

# Intermediales Nicht-Handeln

Wie sich die Musik durch Fluxus veränderte

1 Vgl. Dick Higgins, *Statement on Intermedia*, abgedruckt in: *In the Spirit of Fluxus*, Katalog zur gleichnamigen, von Elizabeth Armstrong und Joan Rothfuss organisierten Ausstellung im Walker Art Center Minneapolis, 1993, S. 172 f.

2 George Brecht im Gespräch mit Henry Martin, in: Katalog Bern 1978: *Jenseits von Ereignissen*, S.142 f.; zit. n. Gabriele Knapstein, *George Brecht: Events*, Berlin 1999, S. 141.

3 George Brecht, *The Origin of »Events«*, in: Programmheft *John Tilbury's Volo Solo Macnaghtes Concerts 1970-71*, London 1970; zit. n. Knapstein, a.a.O., S. 185.

4 George Brecht, *Drip Music* (1959-62); alle angeführten Event-Karten wurden von George Maciunas 1962 unter dem Titel *Water Yam* verlegt.

Der Begriff Performance ist so unscharf, daß sein Gebrauch gut bedacht sein will, meistens aber wenig sinnvoll ist. Intermediale Kunst, also Arbeiten, die sich von vornherein *zwischen* den Genres positionieren, gibt es heute jede Menge. Natürlich ist die Frage, ob dort, wo Kategorien über Bord geworfen werden, neue Kategorien aufgestellt werden sollten. Es scheint wichtiger, das jeweilige Erkenntnisinteresse zu hinterfragen. Ein Blick zurück in die Geschichte auf das Phänomen »Fluxus«, das Label, unter welchem sich in den frühen sechziger Jahren Schüler John Cages und direkt von ihm beeinflusste Künstler zusammenfanden, und darauf, wie sich der Musikbegriff damals veränderte, mag einiges erhellen.

## Silence

Cages Begriff von Stille, der sich am deutlichsten in seinem nur aus Pausen bestehenden »stillen Stück« exponiert, hatte das Denken, die Wahrnehmung dieser Künstlergeneration radikal verändert. Das Stück ging unter seinem Uraufführungstitel *4'33"* (1952) in die Geschichte ein, wichtiger jedoch ist, daß es nicht nur eine Dauer haben kann, sondern daß es permanent existiert. Die Natur war für Cage das zufällige Netz von Aktivitäten, die, ohne hierarchisches System, gleichzeitig ablaufen. Stille bedeutete nunmehr die absichtslose Geisteshaltung, sich dieser Erfahrung zu öffnen. Der stille, offene Geist sieht sich nicht mehr getrennt vom Netz der Aktivitäten. Die Dinge ereignen sich in gegenseitiger Durchdringung.

Das Leben selbst ist schon Musik, Kunst und Leben verschmelzen. Jede Klangerzeugung erfordert Aktivität, und sei es die Aktivität von Atem, Kreislauf und Nervensystem, jede Aktivität verursacht Klang. Die Wahrnehmung dieser Verschmelzung von Kunst und Leben führt zu intermedialem Arbeiten. Dick Higgins hatte den Begriff »Intermedia« geprägt. Ein Komponist solle für alle »Medien« komponieren; ein Werk könne beispielsweise sowohl Musik wie auch Poesie sein. Diese

20 Sprengung der Grenzen war für ihn von we-

sentlich politischer Bedeutung.<sup>1</sup> Wolf Vostells Arbeit prägte das Motto »Das Leben als Geräusch – Geräusch als Leben«. Er operierte mit Begriffen wie »Lebens-Musik«, »optischer Musik« oder »gedanklicher Musik«. Darüber hinaus schloß er alle Sinneseindrücke in das Kunstwerk mit ein und erklärte konsequent jeden Menschen zum Kunstwerk.

Die Generation nach Cage definierte den Begriff Musik radikal neu: Musik war nicht notwendigerweise mehr mit der Erzeugung von Klang verbunden. »Vielleicht gibt es keinen Moment im Leben, der nicht musikalisch wäre ... weil wir immer etwas hören.«<sup>2</sup> George Brecht stützt seinen Musikbegriff auf Theorien der modernen Physik – die Relativitäts- und Quantentheorie, den Feld- und Raumzeit-Begriff –, bzw. ist ebenso wie Cage stark von östlichen Denk- und Erfahrungsweisen beeinflusst.

