Cumulus aus Europa : unendliches Glas : die Künste jenseits der Disziplinen = infinite glass : the arts beyond the disciplines

Autor(en): **Reust, Hans Rudolf / Schelbert, Catherine**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2008)**

Heft 84: **Collaborations Zoe Leonard, Tomma Abts, Mai-Thu Perret**

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681143

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFLICHEN AUSEINANDERSETZUNG.

UNENDLICHES GLAS

Die Künste jenseits der Disziplinen

HANS RUDOLF REUST

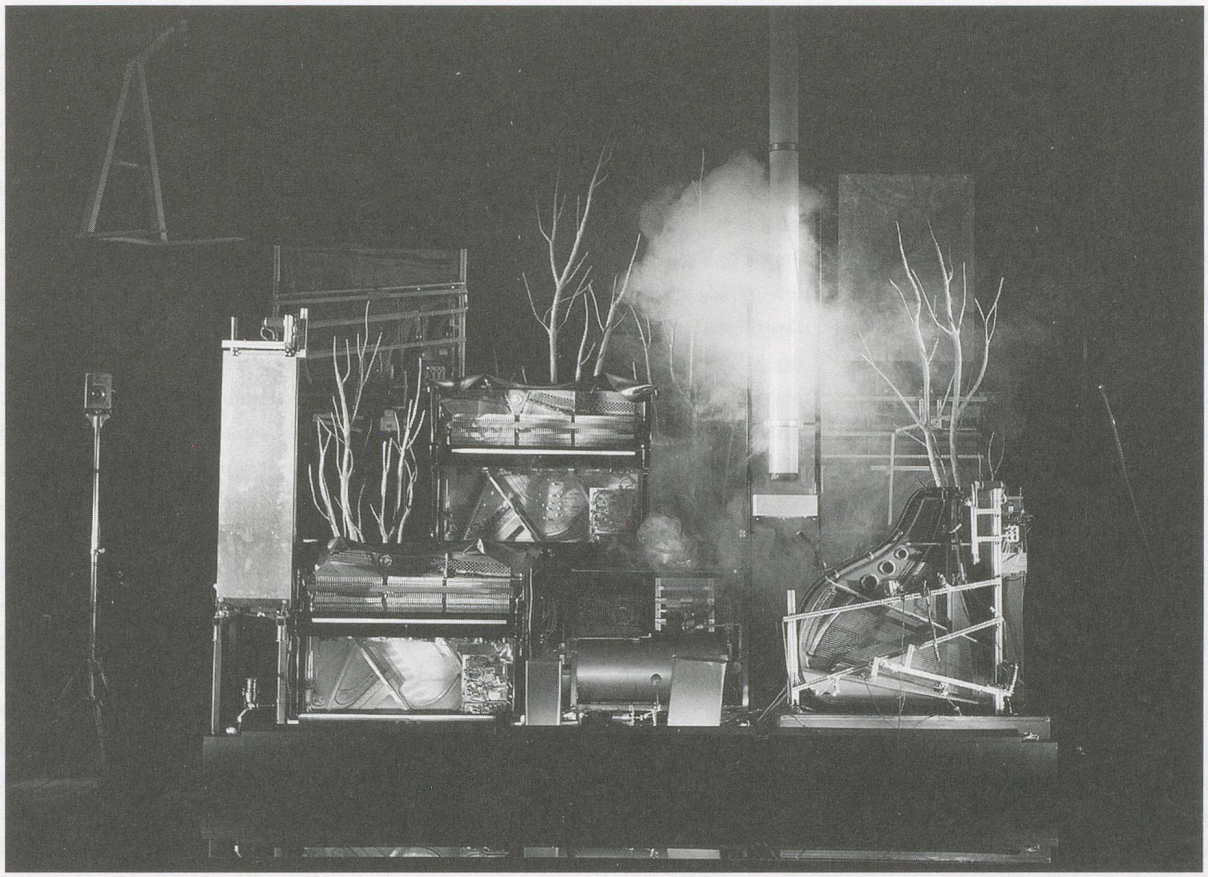
1.

«The world as a stage», eine Ausstellung in der Tate Modern (2007), untersuchte die Beziehungen zwischen Kunst und Theater. Im Fokus stand nicht die Theatralität der Kunst selbst, gegen die Michael Fried in seinem berühmten Aufsatz «Art and Objecthood» in Bezug auf die Minimal Art so vehement angetreten ist, sondern Momente des Theaters im Kontext von Kunst.[1] Live-Präsenz und höchste Scheinhaftigkeit sind im Ritual des Theaters keine Gegensätze. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Erlebnisformen weist heute die Produzierenden und Rezipierenden aller Künste zurück auf ihre Subjektivität: «Das Theater gehört zur Antike, wie Ausstellungen in unsere Gegenwart – das Theater spricht als Menschen an, als Kollektiv, während die Ausstellung sich an das Individuum richtet ...», sagt Tino Sehgal und fährt fort, dass in der postindustriellen Aera ein neues Ritual anstehe: «... das neue Ritual, wir wissen nicht, ob es noch Ausstellung heissen wird, wird höchstwahrscheinlich den Begriff des Individuums feiern, Objekte werden nicht mehr im Zentrum stehen, aber die Entfaltung eines individuell-subjektiven Erlebens.»[2]

2.

Stifters Dinge (2007), die jüngste Produktion von Heiner Goebbels am Théâtre Vidy in Lausanne, weist in die Zukunft dieses neuen Rituals. Sie radikalisiert frühere Inszenierungen, indem sie gänzlich auf Musiker und Schauspieler verzichtet. Pianos und Perkussion werden von einer computergesteuerten Mechanik angeschlagen. Wo Menschen auftreten, sind sie Assistenten einer Hochtechnologie, die

HANS RUDOLF REUST ist Kurator und Dozent an der Hochschule der Künste, Bern.



