

Porträt

René van Peer

Het Apollohuis: Kunst ohne Grenzen

1 Eine Referenz an eine Ausstellung mit integrierten Installationen, die Paul Panhuysen und der verstorbene amerikanische Künstler/ Komponist Jerry Hunt im letzten Jahr gemeinsam entworfen und zusammengestellt haben. Der Kontrabaß war eines der dort zu sehenden Stücke. [↑](#)

2 Kosugi spricht über dieses Konzert und seine musikalische Konzeption in Interviews with Sound Artists, René van Peer (Het Apollohuis, 1993). [↑](#)

3 Die Zitate entstammen einem Gespräch des Autors mit Paul Panhuysen, das er am 7. März 1994 in Het Apollohuis mit ihm geführt hat. [↑](#)



Het Apollohuis ist ein niederländisches Podium für zeitgenössische Kunst und Musik. Es befindet sich in Eindhoven, einer Industriestadt im Süden des Landes. Seit 1980 sind dort Ausstellungen und Konzerte organisiert worden, es erschienen in begrenzter Auflage Bücher und Schallplatten. Das Apollohuis ist einer der wenigen Plätze in den Niederlanden, der noch von einem Künstler geleitet wird, von Paul Panhuysen. Das macht es ungewöhnlich. Und durch Paul Panhuysens künstlerische Arbeit selbst wird dieses Haus einzigartig. Seit 1987 hat der Kunstjournalist

René van Peer fast alle Konzerte und Ausstellungen dort besucht. Hier ein Bericht von einem Ort, an dem die Grenzen der Künste verschwinden.

Vor einigen Wochen, als ich in Het Apollohuis war, besuchte eine Gruppe von Studenten eine Ausstellung als Teil ihres Ausbildungsprogramms. Die meisten von ihnen eilten hindurch und nahmen sich nicht einmal die Zeit, neugierig zu werden. Ein Mädchen aber setzte sich. Sie versuchte, sich Notizen zu machen, war aber offensichtlich zu verwirrt, um ihre Gedanken zu ordnen. Ich fragte mich, was in ihrem Kopf wohl vorgehen mochte und sprach sie an. Sie sagte: »Wir waren in letzter Zeit in vielen Ausstellungen und ich habe in den großen Museen traditionelle und zeitgenössische Kunst gesehen, aber im Vergleich dazu zeigt diese Ausstellung etwas, das ist völlig verschieden von dem, was man von Kunst erwarten würde. Was meint der Künstler mit diesem Werk, warum hat er es gemacht?« Und ziemlich lange Zeit, nachdem ihre Gruppe zum Schulprogramm zurückgekehrt war, blieb sie dort zurück – sich umschauend, denkend und schreibend.

Het Apollohuis wurde im 19. Jahrhundert als Fabrik gebaut. Als es 1980 als ein Kunst-Raum eröffnet wurde, hatte man die originale architektonische Konstruktion zum größten Teil so belassen. Das Gebäude ist nicht, dem neuen Zweck entsprechend, umgebaut worden. Die bestehenden Räume wurden in Gästezimmer umgewandelt, in ein Appartement zum Wohnen für »artists in residence« und in Räume zum Leben und Arbeiten für den Direktor Paul Panhuysen und seine Frau Hélène, die sich um Koordination und Management kümmert. Drei Räume von verschiedener Größe im Erdgeschoß werden für Ausstellungen visueller, intermedialer Kunst und für Installationen genutzt; Konzerte finden gewöhnlich in dem größten von ihnen statt.

Um eine Vorstellung davon zu bekommen, was Het Apollohuis bedeutet, ist es nützlich, etwas über Paul Panhuysens künstlerische Konzepte zu wissen. Die letzte Ausstellung des Apollohauses (5.2. – 20.3.1994) war eine Sammlung von Werken, die er erst in jüngster Zeit geschaffen hat, einige speziell für diese Gelegenheit. Sie wurden in den drei Ausstellungsräumen im Erdgeschoß des Gebäudes installiert. Viele dieser Arbeiten erzeugen Klänge; oft bestehen sie aus ganz verschiedenen Elementen.

