

Leichtes Handgepäck

Für eine Theorie der Werkgenese

Schauen wir hoch, sehen Kinder in Schuluniform, die sich wegducken unter dem Ball, weiter gleitet der Blick, nach rechts – und ebenfalls nach rechts dreht sich der Schriftzug um die eigene Achse, horizontal. Bleibt im Zentrum des Bildes, sagt: Take the Local Championship. In einem kleinen Wohnzimmer freut sich die Familie, Fußballweltmeisterschaft: Take The World Cup die Schrift, Brustbild des Spielers, Schwarzblende. Radfahrer legen sich in die Kurve, take first place, Zieleinlauf einer Langstrecke, take last place, Tennisspielerin im gelben Frotteekleid, das Bild stottert – noch einmal schlägt sie, take control of the stadium, genauso exakt übers Netz. Vor Graffitiwand zwei Skater take control of the streets, Streetballspieler take it seriously, BMX-Rad aus der Halfpipe take very seriously, Schwimmer starten zu früh, take the last leg, festgekrallt in der Fankurve, take it easy, my friend, Cheerleaderinnen von Pumpguns bedroht take a run around in circles. Erwächst ein Ruf aus der Schnittfolge »Right Here – Right Now!« einpeitschend als der entkräftete Läufer in die letzte Runde geht, take control of the stadium. Als ein kleiner Junge Fallrückzieher probt im Kinderzimmer, take your own approach. Musik zieht an, der Bildschirm schwarz – weiter dreht sich die Schrift, befiehlt: Take what you want!

Zieht Rhythmus zu Beat sich zusammen, nimmt sich sein Recht, Schrift dreht sich noch. Erscheint ein Zeichen, predigt: forever sports – und Punkt. Right here.

Eine Reise

Right now. Bewegen wir uns durch ein Kontinuum von Konstrukten, Maschinen und Erfindungen, durchqueren Meldungen von Kriegen, Katastrophen, sportlichen Großereignissen. Nutzen Transportmittel für Bild- und Klangzeichen, Körper, frische Lebensmittel. Goutieren Theorien, Plakate für neue Filialen, Speichermedien, Werbefilme: Das alles vibriert durch uns hindurch.

Wir nehmen es auf, verarbeiten es – oder lassen es verarbeiten – und schicken es wieder hinaus, verändert. Jeder Tag in dieser Welt ist eine Reise. Weit geöffnet die Kanäle, stehen wir
4 auf dem Bahnsteig, vorm Auto, lassen die

Gegenwart rein, vollgestellt mit Artefakten. Eine Welt, in der alles von Menschen hergestellt ist, mehr oder weniger absichtsvoll, in der auch wir hier und jetzt, mit voller Absicht etwas produzieren – in dieser Welt ist jeder Produzent. Ist erfahren in Text-, Bild- und Klangverarbeitung, bereitet Zeiträume vor für andere, damit diese sich wohl fühlen können und wohnen bei uns. Party, Symposium, Frühstück danach. Unsere Aufgabe also: Einen Weg durch die Produkte zu finden, das Meer von künstlichen Gegenständen, das anbrundet in Wellen, Tag für Tag. Darin unterzugehen oder von den Wellen zu lernen, sich fortzubewegen mit ihnen, sie zu nutzen und umzulenken in die eigene Arbeit, das ist unsere Entscheidung. Great Chain of Being. In dieser Welt ist keiner mehr Profi. Sind wir alle nur Amateure, universale Dilettanten in Homerecording und DSP, Desktop-publishing und digitaler Bildbearbeitung. Keine Ahnung, wie die Software wirklich funktioniert – und bringen doch Außerordentliches hervor.

Was wir also lernen: In jedem Einzelfall neu, unsere eigene Herangehensweise zu finden, unseren eigenen Weg da hindurch. Machen wir uns also auf die Reise, durch jeden Tag, auf der Suche nach unserer ureigenen Erfindungskunst, einer individuellen Heuristik. Aus Produkten um uns herum, ein eigenes zu machen: Theorie der Werkgenese.

II

Wie entsteht also eine Arbeit? Sechs Werkzeuge möchte ich vorstellen. Utensilien für die alltägliche Reise, überall schon lange in Gebrauch. Erkundet von den klassischen Avantgarden, exemplarisch angewendet in den Spätavantgarden und gängiges Zubehör in Zeiten des Remix. Also: Was pack ich ein, was nehm ich mit?