HEINER GOEBBELS, Stifters Dinge (Stifter's Things), 2007, Théâtre Vidy-Lausanne.
(PHOTO: MARIO DEL CURTO, STRATES)

ohne Effekte wie ein dezenter *Deus ex Machina* wirkt. Und doch bleiben die Menschen in ihren Spuren und als Stimmen aus dem Off gegenwärtig, wie die Bewohner der Städte in den frühen Strassenaufnahmen Thomas Struths. Klänge, Bilder, Texte und Strukturen fügen sich in der Lichtregie einer schlichten Bühnenarchitektur zueinander. Sämtliche Elemente dieser Ereignisfolge bleiben auf eine eigentümliche Weise gleichwertig, eher im Sinne eines Nebeneinanders mit Berührungen als addierend, verschmelzend, überlagernd. Mehrere Künste treten auf, ohne sich selbst je zu verlassen oder gegenseitig zu illustrieren. «Eine solch eindringliche und tätige Anwesenheit ist durch Enthierarchisieren möglich, einem zeitlichen wie auch bedeutungsmässigen. Dieses emanzipierte Nebeneinander ist nicht zu verwechseln mit jener unkontrollierten Koexistenz, die sich in der Moderne breitgemacht hat und in der sich einfach alles nur durch sinnlose Überfüllung gleichzeitig aus der Hierarchie stösst», schreibt Cornelia Jentzsch.[3] Oder wie Heiner Goebbels sagt: «Vieles wird sich gerade aus diesem Nicht-Zusammenhang für die Aufführung ergeben: die unabhängige Existenz der Theatermittel, die in meiner Arbeit einzeln vorgestellt werden …»[4] Die Unterscheidung von Präsenz und Absenz, realem und medial inszeniertem Raum bleibt so trügerisch wie in seinem Stück *Eraritjaritjaka* (2004), wo der Sprecher auf einmal von der Bühne abtritt und von einer Kamera aus wechselnden Blickwinkeln auf seiner Taxifahrt durch die Stadt nach Hause, dann bei Verrichtungen und Reflexionen in seiner Wohnung begleitet wird. Erst am Ende des Stückes, wenn die piktogrammartig stilisierte Hausfassade als Projektionsfläche auch von hinten erleuchtet wird, zeigt sich, dass selbst dieses gefilmte

Daheim auf einer Bühne hinter der Bühne hier und jetzt stattgefunden hat.

Weshalb heute noch ein Stück nach Adalbert Stifter benennen? Sein Werk steht nur vermeintlich für den konservativen Rückzug aus dem revolutionären 19. Jahrhundert in die kleinbürgerliche Idylle; denn just am Kleinsten, in den filigranen Einzelheiten werden bei ihm globale Erschütterungen sinnlich fassbar. Damit ist Stifter höchst zeitgemäss. Er steht für die Erfahrung eines Subjekts, das Einheit und Ort verloren hat und dem gerade deshalb an den vertrautesten Dingen mit Schrecken die Unmöglichkeit von Wirklichkeit bewusst wird, wie in dieser glasklaren Schilderung von Geräuschen und Bildern eines Eisgangs aus der *Mappe meines Urgrossvaters*: «Wie wir noch dastanden und schauten – wir hatten noch kein Wort geredet –, hörten wir wieder den Fall, den wir heute schon zweimal vernommen hatten. Jetzt war er uns aber völlig bekannt. Ein helles Krachen, gleichsam wie ein Schrei, ging vorher, dann folgte ein kurzes Wehen, Sausen, oder Streifen, und dann der dumpfe, drohende Fall, mit dem ein mächtiger Stamm auf der Erde lag. Der Schall ging wie ein Brausen durch den Wald, und durch die Dichte der dämpfenden Zweige, es war auch noch ein Klingeln und Geschimmer, als ob unendliches Glas durcheinandergeschoben und gerüttelt würde – dann war es wieder wie vorher, die Stämme standen und ragten durcheinander, nichts regte sich, und das stillstehende Rauschen dauerte fort. Es war merkwürdig, wenn ganz in unserer Nähe ein Ast oder ein Zweig oder ein Stück Eis fiel; man sah nicht, woher es kam, man sah nur schnell das Herniederblitzen, hörte das Aufschlagen, hatte das Emporschnellen des verlassenen und erleichterten Zweiges gesehen, und das Starren, wie früher, dauerte fort.»[5)]

HEINER GOEBBELS, Stifters Dinge (Stifter's Things), 2007, Théâtre Vidy-Lausanne.
(PHOTO: MARIO DEL CURTO, STRATES)



3.

Cross-disciplinarity, Interdisziplinarität, Multimedia, Transdisziplinarität – unter diesen Stichworten werden derzeit Facetten der gemeinsamen Entwicklung der Künste und deren Ausbildung verhandelt. Jedoch bleiben die Vorstellungen des Verbindens, des Durch- oder Überkreuzens und die additive Logik des Multimedialen dem Denken vereinzelter Disziplinen verhaftet. Selbst die Vorstellung des «trans» folgt letztlich einer medialen Orientierung, und sei es, um gesonderte Disziplinen mit einem «Hang zum Gesamtkunstwerk» (Harald Szeemann) zu überwinden. Doch eigentlich wissen wir längst, wie oft Synästhesien, Transgression und Hybridisierung von Medien und Materialien im 20. Jahrhundert schon erprobt worden sind, mit unterschiedlicher Ausprägung in den einzelnen Künsten, mit unterschiedlicher Vernetzung zu wissenschaftlichen Diskursen. Die Freiheitsgrade, die die «bildende» Kunst gegenüber den bekannten und den zu erfindenden Materialien und Verfahren für sich entwickelt hat, umfasst nun selbstverständlich das ganze Spektrum der Künste (Musik, Performing Arts, Literatur, Fine Arts), jenseits der Unterscheidung von analog oder digital basierten Medien.

«Plötzlich diese Übersicht»: Wir befinden uns in einer Situation der «Metadisziplinarität». Die metadisziplinäre Perspektive führt schliesslich alle künstlerischen Produktionen an einen Ausgangspunkt, der a d i s z i p l i n ä r ist: Künstlerische Arbeit jenseits des Diskurses um Medien oder die sie umfassenden Disziplinen ist eine Verfasstheit,

die dem medialen Denken vorausgeht, es ansteuert und die Systemlogiken verschiedener Künste oder wissenschaftlicher Erkenntnisweisen zueinander in Beziehung setzt. Die a d i s z i p l i n ä r e Haltung wirkt neben einzelnen Künsten und Wissenschaften, um in und unter ihnen Anschlüsse und Verwerfungen herbeizuführen.