Eine Installation besteht aus einem riesigen, in einem Boxring herumrollenden Aluminiumkubus; darüber sind parallele Saiten gespannt worden, von denen leichtgewichtige Dreiecke baumeln, in Bewegung gesetzt von Ventilatoren innerhalb des Kubus. Verstärker lassen die von den Dreiecken erzeugten Klänge hörbar werden. In *Paul and Jerry*¹ werden die Saiten eines Kontrabasses von dünnen Drähten gespielt, die durch das schwache Zittern von Galvanometern vibrieren. Dessen Schwingungen sind eine Transformation von gesprochenen Texten auf Band. An die lange Seitenwand eines anderen Raums war eine Serie von Siebdrucken mit Quadraten gehängt, die sich in Farbe und Winkel unterschieden. Panhuysen bestimmte ihre Stellung auf dem Papier mittels Kalkulationsverfahren.

Jedes dieser Werke ist eine in sich kohärente Einheit, selbst wenn die Bestandteile disparat erscheinen. Mehr noch, die meisten der Stücke sind verbunden durch ein Schaltbrett, das sie in willkürlicher Reihenfolge, in willkürlichen

Kombinationen und Zeitlängen ein- und abschaltet. Obwohl die Stücke konkret und greifbar sind (im Gegensatz zu einer virtuellen Realität), machen sie paradoxerweise nicht den Eindruck, fixiert zu sein.

Das ist vielleicht am deutlichsten bei den Drucken zu spüren. Alle Formen sind regelmäßig; sie sind auf jedem 1 x 2 Meter großen Blatt in zwei magischen Quadraten genau auf dieselbe Weise angeordnet. Die Anordnung auf den Blättern ist regelmäßig (wenn *gerade* = A und wenn *verkehrt herum* = B, dann: AABAABAA...). Die Verteilung der Formen ist in jedem magischen Quadrat dieselbe. Dieses strikte Raster von horizontalen und vertikalen Linien wird von optischen Beziehungen zwischen diesen Grundelementen durchbrochen, die sich über die Grenzen eines jeden einzelnen Blattes hinaus erstrecken: die farbigen Quadrate scheinen zu tanzen, Kreise und Ovale zu formen. Bei ingenieurer und phantasievoller Anwendung einfacher Regeln hat Panhuysen ein System realisiert, das beides zugleich ist: starr und fließend.

Tatsächlich ist das eines der Dinge, die er in seinen Werken zeigen will: Regeln und Systeme müssen nicht nur einen begrenzenden Effekt haben. Im Gegenteil, sie können genutzt werden, um die Grenzen menschlicher Vorstellung zu überschreiten. Sie können Vielfalt und unvorhersehbare Resultate produzieren. In erfahrenen Händen kann die Anwendung von Regeln Raum erzeugen, ein Gefühl von Unbestimmtheit – eher Offenheit als ein geschlossenes System. Ein anderer Aspekt von Panhuysens Arbeit besteht darin, den Leuten zu zeigen, was er gefunden hat. Er vermittelt eher Erfahrungen als Schlußfolgerungen. Er gibt weiter, was er gesehen und gehört hat; und obwohl er diese Beobachtungen als Strukturen formt, die er sich selbst ausdenkt, will er dafür doch keine absolute Wahrheit beanspruchen. Aus seiner Sicht – und er hat das immer betont – ist es Sache des Publikums, sich eine Meinung darüber zu bilden: ein Wissenschaftler beginnt mit einer Hypothese und versucht sie zu beweisen; einem Künstler begeben Dinge und indem er sie zeigt, kann er Hypothesen auflösen.