1. Das Werkzeugzept

Dieses Utensil erklärt, wie zu jeder Zeit, an jedem Ort etwas Neues entstehen kann – ganz ohne Absicht. Zum Beispiel so: »now try this take a walk a bus a taxi do a few errands sit down somewhere drink a coffee watch tv look through the papers now return to your place and write what you have just seen felt thought with particular attention to precise intersection points«¹ So ein Rezept kann jeder nachkochen. Entwickelt haben es William S. Burroughs und Brion Gysin 1978. Und ein Medienkünstler wie Ferdinand Kriwet spielt es mit folgendem Ergebnis schon in den sechziger Jahren: »Sie wollen z.B. mit dem Autobus einen Bekannten besuchen; an der

1 Willam S. Burroughs & Brion Gysin, *The Third Mind*, London 1978, S. 113.

Zum Thema

Es passiert nicht oft, daß ein geplantes Thema so eigenwillige Wege geht wie in diesem Falle. Diese Wege entfernten sich zwar von dem angenommenen Ausgangspunkt, weiteten damit aber das beabsichtigte Gebiet in ungeahnte Dimensionen. Galt die Anfangsidee doch zunächst der empirischen Beobachtung eines Phänomens im kompositorischen Schaffen jüngerer und junger Komponisten und Komponistinnen, das zunächst mit Unbekümmertheit im Umgang mit und in der Verarbeitung von musikalischem Material zu fassen versucht wurde. In dieser angenommenen Unbekümmertheit um strukturelle Reflexion oder geschichtliche Besetztheit von Material schien sich ein kompositions-ästhetisches Bewußtsein zu spiegeln, das sich von gesellschaftlicher Realität und damit auch von geschichtlicher Verantwortung entfernt zu haben schien. Hinzu kam die Überlegung, ob diese Unbekümmertheit nicht objektiv mit einer kompositionstechnischen Wirklichkeit zu tun haben könnte, die durch den Gebrauch von Medien und Computer geprägt ist, verkürzt auf die Computerfunktion: copy & paste.

Doch nicht nur die eingegangenen Antworten junger und jüngerer Komponisten auf unsere Umfrage nach den kompositorischen Konsequenzen einer heute leichten Verfügbarkeit von Material wie auch die analytischen Betrachtungen von Helga de la Motte-Haber oder Kai Lothwesen zeigen ein anderes, sehr viel komplexeres kompositorisches Selbstverständnis. Sowohl die ablehnende wie auch die bejahende Auseinandersetzung mit der Frage nach einer Nutzung von copy & paste-Verfahren erbrachte Einblicke in die entschiedene Ausweitung heutiger Kompositionsansätze und zeigte dabei auch die stattgefundene Umwertung herkömmlicher wie auch das Inkraftsetzen neuer Kategorien. Wichtig geworden ist etwa Komponieren als ein In-Beziehung-Setzen von disparaten Materialien, bei dem »Selektion und Organisation« ins Zentrum rücken, von Hör- oder Wahrnehmungsprozessen, überhaupt ein neues Zeitverständnis, die Entdeckung nichtklanglicher Materialhorizonte oder die eigenwillige Rückgewinnung emotionaler Gehalte: Struktur *als* Gefühl titelte Kai Lothwesen. Doch nicht nur das. Der Artikel von Holger Schulze thematisiert das innovative Potential durch die Nutzung der Neuen Medien, durch die Anwendung von copy & paste, wie es in den letzten Jahrzehnten entwickelt worden ist. In der Radiokunst, erweitert zum Internet-Radio, führte das, wie der Beitrag von Heidi Grundmann zeigt, bis zur Ausprägung neuer künstlerischer Produktionsformen wie auch Genres. Copy & paste nicht als Verarmung, sondern als produktiver Impuls.

