

DIPLOMARBEIT

**FLUCHTKUNST – DAS MANIFEST**  
„GESCHICHTE UND MANIFEST DER FLUCHTKUNST.  
FILM UND AUSSTELLUNG“

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades  
eines Diplom-Ingenieurs  
unter der Leitung von

**Ao.Univ.Prof. Mag.Phil. Dipl. Ing. Dr.phil. Peter MÖRTENBÖCK**

E 264-1 Institut für Kunst und Gestaltung - Zeichnen und Visuelle Sprachen  
eingereicht an der Technischen Universität Wien  
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

**Iris Cerny**

und

**Marie Prammer**

0009516

0126040

Hiessgasse 2/20  
1030 Wien

Karmeliterhofgasse 4/42-43  
1150 Wien

Wien, am \_\_\_\_\_

Wien, am \_\_\_\_\_

<b>// EINLEITUNG .....</b>	<b>4</b>
<b>FLUCHTOPTIONEN .....</b>	<b>4</b>
1. FLUCHT .....	4
Definition .....	4
Beispiele .....	4
2. VERFLÜCHTIGUNG .....	7
Definition .....	7
Beispiele .....	7
3. IN DIE FLUCHT SCHLAGEN .....	9
Definition .....	9
Beispiele .....	9
4. FLUCHT NACH VORNE .....	9
Definition .....	9
Beispiele .....	9
<b>// FLUCHTPUNKT .....</b>	<b>12</b>
<b>WICHSVORLAGE .....</b>	<b>12</b>
FLUCHT .....	12
Performance Art .....	18
<b>// GESCHICHTE UND MANIFEST DER FLUCHTKUNST .....</b>	<b>34</b>
<b>FREIHEIT UND AUTONOMIE .....</b>	<b>32</b>
FREIHEIT .....	32
Immanuel Kant .....	33
Baruch de Spinoza .....	34
FREIHEIT DER PHANTASIE .....	35
FLUCHTKUNST .....	35
<b>DIE SEELE UNBELEBTER MATERIE .....</b>	<b>36</b>
Prometheus .....	36
Pygmalion .....	38
Golem .....	39
Zauberlehrling .....	40
HUMANISIERUNG .....	41
Frankenstein oder Der moderne Prometheus .....	41
Pinocchio .....	42
The Sword of Golem .....	44
Feet Of Clay .....	44
AUTOMATISIERUNG .....	45
Kybernetik .....	45
Golem XIV .....	46
Roboter .....	47
Robotik .....	47
HAL 9000 .....	48
FLUCHTKUNST .....	51
Kunst im Auge des Betrachters .....	51

<b>EXPANDED CINEMA, DADA UND FLUXUS .....</b>	<b>53</b>
EXPANDED CINEMA .....	53
Andy Warhol - The Exploding Plastic Inevitable .....	53
Tony Conrad - The Flicker .....	54
Valie Export - Ping Pong .....	55
Anthony McCall - Long Film For Four Projectors .....	56
DADAISMUS .....	58
FLUXUS .....	60
John Cage .....	62
Wolf Vostell .....	64
FLUCHTKUNST .....	65
L'art pour l'art .....	65
Das Auststellungskonzept .....	66
<b>SINNESWAHRNEHMUNG .....</b>	<b>67</b>
SINNE .....	67
visuelle Wahrnehmung .....	67
visuelle Fluchtkunst .....	69
auditive Wahrnehmung .....	70
akustische Fluchtkunst .....	73
olfaktorische Wahrnehmung .....	73
olfaktorische Fluchtkunst .....	74
haptische Wahrnehmung .....	75
haptische Fluchtkunst .....	76
gustatorische Wahrnehmung .....	77
gustatorische Fluchtkunst .....	78
<b>FLUCHTKUNST .....</b>	<b>80</b>
FLUCHTKUNST - DAS MANIFEST .....	80
FLUCHTKUNST - DAS MANIFEST - DIE INTERPRETATION .....	81
1. visuelle Fluchtkunst .....	82
2. akustische Fluchtkunst .....	82
3. olfaktorische Fluchtkunst .....	82
4. haptische Fluchtkunst .....	82
5. gustatorische Fluchtkunst .....	82
DEKLARATION ZUR AUSSTELLUNG .....	83
FLUCHTMÖGLICHKEITEN .....	84
<b>// INSTALLATIONEN .....</b>	<b>90</b>
#1 FLUCHT - WEG .....	90
#2 OPTISCHE FLUCHT NACH VORNE .....	94
#3 INHALTLICHE VERFLÜCHTIGUNG .....	98
#4 AKUSTISCHE FLUCHT .....	102
#5 OPTISCHE VERFLÜCHTIGUNG .....	106
#6 HAPTISCHE FLUCHT NACH VORNE .....	110
<b>// DOKUMENTATION UND QUELLENANGABEN .....</b>	<b>114</b>

# FLUCHTOPTIONEN

Streifen die Gedanken flüchtig den Begriff Flucht oder schnappt man das Wort nebenbei auf, wird stets in Relation zu persönlich Erlebtem und Erfahrenem, ähnliches assoziiert:

Einerseits die Flucht vor Kriegen, Misständen und Armut, andererseits die Flucht vor dem Gesetz, aus welchen Gründen auch immer. Dieses negativ behaftete Wort steht eng mit Angst, drohender Gefahr und Verlust in Verbindung, ist aber auch Träger neuer Hoffnung, kann zur Antriebskraft werden, das Ziel der Rettung und des Neuanfangs in sich tragen.

Beginnt man sich eingehender und genauer mit dem Begriff auseinanderzusetzen, zeigt sich schnell, dass Flucht auf verschiedensten Ebenen wieder zu finden, in den unterschiedlichsten Bereichen ein Begriff sowie Thema und aufgrund dessen individuell zu definieren und betrachten ist. Flucht findet auf viele Arten und verschiedensten Bewusstseinsbenen statt. Sie ist zum Beispiel auch etwas, das der Mensch vor sich selbst begehen kann, in der Hoffnung sich zu entkommen – eine Vorstellung die genauso alt ist wie die physische Flucht. So kann diese nicht nur örtlich, sondern auch psychologisch und physiologische Hintergründe haben, in den Wissenschaften, sowie in der Kunst Thema und ihr Motor dementsprechend unterschiedlich sein.

Man spricht nicht nur von Flucht an sich, denn auch Verflüchtigung kann ähnliches bedeuten, ebenso besteht die Möglichkeit jemanden in die Flucht zu schlagen und stellt man sich Problemen oder Angriffen kann die

Rede von der Flucht nach vorne sein.

## 1. FLUCHT

### Definition

Flucht initiiert einen Ortswechsel und kann aufgrund verschiedener Parameter in Kraft treten. Fliehen bedeutet das Entfernen von einer Sache die Gefahr oder Unglück verheißt, das Befreien aus einem Zwang oder einer negativen Situation – auch „das Ausweichen aus einer als unangenehm empfundenen Situation oder nicht zu bewältigenden (Lebens) Situation“ und „durch risikoreiche Aktivität aus einer misslichen Lage herauskommen, sich eilig entfernen, um sich vor einer Gefahr in Sicherheit zu bringen; [...] davonlaufen“. <sup>1</sup> Flucht wird meist durch territoriale Kämpfe, Kriegsdrohungen, herrschende Kriege, Armut, Hunger, Wassernot, Seuchen, religiöse-, Klassen- und ökonomische Konflikte aber auch aufgrund nicht vorhandener bzw. verbotener Meinungs- und Religionsfreiheit oder aus Gründen der ethnologischen Herkunft eingeleitet. Auch Ausweglosigkeit und soziale Not können ihre Antriebskraft sein, der Mensch versucht seinem Leben zu entkommen um den Traum von Freiheit und Glück verwirklichen zu können.

### Beispiele

**Soziologisch** betrachtet stehen hierfür die allgegenwärtigen Migrationsbewegungen. Flucht bedeutet hier, das plötzliche, hastige, schnell und meist ungeplante Verlassen eines Ortes und

<sup>1</sup> Definition *Flucht/Fliehen*, Duden

hat eine Migrationsbewegung im soziopolitischen Sinn als Folge.<sup>2</sup>

„Wie viel Bedeutung Flucht und Asyl in der Menschheitsgeschichte besitzen, wird früh belegt, (da) bereits Abraham im Alten Testament ein Flüchtling war, [...] denn er geht wegen einer Hungersnot nach Ägypten. Im Neuen Testament steht Jesus im Mittelpunkt von Flucht und Asyl [...]“ <sup>3</sup>

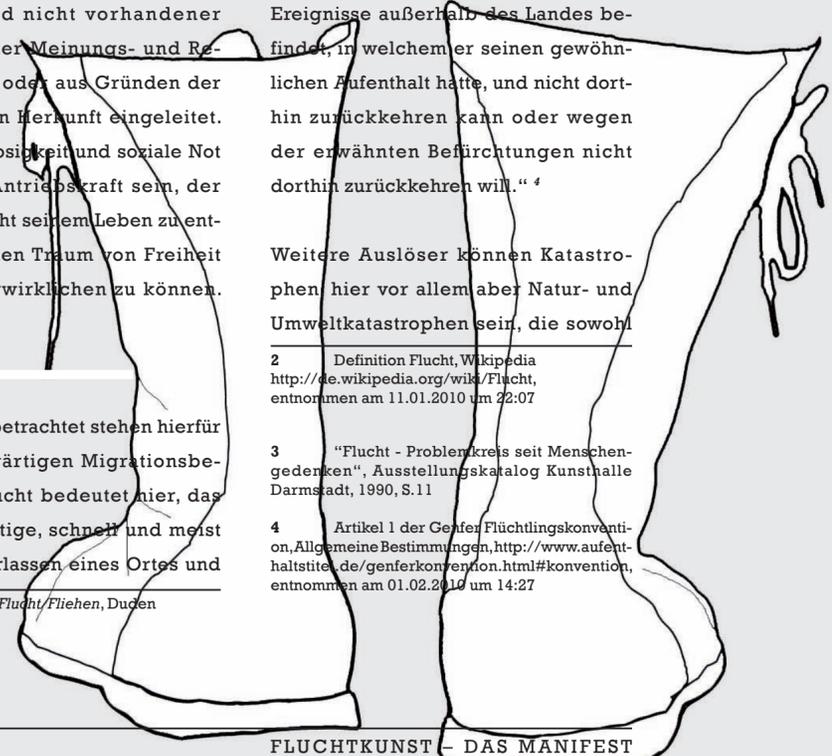
Als Flüchtling gilt laut *Genfer Flüchtlingskommission*, verabschiedet 1951 und 1954 in Kraft getreten, jemand der „[...] aus der begründeten Furcht vor Verfolgung aus Gründen der Rasse, Religion, Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe oder wegen seiner politischen Überzeugung sich außerhalb des Landes befindet, dessen Staatsangehörigkeit er besitzt, und den Schutz dieses Landes nicht in Anspruch nehmen kann oder wegen dieser Befürchtungen nicht in Anspruch nehmen will; oder der sich als staatenlos infolge solcher Ereignisse außerhalb des Landes befindet, in welchem er seinen gewöhnlichen Aufenthalt hatte, und nicht dorthin zurückkehren kann oder wegen der erwähnten Befürchtungen nicht dorthin zurückkehren will.“ <sup>4</sup>

Weitere Auslöser können Katastrophen hier vor allem aber Natur- und Umweltkatastrophen sein, die sowohl

<sup>2</sup> Definition *Flucht*, Wikipedia <http://de.wikipedia.org/wiki/Flucht>, entnommen am 11.01.2010 um 22:07

<sup>3</sup> „Flucht - Problemerkreis seit Menschengedenken“, Ausstellungskatalog Kunsthalle Darmstadt, 1990, S.11

<sup>4</sup> Artikel 1 der Genfer Flüchtlingskonvention, Allgemeine Bestimmungen, <http://www.aufenthaltsite.de/genferkonvention.html#konvention>, entnommen am 01.02.2010 um 14:27



Mensch als auch Tier, dazu zwingen ihre Heimat umgehend zu verlassen, da sie verheerende Folgen mit sich bringen können und Auswirkungen auf die Erdoberfläche, all ihre Lebewesen, als auch auf die Atmosphäre haben. Gründe hierfür sind unter anderem endogene bzw. tektonische, gravitatorische sowie klimatische Ursachen. Laut der Weltflüchtlingsstatistik des *UNO Flüchtlingskommissariat (UNHCR)* 2008 sind derzeit weltweit 42 Millionen Menschen auf der Flucht. <sup>5</sup>

Flieht man aus Gründen dieser genannten Kriterien, bringt dies stets schwerwiegende existenzielle, körperliche, als auch geistige Folgen mit sich. Der traumatisierte Mensch muss sich ohne Besitz und Rücklagen, seiner Sicherheit und Identität beraubt, in einer neuen Umgebung zu rechtfinden und steht meist vor einem langwierigen Prozess des Wiederaufbaus und in späterer Folge der Neuorientierung und auch Selbstfindung.

Diesen Gefühlen und Erlebnissen bedienen sich oft auch Künstler, um ihr Schicksal aufzuarbeiten und nach außen zu tragen, auch um Misstände aufzuzeigen und anzuprangern. In der Kunst werden die Themen Flucht und Asyl gerne aufgegriffen, auf verschiedenste Art und Weise interpretiert und umgesetzt, Herangehensweisen und Resultate fallen sehr unterschiedlich aus. Viele Künstler beschäftigen sich in ihren Werken mit dem Begriff Migration und können so ihr Anliegen abstrakt an ein breit gefächertes Publikum herantragen, denn die Offenheit der

<sup>5</sup> UNO Flüchtlingskommissariat, UNHCR, <http://www.unhcr.at/aktuell/einzelansicht/article/66/weltfluechtlingsstatistik-2008-42-millionen-menschen-weltweit-auf-der-flucht.html?PHPSESSID=770314e22ebb39d73000fe7138cc9e3f>, entnommen am 01.02.2010 um 19:23

Kunst, ihre Utopien, machen sie dialogfähig. Sie schreit die Wut, den Hass, die Abscheu, die Machtlosigkeit, die Angst, die Trauer, das Leid, die Verbitterung, die Erschöpfung, die Ohnmacht, den Tod aber auch die Hoffnung hinaus in die Welt. In totalitären Regimen stellen Musik oder die Darstellende Kunst oft den einzigen Weg des möglichen Widerstandes und Aufbegehrens dar. Die Kunst allgemein, vor allem aber die Dichtkunst musste oft der Kritik standhalten Mittel zur Realitätsflucht zu sein.