Paul Panhuysen hat zahlreiche Dinge gefunden. Dazu gehören Lappen von gefärbtem Gewebe, die von Textilfabriken als Fehldruck weggeworfen worden sind; mit diesen schuf er Serien von »gefundenen Gemälden«. Da sind die Zahlensysteme, die er anwendet, um das Anordnen von Formen in einem Gesamtbild festzulegen; Verhältnisse, die ebenso Differenzen zwischen Tonhöhen als auch zwischen Längen ausdrücken und deshalb als Vermittlung zwischen dem Visuellen und dem Auditiven dienen. Er hat die Fertigkeiten von Kanarienvögeln, auf Klänge ihrer Umgebung zu reagieren, als Ausgangspunkt genutzt, um Situationen zu schaffen, die einen Austausch mit diesen Tieren ermöglichen und zu Installationen und Performances führen, bei denen Mensch und Tier Signale austauschen. Für einen Zuschauer, der Werke erwartet, die eine emotionale oder intuitive Reaktion des Künstlers darstellen, die Teile der den Künstler umgebenden Welt beschreiben oder wiedererkennbare ästhetische Ansätze reflektieren, ist dieser Zugang außergewöhnlich und kann gut zur Quelle für Fragen werden. In ihrer ernsthaften Verwirrung traf jene Studentin den Kern: es ist Paul Panhuysens wichtigstes Anliegen, einen schöpferischen Raum für Fragen zu schaffen, mit seiner Kunst wie auch in Het Apollohuis.

Insgesamt: was über Panhuysen gesagt werden kann, kann auch über Het Apollohuis gesagt werden. Dort ist zu sehen und zu hören, worauf er gestoßen ist und für wert befand, es mit anderen zu teilen. Vieles der Auswahl basiert auf Informationen von Freunden und Bekannten. Het Apollohuis ist an einer ungewöhnlichen Mannigfaltigkeit von Informationsnetzen beteiligt: im Bereich der visuellen Kunst und neuen Musik und – deshalb – der Klangkunst; im Bereich von neuer Fotografie und Performance Art. Motive für die Auswahl sind Inhalt, Qualität, eine Kraft zu überraschen, zu offenbaren. Welches Material und welches Medium benutzt werden, ist weniger wichtig; es zählt das Verfahren, *wie* sie genutzt werden. Das gibt diesem Ort seinen besonderen Charakter, wie verschieden auch immer Konzerte und Ausstellungen sein mögen.

Het Apollohuis arbeitet im Kontext von künstlerischen Innovationen des 20. Jahrhunderts, die neue Gesichtspunkte reflektieren und auslösen. Demzufolge hatte es immer eine besondere Affinität zur amerikanischen neuen Kunst und Musik. Verschiedene Male beherbergte es Fluxus-Künstler wie Joe Jones, Takehisa Kosugi und Yoshi Wada. Um John Cages 80. Geburtstag, wenige Monate vor seinem Tod, zu feiern, organisierte es ein Mini-Festival mit dem SEM-Ensemble von Petr Kotik, der mit dem Komponisten intensiv gearbeitet hat. Im letzten Jahr feierte Het Apollohuis an einem Abend mit einem Konzert und einer Party herzlich Phill Niblocks 60. Geburtstag.

Die Beziehung zu Niblock, dem Komponisten von minimal music und Direktor der *Experimental Intermedia Foundation* New York, war von Anfang an naheliegend. In *The Voice of New Music* (eine Auswahl von Berichten über Neue Musik, die der Komponist Tom Johnson für die *Village Voice* schrieb, 1989 von Het Apollohuis publiziert) werden Niblocks Institution und Musik regelmäßig erwähnt. Es liegt eine treffende Ähnlichkeit darin, daß beide Institutionen von Künstlern geleitet werden, die an dem Ort leben, an dem sie Konzerte veranstalten. Noch dazu ist ihr Interesse an der Musik, die sie vorstellen möchten, von derselben Offenheit. Niblock hat viele Musiker auf Empfehlung von Panhuysen eingeladen und umgekehrt.