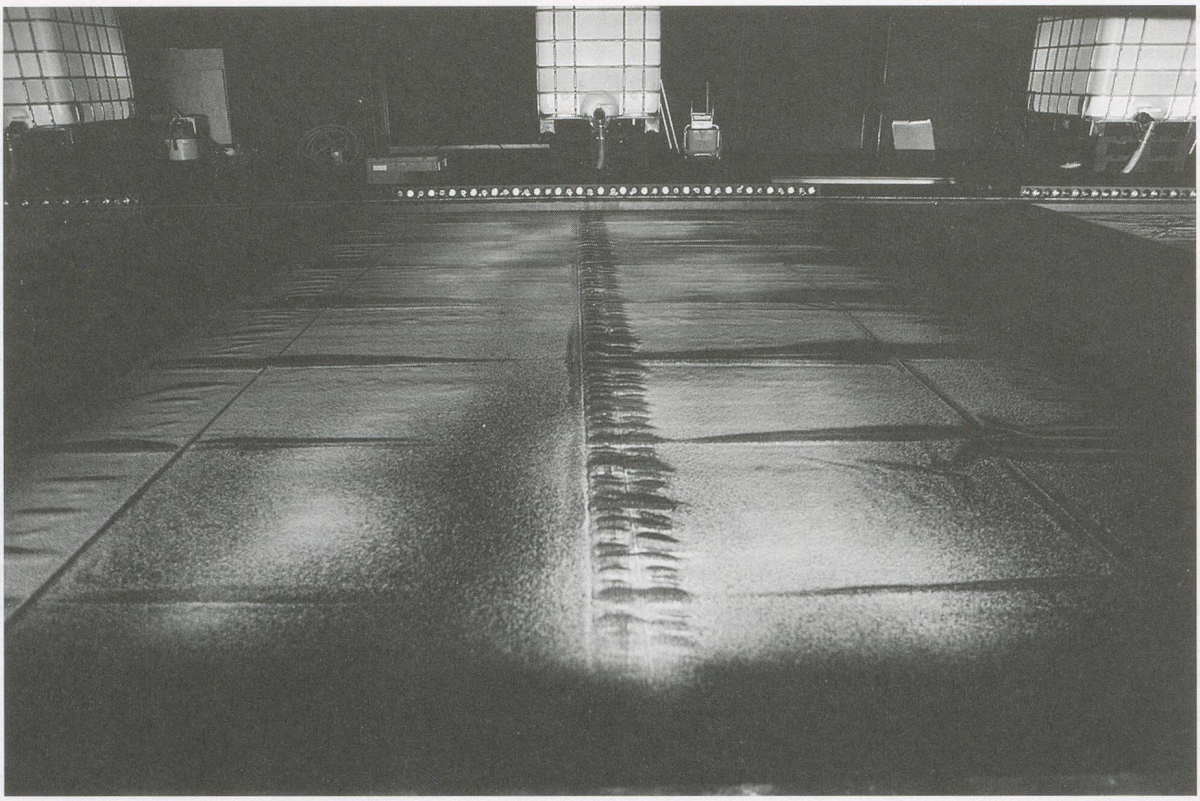
Ist die Entgrenzung zur Selbstverständlichkeit geworden, so werden alle Künste zurückgeworfen auf die Frage, wer oder was nun in diesem offenen Feld überhaupt agiert. Diese Verfassung der künstlerischen Produktion wurde in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder an der Autorschaft diskutiert. Roland Barthes hat die sich authentisch wähnende, singuläre Instanz des Autors beschrieben und für tot erklärt. Durch die potenzielle Verfügbarkeit aller Medien bietet inzwischen aber auch sein «scripteur moderne» keine Perspektive mehr, da er sich allein dem «immense dictionnaire» der Sprache einschreibt, «éternellement et maintenant»[6]. Gestorben ist die «pathetische Form» des Autors, der an der Distanz zu seinem Medium leidet und wächst. Diese Leerstelle schafft jedoch Spannung auf ein Subjekt, das in der unübersichtlichen Vielzahl von Disziplinen und Haltungen entscheidet. Diese Figur kann nicht mehr authentisch sein, nicht mehr homogen, sie lässt sich allein noch als momentane Setzung, also selbst als Resultat eines kreativen Aktes verstehen: als notwendig sich selbst imaginierende Grösse. Die letzte Schrift von Jean-François Lyotard, dem Theoretiker der «Immaterialien», ist nicht von ungefähr eine Biographie: *Gezeichnet: Malraux* beschäftigt sich mit dem Poeten des *musée imaginaire*: «Ein imaginäres Museum ist die einzige Ontologie, die unserem zweifelnden Denken noch erlaubt ist: Denn in sie geht nur ein, was hinterfragt. Ihr Ausmass übersteigt bei weitem die Sammlungen der Museen. Es erstreckt sich auf alle Stätten des Planeten, wo eine Präsenz auftauchen könnte. (...) Es handelt sich also um ein tragbares Museum, einen ‹mentalen Ort›, der uns bewohnt.»[7]

Die Einheit des Subjekts, die schon in der Romantik vielfach aufbrach, die Doppelgänger und Automaten erfand, ist nicht wieder herzustellen. Damit ist aber nicht die Leitidee eines Subjekts der künstlerischen Produktion gestorben. Mit dem umfassenden Zweifel des *musée imaginaire* liesse sich die Instanz eines *sujet imaginaire* verbinden. Dieses wird nicht mehr schlicht ein empirisches Ich sein. Es ist jene Konstellation in einem oder mehreren Individuen, die fähig ist, mit dem Bewusstsein verschiedener Haltungen und Medien eine Entscheidung zu treffen. Letztlich wird das *sujet imaginaire* nicht nur das prekäre Subjekt der künstlerischen Produktion, sondern – dem französischen Wortlaut folgend – auch selbst deren imaginärer Gegenstand.

Der Entwicklung eines *sujet imaginaire* haben sich auch die Kunstausbildungen zu stellen. Schliesslich folgen auch sie im Rahmen von «Universitäten der Künste» der Orientierung zum Transdisziplinären. Was im angelsächsischen Raum schon Alltag ist, wird nun auch in Europa zum Trend. In der Schweiz nannten Silvie und Chérif Defraoui ihre äusserst erfolgreichen Ateliers an der Ecole supérieure d'arts visuels in Genf bereits während der 70er- und 80er-Jahre «media mixte». Damit haben sie sich bewusst von der additiven Mischung einzelner Künste verabschiedet. Auch die eben erst gegründete Zürcher Hochschule der Künste richtet sich theoretisch auf die postmediale Kondition aus. Durch die praktische Fokussierung auf die digitale Kondition und auf Multimedia-Produktionen klingt allerdings der Traum von einer digitalen «Kathedrale der Zukunft», vom virtuellen «Bau», weiter nach. Das an der Hochschule der Künste in Bern schon seit vier Jahren aufgebaute Institut Y erforscht im Alltag jene grosse Unbekannte, mit der die Gravitationsfelder zwischen den Künsten bezeichnet werden.[8] Wenn nicht nur partiell transdisziplinär gedacht wird, sondern wenn die verschiedenen Künste permanent in eine verschärfte Nachbarschaft treten, dann beginnt die Klärung des Eigenen durch die Kenntnis des Anderen. Aus dem Bewusstsein der spezifischen Differenz, das mehr ist als gegenseitige Einfühlung oder eine verschwommene Synästhesie, entsteht die Voraussetzung der Metadisziplinarität. Erst diese Perspektive verhindert, dass sich Künste in versteckten Hierarchien begegnen oder bloss wechselseitig illustrieren. «Qui a trop de mots ne peut être seul», spricht die Figur in Heiner Goebbels «Eraritjaritjaka». Der Master of Arts in Contemporary Arts Practice, der in Bern künftig die Produzierenden von Music and Media Art und den Fine Arts mit Literaten und Scenic artists zusammenführt, will *sujets imaginaires* entwickeln und dieser neuen Form der Einsamkeit in der Fülle begegnen.