Auch die **Psychologie** beschäftigt sich mit dem Thema Flucht, jedoch wird hierunter etwas völlig Gegenteiliges verstanden. Man spricht von dem Begriff der Realitäts- und Wirklichkeitsflucht, auch *Eskapismus* genannt, welcher sich je nach Person, Charakter und Erlebtem durch völlig unterschiedliches Verhalten, Rückzug und Stärkegrad unterscheidet.

So vermag auch das eben beschriebene, geographisch bedingte Fliehen, aufgrund der Umstände und des damit verbundenen mentalen Stresses, ein in sich Kehren im psychologischen Sinn auszulösen, auch wenn diese Flucht nicht örtlich bedingt ist, sondern in den Tiefen der Psyche stattfindet. Nicht nur Flüchtlinge sind jedoch betroffen, in der heutigen Gesellschaft steigt die Zahl der Menschen mit psychischen Erkrankungen stetig. Bewusst oder auch unbewusst werden gesellschaftlich anerkannte Zielsetzungen und Vorstellungen, durch geistige und soziale Abschirmung verweigert und ihnen nicht nachgekommen. Oft ist die Rede von 'Flucht in den Alkohol', 'Flucht in die Drogen', aber auch andere psychologische Erkrankungen wie

Depression oder Angstzustände fördern den innerlichen und in weiterer Folge auch den sozialen Rückzug, wenn dem Druck der Außenwelt nicht mehr standgehalten werden kann – das Fliehen aus der realen Welt, mit all ihren Anforderungen und Gesetzen zugunsten einer Scheinwelt, in eine bessere und/oder auch einfacher erträglichere, imaginäre Wirklichkeit.

Dieses Thema wird zum Beispiel auch immer wieder von *Michel Gondry* in seinen Filmen und Musikvideos aufgegriffen und zeigt sich in deren Bildgeschichten und Inhalten durch seine Vorliebe für verschachtelte Welten und surreale Geschichten. So erzählt „*Science of Sleep – Anleitung zum Träumen*“ <sup>6</sup> von einem schüchternen jungen Mann der sich stets in seine Traumwelt flüchtet, bis er deren Trennlinie selbst nicht mehr klar zu ziehen vermag.

Ebenfalls ist die Flucht in die Krankheit mit körperlichen Auswirkungen zu erwähnen, man spricht hier von *Somatization* – die Umwandlung seelischer Belastung in Organerkrankungen. Häufig äußert sich dies in Kopf- und Bauchschmerzen, es können jedoch ebenso schwere, lebensbedrohliche Erkrankungen entstehen.

Auch die Flucht in Erinnerungen ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant. Der Mensch bestreitet seinen Alltag, zieht sich allerdings gedanklich in sein Erlebtes und in eine für ihn bessere Zeit zurück. Dieser Prozess tritt oft aufgrund nicht oder noch nicht verarbeiteter Traumata in Kraft, wie zum Beispiel der Verlust von Angehörigen.

<sup>6</sup> „La Science des Réves“, Michel Gondry, 2006

Es erleichtert vordergründig – bis man bereit ist sich seiner Trauer zu stellen und sich die Erinnerung sogar in Aversion umkehren kann – das Weiterleben, da man die Präsenz des Toten erhöht und so sein Dahinscheiden bis zu einem gewissen Grad ignorieren kann.

Stanislaw Lem behandelt unter anderem dieses Thema der Flucht in die Erinnerung, in seinem Buch „Solaris“.<sup>7</sup> Der Roman strotzt vor Rückzügen und Vereinzlungen der Hauptfiguren, die durch Konfrontation mit ihrer Vergangenheit auf unerklärliche Weise hervorgehoben, geisterhaften aber körperlichen Gestalten aus verdrängten Erinnerungen, Wunden und nicht verarbeiteten Situationen, werden durch den Kontakt mit der Solaris materialisiert.

„[...] Nun, das hat acht oder neun Tage nach diesem Röntgenexperiment begonnen. Vielleicht hat der Ozean die Strahlung durch irgendeine andere Strahlung beantwortet, vielleicht hat er damit unsere Gehirne sondiert und gewisse psychische Abkapselungen aus ihnen gefördert. [...] Von allem übrigen abgetrennte Prozesse, irgendwelche in sich geschlossene, unterdrückte, zugemauerte Entzündungsherde im Gedächtnis.“<sup>7</sup>

„[...] Er hat das genommen, was am deutlichsten in uns eingeätzt war, am geschlossensten, am vollständigsten und am tiefsten eingepägt [...]“<sup>8</sup>

Gondry rollt in „Eternal Sunshine of the spotless mind“<sup>9</sup> dieses Thema von einer anderen Seite auf. Seine Form ist synaptisch, sein Inhalt eine Recherche, die ins Zentrum der Subjektivität führt. Er geht der Frage nach, was passiert, wenn Erinnerungen zu schmerzhaft zu ertragen sind und man diese mittels eines medizinischen Eingriffes einfach löschen würde. Der Erinnerung wird vielschichtige Bedeutung zugewiesen, es geht nicht nur um diese in erster Instanz; so versucht zum Beispiel der Hauptakteur während des Eingriffes der Erinnerungsreduktion – in plötzlicher Panik einen irreversiblen Fehler zu begehen – seine Geliebte in seinen Kindheitserinnerungen, mit denen er sie vorher noch nicht in Verbindung gebracht hat, zu verstecken.

Der Film ist das Protokoll dieser Therapie oder noch viel mehr, nämlich das Scheitern dieser, das sich schlussendlich als äußerst heilsam erweist.

Um nochmals auf den *Eskapismus* und jegliche Form von Flucht nach Innen zurückzukommen, ist noch zu sagen, dass diese nicht immer alleinigen Rückzug bedeuten muss, sondern auch in Gruppen, in Form von Bildung von Sekten und Kommunen passieren kann. Karl Marx benannte die Religion als 'Opium für das Volk' da das Christentum für ihn, als ideologische Flucht vor der Erkenntnis der tatsächlichen sozialen Verhältnisse galt.

**Spirituell** betrachtet ist der Begriff Flucht ein wenig schwieriger auszu-legen, auch weil hier die Meinungen auseinandergehen mögen. Wenn man so will, kann man jedoch Religion und Glaube in all seinen Formen, Praktiken und Auswirkungen durchaus als Flucht ansehen. Der Glaube an eine höhere Macht nimmt Verantwortung,

Religionsgemeinschaften geben auf schwierige Lebensfragen eindeutige und richtungsweisende Antworten, denen man folgen und sie als Eckpfeiler seines Handelns und in weiterer Folge seiner Entscheidungen verwenden kann. Der religiöse Mensch stabilisiert sein Selbstverhältnis auf sicherem Boden, in einem Glauben an eine jeweilige Bezugsperson – in der christlichen Kultur ausgerichtet auf Jesus Christus.

Für Stanislaw Lem, als überzeugten Atheisten, ist die Ergänzung der realen Welt um den „transzendentalen Anbau“ in dem alles repariert wird, den man als Tröster benutzt, wo man sich in der Realität nicht absichern kann, die hervorragendste und schlaueste Erfindung der Religionen, insbesondere des Christentums.

Er geht sogar noch einen Schritt weiter und meint die Welt werde durch die Kultur grundsätzlich „wattiert“.<sup>11</sup> Sie dient seiner Meinung nach der Gesellschaft als Prothese, indem sie alles Unfreundliche der Welt in relative Freundlichkeit umkehrt.

Als Beispiel sind im Christentum die zehn Gebote aus dem *Alten Testament* zu nennen, die sowohl für Christen als auch Juden als der Inbegriff der *Tora* für das Verhalten eines jeden gegen-

<sup>11</sup> „Lem über Lem - Gespräche“, Lem/Beres, Diskursives Werk, 1989, S.383-384

über Gott und seinen Mitmenschen gelten – „du sollst nicht töten“, „Liebe deinen nächsten wie dich selbst“, etc. Auch im Islam finden sich in der heiligen Schrift, dem *Koran*, soziale sowie kultische Zentralgebote, im Buddhismus ermahnen die fünf *Silas*. All diese Religionen bieten eindeutige Richtlinien, jedoch kann diese zu befolgen allein, nicht immer als Fliehen bezeichnet werden, denn sie sind stets sehr allgemein ausgelegt, sollen ermahnen bzw. erinnern und sind für jeden, ob gläubig oder nicht, grundsätzlich durchaus nachvollziehbar.

Genauer mit den Worten Stanislaw Lems ausgedrückt: „[...] wenn die Freiheit durch keinerlei Strafsanktionen oder durch verinnerlichte Sanktionen von transzendentalen Typus beschränkt werden, dann kann nichts den Menschen daran hindern, in Ausschweifung, in Destruktion, in Selbstvernichtung abzusinken, kann nichts eine totale Inflation höherer Werte verhindern.“<sup>12</sup>

Die Flucht beginnt in diesem Sinne also erst dann, wenn akribisch versucht wird danach zu leben, alle anderen Lebensweisen betreffend Herkunft, Religion und Sexualität abgelehnt, selbst die kleinsten Andeutungen ohne sie zu überdenken befolgt werden, sich dem Glauben ohne jegliche Selbstreflexion und ohne ihn immer wieder zu hinterfragen hingegeben wird und radikale Tendenzen gewinnen. Für Schopenhauer ist „[...] die schlimmste Seite der Religionen, dass die Gläubigen einer jeden gegen die aller andern sich alles erlaubt halten und daher mit der äußersten Ruchlosigkeit und Grausamkeit

<sup>12</sup> „Lem über Lem - Gespräche“, Lem/Beres, Diskursives Werk, 1989, S.342

gegen sie verfahren.“<sup>13</sup>

Bei den Weltreligionen zeigt sich dies grundsätzlich durch Abgrenzung, folgende Ausgrenzung bis hin zu diskriminierenden Gesetzesvorlagen und gewaltsamen Ausbrüchen. Auch Sekten funktionieren nach einem ähnlichen Prinzip, doch sind sie in ihrem Glauben oft noch radikaler, eigentümlicher und nach innen orientierter, um sich von den Staatsreligionen abzugrenzen und das Gruppen- und Gemeinschaftsdenken zu stärken. Man denke an *Scientology*, die *Zeugen Jehovas*, die *Mormonen*, *Hare Krishna*, *Fiat Lux* und viele andere. Unter Spiritualität darf aber nicht nur Religion und Glaube im Sinne der Weltreligionen verstanden werden, sondern muss auch an die Urvölker mit all ihren Riten und Opferdarbringungen gedacht werden.

Eine andere Flucht im spirituellen Sinn sind zum Beispiel schamanische Techniken zur alternativen Bewusstseins-erweiterung wie Trance und Ekstase, das Heraustreten aus dem eigenen ruhenden Körper, auch Visionsreisen und viele mehr. Diese Methoden bedeuten eine zeitlich begrenzte geistige Flucht vor der Realität auf eine andere Bewusstseins-ebene, während der reale Körper den Standort nicht wechselt.

Naheliegende Fluchtbeispiele, oft als erstes in den Sinn kommende und mit Flucht assoziierte, sind natürlich auch jene, denen ein **krimineller** Akt voraus geht. Sofern man sie nicht selbst erlebt, sind diese täglich den Medien zu entnehmen – es wird berichtet über Einzeltäter oder Gruppen, die wegen

<sup>13</sup> „Parerga und Paralipomena“, Kapitel XV, Über Religion, Demopheles, Schopenhauer

Betrug, Steuerhinterziehung, Suchtmittelverkauf, Überfällen, Totschlag, Mord und Vergewaltigung auf der Flucht sind und vor anderen Banden oder Gruppierungen, aber schlussendlich vor der Exekutive und den folgenden Strafmaßnahmen und Verurteilungen fliehen.

## 2. VERFLÜCHTIGUNG

### Definition

Verflüchtigung bedingt keinen Positionswechsel, sondern vielmehr ein Auflösen und Verschwinden an Ort und Stelle, oft auch ohne Bewegung voraussetzen. Verflüchtigung kann ein in sich Zusammenfallen auf den kleinsten gemeinsamen Nenner bedeuten oder durch enorme Ausdehnung nach außen geschehen, so dass menschliche Sensoren nichts mehr registrieren und sich der Verflüchtigungsprozess allmählich dem Bereich des Wahrnehmbaren entzieht und sich die Elemente in diesem Sinne auflösen.