Wie in Panhuysens Kunst, richten sich die Aufführungen in Het Apollohuis oft gleichermaßen an Ohren und Augen. Der italienische Klangpoet Luigi Pasotelli deklamierte dort einige seiner leidenschaftlichen vokalen Streifzüge, um eine Ausstellung visueller Werke zu eröffnen, die er als Karten-Vorlagen während seiner Lesungen verwendete. Der deutsche Künstler Michael Vorfeld gab ein Konzert, das von der Tatsache ausging, daß man auch dem Spielen eines Instruments zuschauen kann. Er führte diese Vorstellung zu ihrer logischen Konsequenz und dachte sich Möglichkeiten (hauptsächlich) des Schlagzeugspiels aus, die ein integriertes Spektakel für beide Sinne bildeten. Viele Ausstellungen in Het Apollohuis bestehen aus Installationen, die speziell für jenen Raum und jene Gelegenheit eingerichtet wurden. Auf die gleiche Weise zeichnet sich die in Het Apollohuis aufgeführte Musik durch einen starken Sinn für das »Hier und Jetzt« aus. Partituren und Noten sind dort eine Seltenheit.

Was immer dort ist, es ist vorbei, sobald ein Konzert oder eine Ausstellung zu Ende ist. Deswegen wird die Kunst eher in die Domäne der Erfahrung gezogen als in die von Objekten, die man weitergeben oder besitzen könnte. Die Erfahrung gehört jedem, der Zeuge eines Ereignisses war. Besitz schränkt Dinge ein, bindet sie an eine Person. Erfahrung ist draußen im Offenen. Ich habe oft gespürt, daß meine Wahrnehmung und Interpretation eines Konzerts sich änderte, wenn ich das Publikum beobachtete und das Konzert nachher mit ihm oder den Musikern diskutierte. Ereignisse, bei denen ich zugegen war, können sehr gut Gedankenfolgen auslösen, die sich nicht direkt auf Kunst beziehen. Als die Künstlerin Mary Fish eintausend Origami-Kraniche (ein japanisches Symbol der Langlebigkeit) ausstellte, zum Teil aufgeblättert und mit Bambuszweigen gerahmt in fragile Kreuze, war dies viel mehr als eine Installation von subtiler und unheimlicher Schönheit, es war ein Akt, bei dem sie opferte, was wir für das Heiligste halten – Zeit. Ohne es ausdrücklich zu sagen, suggerierte sie in diesem Werk des Fleißes die Zerbrechlichkeit von natürlicher Umgebung und des Lebens als Resultat eines menschlichen Verhaltens, dem die Sorgfalt fehlt.

Het Apollohuis arbeitet mit einer Politik des »nur einmal«. Musiker und Gruppen werden erst wieder eingeladen, wenn eine neue Aufführung sich genügend von dem, was sie dort früher präsentierten, unterscheidet. In Berichten, die ich über diese Ereignisse schreibe, kann es keinen Vergleich der Interpretation eines Stücks geben, ich kann mich nicht vorbereiten, indem ich Aufnahmen höre, ich kann auch in meiner Leserschaft keine Kenntnis der Instrumente, Klänge oder Prozesse voraussetzen – vieles, was ich höre, ist auch für mich völlig neu. Jede Aufführung ist mit der Form, die eine Person für ihren Auftritt wählt, verbunden. Es gibt keine Einförmigkeit der Präsentation. Daher ist das, wozu ich schließlich komme, gewöhnlich immer noch für mich eine Überraschung, sogar wenn das Konzert vorbei ist.