Gisela Nauck

Haltstelle sehen sie sich dem Fahrplan, einem Poem aus Zahlen und Ikonen in Augenhöhe senkrecht gegenüber, während der Busfahrt blicken sie Schilder (»Mit dem Schaffner sprechen verboten!«, »Festen Halt suchen«, »Betätigung dieser Knöpfe nur durch den Schaffner« etc.) im Businneren an, derweil Reklametafeln, Neonschriften, Verkehrsschilder draußen für sie an Häuserwänden, auf Bauzäunen, an Stangen und Masten posieren und ihr Gegenüber liest vielleicht gerade die Zeitung, welche ihnen ihre Rückseite zuwendet.²

Das Werkrezept ist ein »aleatorisches Spiel«³ das alle Avantgarden benutzt haben, um zufällig zu arbeiten. Ob sie automatisch produziert oder improvisiert haben, ob sie Programme arbeiten ließen, ohne Rücksicht auf eingesehene Datensätze. Vielleicht sogar ein maßgebliches Kriterium jeder Avantgarde: Zu versuchen, dem Nullpunkt der Werkentstehung ein Stück näher zu kommen. Als Forschungsgruppe, auf dem Weg zum absichtslosen Anfang der Kunst. Grundlagenforschung einer Theorie der Werkgenese, der künstlerischen Arbeit.

Denn Werkrezepte zeigen, wie leicht der Anfang ist. Wir wählen *Quellen* aus – hier: Ver-

kehrsmittel, öffentliche Orte, Massenmedien. Schalten Selektionsfilter vor – bei Kriwet »Schriften im öffentlichen Raum«, bei Burroughs und Gysin dagegen überraschende Parallelen (»precise intersection points«), persönliche Assoziationen. Und wir legen ein »Muster« zurecht, nach dem wir die Fundstücke organisieren; die vorliegenden Rezepte bevorzugen hier eine Übertragung in Wortzeichen, geordnet zu Zeilen.

Die Grenzen des Zufalls liegen also in Repertoire, Selektion und Organisation, in Materialquellen, Filterverfahren und Verteilungsmustern – im Alltag von uns meist unbewußt genutzt.⁴ Ein Filterprozeß letztlich, der viele Male hintereinandergeschaltet und angewendet werden kann, auf allen Ebenen einer Arbeit; vom Pixel und Konsumprodukt bis zum Gesamtwerk, der Produktlinie.

2. Landkarte der Werkgenese

Die Grenzen unserer Arbeit liegen also noch vor dem ersten Anfang fest. Natürliche Beschränkungen, denen wir nicht entkommen, wie Vorlieben für bestimmte Materialien, Arbeitsabläufe und -bewegungen, Abneigungen gegen Werkzeuge oder Arbeitsumgebungen.

2 Ferdinand Kriwet, *Zur veränderten Rezeption von Wort und Bild*, in: ders., *Leserattenfaenge*, Köln 1965, S. 14 f.

3 Vgl. Holger Schulze, *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nicht-intentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*, München 2000.

4 Oder wie es Akustik und Kompositionstheorie definieren: Aleatorische Prozesse sind solche »deren Verlauf im groben festliegt, im einzelnen aber vom Zufall abhängt« (Werner Meyer-Eppler, *Statistische und psychologische Klangprobleme*, in: *die reihe* 1: elektronische Musik, Information über serielle Musik, Wien 1955, S. 22.

Absoluten Zufall gibt es da nicht. Ebenso gut aber auch keine Beliebigkeit. Denn selbst, wenn wir zufällig arbeiten – oder mit Destruktion, Desorganisation, Dekomposition, Dekonstruktion – überschreiten wir diese Grenzen nicht. Stehen uns doch nur solche Quellen zur Verfügung, die selbst wieder Artefakte sind und also ebenfalls höchst absichtsvoll gestaltete Produkte. Mit bestimmten Materialien oder Produkten wählen wir immer auch die dahinterstehende Intention aus.

Genau aus diesem Grund aber ist es notwendig, am Beginn einer Arbeit keine allzu klare Absicht zu verfolgen, sondern ziellos herumzuspielen. Wenn wir nur von A nach X springen, wie es sich ergibt, und Materialien sammeln, die uns unterkommen, haben wir zumindest eine geringe Chance, in der Fülle fremder Artefakte und Intentionen tatsächlich eine ungeahnte und für uns neue Absicht zu entdecken. Folgen wir aber nur von vornherein fixierten Intentionen, Vorabsichten und »Prä«-intentionen, können wir nicht mehr erreichen als ein Ziel, das innerhalb unserer eigenen Beschränktheit liegt. Von Anfang an also berechenbar, festgelegt und stark determiniert. Oder wie es Jimmy Cauty und Bill Drummond von KLF formulierten: »Verzweifelt nach Originalität suchende Musik-Schöpfenden gewöhnlich ohne diese, weil einfach nicht genug Platz gelassen wurde, damit ihr Geist durchkommen kann.«⁵

