNTAINS, 2009, in collaboration with David Thór Jónsson, 5-channel video HD, color, sound, loop, 30 min 30 sec / DAS ENDE – ROCKY MOUNTAINS, in Zusammenarbeit mit Davíð Thór Jónsson, 5-Kanal-HD-Video, Farbe, Klang, Loop, 30 Min. 30 Sek. (PHOTOS: LAURA VANGAS)

einem bestimmten Punkt stimmten wir die Seiten wieder und schufen damit im Grunde eine neue Version des Songs, die ich heute noch gelegentlich auf der Bühne zitiere. Das Verblüffendste daran war eindeutig die Tatsache, dass das Publikum die ganze Vorstellung hindurch an Ort und Stelle verharrte. Wir hatten erwartet, dass die Leute die Installation laufend betreten und wieder verlassen würden. Meine Erfahrung bei den meisten Kunstveranstaltungen oder Ausstellungseröffnungen ist, dass die meisten Leute nicht zuhören, geschweige denn die Kunstwerke wirklich anschauen. Doch in diesem Fall gab es mindestens drei- bis vierhundert Leute, die fast die vollen sechs Stunden lang da waren und häufig jede Note mitsangen. Am Ende verlor Matt seine Stimme und kam bei einer Zeile ins Stocken, das Publikum um ihn herum spürte das, erhob sich und sang den ganzen Song richtig laut. Das war eines der verblüffendsten Erlebnisse, das wir als Band je hatten. «Sorrow» fühlt sich seither nicht mehr gleich an. Diese sechsstündige Version ist jetzt quasi die Version schlechthin. Es hatte etwas Transzendentales, und wenn wir den Song jetzt live spielen, ist es nur noch eine blasse Erinnerung daran<sup>4)</sup>.

Dessners Erlebnis eines transzendenten kollektiven Gefühls auf der Bühne, inmitten eines Songs über das sorgenvolle Selbst, ist kein Verrat an der einsamen Authentizität der Melancholie, sondern das Mittel schlechthin, mit dem die Ästhetik der Melancholie heute Gruppengefühle weckt. Tatsächlich war der Zusammenhalt der hingebungsvollen National-Fans nie so gross wie in dem Moment, als sie sich beeilten den Sänger an genau dem Punkt zu

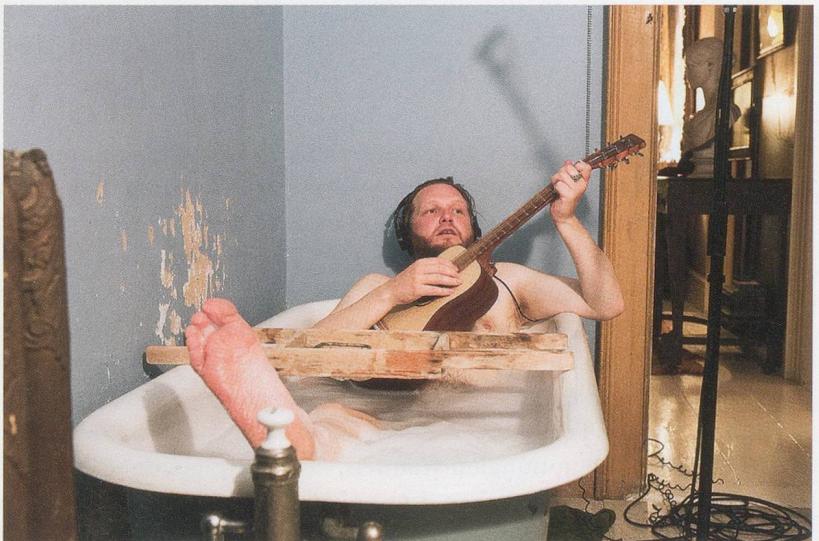


unterstützen, als die grausamen Anforderungen von Kjartanssons Werk für einen Moment zu hoch waren. Durch das Mitsingen und sein gelegentliches den auf der Bühne kämpfenden Musikern Unter-die-Arme-Greifen nimmt das Publikum eine bunte Mischung von virtuellen Positionen als Coaches, Verbündete, Mitarbeitende und Co-Mitwirkende in Kjartanssons zeitintensivem Projekt ein. In A LOT OF SORROW fügen sich Künstler, Band und Publikum zu etwas, was man «melancholische Assemblage» nennen könnte, ein sozial erweitertes Gefühlsnetzwerk, das eine melancholische Empfindung über Akteure leitet und dabei ein Gefühl weitergibt und verstärkt, aber dieses Gefühl der Besorgnis auch über eine grosse emotionale Bandbreite hinweg variiert, sodass die scheinbar negative verzweifelte Angst turbulente Umwertungen und Umwandlungen in andere Gefühle durchläuft: in Sorge füreinander, ethisches Mitempfinden der Leiden und Mühen anderer, ja sogar freudige Solidarität.