4.

Es ist Mittag. Auf dem Marktplatz von Stommeln bei Köln parken Autos, mischen sich Stimmen von Passanten in den Durchgangsverkehr, nahe Kirchenglocken läuten – viel Vertrautheit im kleinstädtischen Kommerz. Und doch nimmt sich dieser Raum auf ein-



HEINER GOEBBELS, Stifters Dinge (Stifter's Things), 2007, Théâtre Vidy-Lausanne.
(PHOTO: MARIO DEL CURTO, STRATES)

mal leicht fremd aus. Es mag einige Zeit dauern, bis man sich gewahr wird, dass ein sonorer Klang mit feinsten Nuancen, kaum merklich anwachsend, die städtische Szenerie für Momente grundlegend verändert. Und eh man sich des Tönens bewusst ist, setzt es unvermittelt aus. Erst die jähe Stille lässt diesen höchst spezifischen Klang in der Erinnerung deutlich werden. Er hat auf den Stundenschlag ausgesetzt, wie eine Glocke im Negativ. Mit diesem TIME PIECE folgt Max Neuhaus dem Stundenrhythmus des jüdischen Gebets, dessen Zeitmass sich nach der Dauer zwischen Sonnenaufgang und -untergang im Jahresverlauf verändert. Durch die dynamische Differenz zum fixen Stundenplan des Kirchengeläuts wird in Stommeln nun täglich an die kleine Synagoge neben dem Marktplatz erinnert, eine der wenigen, die in Deutschland überlebt hat.

Das erste TIME PIECE entstand 1989 für die Berner Kunsthalle. Weitere Zeitstücke erfüllen zyklisch die Innenstadt von Graz rund um das Museum Johanneum (seit 2003) und das Areal von Dia:Beacon im Hudson Valley (seit 2006). Die mikrotonale Mischung verschiedenster Klänge in mehreren Lagen, die Max Neuhaus jeweils aus der Klangpalette der Umgebung elektronisch generiert, bildet eine aurale Plattform oder – in visueller Analogie – ein Repoussoir für die Wahrnehmung aktueller Umgebungsgeräusche. Die aural ausgezeichnete Stelle schafft eine neue Qualität von urbanem Raum: eine deterritoriale Klangkammer vor Ort, atopisch in einem historisch und sozial definierten Aussenraum. Während das permanente PLACE WORK am New Yorker Times Square (1977–1992, neu installiert 2002) in einem unausgesetzten Klang besteht, den der Lärm und die Stille der Umgebung wie ein Lichtwechsel begleiten, schaffen die «Time Pieces» eine gesteigerte Präsenz der Erinnerung.

Neuhaus hat seine Karriere als Percussionist mit Solokonzerten in Carnegie Hall beendet. Seither beschäftigt er sich in seinen «Sound Pieces» mit ei-

ner eigenen Kontextverschiebung von Künsten, die aus Zeit und Klang unsichtbar neue Raumerfahrungen generiert. Bei ihm ist Klang nie Musik, sondern ein Instrument, um ausgewählte Orte für Momente zum immateriellen Raum werden zu lassen. «Er ist mehr als ortsspezifisch: Diese Arbeiten entstehen aus den Orten heraus, der Ort wird zur physischen Komponente der Arbeit.»[9]

5.

Titanisch schafft Thomas Hirschhorn Konglomerate aus Elementen wie Collage, Video, Zeitung, Bibliothek, Skulptur, Installation, Fernsehstudio, Lesung und Theater. Diese opulente Komplexität jedoch resultiert aus dem klaren Primat seines umfassenden Wollens: «Ich will eine Arbeit machen, in der sich die künstlerische Logik, meine eigene Logik durchsetzt. Dabei ist klar, dass die mediale Logik unbedingt meiner künstlerischen Logik folgen muss und nicht umgekehrt, denn mediale Logik ist oft nur eine Gewohnheit – eine ästhetische und eine kulturelle Gewohnheit. Ich aber bin Künstler und beim Kunstmachen gibt es Missverständnisse, Interferenzen, Paradoxe und auch gegenseitige Verwerfungen. Die gibt es, weil ich in der Undurchsichtigkeit der Welt arbeiten will, und das mit der von mir entwickelten künstlerischen Logik. Wichtig dabei ist, die Arbeit in die von mir bestimmten Kraft- und Formfelder zu setzen. Meine Kraft- und Formfelder sind: Liebe, Ästhetik, Politik und Philosophie. In der Kunst bleibt weiterhin alles zu tun, das ist das wirklich Übergreifende, das Berauschende und das ist das mich Übersteigende. Und ich will dieses Alles tun, ich will es zumindest versuchen – mit allen möglichen mir zur Verfügung stehenden Mitteln. Was wirklich zählt, sind die Fragen nach der Wahrheit der Form. Ich stelle mir demnach die Frage: Wie kann ich eine Position beziehen? Wie kann ich dieser Position eine Form geben? Und wie kann diese Form – über mediale Logiken, über kulturelle und ästhetische Gewohnheiten hinaus – eine Wahrheit schaffen? Und ich frage mich: Wie kann ich eine universelle Wahrheit schaffen?»[10]

Seine tägliche Präsenz als Künstler in einer Ausstellung wie «SwissSwiss Democracy» (2004/05) in Paris möchte er keinesfalls mehr zur auktorialen Geste fetischisieren. Seine Praxis ist Impuls: «Ich kann durch Präsenz – meine Präsenz – und ich kann durch Produktion – meine Produktion – Momente und Orte des öffentlichen Raums schaffen, und das auch in der Institution. Partizipation darf nicht ein Ziel für sich sein in der Kunst – denn Kunst kann auch sein, was nicht funktioniert. Und ich will der Falle der Partizipation – wo's darum geht, dass der Besucher oder das Publikum unbedingt und sichtbar ‹mitmacht› – entgehen, indem ich ein Gegenmodell entwerfe. Mein Gegenmodell Präsenz und Produktion besteht daraus, dass ich als Künstler zuerst etwas von mir gebe und dass ich mich zuerst impliziere. Ich will mich implizieren durch meine Anwesenheit, zuerst muss ich präsent sein und ich will mich implizieren dadurch, dass ich zuerst etwas mache, etwas produzieren muss. Ich bin also nicht anwesend als etwas ‹Besonderes› (der Künstler zum Diskutieren oder Anfassen), sondern ich bin da und arbeite, um in der Tradition des *Potlach* den Besucher herauszufordern, auch etwas zu geben – mehr zu geben. Ich will ihn einladen in einen Dialog oder in eine Konfrontation mit meiner Arbeit zu treten. Durch Präsenz und Produktion will ich Partizipation als Aktivität erreichen, die schönste der Aktivitäten ist denn – wenn auch nicht messbar – die Aktivität des Denkens.»[11]

6.