Man könnte natürlich die musikalische Terminologie zur Anwendung bringen, um den Strom der Klänge zu beschreiben, doch dies sind Klischees, die der Einzigartigkeit des Ereignisses kaum gerecht werden. Sie können einen Rahmen skizzieren, doch dann verhüllen sie den fließenden Charakter der Musik, so, als ob man den Begriff des Wassers durch die Beschreibung eines Eisblocks klar machen möchte. Es läuft darauf hinaus, daß man versucht, eine Erfahrung zu artikulieren, die sich aus Klang und Bild bildet, aber auch aus der Art, wie sie eine Person ansprechen, aus den Gedanken, die sie auslösen. Solche Gedanken bewegen sich gewöhnlich jenseits des strikt Musikalischen, was diesem erst eine breitere Bedeutung gibt und es lohnend macht, davon zu sprechen. Hier einige Beispiele aus meinen Berichten für das *Eindhovens Dagblad*.

»In einem Konzert des amerikanischen Computernetzes *The Hub* bildete die Software eine Basis der Musik, sie diente als Partitur. Da die Musiker Informationen ad hoc austauschten und laufende Programme integrierten, wurde das Resultat immer komplexer. Eine dicht gewebte Struktur von Klangfäden schien geronnen in der Luft zu hängen. Die Musiker führten minutiöse Modifikationen aus, fügten neue Farbtöne hinzu oder nahmen einen Faden weg. Manchmal gingen die individuelle Software und die Gesamtheit des Inputs von selbst los. Die betreffenden Akteure nahmen ihre Hände von den Tasten und hielten sie in die Höhe, ein »alle Hände hoch« war oft das Ergebnis. Solche Stücke endeten, indem jeder Spieler seinen Beitrag Stück für Stück aus dem Ganzen herausnahm, wie beim Mikado: sorgfältig, um nicht beim Herausziehen die Konstruktion zu zerstören.«

»Der amerikanische Gitarrist Jim O'Rourke legte sein Instrument auf einen Tisch, drehte die Lautstärke voll auf und ging auf eine Forschungstour rund um die Klangwelt verstärkter Saiten. Das Schauspiel ähnelte sehr einem Laboratorium mit Jim O'Rourke als bebrilltem Forscher, der Reaktionen in dem Exemplar, das er unter dem Mikroskop hatte, provozierte, wobei er eine phantasmagorische Weite freilegte. Metallstangen, ein Bogen oder ein Draht unter die Saiten gezogen und andere solche Werkzeuge zauberten eine Landschaft mit einer außerordentlichen Fülle an Farben und Formen hervor. Die geringste Veränderung konnte zu radikalen Klangwechseln führen. Sehr sanft klopfend, stoßend und reibend führte Jim O'Rourke das Publikum bei den Ohren durch eine Klangumgebung, die abwechselnd glatt und roh sein konnte, von glockenartigen Klängen, die wie Nebel von einem warmen summenden Grundton zu schrillen Aufschreien von den Zinken einer Gabel aufstiegen, die eifrig über einen verstärkten Metallbogen gekratzt wurde.«

»Keiji Haino aus Japan unterzog Ohren und Nerven des Publikums gleich von Beginn seiner Vorführung an einem