Zen, Taoismus oder Advaita-Vedanta begreifen alles Seiende als Einheit. Es gibt keine Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt, keinen Dualismus. Jedes Etwas existiert in seiner Konkretheit mit jedem anderen Etwas in gegenseitiger Durchdringung. Die Konkretheit (tathata) im Zen meint das Etwas als solches im Zustand vor der Konzeptualisierung. Ein Baum ist kein Baum, bevor er nicht unter das Konzept »Baum« subsumiert wurde. Tathata geht dieser Konzeptualisierung voraus. Nur ein nicht-handelndes, nicht-festhaltendes, nicht-wählendes, intentionsloses Bewußtsein vermag die Dinge in ihrer Soheit zu erfahren.

## Event

Auf diesem Hintergrund entwickelte Brecht den Begriff des »Events«. Während bei Cage das Bewußtsein gestreut, die gesamte, komplexe Peripherie wahrnehmend in den gesamten Raum hineingeht, richtet Brecht, auf der gleichen Grundlage, die Aufmerksamkeit auf das kleine Ereignis, das Ding, das sich im Raumzeitkontinuum ereignet. Seine Events sind meist einfache, alltägliche Handlungen, »very private, like little enlightenments«<sup>3</sup>, die er auf einzelnen Karten notierte. Zum Beispiel *Drip Music (Drip Event)* »(...) A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.«<sup>4</sup> Die angegebene *second version: Dripping* ist wohl so zu verstehen, daß es hier keinen Arrangierenden mehr gibt, nurmehr den, der ein zufällig bemerktes Tropfen wahrnimmt. Da nicht mehr von kausalen Zusammenhängen ausgegangen wird, entstehen neue Freiheiten im sozialen Funktionieren: »*Three Telephone Events* ● When the telephone rings, it is allowed to continue ringing, until it stops. ● When the telephone

rings, the receiver is lifted, then replaced.● When the telephone rings, it is answered.« Und kleingedruckt darunter: »Performance note: Each event comprises all occurrences within its duration.« Einige Events beziehen sich auf konzertante Situationen, zum Beispiel *Concert for Orchestra*, das lediglich aus der Anweisung »(exchanging)« besteht, oder *Symphony No.2: »(turning)«* oder *Symphony No. 3: »on the floor«*. Die verschiedentlich formierten »Fluxorchestras« interpretierten *Symphony No. 2* als Umblättern möglichst dicker, auf Notenständern positionierter Partituren, jeder Performer im eigenen Tempo; oder *Symphony No.3* als sanftes Herabrutschen vom Stuhl im Unisono, die Instrumente in spielbereiter Position.

Während diese Events, wie auch Brechts Streichquartett (»shaking hands«), den traditionellen Konzertrahmen poetisieren, vielleicht weniger karikieren als ad absurdum führen bzw. schlicht ein Erfahrungsfeld eröffnen, Musik umfassender wahrzunehmen, entstammen viele seiner Events alltäglichen Zusammenhängen. Die *Five Events* vereinen nicht einmal Aktionsanweisungen, sondern beschreiben Vorkommnisse: » ● eating with; ● between two breaths; ● sleep; ● wet hand; ● several words«. Es versteht sich, daß diese Events nicht notwendigerweise mehr eines Publikums bedürfen und aufgeführt werden müssen. Die Eventkarten sind poetische Vorschläge für ganz private Erfahrungen, für plötzliche Einsichten, die nichts Besonderes sein wollen und alle Sinne mit einbeziehen.

Seinen Event- und damit seinen Musikbegriff zu Ende denkend, weitete Brecht ihn auf Objekte aus. Dadurch, daß es Zeit und Raum braucht, einen Gegenstand von all seinen Seiten wahrzunehmen, ist er ein Event, ein Ereignis. Und umgekehrt: da jedes Ereignis Grenzen hat, ist es ein (Gedanken-)Objekt. In *Recipe, Chair Event, Stool, Bed Event* oder *Wheel* werden gefundene Dinge zu einem Gesamtobjekt arrangiert, das readymade-artig den Einfluß Marcel Duchamps bezeugt. Hier vollzieht sich konsequent und kontinuierlich der Übergang zur Bildenden Kunst, Brechts Arrangements sind ausstellbar und werden ausgestellt. Jedoch versteht Brecht sie immer noch als Anweisungen, die temporäre Objekte oder Objektarrangements hervorbringen. Wie eine Partitur kann jedes Event neu gespielt werden, und nicht nur Brecht selbst, sondern jeder kann diese Events aufführen. Es zeigt sich, daß die Kategorien nicht länger funktionieren.