Heiner Goebbels' Gleichwertigkeit verschiedenster Ereignisse, Max Neuhaus' wandlose Klangräume und Thomas Hirschhorns ständige Übersteigerung des einen Willens sind drei irreduzible Ansätze im Umgang mit mehreren Disziplinen. Sie spiegeln sich jedoch ineinander als entlegene Einschreibungen des *sujet imaginaire* auf einem potenziell unendlichen Glas: als Subjekte, die sich selber imaginieren.

1) Michael Fried, «Art and Objecthood», Artforum 5, June 1967: «The crucial distinction that I am proposing is between art that is fundamentally theatrical and work that is not.»
2) Jessica Morgan und Catherine Wood, «It's all true», in *Tate Etc.*, No. 11, Herbst 2007, S. 74.
3) Cornelia Jentzsch, «Die Songline in Canettis Denken, Eraritjaritjaka Musiktheater vom Text her gelesen», in http://www.heinergoebbels.com/deutsch/portrait/port16d/htm
4) Ebenda.
5) Adalbert Stifter, *Die Mappe meines Urgrossvaters*, Reclam Stuttgart 1993, S. 98.
6) Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in Roland Barthes, *Essais critiques* IV, Paris, 1984, S. 64f.
7) Jean-François Lyotard, *190*, Biographie, Paul-Zsolnay-Verlag, Wien 1999, S. 394.
8) Vgl. Florian Dombois, in http://www.hkb.bfh.ch/y_archiv.html
9) Max Neuhaus, 2007, in einem Gespräch mit dem Autor in Graz.
10) Thomas Hirschhorn in einem E-Mail-Wechsel mit dem Autor im September 2007.
11) Ebenda.

INFINITE GLASS:
The Arts Beyond the Disciplines

HANS RUDOLF REUST

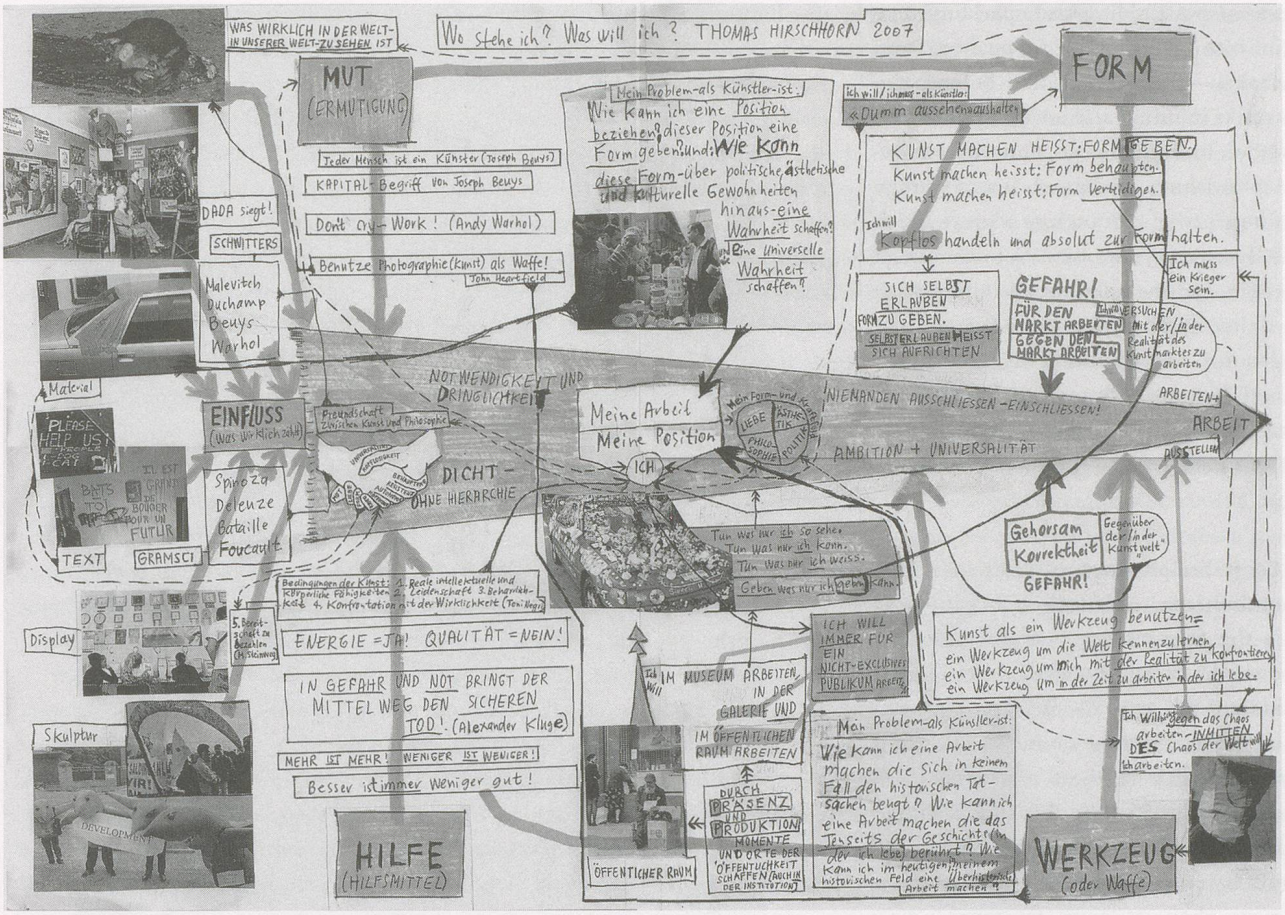
1.

Tate Modern's exhibition "The World as a Stage" (2007) explored the relationship between art and theater, but its main concern was not the theatricality of art itself, which Michael Fried so vehemently opposed in his famous essay, "Art and Objecthood."[1] Instead, the exhibition focused on aspects of theater within the context of art, demonstrating, for instance, that live presence and extreme pretense are not mutually contradictory in the ritual of theater. The simultaneity of different forms of experience returns both the makers and recipients of the arts back to subjectivity. Interviewed for *Tate Etc.*, Tino Seghal observed that "Theater belongs to antiquity in the way that exhibitions belong to our times. Theatre addresses us as 'the people,' as a collective, while the exhibition addresses us as individuals." He postulates a new ritual for the postindustrial age: "...the new ritual (we don't know if it will still be called 'exhibition') will most probably be one that celebrates the notion of the individual, but not any more the material object, rather the production of an inter-subjective wealth."[2]

2.