Aleatorik ist somit ein Weg, um Platz zu schaffen für entstehende Intentionen. Um uns also selbst zu überlisten, unsere Absichten zu lockern und in Bereiche abzulenken, die wir ansonsten nie angesteuert hätten. Um hinter Grenzen zu landen, die wir davor kaum wahrgenommen hätten als solche.

3. Kohäsion

Hinter dieser Grenze, unterhalb des absichtsvollen Handelns liegen Phänomene, deren Bedeutung in Begriffen schwer zu fassen ist. Die mit Bedeutung auch nichts zu tun haben, sondern eher mit nichtsprachlichen Eigenschaften eines Materials. Diese Bindekräfte und Auffälligkeiten sind nicht mehr durch Zufall zu erklären; und sind dennoch nicht absichtsvoll konstruiert. Es sind maschinell meßbare, quantifizierbare Eigenschaften an der Oberfläche eines Materials. Diese Texturen, Rhythmen, Stofflichkeiten sind Kristallisationspunkte jeder Werkgenese. Wenn Gertrude Stein etwa – im Rahmen eines eng begrenzten Sprachrepertoires – den Klangähnlichkeiten, rhythmischen und repetitiven Mustern folgt und einen Roman schreibt wie *The Making of Americans* (1903-11)⁶; wenn Ferdinand Kriwet in *Poem-Paintings*⁷ der 60er Jahre Buchstaben

vergrößert, verzerrt, zerschneidet zu Logos fremdartiger Unternehmen. Oder wenn Heiner Goebbels einen Text von Heiner Müller inszeniert (*Der Auftrag*; 1979) – dann wurde er bei seiner Arbeit an dem Text »erst, als die englische Übersetzung dieses Heiner-Müller Textes kopfüber vor mir auf dem Schreibtisch lag, auf die vielen großen »Is« aufmerksam (»Ich« als Satzanfang), die im englischen, kleingeschriebenen Schriftbild auf besondere Weise herausfallen; woraus ich dann die hervorhebenden Zeilenanfänge in der ersten Person komponiert habe, die für die anfängliche Sequenz dieses Hörstücks und szenischen Konzerts charakteristisch sind.«⁸ Die »Is« oder Ichs stachen optisch hervor – nicht als bedeutungstragende Zeichen; als visuelle Trenner, die alle Sätze rastern, zerhacken, rhythmisieren. Strukturen, die erst dann erkennbar wurden, als der Text nicht mehr semantisch, also auf Inhalt lesbar war – sondern nur die Oberfläche sichtbar war, die Optik und der Klang.

Die Textlinguistik hat für solche Phänomene einen anschaulichen Begriff. Sie bezeichnet diese nichtsemantischen, strukturellen Eigenschaften und Bindekräfte eines Materials als »Kohäsion«: als Oberflächenspannung oder Anziehungskraft im Gegensatz zum inhaltlichen Zusammenhang, der inneren Kohärenz. Die Kohäsion eines Textes umfaßt Seitenaufteilung, Druckbild, Buchstaben- und Klangwiederholungen. Die Kohäsion einer Skulptur dagegen eher die Textur der Materialien, Farben, vielleicht auch der Geräusche, die entstehen. In der Photographie finden sich Körnung, Farbintensität und Kontrast und in der Musik die materiellen Spannungen von Sound, Dynamik, Klangraum und Rhythmus.

Wenn wir diesen Anziehungskräften folgen, was passiert dann? Lassen wir die Maschinen laufen... und schauen, was kommt?