## Leere Form

Dinge sind Musik, da sie Strukturen, leere Formen in Zeit und Raum sind. Kompositorische

Strukturen sind Gefäße, in die etwas gegossen werden kann, die aber ebenso leer bleiben können bzw. deren potentielle Leerheit immer bewußt bleibt. Dieser Cagesche Gedanke findet sich insbesondere bei Emmett Williams und George Maciunas.

Emmett Williams positioniert seine Arbeiten zwischen Musik, Poesie, Aktion und Bildender Kunst. In seiner 1963 entstandenen *Alphabet Symphony* werden die Buchstaben des Alphabets per Zufall gezogen und für jeden Buchstaben eine entsprechende Aktivität ausgeführt: zum Beispiel D = dog – der Performer ißt auf allen vieren; oder P = pouring – der Aufführende entleert eine Flasche Bier in seine Hose. In *Four-Directional Song of Doubt for Five Voices* (1958) werden die fünf Wörter »you just never quite know« einer strengen mathematischen Reihe unterworfen. Die Partitur ist von vier Seiten zu lesen und jeder der fünf Performer, denen jeweils ein Wort zugeteilt ist, entscheidet eigenständig, in welcher Leserichtung er beginnt und fortfährt. Damit überlagern sich die fünf Wörter in zufälliger Weise zu neuen Satzkonstruktionen. Im Laufe des Stücks werden die Wörter nach und nach durch Vokales, Lachen, Weinen, Gesten, Aktionen ersetzt. Es entstehen repetitive Muster.

Sei es die Systematisierung durch das Alphabet oder daß er Konkrete Poesie Permutationen unterwirft – oft sind es einfache, aber strenge Strukturen, die Williams seinen Stücken zugrunde legt. Damit ist er mit dem mathematischen Minimalismus Tom Johnsons verwandt, wobei Williams weniger Töne als Wörter organisiert und sie fast immer zu Aktionen ausweitet.

George Maciunas' Aktionspartituren geben dem Interpreten ein Koordinatensystem in die Hand. Die aufgelisteten Aktionen kann der Performer durch Eintragen von Sekunden in Dauer und Reihenfolge selbst bestimmen. *Solo for Violin, for Sylvano Bussotti* (1962) zum Beispiel besteht aus Anweisungen wie »loosen string and pluck« oder »hold bow to shoulders and bow with violin« bis hin zu »bite violin«, »drill violin« oder »throw violin or parts of it to the audience«.

## Amusik

Nam Jun Paik hatten Cages Erweiterungen des traditionellen Klavierspiels durch Aktionen fasziniert. Seine *Hommage à John Cage* (1958) benötigt ein normales Klavier, ein sehr schlechtes, präpariertes Klavier und einen Motorroller. Der Flügel wird geschoben, das Klavier »hingeworfen«, von der Bühne gestürzt, »Zuhörer werfen Feuerwerk an die Bühne, schießen mit der Pistole, zerbrechen

Glas« und vieles andere mehr. Paik nennt dies einen »klingenden Schwitters« und setzt sich in die Tradition der Musikrevolutionierer: »Schönberg hat geschrieben »atonal«. John Cage hat geschrieben »Akomposition«. Ich schreibe »Amusik.«<sup>5</sup> Paiks Stücke der Fluxus-Periode bestehen aus plötzlichen, vehementen, absurden und aggressiven Aktionen. In *One for Violin* (1961) wird in zeremonieller Langsamkeit eine Geige angehoben, um dann um so plötzlich zerschmettert zu werden. Dem Vorwurf der Destruktion hielt Paik entgegen, daß »Destruktion« und »Konstruktion« lediglich Formveränderungen seien und nach einem Newtonschen Gesetz beide dasselbe.<sup>6</sup> Zur Auflösung der Grenzen gehörte auch das Brechen von Tabus. Ob das Um-die-Wette-Pissen in *Fluxus Champion Contest* (1962), die *Young Penis Symphony* (1962) oder die *Opera Sextro-nique* (1966), Paik brachte sexuelle Komponenten in seine Stücke, die derart an gesellschaftlichen Verkrustungen kratzten, daß sie sogar bis zu Gerichtsprozessen führten.

5 Nam Yun Paik, *Nieder-schriften eines Kulturnomaden. Aphorismen. Briefe. Texte*, hrsg. von E. Decker, Köln 1992, S.49 f.; zit. n. Stefan Fricke, *Nam June Paik, Schönberg ... und Cage*, in *Positionen* 39/1999, S. 43 ff.