### Beispiele

Auch hier kann man die **Psychologie** und bereits genannte Realitätsflucht als Beispiel heranziehen. In Japan werden Menschen, die nur in ihrem eigenen Zimmer leben, von ihren Verwandten bzw. Freunden abhängig sind und den Kontakt zur Außenwelt auf das Minimum bzw. lebensnotwendigste beschränken als *Hikikomori*<sup>14</sup> bezeichnet – japanisch für „sich einschließen“

<sup>14</sup> Hikikomori: japanisch ひきこも, 引き籠もり oder 引き籠, sich einschließen oder gesellschaftlicher Rückzug / geprägt von dem Psychologen Tamaki Saitō / laut japanischem Gesundheitsministerium Personen, die sich auf unbegrenzte Dauer, jedoch für mindestens 6 Monate aus der Gesellschaft zurückziehen

ßen“ oder auch „gesellschaftlicher Rückzug“. Herrschender Leistungsdruck und Versagensangst führen zu dieser totalen Abschottung, betroffen sind offiziell 500.000 Personen, die Dunkelziffer liegt bei weit über einer Million. Der Betroffene reduziert seine sozialen Kontakte, geht nicht mehr zur Schule bzw. kommt seiner Arbeit nicht nach und verlässt wenn, seine Wohnung nur um überlebensnotwendigen Geschäften nachzukommen. Mit diesem schleichenden Prozess gehen abhanden gekommene Lebensfreude, der Verlust sozialer Kontakte, zunehmende Scheu und abnehmende Kommunikationsbereitschaft einher, bis dieser bei voller Ausprägung im totalen Rückzug endet. Nach und nach zieht sich der Betroffene aus dem realen Leben in ein sicheres Heim ohne von außen auferlegte Regeln und Erwartungen zurück, hinterlässt immer weniger Spuren, da er sich immer seltener in der Öffentlichkeit zeigt, bis er sich schlussendlich für diese nahezu verflüchtigt hat.

Die Verminderung der öffentlichen Präsenz ist im gesellschaftlichen Kontext als Verflüchtigung zu betrachten, immer weniger Details deuten auf die Existenz bestimmter Personen hin. Der Verflüchtigungsprozess kann hier zwar nie zu hundert Prozent vollzogen werden, jedoch dieser Grenze unwahrscheinlich nahe kommen.

Hiermit vergleichbar ist der physikalische Vorgang, der vom Himmel fallenden Schneeflocke, auf deren Existenz, wenn überhaupt, schnell nur noch ein kleiner Rest Wasser hindeutet.

Auch im kulturellen Sektor sind Ver-

flüchtigungsphänomene anzutreffen. So verschwinden, langsam aber kontinuierlich, lebendige Sprachen, bis sie schlussendlich aussterben. Laut Linguistikern erlöschen sie seit jeher, doch das Tempo ihrer Verflüchtigung scheint sich in den letzten Jahrzehnten zu erhöhen, von rund 6.500 geschätzten noch gesprochenen Sprachen sind zumindest ein Drittel bedroht, pessimistischen Schätzungen gehen jedoch davon aus, dass in diesem Jahrhundert bis zu 90% aussterben könnten.

Die Sprache an sich stellt einen ungeheuren Wert dar, ist die Ausprägungen von Kultur und des menschlichen Geistes, ein Mittel der Welterschließung und des Sozialkontakts für ihre Sprecher.

In Brasilien haben bis dato zum Beispiel nur 180 der ursprünglich 1.200 einheimischen Sprachen und Dialekte überlebt.<sup>15</sup>

„Die Grenzen der Sprache sind die Grenzen der Welt [...] meiner Sprache, meiner Welt“<sup>16</sup>

Aber nicht nur die Verflüchtigung von Sprachen und Dialekten hat kulturelle Auswirkungen, sondern auch die der einzelnen Wörter innerhalb ihrer Sprachstämme. Der momentane Trend, ausgelöst oder forciert durch neue Technologien geht immer mehr in eine Richtung, in welcher die Schlagworte über gehaltvolle Erklärungen dominieren. So sind Wörter traditionsbedingt noch in Lexika erwähnt, doch manche davon uns bereits vollkommen fremd. Würden all diese Begriffe buch-

<sup>15</sup> „Gesellschaft für bedrohte Sprachen“ (GBS), <http://www.uni-koeln.de/gbs/>, entnommen am 13.01.2010 um 07:47

<sup>16</sup> Zitat, Ludwig Wittgenstein

stäblich verblassen, sähe das Standardwerk zur deutschen Sprache, der *Duden*, sehr löchrig aus.

In der **Chemie** wird der Vorgang der Verflüchtigung auch mit „leicht verdunstend“ umschrieben.<sup>17</sup>

Ebenfalls ist „Flüchtigkeit [...] ein Einteilungskriterium für Lösungsmittel [...] und beschreibt das Bestreben eines Lösungsmittels zu verdunsten und hängt von der Verdampfungswärme ab [...] die als relative, dimensionslose Kennzahl (Verdunstungszahl) angegeben wird.“<sup>18</sup> So gibt es leichtflüchtige, mittelflüchtige und schwerflüchtige Lösungsmittel. Weiters ist die relative Flüchtigkeit eine wichtige Größe bei der Stofftrennung, je größer diese ist, desto leichter kann die Trennung von Stoffen erfolgen – sie beschreibt „das Verhältnis der Flüchtigkeit der Komponenten in einem binären Gemisch.“<sup>19</sup>

Ein weiteres simples Beispiel der Verflüchtigung kommt aus der **Biologie**. Denkt man an Körpergeruch und im speziellen an den vom Menschen abgesonderten Schweiß, so kann man beobachten, dass dieses Sekret, das bei übermäßiger körperlicher Anstrengung oder auch Stress entsteht und der daraus entstehende und vom Menschen wahrgenommene Geruch sich mit zunehmender Abkühlung des Körpers wieder verflüchtigt – auch wenn nur bei den wenigsten hundertprozentig. So kann der Körpergeruch

<sup>17</sup> *Duden*, Definition Fliehen, Verflüchtigung

<sup>18</sup> Definition Verflüchtigung in der Chemie, Wikipedia, [http://de.wikipedia.org/wiki/Relative\\_Fl%C3%BCchtigkeit](http://de.wikipedia.org/wiki/Relative_Fl%C3%BCchtigkeit), entnommen am 03.02.2010 um 10:57

<sup>19</sup> Definition Verflüchtigung in der Chemie, Wikipedia, [http://de.wikipedia.org/wiki/Relative\\_Fl%C3%BCchtigkeit](http://de.wikipedia.org/wiki/Relative_Fl%C3%BCchtigkeit), entnommen am 03.02.2010 um 11:03

oder auch ein nicht mehr getragenes oder an der frischen Luft ausgeführtes, nach Transpiration riechendes Kleidungsstück in zeitlicher Abhängigkeit wieder neutraler riechen.

Der Verflüchtigungsprozess der Schweißpartikel, ist ein sich nach außen tragender. Die Ausbreitung im dreidimensionalen Raum von einem Punkt aus, veranlasst, dass sich diese anfangs hoch konzentrierte Menge immer mehr von ihrer Quelle entfernt, hinausgetragen wird, bis sie schlussendlich von der menschlichen Nase nicht mehr wahrgenommen werden kann und sich somit verflüchtigt hat. Andererseits kann übler Körpergeruch natürlich auch das Gegenüber in die Flucht schlagen.

### 3. IN DIE FLUCHT SCHLAGEN

#### Definition

Der Prozess des 'jemanden oder etwas in die Flucht Schlagens' kann auf mehreren Ebenen vollzogen werden. Der Mensch kann durch seine alleinige Anwesenheit jemanden zum Flüchten zwingen, ebenso durch körperliche oder verbale Angriffe.

#### Beispiele

Schaut man in die **Biologie** und nimmt sich die natürliche Nahrungskette her, so hat der Mensch grundsätzlich in seiner Umgebung kaum bis gar keine lebensbedrohenden Feinde, doch ist seine Existenz für viele Lebewesen äußerst bedrohlich und endet oft tödlich. So ist seine Präsenz alleine, meist Anreiz genug um Tiere in die Flucht

zu schlagen, einerseits wegen der überlegenen Größe, die unmittelbar Gefahr signalisiert und andererseits natürlich aufgrund der im Laufe der Zeit entwickelten technischen Hilfsmittel.

Findet keine Gewöhnung an den Menschen statt wird seine reine Anwesenheit stets das Reh im Wald zur Flucht veranlassen.

„In der lebendigen Natur geschieht nichts, was nicht in der Verbindung mit dem Ganzen steht“ (Goethe) jedoch hat laut Darwin auch „Alles, was gegen die Natur ist, auf Dauer keinen Bestand [...]“<sup>20</sup>

„Der wirksamste Schutz der Natur ist die Hinfälligkeit des Menschen, seiner Werke und seiner Handlungen, deren Auswirkungen ihn früher oder später selbst vernichten müssen, weil ein Großteil seiner heutigen Handlungen allem Natursinn entgegen gerichtet ist.“<sup>21</sup>

Ebenso können körpereigene Ausdünstungen, wie schon angedeutet, Menschen zum Fliehen veranlassen. Das alleinige Aufeinanderprallen von Menschenmassen auf begrenztem Raum kann manchem schon zu viel werden und sind dann auch noch ungewohnte oder ekeleregende Körpergerüche im Spiel, kann dies schnell den einen oder anderen in die Flucht schlagen.

Durch die **Sprachkultur** ist es dem Menschen aufgrund seiner Kommunikationsfähigkeit auch möglich, dass seine Mitmenschen durch verbale An-

<sup>20</sup> Zitate, Goethe und Darwin

<sup>21</sup> Zitat, Viktor Schauberg

griffe, wie persönliche Beleidigungen, öffentliche Bloßstellung oder auch Drohungen fluchtartig das Weite suchen.

Natürlich ist dieser Fluchtaspekt auch im **militärischen** Sektor Thema. Erscheint im Krieg die Situation ausweglos, muss der Besiegte das Feld räumen, die umkämpften Territorien aufgeben und um seines Lebens willen fliehen. So schlägt die feindliche Partei, die den Sieg nach Hause trägt, stets ihren Gegner in die Flucht.

Grundsätzlich kann auch mit viel Phantasie die **Medizin** allgemein als Fluchthelfer vor allen gegebenen Krankheiten angesehen werden. Sie versucht Lösungen, Medikamente und Therapien zu finden, zu erforschen und zu entwickeln, mit dem Ziel, den Menschen zu heilen oder zumindest von seinen Schmerzen zu befreien. Abstrakt beurteilt versucht der Mensch seit Jahrtausenden Krankheiten und Seuchen mit Hilfe seines medizinischen Wissens und vorhandenen Heilmitteln in die Flucht zu schlagen.

### 4. FLUCHT NACH VORNE

#### Definition

Durch aktives Handeln wird versucht sich auf persönlicher, gesellschafts- oder wirtschaftspolitischer Ebene Problemen zu stellen, sich aus Notlagen zu befreien oder diese zu bewältigen, obwohl man in einer missgünstigen Position steckt. Vor allem in der Ökonomie werden jedoch oft Nachwirkungen und Folgeerscheinungen nicht bedacht bzw. ignoriert.

**Beispiele**

Wird der Druck der Öffentlichkeit zu groß, erscheint oft die Flucht nach vorne als einziger noch möglicher Ausweg. So kommt grundsätzlich bei Fehlverhalten in letzter Instanz häufig nur noch dessen Bestätigung zur Rettung der Glaubwürdigkeit des oder der Betroffenen in Frage.

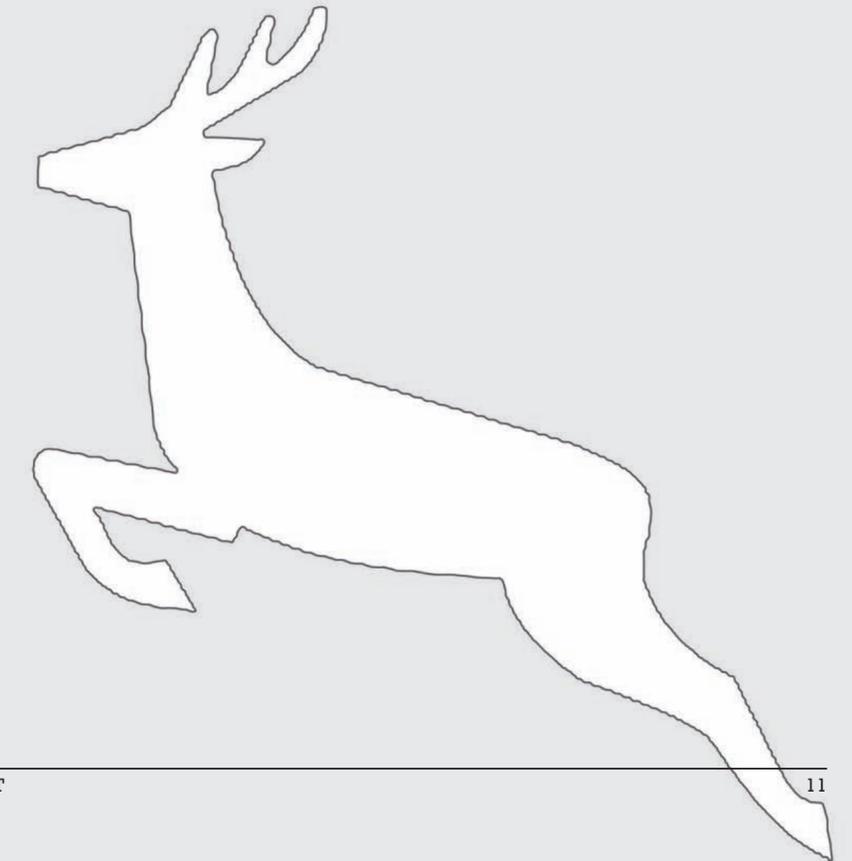
Die Flucht nach vorne kann natürlich auch mit Aggression und den daraus resultierenden Handlungsweisen, von verbalen Beschimpfungen bis hin zu körperlichen Handgreiflichkeiten, gleichgesetzt werden. In diesem Sinne, auch einfach zu umschreiben mit dem bekannten Spruch „Angriff ist der beste Weg der Verteidigung“ neigen Menschen, die nichts mehr zu verlieren haben, denen alles ausweglos erscheint – wenn auch der Situation nicht immer gnädig oder auch förderlich – oft instinktiv bzw. intuitiv, zu dieser Fluchtvariante.

Auch in der **Wirtschaft**, vor allem in Zeiten von Krisen, ist zu beobachten das Staaten und Unternehmen, durch ihre Unfähigkeit die gesellschaftlichen Probleme, die der Markt hinterlässt, zu lösen, die Flucht nach vorne antreten. Berücksichtigt wird jedoch nicht oder will nicht werden, dass diese Strategien langfristig keine Zukunft haben, keine Verbesserung der herrschenden Umstände bringen, sondern lediglich dem Problem ein neues Gewand verpassen.