4. Medienprotokolle

Die Wirklichkeit wird Materialgenerator. Wir schließen uns an und nehmen alles auf, dreidimensionale Objekte, flüchtige Geschenke der Medien und bewegen uns in einem weiteren Genre der Avantgarde: Das Medienprotokoll ist ein vollkommen maschineller, also von unmittelbar menschlicher Intervention freier Werkgenerator. Vorformen waren die Schlagzeilencollagen der Surrealisten, Dadaisten oder Futuristen. Komplexer schon die *Imaginary Landscape IV*, ein Stück, in dem John Cage zwölf Radioapparate von vierundzwanzig Musikern bedienen ließ – das aktuelle Radioprogramm bei jeder Aufführung neu abmischend in einen Gegenwartsklangraum. Und souverän nutzte Andy Warhol das Medien-

8 Heiner Goebbels, *Text als Landschaft*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 157 (1996), S. 34. Die erwähnte englische Fassung des Textes von Heiner Müller lautet: »I am standing among men who are strangers to me... I am dressed like an office clerk or a worker on sunday. I have even put a tie, my collar rubs against my neck. I am sweating... When I move my head, the collar constricts my throat. I have been summoned to the boss...« ebd.

5 The KLF (Bill Drummond & Jimmy Cauty), *Das Handbuch. Der schnelle Weg zum Nr. 1 Hit*. Übersetzt aus dem Englischen von Dittmar Frohmann, Berlin 1998, S. ii (Original u.d.T.: *The Manual. How to have a number one the easy way*, London 1988).

6 Gertrude Stein, *The Making of Americans. Being a history of a family's progress (1906 – 1908)*, Complete version. New York/ Frankfurt am Main/ Villefranche-sur-Mer 1966 (dt.: *The Making of Americans. Geschichte vom Werdegang einer Familie. 1906-1908*. Übersetzt von Lilian Faschinger und Thomas Priebisch, Klagenfurt 1989).

7 Beispiele in: Ferdinand Kriwet, *Mitmedien. Arbeiten 1960-1975*, Düsseldorf 1975, S. 44-57.

protokoll, wenn er tägliche »letters, invitations, gifts, and magazines«⁹ in Pappkartons abfüllte, in sogenannte *Time Capsules*, die, mit ihrem Datum versehen, bis heute aufbewahrt und ausgestellt werden. Und was die Medien vom Februar 1989 bis zum Oktober 1990 zu sagen hatten, das schrieb Rainald Goetz mit, auf unschuldig-beherrliche Weise: 1.600 Seiten voll von Ansagen, Zwischenmoderationen, Off-Kommentaren, verwirrten Korrespondenten, Reden, Prognosen und Rückblicken. Das Medienprotokoll 1989.¹⁰ Dessen knappe Sprachsamples und die schiere Quantität des Kanalwechsellns versetzen uns zurück in die Medienkonstellation jener Epoche: Als Kabelfernsehen noch kaum verbreitet war, die elektronischen Netzwerke nur was für Spezialisten und Remixmusik ein vorübergehender Trend für viele.

Medienprotokolle speichern mehr als Archive. Nicht nur Sendungen oder Produkte, sondern die historisch jeweils einzigartige Weise des Verknüpfens und Mischens kursierender Artefakte, die spezifische »Medienpraxis«. Womit wir angelangt wären beim vorletzten Zubehör für unser Handgepäck:

5. Der Remix

Wenn jeder Gegenstand also Angebot ist, ihn weiterzuarbeiten, dann hilft uns der Remix, die Verarbeitung zu beginnen. Spätavantgarden und Postmodernisten ist er als »Work in progress« bekannt oder »Opera aperta«. Was Remix aber wirklich ist? Hören wir noch einmal die KLF: »Mischen. Das ist ein Wort, das jeder ständig benutzt, ohne zu wissen, was es wirklich bedeutet. Falls wir es noch nicht erwähnt haben sollten, Mischen heißt, das zu nehmen, was auf dem Mehrspurband drauf ist, und zu bestimmen, welche Teile in welche Reihenfolge gesetzt werden, während man ständig den Sound optimiert und jede Menge Entscheidungen treffen muß und dann alles, was übrigbleibt, auf ein Zweispur Stereo Mastertape aufnimmt. Von dieser Vorlage wird die Platte gepreßt.«¹¹ Ein Filterprozeß auch hier: Quellen sind vorliegende Aufnahmen, neue Samples. Wir »bestimmen, welche Teile in welche Reihenfolge gesetzt werden«, wählen also Elemente aus, die wir zu neuen Mustern ordnen. Wenn wir »den Sound optimieren«, bedeutet dies die Angleichung oder Differenzierung der Kohäsionen unserer Elemente durch Filterung, Deformation, Verkettung, Rhythmisierung. Was nicht mehr ohne Absichten geschieht, sondern »jede Menge Entscheidungen« fordert.