6 Nam Yun Paik, Brief an Mary Bauermeister, zit.n. Stefan Fricke, a. a.O., S. 45.

7 Vgl. John Cage, *Composition as Process: II. Indeterminacy*, in: ders., *Silence*, Middletown, Connecticut 1961, S. 39.

8 Sabine Sanio, *Vom Klang der Dinge – Zur Musik von Sven-Åke Johansson*, <http://www.sven-akejohansson.com/>.

## Disziplinierte Aktion

Cages Stille-Begriff fußt auf Wahrnehmung, die nicht nur durch die Ohren, sondern gleichzeitig mindestens auch durch die Augen erfolgt. In *0'00"* (auch *4'33"* (No.2)) (1962) schreibt Cage die Ausführung einer »disziplinierten Aktion« vor, die durch elektrische Verstärkung einerseits die Geräuschebene hervorhebt, andererseits den Kunst-Charakter des Stücks legitimiert. Den Begriff Disziplin gebrauchte Cage zuerst im Zusammenhang mit Struktur: Sie ist das Mittel, um von eigenen Vorlieben und Abneigungen frei zu werden. In diesem Sinne ist eine »disziplinierte Aktion« eine Handlung, in der schlicht das getan wird, was getan wird, allerdings mit einem intentionslosen Geist. Das bedeutet, die Aktion auszuführen und gleichzeitig die Offenheit für die Stille, also die Welt, das stille Stück, zu behalten. Der Geist ist nicht mehr aufgespalten in Bewußtsein und Unbewußtsein. Zwar sind beide Teile noch präsent, jedoch blickt das Bewußtsein nun in Richtung des Unbewußtseins. Es hat den Meister Eckhartschen »Grund« vor Augen, von welchem alle Erscheinungen ausgehen und zu welchem sie wieder zurückkehren: das Nichts.<sup>7</sup>

Ob ephemere wie bei Brecht oder vehement und aggressiv wie bei Paik, die spezifische Aktion, die leer bleibt, ist das Bindeglied zwischen Etwas und Nichts. Es zeigt sich, daß diese Haltung des Nicht-Tuns das Kontinuum herstellt von klangerzeugenden zu stummen Aktionen, von Auge zu Ohr, von Dingen zu Nichts, und es ist allein dieses Bewußtsein, das intermedialem Arbeiten heute Relevanz verleiht.

## Intermediale Phänomene nach Fluxus

Diese entsubjektivierte Tätigkeit praktiziert der Performer und Komponist Sven-Åke Johansson. Mit hoher Konzentration erforscht er das ihn interessierende Material und verleitet den Zuhörer dazu, »(...) sich für den Klangcharakter und die Klangfarbe von Gurken, Traktoren oder Telefonbüchern zu interessieren«<sup>8</sup>. Die Materialforschung setzt er über Gattungsgrenzen hinweg fort und musikalisiert ebenso Bildende Kunst oder Literatur.

In Gerhard Stäblers Kompositionen spielen – ob »szenische Kompositionen«, »Geruchskompositionen«, »Instrumentales Theater« oder »Performances« – Aktionen durchweg eine wichtige Rolle. Die Grenzen sind fließend und Kategorisierungen eigentlich nicht möglich. Er versteht seine Kompositionen als »Musik in einem fundamentalen Sinn, als Musik,

Hallo 5

David Hellwich

6.5.2002

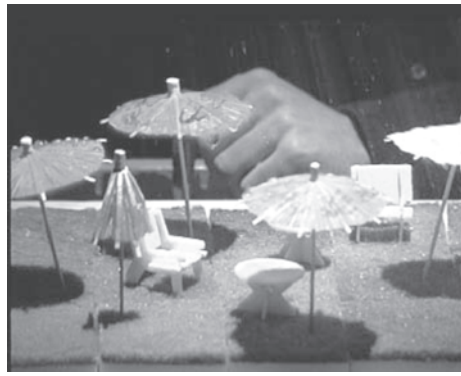
Momentaufnahme aus Christian Kestens Stück *Des Kleinen Übergewicht* (Foto: Ch. Kesten).

die alle Sinne beansprucht (...)»<sup>9</sup> Der Fluxus-Einfluß zeigt sich deutlich in Stücken wie *MO-PED* für Orgel und Motorrad (1970/71) oder in der Terry Rileys *Ear Piece* (1961) verwandten *Gehörsmassage* (1973), bei dem das Publikum dazu animiert wird, beim Hören klassischer Musik die Ohrmuschel zu bearbeiten, mit ihr zu trillern, sie zusammenzudrücken etc.