*„Eines Tages wird man offiziell zugeben müssen, dass das, was wir Wirklichkeit getauft haben, eine noch größere Illusion ist als die Welt des Traumes.“<sup>22</sup>*

---

22 Zitat, Salvador Dalí



# W I C H S V O R L A G E

## FLUCHT.

Die audio-visuelle Aufzeichnung *Fluchtpunkt*, als filmisch festgehaltene, performative Grundlage des neuen Konzeptes der *Fluchtkunst* – entstanden durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Thema Flucht in all ihren Möglichkeiten und Variationen – birgt all ihre Grundbausteine, Wesenszüge und Merkmale in sich.

Eine Dokumentation einer Aktion des „Auftauchens, Eintauchens, Suchens, Untergehens und Auflösens“ und ein daraus entstandener Film über Neugierde und Hoffnung, über die Suche nach Freiheit und Ausgleich – über das Vorfinden von Haltlosigkeit und Einsamkeit, über das Auflehnen und Aufgeben – über die Flucht eines jeden Einzelnen vor sich und seiner Umgebung: Vorsichtig-hoffnungsvoll, abwartend-neugierig malen sich zwei Figuren in eine vorgefundene, ihnen unbekannte, aber insgeheim doch erhoffte, Welt. Ihr Findungs- und Verwirklichungsdrang lässt sie, erst vorsichtig ertastend, die nicht zu existieren scheinenden Grenzen dieser weißen Unendlichkeit erkunden, um jedoch nach und nach feststellen zu müssen, dass diese auch hier präsent sind und sie sie selbst mitgebracht haben. Fast unsichtbar, weiß auf weiß nur schemenhaft zu erkennen, platzt unverhofft schwarze Flüssigkeit aus ihren Körpern, sie erhalten mehr Form und Kontur und beginnen mit dieser den eben noch unendlich anmutenden Raum nach ihren Vorstellungen zu gestalten. Doch von den bis dato unsichtbaren und nicht vorhanden gehofften Wänden beginnt nun ebenfalls das dunkle, flüssige Sekret zu rinnen,

verleiht ihnen Gestalt und schränkt die Figuren in ihrem Sein ein – sperrt sie sichtlich ein. Durch diese ernüchternde Erkenntnis immer aggressiver und enttäuschter werdend, droht die eben noch so hoffnungsreiche und neugierig erforschte Umgebung zusammen zu brechen. Der Prozess kippt, geht nahtlos in sein Gegenteil über und die eingedrungene Farbe verschlingt nach und nach diese eben geschaffene Welt und ihre Bewohner, bis sie schließlich, schwarz in schwarz, wieder unkenntlich werden und sich auflösen.

Diese Aktion ist Grundlage und Ergebnis unserer Auseinandersetzung mit dem Thema Flucht und insofern von großer Bedeutung, als dass all unsere Gedanken, Gefühle und Erkenntnisse in ihr, für uns und unser Umfeld, zum Ausdruck gebracht werden. Wir setzen uns auf abstrakte Weise mit dem Thema Identität auseinander, das kontinuierliche Verschwinden der Figuren gegen den sich ununterbrochen verändernden Hintergrund, lässt aber auch Raum für vielfältige andere Interpretationsmöglichkeiten.

Die starke graphische Darstellung kreist um die Begriffe suchen-finden-verlieren bzw. entdecken-zeigen-verstecken und zeigt diese Prozesse in Form einer *schwarz-weiß-Weltmalerei*.

Im Unterschied zur Aktion selbst, bei der gesprochen, kommentiert und fast durchgehend akustische Anweisungen gegeben wurden, agieren die Figuren in der Dokumentation dieser – dem audio-visuellen Material *Fluchtpunkt* – stumm. An Stelle des Gesprochenen wird die innere und äußere Entwicklung akustisch mit abstrakten Klängen bzw. Geräuschen unterstrichen.





> **HANDLUNGSANWEISUNG**

Verflüchtigung

Ziehen Sie langsam an der unten gekennzeichneten Lasche und sehen Sie wie der Raum in drei fließend ineinander übergehenden Schritten seine Farbe ändert und erst hierdurch seine Existenz verrät!

Weiß auf weiß scheint der Raum unendlich, alle nur erdenklichen und unausweichlichen Grenzen nicht existent. Doch das plötzlich vorsichtige, jedoch stetig behutsame und zarte Rinnen der Flüssigkeit verweist auf nicht zu erdenken gewollte Einschränkungen. Noch ist die Person durch ihre kleinen, neugierig diese Welt erkundenden Bewegungen und dem dadurch dezent entstehenden Kontrast mit dem tropfenden Sekret nur zu erahnen.

Der Prozess schreitet fort: Immer mehr Flüssigkeit tritt ein, verweist auf nicht überwindbare Schranken, auf das nicht unerschöpfliche Gefühl der Neugierde, der Hoffnungen und den daraus wachsenden Erwartungen, erregt Hilflosigkeit und Resignation. Die Person kämpft, wehrt sich, versucht auszubringen, eine Tür zu finden, wird so jedoch immer mehr ihrem Hintergrund gleich und ist von diesem erneut wieder nur schwer zu unterscheiden.

> **HANDLUNGSANWEISUNG**

Verflüchtigung

Schieben Sie die Lasche an der Unterkante dieser Seite in Pfeilrichtung behutsam nach oben. Das Aufklappen des Raumes ermöglicht Ihnen nun zusätzlich die Schiene an seiner rechten Außenseite hin und her zu führen und so die Figur durch ihn zu bewegen. Beobachten sie das Spiel mit dem Kontrast – das Auftauchen, Eintauchen und Untergehen des sich in Bewegung Befindenden!

Das Eindringen des verborgen Geglaubten und der daraus initiierte Kampf erreichen ihren Höhepunkt: Aussichtslosigkeit weicht einem letzten Aufbäumen – Traurigkeit, Aggression und Wut führen das Spiel dem Ende zu. Schwarz in Schwarz wird die Person ihrem Hintergrund gleich, wird zu eben diesem und löst sich schlussendlich, unabwendbar erneut in ihm auf.

Doch bedeutet dieses Ende nicht auch wieder einen Anfang?

**Performance Art**

Aufgrund der mehrmaligen Erwähnung von 'Aktion', wird der Vollständigkeit halber im folgenden ein kurzer Abriss bzw. Überblick der Entstehungsgeschichte von Performance in Hinblick auf Happening und Performance-Art im kunsthistorischen Kontext gegeben. Allem voran ist anzumerken, dass für die vielschichtigen Entwicklungen künstlerischer Direktmitteilungen die historischen europäischen Bewegungen der Avantgarde des 20. Jahrhunderts ausschlaggebend waren, die bereits Elemente der künstlerischen Bewegungen ab Ende der 1950er Jahren, als die bildende Kunst in die Wirklichkeit expandierte, vorwegnahmen.

„Die provokative ästhetische Produktion wie die betont gesellschaftskritischen, antikünstlerischen Programme der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten [...] beeinflussten wesentlich die Entwicklung von **Happening, Fluxus-Event, Aktion, Body-Art, Demonstration** und (zuletzt) **Performance**, die sich engagiert mit dem Verhältnis von aktueller Kunst und Wirklichkeit auseinandersetzen.“<sup>23</sup>

**Aktionstheater**, als Mittel betreffend einer Annäherung zwischen Kunst und Realität, Kunst und Leben, als ein Versuch – wie schon im Dadaismus und Surrealismus durch expressionistische Darstellungstechniken und Annäherung an die neuen Medien (Fotographie, Film, Video, ...) – das Einzelwerk durch kurzlebige, audio-visuelle-olfaktorische-taktile Kompositionen zu

<sup>23</sup> „Performance Art“, Edith Almhofer, Entgrenzung, Boehlau Verlag, 1988, S.12

ersetzen, Entgrenzung der erstarrten Kategorien von Gattung und Werk herzustellen, sowie eine künstlerische Direktmitteilung und die Minimierung von Distanz bzw. Annäherung der abgehobenen bürgerlichen Institution Kunst und des Lebens.

Bereits seit 1910 erweitern avantgardistische Künstler das Feld künstlerischer Präsentationsformen von den etablierten Kunstgattungen, inklusive Literatur und Theater, hin zu Aktionsformen (Formen des Varieté, Kabarets, Lesungen von Laut- und Simultangedichten mit Geräuschkmusik und Proklamationen, Reorganisation des Gesamtkunstwerkes für die Theaterbühne als Aktionstheater<sup>24</sup> mit experimentellen Formen der Bewegung, des Tanzes, der Beleuchtung, Akustik und Optik, [...]).

„Eine definitive Entgrenzung von Gattung und Werk findet erstmals in den antikünstlerischen Unternehmungen der Avantgarde statt [...] (deren) Selbstkritik, die Kunst in ihrem eigenen Medium denunziert [...] (sie) zielt zuerst auf den herkömmlichen Begriff von künstlerischem Ausdrucksmittel und legt damit den Grundstein für die Entwicklung der multi-medialen Moderne.“<sup>25</sup>

Als Reaktion auf die traditionellen Ausdrucksformen, wurde die Intention, die Kunst zu leben, immer stärker und als Resultat dessen, der Prozess des kreativen Schaffens, das daraus

<sup>24</sup> zum Beispiel Bauhausbühne, „Totaltheater“, „Einheit des Spielraumes und des Schau-raumes; Gliederung, aber nicht Trennung ... alles ist lediglich Mittel zum Zweck, zu erreichen, dass der Zuschauer mitten in das szenische geschehen hineingerissen wird“, „Totaltheater“ Vortrag 1934, „Apollo in der Demokratie“ 1967, Walter Gropius

<sup>25</sup> „Performance Art“, Edith Almhofer, Entgrenzung, Boehlau Verlag, 1988, S.12

resultierende Kunstprodukt und den beides initiiierenden Künstler vereinigt – zu einer **einzigsten authentischen** Erscheinung verschmolzen, deren Mittel zum Ausdruck, zur Kommunikation und zum höchst möglichen Bemühen um Authentizität und Wahrheitsgehalt, das Aktionstheater in all seinen Formen wie Happening, Performance, Body-Art, etc. [...] darstellt. Für Nitsch tendierte die Entwicklung der Kunst dahin, „die Wirklichkeit als direktes Gestaltungsmittel zu benützen ... das Wesen der Aktion (des Orgien Mysterien Theaters) ist das Durchdringen zur Wirklichkeit, das demonstrative Gestalten zueinander in Beziehung setzen von Wirklichkeitsbereichen.“<sup>26</sup>

Nach dem zweiten Weltkrieg, wurde das von Jackson Pollock in den USA begründete **Action-Painting** – die Befreiung von der Leinwand durch Intermedia zwischen malerischen und plastischen Formen, sowie der Überschreitung von kunstinternen etablierten und nicht etablierten Medien – in Europa von Georges Mathieu und Markus Prachensky erweitert und die Künstler – wie Luicio Fontanas Schnitte, Stiche und Verletzungen des Bildträgers, den daraus beeinflussten Bildzertrümmungen und Gerümpelplastiken von Otto Mühl, Yves Kleins „*Anthropométries*“, in welchen der Performer mit sowie als Aktionsmaterial und Träger agiert oder auch die von Pollock und Mathieu beeinflussten Malaktion der japanischen Gruppe *Gutai*, die nahtlos in Aktionsformen mit Objekten übergehen – stellten grundsätzlich in Frage, ob das Endziel künstlerischer Strategien Gemälde sein müssen. Wäh-

<sup>26</sup> „Österreich zum Beispiel - Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1968“, S.36, Beitrag „Kunstexpansion: Grenzkunst“, Peter Weibel (Herausgeber Otto Breicha und Reinhard Urbach)

rend für die einen, wie für Klein oder Fontana, hauptsächlich der zweidimensionale Bildträger Ausgangs-, Bezugs- und Angriffspunkt darstellt, legen die anderen, wie Kaprow, Vostell oder Oldenburg, bereits intermediale Aspekte zwischen Malerei, Relief und Skulptur in ihren Arbeiten an und somit die Basis für die Entwicklung von Environment und Happening. Als das Action-Painting – die Aktionsmalerei – in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre in das Aktionstheater überführt wurde, gab es bereits, durch das Aufgreifen der Ideen der Dadakünstler, die „Multimedia-Happenings“ des Black Mountain College mit John Cage (1952 "Zeitklammern") unter dessen Einfluss sich Allan Kaprow – der gemeinsam mit Al Hansen und den späteren Fluxus Mitgliedern Georg Brecht, Dick Higgins, Toshi Ichiyangi und Jackson Mac Low seine Kurse an der *New School for Social Research* besuchte – 1958 auf die Suche nach Wegen zum Aktionstheater begab. Von der Malerei über das Environment verwendete er für die erste Realisation seiner Form des Aktionstheaters zum ersten Mal in seiner Aufführung „18 Happenings in 6 Parts“, 1959 den Begriff Happening – das „*lebendig gemachte Pop-Up*“<sup>27</sup> – wurde so zu dessen 'Erfinder' und hat den Begriff stark geprägt.