Entscheidungen, die auch Kurt Schwitters treffen mußte, wenn er Raoul Hausmanns Plakatgedicht *fmsbw* remixte und über Jahre

hinweg weiterspielte zur *Sonate in Urlauten*. Oder die auch John Cage traf, wenn er zwei- und vierzig Jazzplatten zu einer Ballettmusik mischte (*Imaginary Landscape V*, 1952) oder sechshundert Magnettonbänder zu einem *Williams Mix* (1952). Filtern und Rhythmisieren folgen hier zwar einer anderen Kohäsion. Doch ein verbindlicher Sound und gelegentlich gar Beat muß auch hier den Mix zusammenhalten, über alle Zufalls-Samples hinweg. Oder wie KLF empfehlen: »Du darfst den Beat niemals stoppen. Du darfst den Beat niemals verlieren. Du darfst den Beat niemals mißhandeln. [...] Trau Dich, praktisch alles wegzulassen. Bete am Altar der urmütterlichen Göttin des Grooves.«¹²

Ob Beat oder Groove, Flow oder Fluß, Lockerheit, Lässigkeit, Verschlepptheit oder Funk: all das sind nur hilflose Metaphern für Phänomene der Kohäsion – für die fundamentale Bindekraft »rein äußerlicher, quantifizierbarer Materialeigenschaften«.

Kohäsion als Kategorie kann das Nichtsprachliche und Nichtsemantische an einer Arbeit also positiv beschreiben. Nicht nur als Mangel oder Entzug von Sinn, vielmehr als überdeutliche Anwesenheit eines Körpers! Mit Eigenschaften, die nicht nur technisch bestimmbar sind, sondern von jedem physisch wahrnehmbar. Anfang einer neuen, einer positiven Ästhetik – einer neuen Poetik: Theorie der Werkgenese.

Wenn all das uns dann aber doch zu oberflächlich wird? Wir dennoch einen größeren Zusammenhang suchen? Dann greifen wir zum sechsten und letzten Zubehör unseres Handgepäcks.

6. Die Heuristische Fiktion

Anfang der neunziger Jahre machte Brian Eno einen Selbstversuch, von dem er begeistert berichtet. Unterwegs im Hyde Park führte er einen DAT-Recorder mit sich »and recorded a period of whatever sound was there: cars going by, dogs, people«¹³. Aus diesem Zufallsband schnitt er eine Passage von der Länge einer Single heraus und kopierte sie immer wieder hintereinander. Diesen Hyde-Park-Lärm hörte er bei der Arbeit am Computer, tagelang und immer wieder. Und plötzlich war da ein Zusammenhang. Nicht mehr zufällige Folgen von Klangereignissen, sondern eine sinnvolle, gar erzählerische Abfolge von Handlungen. Ein Auto beschleunigt; ihm folgt exakt ein Hundegebell; das klingt aus im Rauschen von Tauben. »Something that is as completely arbitrary and disconnected as that, with sufficient listenings, becomes highly connected. You can really imagine that this thing was constructed somehow.«¹⁴ Die Aufnahme war

9 Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, Edited by Pat Hackett, London 1989, S. xv.

10 Rainald Goetz, 1989. *Festung 2.1*, Band 1-3, Frankfurt/Main 1993.

12 Ebd. S. 102.

11 The KLF, *Das Handbuch*, a.a.O., S. 101.

14 Ebd.

kein Artefakt. Doch halten wir es nicht lange aus, von etwas umgeben zu sein, das buchstäblich keine Bedeutung hat und durch Zufall entstanden ist. Wir vergessen die aleatorische Entstehung und geraten in ein Gedankenspiel, in eine »heuristische Fiktion«.