The future of this new ritual resonates in *Stifters Dinge* (Stifter's Things, 2007), Heiner Goebbels' latest production at Théâtre Vidy in Lausanne. Doing entirely without musicians and cast, it could not be more radical. Piano and percussion are mechanically controlled by computer. Where people do appear, they are merely assistants of a dispassionate state-of-the-art technology, somewhat like an understated *deus ex machina.* Nonetheless, there are still traces and voices of people backstage, recalling the residents of cities in Thomas Struth's early street photography. Sounds, images, texts, and structures come together in the lighting of a minimal stage set. All of the elements in this sequence of events remain oddly equivalent, as if functioning side by side, occasionally touching each other, but not becoming additive or fusing or overlapping. Several arts make an appearance without ever abandoning themselves or being mutually illustrative. "Such urgent and active presence is possible by eliminating hierarchy, both in time and in meaning... emancipated juxtaposition, as described above, is not to be confused with the rampant, uncontrolled coexistence of modernism, in which hierarchies are toppled through meaningless excesses," Cornelia Jentzsch writes.[3] Or as Heiner Goebbels puts it, "This non-connectedness is very fruitful for the performance: the independent existence of theatrical devices that are individually introduced in my

HANS RUDOLF REUST is a curator and teacher at the University of Art, Bern, Switzerland.



THOMAS HIRSCHHORN, WHERE DO I STAND, WHAT DO I WANT?, 2007, scheme / WO STEHE ICH, WAS WILL ICH?, Schema.

work..."[4] The distinction between presence and absence, between real and medially staged space is as ambiguous here as it is in his piece *Eraritjaritjaka* (2004), where the speaker suddenly walks off the stage and is then filmed from various angles while riding home in a taxi and later doing various things in his apartment. Not until the end of the piece, when the pictogram-like, stylized façade of the house is illuminated from behind, do we realize that even the filmed sequence of the speaker at home took place in the here and now on a stage behind a stage.

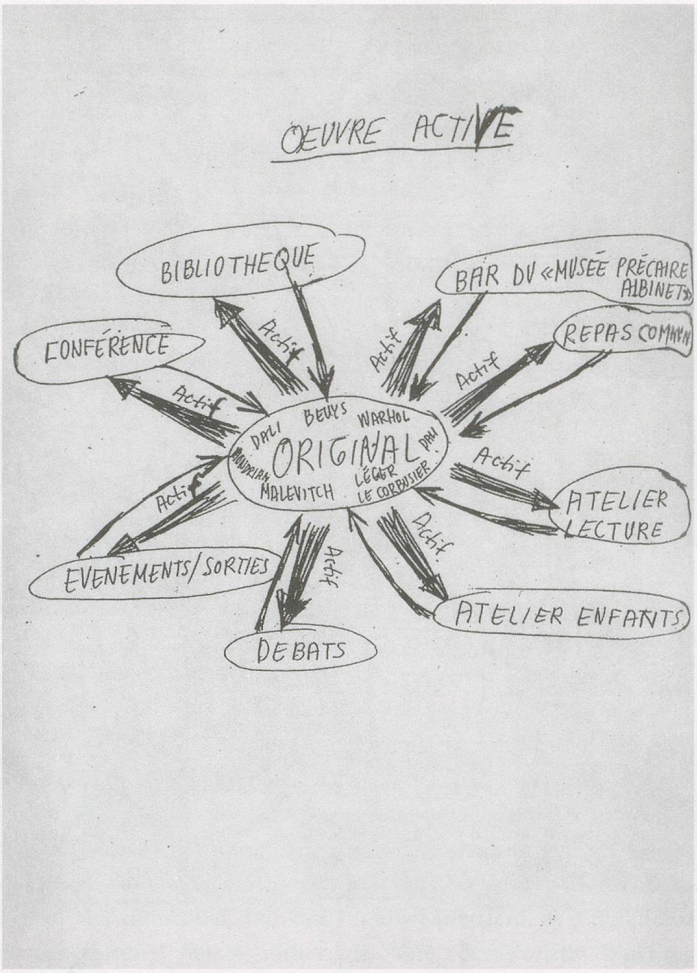
Why name a piece after Adalbert Stifter, whose oeuvre supposedly stands for the conservative retreat from the revolutionary nineteenth century into the idyll of petit bourgeois existence? Because it is the tiny things, the filigree details of his writing that make global quakes physically tangible—and Stifter extremely up-to-date. He stands for the experience of a subject who has lost a sense of unity and place and is therefore horrified to discover the impossibility of reality in the most familiar things. Take his crystal-clear description of the sounds and images of ice breaking up in *Die Mappe meines Urgrossvaters* (My Great-Grandfather's Notebook): "We were still standing there and looking—we had not exchanged a single word—when we heard the fall again that we had already perceived twice before. But now it was completely familiar. A bright crashing preceded it, like a scream, then there followed a brief rustling, soughing, or a grazing, and then the blunt, menacing fall, with which a mighty trunk lay on the earth. The echo resounded through the woods; with a booming, and through the density of steaming branches, there

was also a tinkling and sparkling, like infinite glass pressed, pushed, and shaken—then it was like before, the trunks standing and towering into each other, nothing moved, and the motionless swishing continued. It was strange when a twig, a branch or a piece of ice fell close by; we saw not whence it came, we saw only the glistening flash of its fall, heard it thudding to the ground, had not seen the abandoned and lightened branch snapping back again, and the rigor continued, as before."[5]

3.

Cross-disciplinarity, interdisciplinarity, multimedia, transdisciplinarity—this is the terminology currently used to describe facets of shared development among the arts. Yet ideas on connecting up, traversing or intersecting, on the additive logic of multimedia are still confined to the thinking of single disciplines. The very idea of "trans" ultimately follows a media orientation, even when it comes to transcending isolated disciplines through a "Tendency toward the Gesamtkunstwerk" (Harald Szeemann). We are, of course, well aware of how often the twentieth century has experimented with the synesthesia, transgression, and hybridization of media and materials, how many variations different arts have toyed with and how many ways they have become involved in scientific discourse. The freedom to incorporate familiar and invented materials and procedures has been seized by the entire spectrum of the arts (music, performing arts, literature, fine arts) and transcends any distinction between analog or digitally based media.

"Suddenly This Overview": we find ourselves in a situation of "meta-disciplinarity." The meta-disciplinary perspective ultimately takes all artistic production to a point of departure that is a d i s c i p l i n a r y: artistic work beyond the discourse on media, or its attendant disciplines, is an attitude that precedes media thinking, that steers it and relates it to the systemic logic of various arts or scientific modes of knowledge. The a d i s c i p l i n a r y approach is operative alongside single arts and sciences in order to generate links and shifts in and among them.



THOMAS HIRSCHHORN, OEUVRE ACTIVE (Active Work), 2003, scheme for the presentation of Musée Précaire Albinet / AKTIVES WERK, Schema für die Präsentation des Musée Précaire Albinet.