Äußerst wendig und geschickt verschärft Kjartanssons Werk die im Text von «Sorrow» implizierte emotionale Sackgasse noch und nimmt sie zugleich kritisch ins Visier; der Song endet mit dem wohlfeilen Satz, «I don't want to get over you.» Diese lyrische Erklärung eines bewussten In-der-Klemme-Verharrens, des sturen Festhaltens an der depressiven Haltung ist der emotionale Angelpunkt des Songs. Zwischen Selbstmitleid und Selbstverachtung schwiebend wiederholt sich diese ausdrückliche Weigerung der Libidoablösung auf hinreissende Weise und verharrt hartnäckig an Ort, statt den Wogen der sie umspielenden Musik zu folgen, und geht dann weiter. Es ist eine melancholische Hymne von der unerschütterlichen Hingabe an eine verlorene Sache, die ein verzweifelter Mensch endlos wiederholen könnte, indem er im Schmerz verharrend immer wieder die Play-Taste drückt. Es besteht ein seltsames mimetisches Band zwischen den Musikern, deren Stück einen Stillstand ausdrückt, und



RAGNAR KJARTANSSON, THE VISITORS, 2012,  
9-channel HD video, color, sound, loop, 64 min /  
DIE BESUCHER, 9-Kanal-HD-Video, Farbe,  
Klang, Loop, 64 Min.  
(PRODUCTION PHOTOS: ELISABET DAVIDSDOTTIR)





RAGNAR KJARTANSSON, S.S. HANGOVER, 2013, boat, captain, brass instruments, musicians, music by Kjartan Sveinsson, 55<sup>th</sup> Venice Biennale / S.S. KATZENJAMMER, Schiff, Kapitän, Blasinstrumente, Musiker.

den Zuhörern, die sich freiwillig immer tiefer in den abgeschotteten Rillen und emotionalen Gleisen der Wiederholung verlieren. Das paradox anmutende Potenzial eines in der Zeit funktionierenden Mediums, Gefühle einzufrieren und an einem Ort zu fixieren, erlaubt es den Vortragenden und Zuhörenden auch, diese Gefühle aufzutauen und der therapeutischen Verarbeitung zugänglich zu machen. Da es zugleich konservierend und lösend wirkt, bietet A LOT OF SORROW während sechs Stunden reichlich Gelegenheit für beide Positionen und bestätigt die an ein Koan erinnernde Aussage von Brian Eno und Peter Schmidt in ihrem Kartenspiel *Oblique Strategies* (Verdeckte Strategien): «Repetition is a form of change»<sup>5)</sup> – Wiederholung ist eine Form des Wandels.

Der Bogen des emotionalen Wandels, den Vortragende und Zuhörende über die gesamte Zeitspanne hinweg beschreiben, ist weniger eine parataktische Anhäufung von eins plus eins plus eins, ad infinitum, sondern wird selbst zum Inhalt des Werks auf eine Weise, die Henri

Bergsons Schilderung der «reinen Dauer» ähnelt: Zeit als gefühlte Erfahrung einer dynamisch erlebten und laufend wechselnden Intensität anstelle des räumlichen Durchschreitens eines metaphorischen Zeitraumes. Tatsächlich sind Kjartanssons emotionale Übungen eine treffliche Veranschaulichung der sinnträchtigen Wendung, die Bergson in seiner Dissertation *Zeit und Freiheit* prägte: «die Qualität der Quantität». Sie findet sich in einer ausführlichen Schilderung, wie es sich anfühlt, denselben Vorgang sechzig Mal nacheinander zu beobachten. Es könnte genauso gut die Beschreibung eines Werks von Kjartansson sein:

*Wenn die regelmässigen Schwingungen des Pendels uns zum Schlafe einladen, bringt da etwa der letzte Ton, der vernommen, die letzte Bewegung, die wahrgenommen wird, diese Wirkung hervor? Ohne Zweifel nein; denn es wäre nicht zu verstehen, weshalb nicht der erste Ton dasselbe leisten können. Oder wirkte etwa die Erinnerung an die vorangegangenen Töne, die neben den letzten Ton oder die letzte Bewegung gereiht wurde? Aber diese selbe Erinnerung wird, wenn sie so einem einzelnen Ton oder einer einzelnen Bewegung nachträglich angereiht wird, wirkungslos bleiben. Es muss also zugegeben werden, dass die Töne untereinander eine Komposition eingegangen sind und nie durch ihre Quantität als solche wirkten, sondern durch die Qualität, die ihre Quantität aufwies, das heisst durch die rhythmische Organisation ihres Ganzen<sup>6)</sup>.*

Die Qualität einer solchen musikalischen Quantität entfaltet eine emotionale Verwandlungskraft und eine ästhetische Wirkung, die eine einzelne lokale Wiedergabe einer Mozart-Arie oder eines Songs der National nie haben könnte. Dasselbe, wieder und wieder und wieder gespielt, wird dabei zu etwas Neuem, Intensivem, zu etwas Anderem als es selbst. In ihrer qualitativen Vielfalt reichen Werke wie BLISS und A LOT OF SORROW an Horizonte, welche die Aufmerksamkeitsschwellen von Vortragenden, Museumsbesuchern und Zuhörern immer schon antizipiert und überschritten haben, weil die von ihnen zelebrierten Werke eine Ver fremdung erfahren. Mit seiner verlässlichen und buchstäblichen Texttreue, die daran erinnert, dass *Fan* eine Kurzform für *Fanatiker* ist, bestätigt und liquidiert Kjartansson zugleich die emotionale Lesbarkeit der Songs, denen seine Werke ihre seltsame, mantrische Macht verdanken. Obschon die Erfahrung mit Kjartanssons Werken Freuds Überzeugung belegt, dass Wiederholung an sich lustvoll ist, kompliziert sie diese auch, indem sie nahelegt, dass die Wiederholung per se dazu verurteilt ist, zu scheitern, aufzubrechen und ihre wandelbare Innenhaut offenzulegen. Wenn die Rock-and-Roll-Werte der Aussenseiter treue lange auf der tröstlichen Mär beruhten, dass es laut den Led Zeppelin, «immer dasselbe Lied ist», so stellt Kjartanssons Kunstschaffen ein Laboratorium dar, in dem solche Vorstellungen aufs Lustvollste gesprengt werden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Sigmund Freud, «Jenseits des Lustprinzips», *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Band XIII, S.-Fischer-Verlag, Frankfurt am Main 1968, S. 37.
- 2) Eine Kurzfassung von MERCY kann online angeschaut werden: [http://ubu.com/film/kjartansson\\_mercy.html](http://ubu.com/film/kjartansson_mercy.html).
- 3) Im Libretto von Lorenzo da Ponte lauten die ersten Zeilen des Schluss-Oktetts: «Ah, tutti contenti / saremo così.» (Deutsch: «Nun blüht für uns alle das herrlichste Glück», oder in der ursprünglichen Version des Wiener Manuskripts von 1786: «Uns alle beglücket, was heute geschah.»)
- 4) Bryce Dessner im Gespräch mit dem Autor und in einer E-Mail an denselben vom 18. Dezember 2013.
- 5) *Oblique Strategies: Over One Hundred Worthwhile Dilemmas* von Brian Eno und Peter Schmidt erschien ursprünglich 1975 als begrenzte Auflage von 113 Karten in einer Sammelbox. Auf jeder Karte befindet sich ein kurzer Text, der Leuten bei ihren kreativen Unterfangen Hand bieten soll, etwa «Honor thy error as a hidden intention» (Ehre deinen Irrtum als tiefere Absicht) und «Work at a different speed» (Arbeite mit einer anderen Geschwindigkeit).
- 6) Henri Bergson, *Zeit und Freiheit* [1889], aus dem Französischen von Paul Fohr, (Nachdruck der 2. Aufl., Dieterichs, Jena 1920), Athenäum-Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 81.