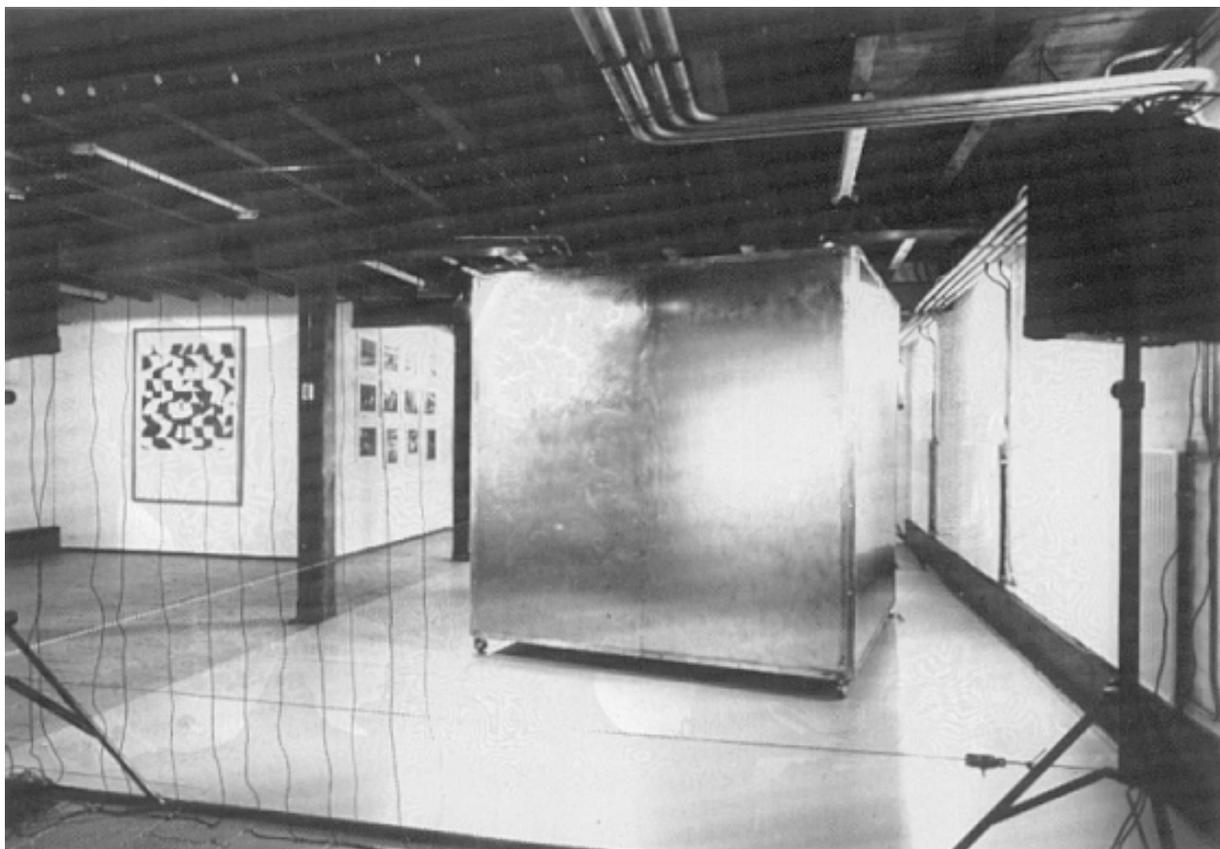
harten Test. Als er die Klanginstallation auf volle Lautstärke gebracht hatte, produzierte er zuerst einen donnernden Lärm, indem er das Mikrofon manipulierte, wonach er – zum äußersten Entsetzen der Anwesenden – in eine Flut von gepeinigten Schreien ausbrach, als wollte er die Leute warnen, daß er immer wieder in diesen gräßlichen Zustand verfallen könnte. Während sich einige gezwungen fühlten zu gehen, geriet ich in einen Zustand der Wachsamkeit – die Ohren gespitzt wie bei unmittelbar drohender Gefahr. Nachdem er die Aufmerksamkeit geweckt hatte, sang Haino (androgyn mit langem, pechschwarzen Haar, Sonnenbrille und schwarzer Kleidung) Melodien von kaum unterdrückter Leidenschaft, wobei er sich auf einer ostasiatischen Fiedel begleitete. Als er vom Zupfen zum Bogen wechselte, zeigte sich, wie gründlich er die Lautstärke kontrollierte, wechselnd zwischen krachenden Momenten industriellen Lärms und einem außergewöhnlich sanften, poetischen Pfeifen der kolophonierten, über widerspenstige Saiten reibenden Bogenhaare. Eine wundervolle, klagende Melodie zu einem Text über Liebe, eingelassen in das weitläufige Zischen, das von der Installation abgestrahlt wurde, suggerierte einen bemerkenswerten Blick auf Rockmusik.«

In meiner Erinnerung ist der Eindruck von vielen solcher Konzerte immer noch frisch und stark. Einerseits ist das dem Können der Musiker zu verdanken und ihrem Einsatz, der Stärke der Ideen, die die Basis ihrer Aufführung bilden. Andererseits hat das Publikum viel damit zu tun. Es ist nicht sehr groß, unvermeidlich bei allem, was wirklich neu ist, also noch keine Anhängerschaft in den Medien oder den Kreisen der Entscheidungsträger gefunden hat. Deshalb ist die Information über diese Aufführungen spärlich, und es sind die neugierigsten, die motiviertesten, die sie erleben.