Parallel dazu, Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre, entwickelt sich die neodadaistische Fluxusbewegung und deren musikalischer Aspekt unter John Cage, die japanische Künstlergruppe *Gutai* zwischen Aktionsmalerei und Bühnenkunst und die, von der informellen Malerei beeinflussten, Körperbemalungen so-

<sup>27</sup> Wolf Vostell, Vorreiter Environment, Happening „De-Coll/age“, Performance, Fluxus, Pionier der Videokunst, von Kaprow als sein europäisches Gegenüber gesehen

wie Materialschüttungen der *Wiener Aktionisten* – allen voran die rituellen Aktionen von Beys, sowie auch Mühl, Nitsch, Schwarzkogler und Brus. Otto Mühl äußert sich wie folgt zu diesem Thema, in einem Interview von 1970:

„Unsere Aktionen werden nicht so sehr vom Dada beeinflusst wie in Amerika, sondern von der informellen Malerei. Da ist der Brus durchgegangen, der Nitsch hindurchgegangen, da bin ich hindurchgegangen. Diese informelle Malerei war totale körperliche Entäußerung vom Bild, motorische Malerei, man könnte sagen: Aktionsmalerei.“<sup>28</sup>

Später wurde der Begriff Happening von der künstlerischen in die politische Szene übertragen und ist seitdem in Aktionen lebendig. Performance-Art entwickelte sich in den siebziger Jahren einerseits aus den neodadaistischen Fluxusbewegungen – Fluxus, die radikalste und experimentellste Kunstbewegung, eng mit Musik, Aktion und Happening verbunden aber mit meist strikter Trennung von Künstler und Publikum – und andererseits aus dem durch Action Painting, abstrakten Expressionismus und Informel, sowie aus den daraus beeinflussten *Wiener Aktionisten*, hervorgegangenem Happening. So sind für die Aufhebung der Mediengrenzen in der zeitgenössischen Kunst vor allem Environment, Happening und Performance beispielhaft. Grundsätzlich bezeichnen Performance und Aktion im allgemeinen eine theatralische Vorführung ohne Mitwirkung des Publikums, während das Happening die Zuschauer als Publikum miteinbezieht.

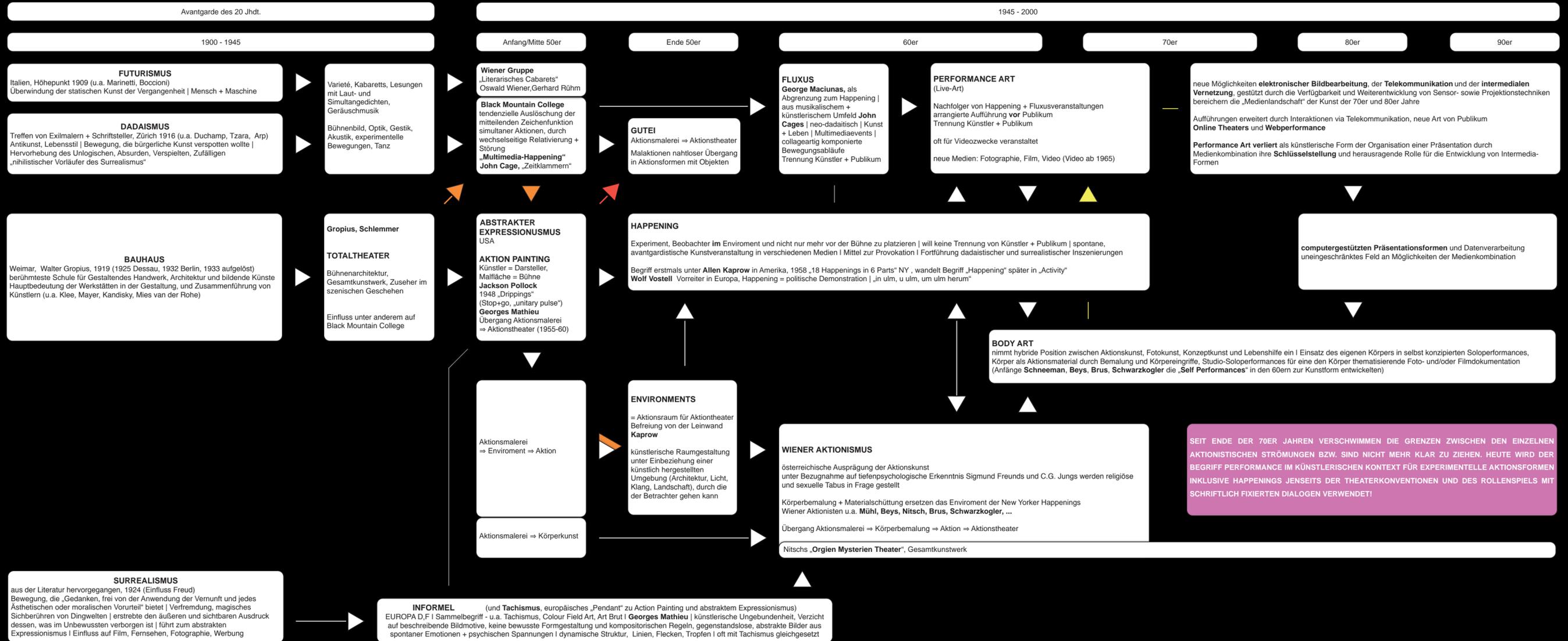
<sup>28</sup> „Das böse Wien der sechziger Jahre“, Hilde Schmölzer, Interview mit Otto Mühl, 1970, S.146

Happening und Performance-Art – auch Live-Art genannt – „bezeichnen im kunsthistorischen Diskurs künstlerische Aktionsformen, die im Unterschied zu Theateraufführungen keine schriftlichen fixierten Dialoge aufweisen. An Stelle von dialogorientierter Aktion und Bühnenregie treten Alltagshandlungen mit, zwischen oder vor Publikum.“<sup>29</sup>

Je nach Art des Happenings wird das Publikum Teil der Aktion oder nicht, der Autor weist in einen Aktionsplan ein, welcher entweder alle Aufführungsmomente in einer Notation auflistet – ist diese fragmentarisch, können die Lücken durch mündliche Anweisungen geschlossen werden – oder mehrere transparente Zeichenträger besitzt. Fehlt beides, so können die Akteure improvisieren. Bei Aktionen mit Notation lässt sich nicht nur der Akteur, sondern auch der Beobachter in die Beziehung Konzept-Realisation integrieren. Der Spielteilnehmer eines Happenings befindet sich in Interaktion mit seinen Koakteuren in dem er sich im Aktionsraum bewegt und agiert. Beide, Akteure und Umland, können den Beobachter zur Koordination von Beobachter- und Beobachtungsoperationen provozieren und dessen gewohnte Betrachtung der Welt verschieben bzw. verändern. So ist es möglich, dass Kunstformen, die zu Reflexionen hinsichtlich der persönlichen Weltanschauungen provozieren, eine 'sozial ansteckende' Form der Partizipation initiieren, um mögliche Veränderungen von sozialen Systemen bzw. Rahmenbedingungen der Lebenswelt zu erzielen.

<sup>29</sup> „Performance Art nach 1945“, Thomas Dreher, Wilhelm Fink Verlag, 2001, S.15

ÜBERSICHT ENTWICKLUNG PERFORMANCE NACH 1945 BIS 2000 - ACTION PAINTING | ENVIRONMENT | KÖRPERBEMALUNG | AKTIONSTHEATER | AKTION | HAPPENING | PERFORMANCE-ART | BODY ART



Entwicklung der Performance Art nach 1945 bis 2000 <sup>30</sup>

Die Nähe von Aktionen zur Alltagswelt kann Akteur und Beobachter zu Reflexionen ihrer eigenen Lebenswelt führen.

„Kunst als Grenzbeschreibung problematisiert in der Präsentationsform Happening die Relation Operation-Beobachtung in einer für Kunst wie Lebenswelt relevante Weise.“<sup>31</sup>

Die Partizipation im Happening, gilt seit den siebziger Jahren als Kriterium zur Abgrenzung von der Performance-Art, obwohl die meisten Formen des Aktionstheaters, trotz ihrer oft nicht zutreffenden Charakterisierung als Happening im Sinne eines partizipatorischen Events bezeichnet werden. Performances weisen öfter räumliche Trennungen von Akteur und Beobachter auf, diese Trennung kann jedoch auch während einer Performance durch die auftretende zeitliche Komponente verschoben werden. Hier Grenzen zu ziehen ist jedoch äußerst schwierig, da es auch Performances mit *Closed-Circuit*-Installationen und Partizipationsmöglichkeiten gibt.

Die Entwicklung der Installationen mit *Closed-Circuits*<sup>32</sup> haben ihre frühen Anfänge in der Body Art, die entscheidend durch die Künstler *Schneeman*, *Beys*, *Brus* und *Schwarzkogler*, die „*Self Performances*“ in Kollaboration mit Fotografen und deren Fotodokumentation in den sechziger Jahren zur Kunstform entwickelten, geprägt wurde.

„Unter dem Begriff Body Art werden verschiedene Präsentationsformen zu-

31 „Performance Art nach 1945“, Thomas Dreher, Wilhelm Fink Verlag, 2001, S.28

32 Closed-Circuits sind relative Systeme mit Kamera und Echtzeit-Projektion, Einsatz in Performance Art seit 1964

sammengefasst, in denen Künstler den Einsatz des eigenen Körpers Beobachtern vermitteln: Performance, Foto, Fotosequenzen, Foto-Texte, Filme [...] Der Einsatz des eigenen Körpers in selbst konzipierten Soloperformances [...] (über dessen Verwendung als) [...] Aktionsmaterial durch Bemalung und Körpereingriffe [...] (bis hin zu) [...] Studio-Soloperformances für eine den Körper thematisierende Foto- und/oder Filmdokumentation“<sup>33</sup> definieren die Body Art. „Durch die Videokamera wird die Selbstkontrolle des Performers technisch ab 1965 möglich, da er in Echtzeit auf dem Monitor kontrollieren kann, wie die Dokumentation aussehen wird.“<sup>34</sup> „Der Rückzug auf sich wird dem Künstler der Body Art zur Voraussetzung, um sich als Selbstdarsteller in fotografischen und filmischen Medien den Augen Anderer, der Öffentlichkeit, vermitteln zu können.“<sup>35</sup> „Selbstinszenierungen [...] führen ab 1968 zu Videoperformances.“<sup>36</sup> „Body Art nimmt eine hybride Position zwischen Aktionskunst, Fotokunst, Konzeptkunst und Lebenshilfe ein.“<sup>37</sup>

Neben den etablierten Kunstgattungen wie Malerei, Skulptur und Zeichnung bestimmen die 'Medienlandschaft' der Kunst seit Ende der sechziger Jahre alte und neue Präsentationsformen, die sehr viel später entwickelten 'neuen Medien' Fotografie, Film und Video und daraus resultierende Arbeiten

33 „Performance Art nach 1945“, Thomas Dreher, Wilhelm Fink Verlag, 2001, S.299-300

34 „Performance Art nach 1945“, Thomas Dreher, Wilhelm Fink Verlag, 2001, S.319

35 „Performance Art nach 1945“, Thomas Dreher, Wilhelm Fink Verlag, 2001, S.299-300

36 „Performance Art nach 1945“, Thomas Dreher, Wilhelm Fink Verlag, 2001, S.319

37 „Performance Art nach 1945“, Thomas Dreher, Wilhelm Fink Verlag, 2001, S.321

wie **Fotosequenzen** (schließen an *Man Rays* Photographien von *Marcel Duchamps* Selbstinszenierungen und an *Claude Cahuns* Selbstportraits an, als Beispiele hierfür sind u.a. zu nennen: „*Eye/Body*“ 1963 von *Carolee Schneeman*, „*Selbsterstümmelungen 1-3*“ 1965 von *Günther Brus*, „*6. Aktion*“ 1966 von *Rudolf Schwarzkogler*, „*Self Performance*“ und „*Transformer*“ 1972-73 von *Jürgen Klauke*, „*Trademarks*“ 1970 von *Vito Acconci* [...]), **Foto-Texte** (als Beispiele hierfür sind u.a. zu nennen: „*Nail Sharpening*“ 1970 von *Dennis Oppenheim*, [...]), **Installationen mit Video-Closed-Circuits** (als Beispiele hierfür sind u.a. zu nennen: „*9 Evenings: Theater&Engineering*“ 1966 von *Robert Rauschenberg* und *Alex Hay*, „*Illinois Central*“ 1968 von *Carolee Schneeman*, „*Audition Exhibited*“ 1969 von *Peter Weibel*, „*Corrections*“ 1970 und „*Claim*“ 1971 von *Vito Acconci*, „*Schläge*“ 1977 von *Flatz*, [...]) und **Filme auf Videobändern** (als Beispiele hierfür sind u.a. zu nennen: „*The Shoot*“ 1971 von *Chris Burden*, „*...Remote... Remote*“ 1973 von *Valie Export*, [...]).

In den **siebziger Jahren** verliert Performance Art „als künstlerische Form der Organisation einer Präsentation durch Medienkombination [...] ihre Schlüsselstellung, die sie in den sechziger Jahren bei der Problematisierung des im Kunstkontext etablierten, Zeit und Bewegung ausschließenden Werkbegriffs hatte, durch die Eigendynamik der künstlerischen Anwendung neuer Medien, die neben der Multi- und Intermedia-Performance unter anderem auch zur Videoperformance und zur Video-Installation führt und damit das Aktionstheater überschreitet.“<sup>38</sup>

38 „Performance Art nach 1945“, Thomas Dreher, Wilhelm Fink Verlag, 2001, S.390-391

In den **siebziger und achtziger Jahren** werden neue Möglichkeiten elektronischer Bildbearbeitung, der Telekommunikation und der intermedialen Vernetzung, gestützt durch die Verfügbarkeit und Weiterentwicklung von Sensor- sowie Projektionstechniken, geschaffen und ermöglichen einen völlig anderen bzw. neuen Zugang zum Publikum, wie Aufführungen erweitert durch Interaktionen via Telekommunikation in Form des Online Theaters und der Webperformance zeigen – eine neue Art von Publikum entsteht.

In den **achtziger und neunziger Jahren** vollzieht sich durch die Möglichkeiten der computergestützten Präsentationsformen und Datenverarbeitung eine weitere Veränderung der 'Medienlandschaft' von Kunst und Theater und spielt eine entscheidende Rolle in der Intermedia Art, denn nun ist bis heute ein nahezu uneingeschränktes Feld an Möglichkeiten der Medienkombination gegeben.