Plötzlich erscheinen uns Zufallsprodukte als Werk eines Komponisten, ein Live-Hörspiel vielleicht, ohne unser Wissen im Hyde Park aufgeführt? Titel kommen uns in den Sinn wie *Reservebrautkleid*, *Futuristische Archaik*, oder *Bruno Labbadia*. Oder sind die Geräusche nur Vorlauf zu einem Lied, das gleich beginnt? Erfunden von einer Kultur, zehntausend Jahre älter als unsere? Gespielt vielleicht von Kreaturen, die ahnen, daß ihr Körper und ihr Denken genauso synthetisch generiert sind wie diese Musik? Oder ist das alles, was wir deuten als Musik, vielleicht nur die Skizze, die akustisch abgespeicherte Zeichnung, wie einer seine Wohnung möblieren will?

Jede dieser Fiktionen holt ein bestimmtes Element nach vorne, schiebt andere in den Hintergrund. Verändert unseren Fokus jedesmal, die Deutung des Gefüges ändert sich, »bedeutungslos« wird »neue Bedeutung«. Die Ordnung möglicher Bedeutungen verschiebt sich, läßt Hierarchien variieren, daß eben noch Zentrales unwichtig wird und neuer Inhalt hoch ins Zentrum steigt. Diese Fiktionen umschreiben unsere Intention. Die Wahl des Materials bleibt dadurch nicht nur Zufall, kohäsionsgesteuert – sie wird absichtsvoll im nachhinein, durch unsere Fiktion bestimmt. Im Einzelfall je eine andre.

III

Das Handgepäck ist zusammengestellt, wir sind schon unterwegs und treffen nun, im Flugzeug, Auto, en passant, auf etwas, das uns fasziniert. Ein Fundstück, vom Himmel gefallen, außerirdisch. Und trotzdem ein von Menschen hergestellter Artefakt. Woher also unsere Begeisterung? Wissen wir nicht und sind dennoch verwandelt, beglückt davon, erhoben, angeregt zur eigenen Arbeit. Wie schafft es dieses Ding, die fremde Lebensform, uns Glück zu bringen, zu manipulieren? Greifen wir zu unserem Handgepäck und beginnen mit dem:

Praxistest

Ein Film, gedreht von Mike Mills, für adidas im Auftrag der Agentur 180, Amsterdam.¹⁵ Auf einem dunkelgrauen Bolzplatz kommen wir an, im ersten Bild. Wir wechseln in ein Wohnzimmer in hellem Gelb, die Familie in rosa, mint, pastell gekleidet, ein Spieler dort im Fernseher trägt ein dunkelblaues Trikot:

die erste nicht-blasse, kräftige Farbe wird im nächsten Bild übernommen von roten und gelben Trikots, die Radfahrer tragen – nur Fans und Begleiter sind farblos. Und rot sind die Helfer, blauweiß die Läufer gekleidet beim Zieleinlauf im nächsten Bild. Ein Tenniskleid in Gelb, Skater blaßblau, ein gelbes Hemd vor mattem Palmenhimmel. Stafettenlauf, die Reise der künstlich gesteigerten, künstlich entsättigten Farben. Mal wird die Spannung gehalten, dann wieder kurz gelöst – die gesteigerten Farben tragen uns weiter, Kohäsion und Bindung über jeden Schnitt hinweg, über jeden Mangel an inhaltlicher Kohärenz.

So bewegt uns durch den Film ein kreisender Übergang: Im Zentrum der Bilder kreisen Imperative (»take the world cup«, »take last place«, »take what you want«) von links nach rechts, gewohnte Leserichtung, der ohne Widerstand wir folgen. Beruhigend geleitet durch jede Szene schwenken wir mit der Kamera, zwar nur ein paar Grad, doch der drehende Text vollendet die Reise. Geht uns voraus, nimmt Tempo mit, wieder von links nach rechts.

Dem Schriftpropeller wird jede Szene angepaßt: Ist sie zu lang, wird Überlänge rausgeschnitten, Bilder springen. Ist sie zu kurz, wird einfach wiederholt, ein Loop entsteht. Die kreisenden Zeilen geben das Tempo vor, der Textrotor ist Motor der Reise. Ohne Rührung kreisen die Texte und gleiches gilt für das Sample der Tonspur, right here, right now, kehrt kreisend wieder, »Right here – Right now!« von Fatboy Slim. Fordert auf, als Mantra zu nehmen, was auch immer, what you want, »take what you want«. Was für Szenen sind das also, was für Lieder, Texte? Zu welcher Fiktion führt uns das hin? Führt uns das wohin?