Kunsu Shim wendet sich gegen eine zielorientierte Wahrnehmung, um ein »Dazwischen« ins Bewußtsein zu rücken und bezieht sich dabei nicht nur auf Laotse, sondern auch auf Gilles Deleuzes ästhetische Kategorie des Möglichen.<sup>10</sup> In *man läßt Dinge fallen und beobachtet sie – eine Herbstmusik* für eine beliebige Anzahl von Spielern (1994) werden unterschiedliche Gegenstände fallengelassen. Performer und Zuschauer werden gleichermaßen zu Beobachtern unterschiedlicher Falldauern und -arten. Im Fokussieren auf das Unscheinbare wird die Existentialität der Schwerkraft erfahrbar. In der Aktion *herbst – für verschiedene Gegenstände (ein Ereignis)* (1997) steht Kunsu Shim lange unter einer großen und schweren Tonne, die mit einem Baum und anderen Gegenständen gefüllt, an einem Kran in zirka zehn Meter Höhe aufgehängt ist. Nach einer gewissen Zeit fällt die Tonne herab, wobei der Performer kurz davor, ja fast gleichzeitig den Ort verläßt, an dem die Tonne aufprallt. »Inmitten des Einschmelzens in die Stille geschieht etwas, das sich von diesem Eindruck verabschiedet – blitzschnell.«<sup>11</sup>

David Helbichs *Hallo 5* für Luftgitarre (2002) ist das letzte Stück der Reihe *Hallo* für Gitarre. Die Gitarre wird weggelegt und durch eine abstrakt gehaltene Choreographie ersetzt. *Hallo 5* wurde in das Trio *Haltungsschaden* (2005) inkorporiert, das nurmehr aus (komponierten) Aktionen besteht. Auch Helbich erreicht durch die »Aufführungsstrategie (sich selbst zugucken)« eine Distanz des Ausführenden zum Ausgeführten, was konzeptionell durch das »Kontextswitching« noch verstärkt wird. Im Musikkontext mit choreographischen Elementen zu arbeiten oder in die Tanzszene als studierter Komponist einzugreifen, sind Helbichs Methoden, um »Kunst als Handlungsspielraum« zu zeigen, nicht als »Genußobjekte«<sup>12</sup>.

In Barbara Thuns *Hürdenlauf* (1996/97) bleibt die Bühne erleuchtet, aber fast das gesamte Stück hindurch leer. Die Ausführenden beginnen mit Summen und sportiven Aktionen außerhalb des Raumes, so daß sie nur akustisch wahrgenommen werden können, betreten dann von hinten murmelnd den Konzertsaal, setzen sich stumm in die Zuschauerreihen, stellen dem Nachbarn eine banale Fra-



9 Gerhard Stäbler in einer email an den Autor vom 1.1.2006.

Momentaufnahme aus Christian Kestens Stück *Des Kleinen Übergewicht* (Foto: Ch. Kesten).

ge, bevor sie vor der Bühne eine arbiträre Sprachkomposition über die Silben des Namens des Aufführungsortes aufführen. Das einzige, was auf der Bühne dann stattfindet, sind komponierte Verbeugungen und der abschließende Abtritt. Thun gelingt hier die Auflösung der Konzertsituation. Ähnliche Tendenzen finden sich bei Manos Tsangaris.

Meine eigene Arbeit bewegt sich im Feld der Zwischenräume. »Musik«, besser die akustische Wahrnehmung, ist dabei die Grundlage, »Raum« das Feld, in dem sich die verschiedenen Sinneswahrnehmungen durchdringen. Die für das Museum Moderner Kunst in Wien entwickelte Arbeit *LIFT* (2005) für vier Performer in drei Fahrstühlen ist eine ortsbezogene wie räumliche Komposition, die mit sich in der Vertikale bewegendem Einzelklängen wie mit stummen, visuellen Aktionen gleichermaßen arbeitet. Die Partitur von *zahnbürsten 2* (1989/90) besteht aus einem reinen Aktionskatalog und ist insofern mit Maciunas'-Partituren verwandt. Eine Reihe gebrauchter Zahnbürsten wird zu einer E-Gitarre in Beziehung gesetzt, was die E-Gitarre zu einem Objekt macht. Die Aktionen – Saitenbürsten, pick-up büsten, Zahnbürsten zwischen die Saiten weben, eingewebte Zahnbürsten anschlagen, zart über den Bürstenkopf streichen usw. – werden schlicht ausgeführt und der Performer läßt sich selbst vom entstehenden Klang überraschen. In einer neueren Version (1998) ist die Gitarre an zwei Verstärker angeschlossen, die sich an verschiedenen Orten außerhalb des Aufführungsraumes befinden, zwischen denen gewechselt werden kann oder die inaktiv bleiben können. Im Aufführungsraum selbst klingt die (E-)Gitarre rein akustisch. Die *Bahnhofsstücke* (1996-98), in denen minimale Bläserklänge über den Bahnhof verteilt sich mit den zufälligen Klängen des Bahnhofs durchdringen, mögen – unbewußterweise – mit Brechts *Time-Table Music* (1959) oder Vostells *Flugplatz als Konzertsaal* (1964) verwandt sein. Während jedoch jene mit Situationen spielen, thematisiere ich in meiner Arbeit doch deutlicher über den Ort hinaus die Wahrnehmung von äußerem und