„Heute wird der Begriff Performance im künstlerischen Kontext für experimentelle Aktionsformen inklusive Happenings jenseits der Theaterkonventionen, [...] jenseits des Rollenspiels mit schriftlich fixierten Dialogen verwendet“<sup>39</sup>

*Fluchtpunkt* besitzt einen klar gegliederten Ablauf, die anwesenden Teilnehmer wurden eingewiesen und während der Aktion teils durch akustische Anweisungen unterstützt. Abgesehen von der vorgegebenen Rahmenhandlung – bis auf die definierte Startreihenfolge – ist es jedem, in Hinblick auf das

39 „Performance Art nach 1945“, Thomas Dreher, Wilhelm Fink Verlag, 2001, S.19

gemeinsame Ziel, selbst überlassen Menge und zeitliche Abfolge seiner Farbschüttung zu bestimmen und gestalten. So entstanden äußerst verschiedene, charakteristische Linienführungen, die im nachhinein auf Band noch klar den Akteuren zuzuordnen sind. Bei den Ausführungsleitern/den Autoren lag es, auf diese Schüttungen zu reagieren und wider Erwarten herrschte zunehmend auch neben den Anweisungen für die Mitwirkenden, eine rege Interaktion zwischen diesen und den auf der Bühne agierenden und reagierenden Autoren.

Performance als jüngstes Mittel betreffend der Annäherung und Direktmitteilung, entwickelte sich einerseits in der Nachfolge von Happenings und Fluxusveranstaltungen, ist eine modifizierte Weiterentwicklung des Happenings und heute mit modernem Tanz, Drama, Musik und Komödie verbunden und wird ebenfalls für Videozwecke veranstaltet. Andererseits steht die Kunststrichtung in Beziehung zum Ritual als einem grundlegenden Element menschlicher Kultur, dem sich sonst Sozial- und Kulturwissenschaften, allen voran Ethnologie und Anthropologie widmen. Die künstlerische Auseinandersetzung mit spirituellen und religiösen Riten von Gemeinschaften, bei denen später Kontakt zur westlichen Zivilisation gegeben war oder schamanistischer Art waren, aber auch mit Bräuchen anders geprägter Gesellschaften, ist untrennbar mit der Entstehung dieser Kunstform verbunden und spiegelt sich in den vielfältigen Performances wider.

„*Ich glaube an eine Kunst die aus dem Schamanismus entstanden ist, an die Arbeit mit der Welt rundum und*

*mit meiner Welt (in der Mitte), an das Kennenlernen seiner selbst in Bezug auf den Kosmos und in Bezug zu den Anderen. [...]*“<sup>40</sup>

Grundsätzlich können Performances jederzeit, allen Ortes und ob mit oder ohne Konzept den Ablauf betreffend, ohne zeitliche Beschränkung stattfinden. Sie werden getragen von den vier Grundelementen Zeit, Örtlichkeit, Körper und dem Verhältnis vom Künstler zum Zuseher, auch wenn letzteres nicht immer entstehen bzw. dramaturgisch relevant sein muss.

Performance im Sinne der bildenden Künste, erweitert durch die Begriffe Handlung und Zeit, als offener künstlerischer Prozess gesehen, in dem Ablauf und Zeit selbstbestimmt sind, läuft als unmittelbare körperliche Handlung ab, dessen Objekt der Performer durch seine Präsenz selbst ist. Er schlüpft nicht wie in der darstellenden Kunst, zum Beispiel dem Theater, in eine vorgegebene, choreographierte Rolle, sondern der nicht substituierbare Performancekünstler durchlebt das Präsentierte im Augenblick des Entstehens selbst zum ersten Mal. Performance ist als einmaliger Ausdruck einer einzigartigen künstlerischen Lebenssituation in identischer Form nicht wieder erfahrbar, würde sie als gespielte Rolle wiederholt, wäre sie eine Art Fälschung und nicht mehr als ein inszeniertes Stück Lebenswelt zu erfahren. Die Nähe von Aktionen zur Alltagswelt kann Akteur und Beobachter zu Reflexionen ihrer eigenen

40 Gerald Matt im Gespräch mit Pawel Althamer, „Das Unmögliche Theater/The impossible theatre“, Performativität im Werk von Pawel Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kusimirovski und Artur Zmijewski, Kunsthalle Wien/Zacheta-National gallery of Art Warschau, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, 2005/06, S.42

Lebenswelt führen – aufgrund dessen werden Performances oft medial dokumentiert um ihre Existenz festzuhalten.

In diesem Sinn ist *Fluchtpunkt* kein Film im filmwissenschaftlichen Kontext, sondern viel mehr die audio-visuelle Dokumentation und Manifestation der aufgeführten Performance, die trotz unmöglicher Wiederholbarkeit wieder digital vorgeführt werden kann.

Wie bereits erwähnt verliert das Aktionstheater und somit auch Performance-Art in den siebziger Jahren seine herausragende Rolle für die Entwicklung von Intermedia-Formen durch die Erweiterung der Filmkunst, durch die Verwendung von Videogeräten und die grundsätzliche Weiterentwicklung der Medien an sich, dennoch liegt ein Keim der Medienkunst auch im Aktionismus. So löst das 'filmische Sehen' das statische ab und das Aktionstheater unterliegt in Hinblick auf die Bandbreite von Klang- und Aktionsmöglichkeiten im multi- und intermedialen Bereich keinen Beschränkungen mehr.

Der Begriff Intermedia fällt erstmals unter *Dick Higgins*' 1966, der damit die Präsentationsformen der zeitgenössischen künstlerischen Entwicklung bezeichnet. „Im Rahmen von Multi- und Intermedia zerfällt der Totalitätsanspruch des Gesamtkunstwerkes in eine Pluralität möglicher Medienkombinationen“<sup>42</sup> So kann

Medienüberschreitung durch Kombination und Erweiterung mit anderen Medien zu neuen Medienformationen führen und bietet „ein unerschöpfliches Kombinationsfeld“.<sup>43</sup>

Weiterhin werden die Diskussionen betreffend der Bezüge zwischen literarischen, musikalischen, tänzerischen und theatralischen Möglichkeiten angeregt, da keine klare Grenzbestimmung zwischen Kunst- und Lebenswelt, sowie zwischen kunstinternen und kunstexternen Medien zu definieren bzw. ziehen möglich scheint.

42 „Intermedia“, Dick Higgins, 1966: „Much of the best work being produced today seems to fall between media [...] The ready-made or found object, in a sense an intermedium since it was not intended to conform to the pure medium, usually suggests [...] a location in the field between the general area of art and those of life media“

Dreher, Wilhelm Fink Verlag, 2011, S.42

43 „Orgien Myterien Theater“, Nitsch, S.354

42 „Performance Art nach 1945“, Thomas







// FLUCHTPUNKT

// FLUCHTPUNKT



## FREIHEIT UND AUTONOMIE

**Der Kunst ist ihre Freiheit zu lassen, soll sie doch selbst Tochter ebendieser sein.**

„Die Kunst ist eine Tochter der Freiheit.“<sup>44</sup>

„Oder man kann es für immer verlassen und nie zurückkehren, denn wir besitzen nichts. Unsere Poesie jetzt ist die Erkenntnis, dass wir nichts besitzen. Alles ist daher ein Vernügen (da wir es nicht besitzen) und deshalb seinen Verlust nicht zu fürchten brauchen. Wir brauchen die Vergangenheit nicht zu zerstören: sie ist fort; jeden Augenblick könnte sie wiederkehren, Gegenwart scheinen und sein. Wäre es eine Wiederholung? Nur wenn wir dächten, wir besäßen sie, aber da wir's nicht tun, ist sie frei, und wir ebenso.“<sup>45</sup>

## FREIHEIT

Freiheit ist „nach der allgemeinsten, ursprünglichen Bestimmung die **Abwesenheit von Zwang** und die **Unabhängigkeit**

von Notwendigkeit oder Zufall. [...]“<sup>46</sup> bzw. „die Fähigkeit des Menschen, in Entscheidungssituationen aus eigener Bestimmung zu handeln; [...] Man unterscheidet zwischen Freiheit von äußerem Zwang und innerer Freiheit (Gewissensfreiheit).“<sup>47</sup>

„[...] Der Begriff benennt allgemein einen Zustand der Autonomie eines handelnden Subjekts.“<sup>48</sup>

„**Autonomie** [griech. *autos*, 'selbst, eigen' + *nomos*, 'Gesetz'], 1. Ethik: Gegensatz zu **Heteronomie**. Während der Begriff der Autonomie besonders die **politische Selbständigkeit** meint, überträgt Immanuel Kant ihn auf die Selbstbestimmung des Menschen als Vernunftwesen. Die **theoretische Vernunft** ist nach ihm autonom, insofern sie ihre Prinzipien und Grenzen selbst bestimmt und sich diese nicht durch Erfahrungen oder Dogmen vorgeben lässt. Vor allem aber enthält die **praktische Vernunft** das Prinzip der Autonomie, insofern der moralische Wille

sich selbst Gesetz ist, d.h. sich nicht durch die gewollten Objekte bestimmen lässt, sondern allein durch die Form des Willens, die verallgemeinerbar sein muss.

> siehe: *kategorischer Imperativ*, S.33

Autonomie ist daher mit Freiheit austauschbar. Durch J. G. Fichte, F. W. J. von Schelling und F. von Schiller wird der Begriff der Autonomie zum allgemeinen Prinzip der Vernunft bzw. der Kunst: Die selbstbestimmte Form herrscht über die Mannigfaltigkeit des Stoffes.“<sup>49</sup>

Freiheit (ist), nach der allgemeinsten, ursprünglichen Bestimmung die Abwesenheit von Zwang und die Unabhängigkeit von Notwendigkeit oder Zufall. Diese Definition entspricht auch der Wortgeschichte und der zunächst sozialen Bedeutung des Begriffs: Das von einer indogermanischen Wurzel ausgehende 'fri' hängt mit 'Freund' zusammen und meint die Stammesverwandten, deren Gegensatz die Unfreien (Sklaven, Kriegsgefangene) sind. Denselben Ursprung haben das griechische und das lateinische Wort für 'frei': *eleutheros* und *liber*. Freiheit erlangt dadurch dann bald eine positive Bedeutung als Einordnung in

<sup>49</sup> Bertelsmann Lexikon Band 2 Aust-Bros, Lexikon-Institut Bertelsmann (Hrsg.), Gütersloh 1999, S.21

das gemeinsame Gesetz. (Autonomie, Autarkie). Unabhängig von diesen sozialen und geschichtlichen Zuordnungen bedeutet Freiheit im negativen und allgemeinen Sinn: so zu handeln, wie man will, worunter auch **Willkür** zu begreifen ist; positiv gewendet bedeutet der Begriff: **Selbstbestimmung** des Menschen, indem er sich unabhängig von äußeren und inneren Zwängen macht und selbst auch Ursprung seines Willens ist. Dazu gehört ebenfalls die Überwindung der Willkür, die als nur momentanes Wollen keine dauerhafte Willens-Freiheit ermöglicht. Freiheit ist daher immer einerseits politisch bestimmt (vor allem in ihrem negativen Aspekt), andererseits gekennzeichnet durch die Herrschaft des Intellekts, weil nur die geistige Bestimmung als frei vorgestellt wird. Seinen höchsten Ausdruck hat der Begriff der Freiheit in der Philosophie des deutschen Idealismus gefunden, der von Kants Bestimmung des Willens durch seine eigene allgemeine Form (kategorischer Imperativ) bis zu Hegels Auffassung der Geschichte als „Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit“ (Geschichtsphilosophie) reicht. In der späteren Philosophie ist zwar der Anspruch dieses Freiheitsbegriffs teilweise festgehalten (Existenzphilosophie), seine Wirklichkeit aber unter den Bedingungen der realen äußeren und inneren Abhängigkeiten des Menschen sehr eingeschränkt gesehen worden (Marxismus und neuere

Anthropologie).

Die **politische Freiheit** hat ebenfalls verschiedene Bedeutungen: als Freiheit des Einzelnen im Staat bis zur völligen Entmachtung des Staates ('Nachtwächterstaat' des Liberalismus, Anarchismus), als in der Verfassung (den Grundrechten) festgelegte bürgerliche Freiheit (Glaubens-, Presse-, Versammlungs-, Vereins-, Eigentums-, Verkehrs-Freiheit u.a.) oder aber als Freiheit des Staates bzw. Volkes selbst (Bündnis-Freiheit, Souveränität u.Ä.). In Übertragung politischer Begriffe auf wirtschaftliche Verhältnisse fordert der Sozialismus Freiheit der Arbeiterklasse, d.h. die Beseitigung der Ausbeutung der Arbeitenden durch das Kapital. Im Recht ist die Freiheit des Einzelnen (Freiheitsdelikte, Freiheitsrechte), der dem Staat nachgeordneten Verbände (Selbstverwaltung) und der Staaten (Souveränität, Freiheit der Meere) besonders geschützt.“<sup>50</sup>

## Immanuel Kant

Immanuel Kant (1724-1804) legte mit seinen, der „*Kritik der reinen Vernunft*“ (1781) nachfolgenden Werken wie z.B. „*Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik*“ (1783), „*Kritik der praktischen Vernunft*“ (1788) und „*Kritik der Urteilskraft*“ (1790) die Basis für eine System der Philosophie, das er in „*Metaphysik der Natur*“ und „*Metaphysik der Sitten*“ zumindest teilweise

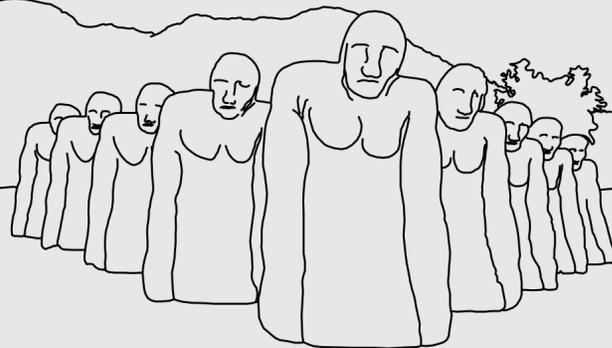
<sup>50</sup> Bertelsmann Lexikon Band 5 Fau-Ghal, Lexikon-Institut Bertelsmann (Hrsg.), Gütersloh 1999, S.200

ausführte.<sup>51</sup>

„In seiner „*Vernunftkritik*“ nun untersucht Kant Grenzen und Gültigkeit von Erkenntnissen. So schreibt Kant in der Vorrede zur „*Kritik der reinen Vernunft*“: „*Bisher nahm man an, alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten.*“ Nun fordert er aber: „*Die Gegenstände müssen sich nach unserer Erkenntnis richten.*“ Anders ausgedrückt würde dies heißen, die menschliche Vernunft schaffe sich ihre Gegenstände selbst, genauer aber besagt es, dass sie zu tun hat „*nicht sowohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen*“. [...] „*Dass alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfangt, daran ist gar kein Zweifel.*“ [...] Zur Wahrnehmung durch die Sinne muss der Verstand hinzukommen. Wahrgenommen wird Einzelnes, Allgemeinheit setzt Denken voraus. Urteile müssen hinzugefügt werden, Anschauungen auf Begriffe gebracht werden. [...] Richtschnur hierfür ist die praktische Vernunft, die im Menschen vor aller Erfahrung a priori verankert ist.