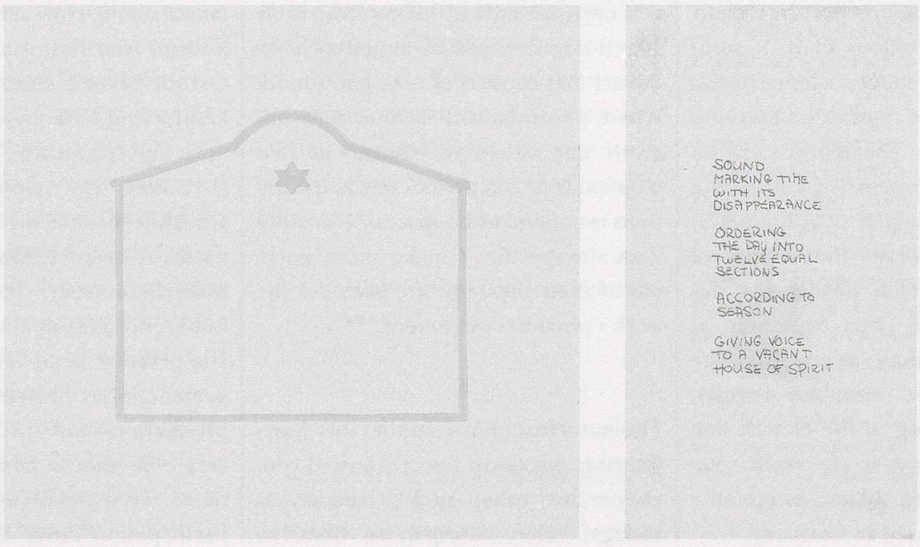
Since we now transgress boundaries as a matter of course, the arts are all confronted with the question of who or what is actually operating in this wide-open field. Over the past decades, this aspect of artistic production has persistently been debated in terms of authorship. Roland Barthes speaks of the asseverated authenticity, the singular authority of the author and observes that the author is dead. In the meantime, due to the potential accessibility of all media, not even this "modern

scriptor" offers us an outlook anymore, for he has ascribed himself exclusively to the immense dictionary of language, where "every text is eternally written here and now."[6] What has died is the "pathetic form" of the author, who suffers yet also benefits from a distance to his medium. However, this void puts pressure on a subject that must come to terms with a bewildering multiplicity of disciplines and approaches. This figure can no longer be authentic, can no longer be homogeneous; it can only be read as a passing articulation. In other words, it is itself the result of a creative act: a necessary, self-imagined entity. It is not surprising that cultural philosopher Jean-François Lyotard's last work, *Signed: Malraux*, is a biographical study of the poet of the *musée imaginaire:* "The museum without walls is the only ontology allowed to our doubting thought, for only that which questions may enter. Its size far exceeds museum collections. It opens onto every planetary site where presence may rise up. And this museum is an album... It is thus a portable museum, a 'place of the mind' that inhabits us."[7]

The unity of the subject, already undermined in Romanticism, which invented doppelgängers and automatons, cannot be resurrected. But that does not mean that the basic principle of the subject in artistic production has died. The doubts underlying the *musée imaginaire* can be related to the issue of a *sujet imaginaire.* This is no longer simply an empirical ego; it involves one or more individuals capable of applying an awareness of various approaches and media to making a decision. Ultimately, the *sujet imaginaire* is not only the precarious subject of artistic production but also—as described in French—its imaginary subject matter.

The development of a *sujet imaginaire* must also be addressed in art education, especially since the "universities of art" have begun to engage a transdisciplinary orientation. What is already taken for granted in the Anglo-Saxon world is now acquiring currency in Europe as well. In Switzerland, during the seventies and eighties, Silvie and Chérif Defraoui called their extremely successful studio at the Ecole supérieure d'arts visuels in Geneva "media mixte," in deliberate opposition to the additive treatment of individual arts. The recently founded Zurich University of the Arts also takes a theoretical approach to the post-media condition, although the dream of a digital "cathedral of the future," of a virtual "building," still resonates in the practical concentration on the digital condition and on multimedia production. The Y Institute was set up four years ago at the Bern University of the Arts to conduct research into that great unknown that designates fields of gravitation between the arts.[8] Once transdisciplinary thinking is no longer partial and the various arts are in a lasting state of acute junction, knowledge of other areas will make it possible to acquire added insight into one's own

MAX NEUHAUS, TIME PIECE STOMMELN, 2007–present, town square, Stommeln-Pulheim, Germany, colored pencil on paper / Dorfplatz Stommeln-Pulheim, Farbstift auf Papier. (PHOTO: COURTESY MAX NEUHAUS)



context. Awareness of specific difference that is more than mutual empathy or fuzzy synesthesia lays the groundwork for meta-disciplinarity. Only then can one prevent the arts from reducing collaboration to *sub rosa* hierarchies or mere mutual illustration. As a character in Heiner Goebbels' *Eraritjaritjaka* puts it, "Qui a trop de mots ne peut être seul."[9] The Master of Arts in Contemporary Arts Practice—a curriculum in Bern that will bring together practitioners from the fields of music, media art, and the fine arts and writers and scenic artists—plans to develop *sujets imaginaires* in order to study this form of solitude in full.

4.

It is noon. Cars are parked on the town square in Stommeln near Cologne, the voices of pedestrians are heard amidst the through traffic, church bells are ringing nearby—the bustling small-town atmosphere is familiar. And yet there is something vaguely unsettling. It may take a while to notice a sound with the most subtle nuances, swelling almost imperceptibly, and profoundly modifying the urban scene for a few moments. And before one has really become fully conscious of it, it stops abruptly. It is the sudden silence of this extremely specific sound that becomes fixed in memory. The sound stops on the hour, like the negative tolling of a bell. But in this TIME PIECE (2007), Max Neuhaus follows the rhythm of Jewish prayer, which divides the day into twelve equal parts beginning at sunrise and ending at sunset. The dynamic contrast with the regular, unchanging tolling of the church bell draws our attention to the small synagogue next to the square, one of the few that has survived in Germany.