10 Vgl. Kunsu Shim, *Richtungslosigkeit oder Denken der unbegrenzten Gegenwart – ein Konzept für die Kunst* (1997), <http://www.kunsu-shim.de/texte>

11 Kunsu Shim im Interview mit Björn Gottstein, <http://www.kunsu-shim.de/texte>

12 Alle Zitate aus einer e-mail von David Helbich (2.1.2006) an den Autor.

hmt

Z

Hochschule Musik und Theater Zürich  
Departement Musik

## komposition, musiktheorie und tonmeisterausbildung

Die Hochschule Musik und Theater Zürich bietet Musiktheorie, Komposition und die Ausbildung zum Tonmeister als Bachelor- oder Aufbaustudium mit verschiedenen Vertiefungsrichtungen an. Im vitalen Umfeld Zürichs, mit neuestem Computer-musik- und Tonstudio ausgestattet, arbeitet ein engagiertes Dozententeam u.a. mit Isabel Mundry, Felix Baumann, Gerald Bennett, Markus Erne, Kaspar Ewald, Daniel Glaus, Thomas Müller, Martin Neukom, Andreas Nick, Mathias Steinauer und internationalen Gästen eng zusammen mit den Studierenden.

### Termine

Anmeldeschluss 31. März 2006  
Aufnahmeprüfung Mai/Juni 2006  
Studienbeginn 23. Oktober 2006

### Anmeldung

Anmeldeformulare sind unter [www.hmt.edu/musik](http://www.hmt.edu/musik) abrufbar oder über das Sekretariat anzufordern. Anmeldung und Unterlagen sind bis 31. März 2006 an das Sekretariat der HMTZ, Frau Brigitte Baumgartner, Florhofgasse 6, 8001 Zürich zu richten.

### Auskunft und weitere Information

Felix Baumann, Studiengangsleitung  
Tel. G +41 43 305 41 50  
Tel. P +41 44 342 57 72  
[felix.baumann@hmt.edu](mailto:felix.baumann@hmt.edu)

[www.hmt.edu](http://www.hmt.edu)

innerem Raum. In des *Kleinen Übergewicht* (1995) werden Alltagsdinge zu einem Objektarrangement auf- und wieder abgebaut. Die Zweistimmigkeit von Stimme und Händen entsteht dadurch, daß es keinen logischen Zusammenhang gibt zwischen visuellem Geschehen und der Stimme, die in jeweils einer Minute neun ephemere Geschichten in verschiedenen Sprachen spricht. Dadurch tut sich ein Zwischenraum auf, der ins Bodenlose führt. *zunge lösen* für Zunge solo (1999) ist ein Stück für Stimme sowie Miniaturmusiktheater für den einzigen Protagonisten, die Zunge. Eine eigens entwickelte Bewegungsnotation sowie graphische Notationen beschreiben Zungenbewegungen, die sowohl rein visuelle Aktionen wie auch sprachliche Artikulationsbewegungen gleichermaßen sein können.

In dem mit Kim Kutner entwickelten *The Agreeable People* (1988) fließen Kunst und Leben derart ineinander, daß es als »Stück« nicht mehr wahrnehmbar ist. Es besteht lediglich aus Kommunikation, gliedert sich in drei Phasen und stellt Identität infrage: » ● one/ on a journey (on a party or anywhere else), give wrong information about yourself, about your profession, your likes and dislikes, where you live, where you were born, your age ...// ● two/ answer every question (which is possible to answer with yes or no), with yes; agree with the image others have of you.// ● three/ tell the truth. despite of any possible reaction, tell them the whole truth.« ■