Die Größe des Publikums und die Art ihrer Aufmerksamkeit produziert eine ungewohnte Dynamik. Zuhören wie Aufführen werden eine persönliche Angelegenheit. Die trennende Linie zwischen Künstler und Publikum beginnt sich aufzulösen. Sogar physisch gibt es keine Trennung im Niveau: die Musiker sitzen auf denselben Stühlen und stehen auf denselben Kachelböden wie die Hörer. Der Kontakt zwischen ihnen ist direkt, während und nach den Konzerten. Die Atmosphäre ist eine der Offenheit und der wechselseitigen Anteilnahme. Takehisa Kosugi gab auf dem Festival *Echo – The Images of Sound II* 1987 ein Konzert, das viel länger war als von ihm beabsichtigt, weil das Publikum ihn zum Weitermachen provozierte – nicht durch Applaus, sondern durch eine tief mit Erwartung erfüllte Stille.² Musiker eines Festivals japanischer Musik und Performance, denen Komplimente für die hohe Qualität ihres Werks gemacht wurden, erwiderten: »Schön? Die Hörer – sie waren schön.«

Leider bringt die gängige Praxis, den Wert einer Sache nach der Größe des Publikums, also auf Grund von Zahlen zu beurteilen, Het Apollohuis in eine angreifbare Position. Moderne Mechanismen schreiben vor, daß die Berichterstattung der Medien und das öffentliche Interesse stark abhängig seien von Beträgen und der Zahl der Leute, die an einem Ereignis, egal welcher Art, beteiligt sind – und vice versa. Zirkelschlüsse und geschlossene Systeme entstehen und schließlich die falsche Vorstellung, daß nichts Neues geschieht.

Plätze und Gelegenheiten in der Domäne der Kunst, die bei den Künstlern ein anderes als finanzielles Interesse erregen, werden rar. Die Position von Institutionen, die als Vorreiter operieren, wird immer prekärer. Und doch sind sie lebenswichtig für die Innovation der Kunst, die Verbreitung von künstlerischen Sichtweisen in einer Zeit, die ökonomische Motive favorisiert. In einer Zeit, die die Steigerung der Effektivität verehrt, können Orte wie Het Apollohuis andere, imaginativere Blickwinkel auf gängige Themen anbieten.



Paul Panhuysen, Kubus 1994, Foto: Peter Cox



Mary Fish, Installation Six Cranes Make a Cross, Mai 1990, Foto: Peter Cox



Michael Vorfeld, März 1992, Foto: Peter B Kaars



Phill Niblock, 30.10.1993, Foto: Peter B Kaars



The Hub, März 1992, Foto: Hélène Panhuysen



Iva Bittova, Mai 1993, Foto: Paul van den Nieuvenhof



Keiji Haino, Juni 1992, Foto: Peter B Kaars

Absolute Wahrheiten sind beruhigend, aber unrealistisch: es gibt einfach zu viele verschiedene Arten, die Welt zu betrachten. Ob etwas wahr ist, steht nicht in Frage, sondern die Tatsache, daß verschiedene Sichtweisen existieren. Genau das wird im Ephemeren am deutlichsten, weil dieses in jeder Behauptung notwendigerweise Relativität impliziert.