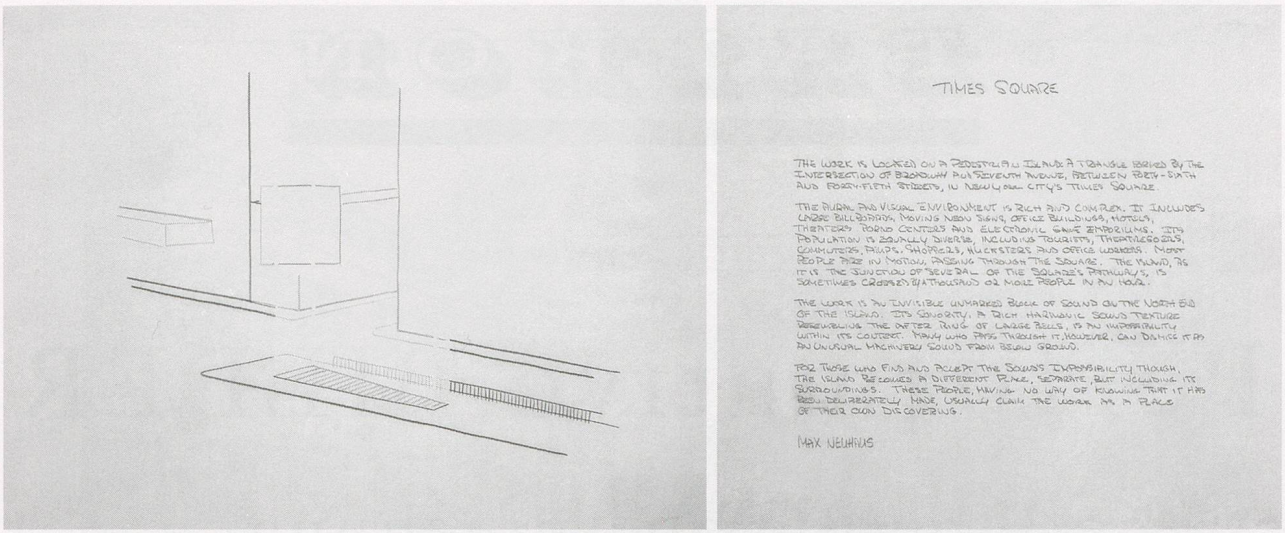
Neuhaus created his first TIME PIECE in 1989 for the Bern Kunsthalle, followed by others, notably in the center of Graz around the Johanneum Museum (since 2003) and the premises of Dia:Beacon in the Hudson Valley (since 2006). The microtonal mixture of various sounds and intonations, electronically generated using the noises of the respective location, creates an aural platform like a *repoussoir*—in visual analogy—for the perception of ambient sounds. The spot, set apart by means of sound, creates a new kind of urban space: a deterritorial sound chamber on location, atopical in a historically and socially defined outdoor space. PLACE WORK, a permanent sound piece on Times Square in New York (1977–1992, reinstalled 2002), consists of a continuum of sound that is punctuated, like changing traffic lights, by the undulating noise and stillness of the surroundings, while the "Time Pieces" create a heightened setting for memory.

Neuhaus finished his career as a percussionist with solo concerts in Carnegie Hall. Since then he has devoted himself, in his "Sound Works," to a contextual shift of his own, invisibly generating new spatial experiences in the art that consists of time and sound. When he works with sound, it is not music but rather an instrument that momentarily transforms selected locations into immaterial spaces. "It is more than site-specific: I make these works out of their sites, the site becomes the work's physical component."[10]

5.

Thomas Hirschhorn applies his indefatigable energy to the creation of conglomerates using such elements as collage, video, newspapers, libraries, sculpture, installation, TV studio, reading, and theater. The opulent complexity that results is the consequence of a crystal-clear, overriding principle: "I want to make work in which the artistic logic permeates my own logic. The logic of the medium obviously has to be subject to my artistic logic, and not vice versa, because media logic is often just a habit—an aesthetic and cultural habit. But I am an artist and when you make art, there are misunderstandings, interferences, paradoxes and also mutual dislocation. These things happen because I want to work in the obscurity of the world and with my own brand of artistic logic. The important thing is to place the work in the forceful and formal settings that I have determined. My forceful and formal settings are: love, aesthetics, politics, and philosophy. Everything is still to be done in art and that's what makes it genuinely overarching, intoxicating, and that is what overwhelms me. And I want to do this 'everything,' or at least to try to do it, with all the possible means at my disposal. What really counts is inquiry into the truth of the form. I therefore ask myself: how can I take a stand? How can I give this stand a form? And how can this form create a truth beyond cultural and aesthetic habits? And I ask myself: how can I create a universal truth?"[11]

Under no circumstances does Hirschhorn want his daily presence as an artist in an exhibition like "Swiss-Swiss Democracy" (2004/05) in Paris to become a fetish of authorial gesture. His practice is an impulse: "Through presence—my presence—and through production—my production—I can create moments and sites of public space, even in an institution. In art, participation must not be an end in



MAX NEUHAUS, TIMES SQUARE, 1977–1992 and 2002–present, pedestrian island between 46th and 45th Streets, New York City, colored pencil on paper / Fussgängerinsel, New York, Farbstift auf Papier.

(PHOTO: COURTESY MAX NEUHAUS)

itself because art can also be something that doesn't work. And by designing a counter model, I want to avoid the trap of participation that wants the visitor or the public to become visibly involved, no matter what. My counter model of presence and production means that I first give something of myself as an artist, that I first involve myself. I want to involve myself through my presence, first I have to be present and I want to involve myself by first doing something, I have to produce something. So I am not present as something 'special' (the artist to talk to or touch), rather I am there and working in order to challenge the visitor but also to give something, something extra, in the tradition of a potlatch. I want to invite visitors to enter into a dialogue with my work or to confront it. Through presence and production, I want to achieve participation as an activity, the most beautiful activity of all—even though you can't measure it—the activity of thinking."[12]

6.

Heiner Goebbels' equivalence of various events, Max Neuhaus' sound spaces without walls, and Thomas Hirschhorn's constant transcendence of a single will represent three irreducible approaches to dealing with several disciplines. But they are mirrored in one another as remote inscriptions of the *sujet imaginaire* on potentially infinite glass: as subjects that imagine themselves.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Michael Fried, "Art and Objecthood" in *Artforum*, no. 5 (June 1967): "The crucial distinction that I am proposing is between art that is fundamentally theatrical and work that is not."

2) Jessica Morgan and Catherine Wood, "It's all true," Interviews with some artists of "The World as a Stage" in *Tate Etc.*, Issue 11, Autumn 2007, p. 74.

3) Cornelia Jentzsch, "Die Songline in Canettis Denken, Eraritjaritjaka – Musiktheater vom Text her gelesen" at http://www.heinergoebbels.com/index2.htm

4) Ibid.

5) Adalbert Stifter, *Die Mappe meines Urgrossvaters* (Zurich: Scientia AG, 1944), p. 113.

6) Roland Barthes, "The Death of the Author" in Barthes, *Image Music Text*, trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), pp. 142–148.

7) Jean-François Lyotard, *signed, Malraux*, trans. Robert Harvey (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), p. 304.

8) See Florian Dombois at http://www.hkb.bfh.ch/y_archiv.html

9) Literally: If you have too many words, you can't be alone.

10) Max Neuhaus, 2007, in a conversation with the writer in Graz.

11) Thomas Hirschhorn in an e-mail exchange with the writer, September 2007.

12) Ibid.