Der Schwenk der Kamera führt jede Einstellung zu einer neuen Person im Bild, in neuer Farbkombination und einem Blick dem Schwenk entgegen. Schaut uns an, als wär all das nicht komponiert, nicht Artefakt, sondern Liveaufnahme eines Sportkanals, der Entscheidungsmomente aufnimmt. Pseudo-Dokumentation entsteht, Präsenz des Live-Dabeiseins, des lebhaft Miterlebten: Direkte Übertragung intimer Momente, Fiction of »Live«. Fiktion, die Regisseur Mike Mills benutzt hat, auch für *All I Need*, ein Clip für Air. Ein Pärchen, Skater beide, filmt er dort beim Alltag. Läßt beide erzählen – über die Musik gelegt – wie sie sich kennenlernten, was sie aneinander mögen und was sie nicht verstehen am ändern. Und wieder die Fiktion von »Live« Fiktion, die unsern Clip zusammenhält.

Spürbar überdeutlich im »ersten Remix«, der daraus entstand. Wir sehen hier zunächst die Bilder, die wir kennen, dreißig Sekunden lang; durch andere Auswahl der Kohäsion aber

15 Mike Mills, *Adidas: Forever sports*, Agentur 180 Amsterdam 1999.

verändert: auf höherem Spannungsniveau beginnend, ausschließlich fast Primärfarben satt – und auch die Tonspur startet höher angespannt. Viel schneller setzt der Beat ein, unabweisbar drängt es uns in »Live«-Fiktion, »Präsenz«-Fiktion: Wir sind hier – and now!

In der zuerst gesendeten Variante, dem sogenannten »Original«, beginnt Bild, Musik bei deutlich flacher Kohäsion, viel früher. Lange Dauer, bis Frequenzen lauter werden, sich zusammendrängen, lange bleibt der Loop, verharrt in Wiederholung, Dauer: eine »Ewigkeit«. Bereitet sie Fiktion von Anwesenheit und Live lange vor als Fiktion der langen Dauer, des langen Atems, »Eternity«. Sie braucht zähe Annäherung, ungestörte Zielstrebigkeit, bis es uns gelingt, Momente geistesgegenwärtig zu erleben: Handeln in Präsenz.

Diese Geistesgegenwart, als Live-Ausbruch aus langer Dauer, umrahmt Mike Mills mit Text in jeder Szene: take first place um die Kurve/take control Ball im Flug/it very seriously selber in der Luft/your own approach ein Fuß, der zutritt. Besingt die Schrift, befiehlt und kommentiert präsenzte Handlung, Loblied der Lebendigkeit, aus langer Arbeit erwachsen an sich selbst – aus Training, Lehre, Studium.

Der »zweite Mix« verlegt sich denn auch ganz auf die Fiktion von Ewigkeit und Dauer – Tonspur ist hier das *Memory Gospel*, Gedächtnislied, von Moby. Zwei neue sind Szenen eingefügt, die alles ändern: die nicht mehr im Dämmerlicht geschehen, sondern strahlen in leuchtend weißen Farben, sonnenumglänzt im zweiten Mix. Diese dominante Kohäsion verbindet Bild, Musik, dahliegende, dauernde Frequenz – die Fatboy Slims Stück auch hat, nur ganz schnell verdrängt vom Beat – hier überdauert die Zeit, ganz blaß und fließend. Von Ferne nur ein Beat; schwach wie drei Straßen weiter.

In der letzten Runde, die Läufer im hohen Mittagslicht – zwei Frauen am Taxi vorbei, take a run around the block – Cheerleadermädchen run around in circles – zwei Fechter take the bronze, the silver, gold – ein Fallrückzieher wird geprobt to take your own approach – deine ureigene Herangehensweise! Fliegen wir aus der Halfpipe and take it very seriously. Tricksen einander aus and don't take it seriously at all. Take what you want – nimm alles was du willst, ist hier. Die Spannung ganz gelöst, den Druck gelockert – um jetzt, für immer, den Beat ganz auf der Eins zu halten. Fiktion von Ewigkeit. ■

(Dem Text liegt der gleichnamige Vortrag zugrunde, den der Autor in der Ringvorlesung des Graduiertenkollegs Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses am 24. Juni 1999 an der Hochschule der Künste Berlin gehalten hat.)