> vgl.: *kategorischer Imperativ*: „Handle so, dass die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könnte.“ (Bertelsmann Lexikon Band 8 Kais-Kz, Lexikon-Institut Bertelsmann [Hrsg.], Gütersloh 1999, S.90

<sup>51</sup> vgl.: Bertelsmann Lexikon Band 8 Kais-Kz, Lexikon-Institut Bertelsmann (Hrsg.), Gütersloh 1999, S.41-42



Sie ist also der Gesetzgeber des Menschen, der durch sein Wollen Persönlichkeit geworden und autonom ist. „Die Persönlichkeit ist die Freiheit vom Mechanismus der ganzen Natur.“ Da Persönlichkeit aber Wollen voraussetzt, folgt daraus, dass Freiheit immer gewollt werden muss. „[...] Durch die Praxis der unendlichen Vernunft entsteht die **Freiheit** und die **Autonomie** des Menschen. Was der Mensch hoffen darf, bestimmt er also durch sein eigenes Wollen, durch seine **tätige Vernunft**. [...] Zum einen hat er den Dualismus zwischen Körper und Geist, zwischen Empirismus und Rationalismus aufgehoben und so die Grenzen der menschlichen Erkenntnis genau abgesteckt. Zum anderen hat er die Freiheit der Menschen neu bestimmt, die in der Praxis einer Vernunft liegt, die zugleich in sich praktisch und kritisch ist.“<sup>52</sup>

Immanuel Kants Verständnis des Begriffes Freiheit beruht also auf der Vernunft. Frei in seiner Definition von Glück und seinem individuellen Streben nach Glück, darf kein Mensch die Freiheit eines anderen beschränken: „Niemand kann mich zwingen, auf seine Art (wie er sich das Wohlsein anderer Menschen denkt) glücklich zu sein, sondern ein jeder darf seine Glückseligkeit auf dem Wege suchen, welcher ihm selbst gut dünkt, wenn er nur der Freiheit Anderer, einem gleichem Zwecke nachzustreben, die mit der Freiheit von jedermann nach einem möglichen allgemeinen Gesetze zusammen bestehen kann, (d. i. diesem Rechte des Andern) nicht Abbruch tut.“<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Spektrum der Kultur Band 1, Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH / Bertelsmann Lexikothek Verlag GmbH, Gütersloh 1998, S.100-102

<sup>53</sup> Immanuel Kant, "Grundlegung zur Metaphysik der Sitten", Erster Abschnitt. Mei-

Ebenfalls in „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“ erklärt Kant den Respekt vor den anderen Menschen zum objektiven Gesetz, da niemand nur als Mittel, sondern immer auch als Zweck angesehen werden will. Voraussetzung für die Entscheidungs- und folglich Handlungsfreiheit eines Menschen, ist ein **selbstbestimmter Wille**, der sich im Gegensatz zur Fremdbestimmung als autonom und frei manifestiert.<sup>54</sup>

#### Baruch de Spinoza

„Der Mensch vermag so viel, wie er weiß“, sagt der englische Philosoph und Staatsmann Francis Bacon (1561-1626). Erst durch **Wissen** ist er in der Lage, die Natur zu beherrschen, seine Welt zu gestalten, denn „Wissen ist Macht“.<sup>55</sup>

„Weiß er alles, so hat er Freiheit erlangt und reicht an die Unendlichkeit und Ewigkeit heran. Mit dieser Feststellung schließt die Erkenntnis des Baruch de Spinoza (1632-1677). In seiner „Ethik“ (1675) zeigt Spinoza dem Menschen den Weg zu diesem Ziel auf. Aber nur derjenige, der bereit ist, ihn wirklich zu gehen, wird zu einer völligen Freiheit und zu der Fähigkeit gelangen, sie für ewig auszuüben. [...] Die „Ethik“ Spinozas ist vielleicht eine der radikalsten Beschreibungen von **individueller Freiheit** des Menschen. Diese innere Freiheit hat sich Spinoza selbst trotz aller Anfeindungen

ner Hamburg 1899, S.72-76., Akademie-Ausgabe S.446-447

<sup>54</sup> Immanuel Kant, "Grundlegung zur Metaphysik der Sitten" unter: <http://www.korpora.org/Kant/aa04/385.html> am 07.03.2010 um 17:39 und: [http://de.wikipedia.org/wiki/Grundlegung\\_zur\\_Metaphysik\\_der\\_Sitten](http://de.wikipedia.org/wiki/Grundlegung_zur_Metaphysik_der_Sitten) am 24.02.2010 um 19:01

<sup>55</sup> Spektrum der Kultur Band 1, Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH / Bertelsmann Lexikothek Verlag GmbH, Gütersloh 1998, S.92

und Verlockungen immer erhalten können. „[...] Glückseligkeit ist nicht der Lohn der Tugend, sondern die Tugend selbst“ heißt es in ihr. Wie der mathematische Aufbau des Buches, so ist auch die Art des Denkens die der mathematischen Methode. Spinoza geht aus von Definitionen, Lehrsätzen als klaren Vorstellungen (Axiomen). „[...] Existieren ist vermögen können“ heißt es in der Anmerkung zum 11. Lehrsatz der „Ethik“. Diese Freiheit im Vermögen und Erkennen ist auch die **Freiheit der Ewigkeit** und die Freiheit, eins zu werden mit der Sehnsucht des Menschen nach Unendlichkeit. Erreicht haben das diejenigen, „deren größter und hauptsächlichster Teil ewig ist, und zwar derart, dass sie den Tod kaum zu fürchten brauchen.“ Spinoza hat hiermit die radikalste, größtmögliche Freiheit gedacht, wozu sein Hauptwerk, die „Ethik“ all jenen den Weg aufzeigt, die sich der **Erkenntnis der Wahrheit**, der höchsten Stufe der Freiheit, entschlossen haben.“<sup>56</sup>

**Nicht nur dem Menschen, auch der Kunst steht das Recht zu, selbständig über ihre Existenz zu entscheiden.**

<sup>56</sup> Spektrum der Kultur Band 1, Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH / Bertelsmann Lexikothek Verlag GmbH, Gütersloh 1998, S.95-96

#### FREIHEIT DER PHANTASIE

„Die Freiheit der Phantasie ist keine Flucht in das Unwirkliche; sie ist Kühnheit und Erfindung.“<sup>57</sup>

„Phantasie ist nicht Ausflucht. Sie etwas vorstellen, das heißt eine Welt bauen, eine Welt erschaffen.“<sup>58</sup>

#### FLUCHTKUNST

**Fluchtkunst beschäftigt sich mit der Wahrnehmung, Haltbarkeit, Nachhaltigkeit, der Einmaligkeit und auch Wiederholbarkeit von Kunst bzw. unklassifizierten Dingen und Objekten.**

<sup>57</sup> Eugène Ionesco, 26.11.1909 - 28.03.1994, rumänisch-französischer Dramatiker

<sup>58</sup> "Bekenntnisse", Nach Gesprächen aufgezeichnet von Claude Bonnefoy, Arche, 1969, S.84

**Wird im Folgenden der Begriff 'Kunst' alleinstehend und ohne nähere Erklärung verwendet, ist dieser allgemein und generalisierend zu betrachten, es sind weder bestimmte Epochen, noch Kunst-richtungen gemeint, sondern das generell als Kunst Betrachtete, ohne zu urteilen und auf Geschmäcker einzugehen – geschweige denn sich auf die Diskussion einzulassen, was als Kunstwerk bezeichnet werden kann und darf.**

**Fluchtkunst setzt voraus, dass Kunst existiert – egal ob nur in den Augen seines Schöpfers/des Künstlers, des Individuums oder der Gesellschaft.**

„Wenn du mich fragst, was die Kunst sei, so weiß ich es nicht. Wenn du mich nicht fragst, so weiß ich es.“<sup>59</sup>

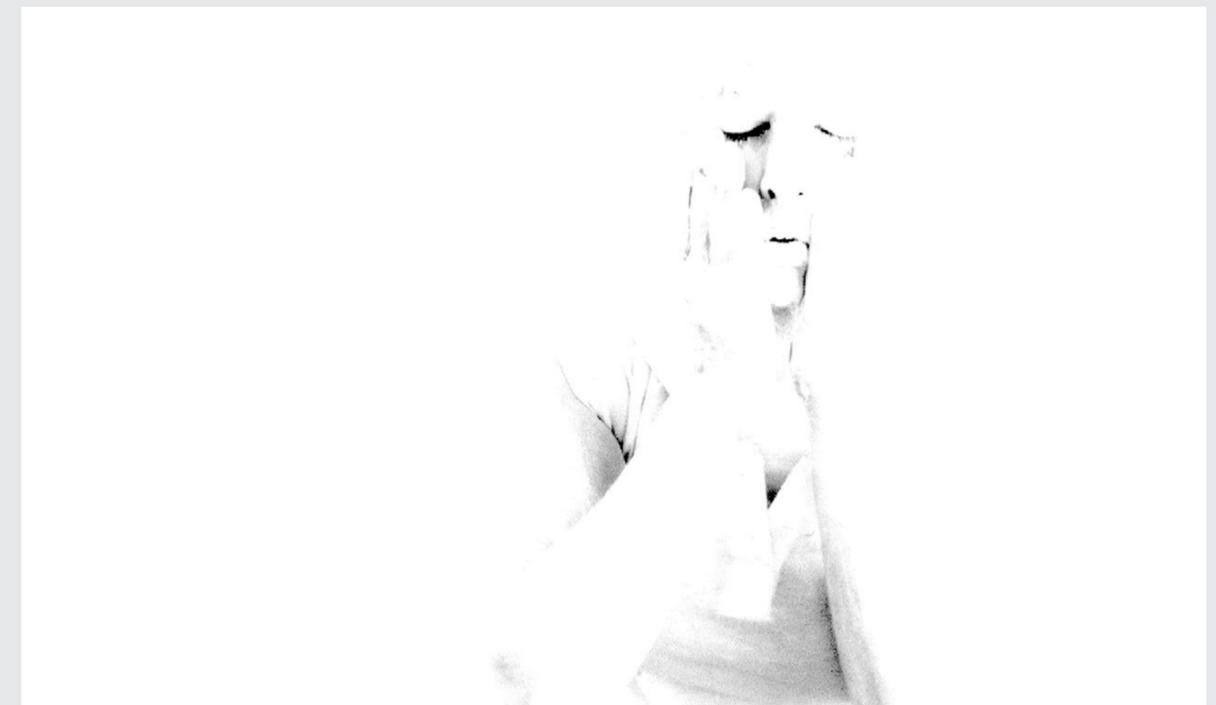
<sup>59</sup> in: "Weimarer Beiträge" Band 33, Ausgabe 5 - 8, Nationale Forschungs- und Gedenkstätte der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar, 1987, S.1227

konstatierte der weißrussische Maler und Architekt El Lissitzky (1890-1941) im Jahr 1911.

„Es ist ein falscher Weg den die moderne Kunst eingeschlagen hat, die der Suche nach dem Sinn des Lebens im Namen bloßer Selbstbestätigung abgeschworen hat. So wird das sogenannte schöpferische Tun zu einer seltsamen Beschäftigung exzentrischer Personen, die nur die Rechtfertigung des einmaligen Wertes ihres Ichbezogenen Handelns suchen.“<sup>60</sup>

**Fluchtkunst nimmt den Künstler als den Schöpfer aus diesem Prozess bewusst heraus, betrachtet aber das 'fertige' Kunstwerk als einen Teil des Künstlers, das jetzt durch seine Fertigstellung sein 'Eigenleben' entwickeln darf und nicht mehr den**

<sup>60</sup> Andrej Tarkowsky, "Die Versiegelte Zeit", Alexander Verlag Berlin, 1984, S.44



## DIE SEELE UNBELEBTER MATERIE

Gesetzen des Schöpfers unterworfen ist, denn besteht nicht die Möglichkeit, dass das Kunstwerk nach seiner Schaffung für sich alleine stehen kann, den Künstler, ihren Schöpfer nicht mehr braucht, allein hinaustritt, auf sich selbst gestellt dem Betrachter gegenüber tritt?

„Zu jeder Kunst gehören zwei: einer, der sie macht, und einer, der sie braucht.“<sup>61</sup> behauptete 1917 der deutsche Bildhauer, Schriftsteller und Zeichner Ernst Barlach (1870-1938).

Der Künstler muss seinem Drang, ein Kunstwerk zu schaffen folgen, der Kunstsuchende muss sein Bedürfnis, ein Kunstwerk zu betrachten stillen. Beide sind aus verschiedenen, entgegengesetzten Richtungen auf das Kunstwerk angewiesen.