Het Apollohuis ist eine Plattform für Paul Panhuysen, wo er seine Aufgabe, alles für die Debatte innerhalb der Kunst zu öffnen, realisieren kann: »Eine bewußte Wahrnehmung der Kunst, die ich präsentiere, kann Fragen aufwerfen und Bewußtseinsprozesse in Bewegung bringen. Die Bewertung des einzelnen Künstlers ist nicht die zentrale Frage. Egal ob ausgelöst durchs Gespräch oder durch Kunst – wichtig ist, daß die Menschen anfangen sich darüber zu wundern, daß sie Dinge für selbstverständlich halten; wichtig ist, daß sie anfangen zu zweifeln über die Art und Weise, wie ewige Wahrheiten ohne Fragen akzeptiert werden. Zeitgenössische Kunst sollte ephemere sein: vergänglich, nicht allgemein in ihrem Wert, sondern die Gedanken, das Forschen, die Neugier (ganz menschliche Eigenschaften) inspirierend.«

»Wenn Museen die Kunst im Mausoleum bewahren, dann schaffe ich einen Ort, wo die Kunst leben kann. Het Apollohuis kann als Beispiel für andere solche Plätze dienen. Künstler sollten eine aktive Rolle in der Kunstwelt spielen – sie sind die Experten. Het Apollohuis ist ein Ort, der interessante Werke von Künstlern, die ich respektiere,

zeigt. Die Museen suchen jetzt nach Kunst, die für Millionen attraktiv ist. Die Galerien suchen nach Kunst, die sie hoffen verkaufen zu können. Als Künstler suche ich ständig nach anderen Künstlern, die interessante Ideen ausdrücken. Das ist ein Zusammenhang, den ich entwickeln muß. Für Leute, die das auch wollen, ist Het Apollohuis der richtige Ort.«

»Die Kunstwelt braucht viel mehr solcher Plätze, Plätze auch, wo Künstler mit Ideen, die ganz anders sein können, als die meinigen, andere einladen. Solche Plätze sollte es immer geben, auch wenn ich aufhöre, denn sie sind notwendig für die Zukunft der Kunst. Wenn die Zukunft der Kunst ausschließlich in den Händen der Museen und Galerien liegen sollte, würde das der Entwicklung neuer Ideen in der Kunst sehr schaden. Darum haben wir in den letzten zwei Jahren so hart um unser Überleben gekämpft.«³

Het Apollohuis ist nicht für die Ewigkeit gebaut, so wie die dort gezeigte Kunst nicht in der ausdrücklichen Absicht entsteht, der Ewigkeit zu trotzen. So lange es existiert, wird es einem interessierten Publikum Erfahrungen bieten, die über eine schöne Melodie oder ein hübsches Bild hinausgehen. Die Werke selbst mögen nicht fortbestehen, aber sicher die Erinnerung an sie. Sie werden ein Teil des Lebens der einzelnen Besucher, das sie bereichern – als Nahrung für das Denken, als Hinzufügung von Bedeutungen.

Als Iva Bittová im Februar dieses Jahres hier auftrat, gleichzeitig singend und auf der Violine spielend, lief sie während ihres Konzerts durch Panhuysens Ausstellung. Ohne den freien Fluß ihrer Musik zu unterbrechen, schien sie seine Werke aufmerksam anzuschauen, verließ den Raum, in dem sich das Publikum befand, durch eine Tür, kam nach einiger Zeit durch die Tür des dritten Raums wieder herein. So machte sie den Ort und alles in ihm zu einem integralen Teil ihres Auftritts. Offensichtlich hörte sie so genau, wie sie beobachtete: während sie umherging (in einer Ecke, einem Portal), ergaben sich subtile Veränderungen im Klang ihres Instruments und ihrer Stimme. Ästhetisch, ja, aber auch funktional, eher als theatralisch. Als sie gefragt wurde, ob diese freie Bewegung immer Teil ihrer Aufführung sei, bestätigte sie das, fügte jedoch hinzu: »Es gibt keinen Ort, wo ich mich so frei fühle. Zum Apollohuis zu gehen ist für mich, als ob ich nach Hause komme.«

(Übersetzung aus dem Englischen: G. Nauck, S. Sanio)