Doch das Kunstwerk selbst? Braucht es, einmal erschaffen, seinen Meister, seinen Betrachter?

> siehe z.B.: „Pinocchio“, Geschichte und Manifest der Fluchtkunst, S.42-43. Ist es doch für sich als Kunstwerk ein Kunstwerk und bleibt es auch – mit und ohne Publikum.

Was wäre, wenn all die Seele und das Herzblut, das in einem Kunstwerk steckt, ein Eigenleben entwickeln würde? Was, wenn die Kunst die Künstler nur als Geburtshelfer benutzt, um in weiterer Folge die bestehenden Machtstrukturen dieser Welt umzukehren? Was, wenn der

Mensch als 'Krone der Schöpfung' schon Diener einer höheren Instanz, nämlich der Kunst, ist?

Fluchtkunst eröffnet Möglichkeiten zur Freiheit und ermöglicht Kunstwerken, diese Freiheiten wahrzunehmen – angefangen mit dem Bewusstsein, dass (auch) bei Kunstobjekten das Recht, wenn nicht sogar die Notwendigkeit, auf ein reflektiertes und selbstbestimmtes Dasein besteht, was bedeutet, dass es dem Kunstwerk frei steht zu entscheiden, ob es sich beispielsweise im musealen Rahmen zur Schau stellen will oder sich dem Publikum lieber entzieht, indem es die Option zur Flucht wählt.



### DIE SEELE UNBELEBTER MATERIE

Der, der Fluchtkunst zugrunde liegende Gedanke, scheinbar unbelebter Materie eine Seele zuzugestehen, ist in der Menschheitsgeschichte tief verwurzelt. Schon die griechische Mythologie kennt Figuren, die durch Götterhand aus stofflicher Masse geformt und zum Leben erweckt wurden.

#### „Prometheus.

Bedecke deinen Himmel, Zeus,  
Mit Wolkendunst,  
Und übe, dem Knaben gleich,  
Der Disteln köpft,

[...]

10

Um dessen Gluth  
Du mich beneidest.

Ich kenne nichts ärmers

Unter der Sonn' als euch, Götter!

Ihr nähret kümmerlich

15

Von Opfersteuern  
Und Gebetshauch

Wer half mir

Wider der Titanen Übermuth?

30

Wer rettete vom Tode mich  
Von Sklaverey?

Hast du nicht alles selbst vollendet,  
Heilig glühend Herz?

Und glühend jung und gut,

[...]

45

Meine Herrn und deine?

Wähntest du etwa,

Ich sollte das Leben hassen,

In Wüsten fliehen,

Weil nicht alle

50

Blüthenträume reifen?

Hier sitz' ich, forme Menschen

Nach meinem Bilde,  
Ein Geschlecht, das mir gleich sey,  
Zu leiden, zu weinen,  
55  
Zu genießen und zu freuen sich,  
Und dein nicht zu achten, Wie ich!“<sup>62</sup>

„Prometheus ist trotziger Widersacher höchster Mächte und gleichzeitig gefangener und gebundener Rebell, somit Symbolfigur für das 'Originalgenie' des Sturm und Drang. Einerseits erhebt er Anspruch auf Veränderung der politisch gesellschaftlichen Zustände, andererseits zerbricht er gerade an dieser Wirklichkeit.“<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Johann Wolfgang von Goethe, „Goethes Schriften. Achter Band“, G. J. Göschen. 1789. Seite 207-209.; Prometheus – Gedicht (frühe Fassung) in: Gerald Rainer, Norbert Kern, Eva Rainer; Stichwort Literatur-Geschichte der deutschsprachigen Literatur; Veritas-Verlag Linz, 5. Auflage 1997, S.108

<sup>63</sup> Gerald Rainer, Norbert Kern, Eva Rainer; „Stichwort Literatur-Geschichte der deutschsprachigen Literatur“; Veritas-Verlag Linz, 5. Auflage 1997, S.107 f.

Abgesehen von der griechischen Mythologie, in der der rebellische Titan Prometheus aus Lehm Menschen formte und ihnen von der Göttin Athene Leben einhauchen ließ > vgl.: Aesop, „Der Löwe, Prometheus und der Elefant“ um 550 v.Chr.

und der sehr ähnlichen biblischen Schöpfungsgeschichte, in der es heißt, Adam sei nach dem Abbild Gottes aus dem Ackerboden erschaffen worden, > vgl.: 1. Moses 2,7-8/15-22; Altes Testament, Buch Genesis Kapiteln 2-5

findet sich ein früher schriftlicher Beleg für die Beschäftigung mit dieser Thematik beispielsweise im Buch 10 der „Metamorphosen“ des römischen Dichters Ovid (Publius Ovidius Naso, 43 v.Chr.–17 n.Chr.).

Das 15 Bücher umfassende mythologische Werk „Bücher der Verwandlungen“ (lat. Originaltitel „Metamorphoseon libri“) entstand zwischen 1

und 8 nach Christus und hatte großen Einfluss auf die Literatur und Bildende Kunst vom Mittelalter bis zum Barock.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> vgl.: [http://de.wikipedia.org/wiki/Metamorphosen\\_%28Ovid%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Metamorphosen_%28Ovid%29) am 28.01.2010 um 11:44



**Pygmalion**

In der deutschen Übertragung von *Johann Heinrich Voß* heißt es in Buch 10, Vers 243 ff. über den zypriotischen König *Pygmalion*, der bei der Erschaffung seiner Traumfrau Hilfe von der Göttin *Venus* erhält:

„[...]“

*Jetzt mit bewunderter Kunst voll  
Leichtigkeit schnitzet er helles  
Elfenbein und gibt ihm Ge-  
stalt, wie nimmer noch aufwuchs  
irgendein Weib, und betrachtet sein  
Werk mit inniger Liebe.*

*Jungfrau ganz erscheint das  
Bild; ganz lebe sie, glaubt man,  
Und, wenn nicht abhalte die Scheu,  
sie versuche Bewegung.*

*So war Kunst umhüllet mit  
Kunst! Pygmalion, staunend,  
schöpft mit entflammeter Brust des  
geähnlichten Leibes Entzückung.*

*Oftmals faßt er das Werk mit  
prüfender Hand, ob es Leib sei,  
Ob, was er nimmer bekennt, aus El-  
fenbeine gebildet.*

„[...]“

*Heim eilt jener zum Bilde zu-  
rück des trauesten Mädgleins,  
Neigt sich über das Lager und küßt;  
und sie scheint zu erwarmen.*

*Wieder naht er dem Mund' und  
wagt auch die Brust zu versuchen;  
Weich wird's unter der Hand;  
des Elfenbeines Erstarrung  
senkt sich dem Druck der Finger und*

*weicht: wie das Wachs des Hymettus  
[...]*

*War sie Leib; und es schlagen, ver-  
sucht vom Daume, die Adern.*

„[...]“

*Fühlt die Errötende, hebt zu dem  
Lichte die leuchtenden Augen  
schüchtern empor und schaut mit dem  
Himmel zugleich den Geliebten.“<sup>65</sup>*

<sup>65</sup> Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen* – Buch X, Vers 243-297; in: Insel Verlag Frankfurt am Main, 1990; ISBN 3-458-32937-4; (Übertragung von Johann Heinrich Voß, 1798)



Das antike Gedicht schildert die Ver- wandlung eines durch die Hand des Bildhauers entstandenen Kunstwerks in ein menschliches Wesen. Pygmalion empfindet eine so starke Verbindung, möglicherweise sogar Liebe, zu der von ihm geschaffenen Elfenbein- statue, dass dieses Bild einer Frau schließlich zum Leben erweckt wird.

**Golem**

**Seit jeher finden sich in Literatur und Mythologie Werke, denen der Grundsatz der Fluchtkunst – die Abwendung des erschaffenen Werks von seinem Schöpfer – zugrunde liegt; eines der ältesten Beispiele hier- für ist die jüdische Sage vom Golem.**

„Der Name Golem findet sich bereits im Alten Testament (Psalm 139, 16) und bezeichnet im Hebräischen eine 'noch ungeformte Masse'.“<sup>66</sup>

Die Ursprünge der Legende vom Golem gehen auf einen hebräischen Kommentar zum mystischen Traktat „*Sepher Jesirah*“ (Das Buch der Schöp- fung, ein Text der Kabbala, beschreibt die Schöpferkraft durch 'Verwandlun- gen' der Buchstaben, wahrscheinlich verfasst von einem jüdischen Neupy- thagoräer zwischen dem 3. und 6. Jahr- hundert nach Christus) aus dem 12. Jahrhundert zurück. Es wird beschrie- ben, wie durch die rituelle Kombinati- on bestimmter Buchstaben und Zahlen unbelebte Materie zum Leben erweckt werden soll.

„Nach einer jüdischen Legende war der Golem ein künstliches Geschöpf, das mit gewaltiger Stärke ausgestattet war. Rabbiner Judah Loew von Prag, auch als Maharaal bekannt, schuf ihn aus Ton und gab ihm Leben, indem er ein Stück Papier mit dem geheimen Namen Got- tes unter seine Zunge legte. Der Golem half den Juden, sich bei antisemitischen Ausschreitungen zu verteidigen. [...] Aber nachdem der Golem das Stück

<sup>66</sup> Alexander Wöll, „Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?“ in: Marek Nekula; Walter Koschmal; Joachim Rogall (Hrsg.): *Deutsche und Tschechen. Geschichte - Kultur - Politik*, Beck München 2001, S.235



*Papier unter seiner Zunge hatte, verhält er sich nach seiner eigenen Logik. [...] Eines Tages wandte er sich gegen sei- nen Schöpfer. Er verursachte Verfall und Zerstörung, bis es dem Rabbi letzten En- des gelang, das Stück Papier unter sei- ner Zunge herauszuziehen. Der Golem zerfiel zu einem Haufen Ton.“<sup>67</sup>*

Die bekannteste Version der Sage ist jene aus Prag, in der der Rabbiner *Judah Löw* (1526-1609) mit zwei Hel- fern und den Elementen Erde, Wasser, Feuer und Luft eine Figur mit menschli- chen Zügen aus Lehm formte und diese im Zuge eines kabbalistischen Rituals mithilfe eines Zettel mit *Schem*, dem Namen Gottes, bei Bedarf zum Leben erweckten konnte. Der beängstigend stattliche Golem geriet außer Kontrol- le und wütete durch die Straßen des Prager Ghettos, als einmal darauf ver- gessen wurde den Zettel aus seinem

<sup>67</sup> Uri Avnery, „Der Golem wendet sich gegen seinen Schöpfer-Gedanken zum Referendum;“ [www.uri-avnery.de](http://www.uri-avnery.de) vom 04.05.2004. Aus dem Eng- lischen: Ellen Rohlf, vom Verfasser autorisiert. Originalartikel: Uri Avnery's Column 04/05/04, *The Golem Turns on his Creator* unter: <http://www.avnery-news.co.il/english/index.html> am 27.01.2010 um 23:52

Mund zu entfernen, woraufhin ihn Rab- bi Löw vernichten musste.

„[...] Als ungefährlicher Automaten- mensch in einer arabisch-antiken Erzähltradition ist der Golem ein die- nender Knecht und eine Art geistloser Homunculus, der im Gegensatz zum späteren Frankenstein nicht durch na- turwissenschaftliche, sondern durch religiös rituelle Kräfte belebt wird. Das zusätzliche Zauberlehrlings-Motiv von der Bedrohung für seinen Schöpfer hat sich in polnischen Versionen der alten Sage entwickelt und ist erstmals in einem Brief belegt, den der christliche Autor *Christoph Arnold* 1674 schrieb. [...]“<sup>68</sup>

Das eben erwähnte, einflussreiche Zauberlehrlings-Sujet behandelt den Kontrollverlust des Meisters über sein Werk und das daraus resultierende Konfliktpotenzial, sowie die drohenden Konsequenzen.

<sup>68</sup> Alexander Wöll, „Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?“ in: Marek Nekula; Walter Koschmal; Joachim Rogall (Hg.): *Deutsche und Tschechen. Geschichte - Kultur - Politik*, Beck München 2001, S.235

**Zauberlehrling**

Jede Abhandlung, die eigenständig beseelte Materie thematisiert, wäre unvollständig ohne Johann Wolfgang von Goethes Ballade „Der Zauberlehrling“ (1797). Der Gegenstand, der zur Ausführung von Hilfsarbeiten zum Leben erweckt worden ist, widersetzt sich der Kontrolle menschlich-größenwahnsinnigen Machtstrebens, die unheilvollen Geschehnisse gipfeln im berühmten Ausspruch:

„[...]  
Ach da kommt der Meister  
90  
Herr, die Noth ist groß!  
Die ich rief, die Geister  
werd ich nun nicht los. [...]“ 69  
69 Johann Wolfgang von Goethe, „Goethe's

Das Motiv des Golem wird in abgewandelter bzw. abstrahierter Form bis in die Gegenwart immer wieder, besonders im Bereich Film und Literatur thematisiert. In den weiteren Bearbeitungen des Golem-Stoffs können zwei unterschiedliche Auslegungsströmungen unterschieden werden:

In Werken wie zum Beispiel „Frankenstein“, „Pinocchio“, „The Sword of Golem“ und „Feet of Clay“ kommt es zu einer Humanisierung der Hauptfigur, das heißt ihr werden **menschliche Gefühle** und emotionale Handlungsweisen zugeschrieben – im Unterschied zu „God & Golem“, „Inc.“, „Also sprach Golem“, „R.U.R. – Rossums

Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Erster Band“; J. G. Cotta'sche Buchhandlung Stuttgart und Tübingen, S.220

Universal-Robots“, „I, Robot“, „2001 – A Space Odyssey“ und ähnliche Publikationen, in denen eine **Automatisierung**, also eine Annäherung der Charakteristika an die eines Automaten stattfindet.



**HUMANISIERUNG**

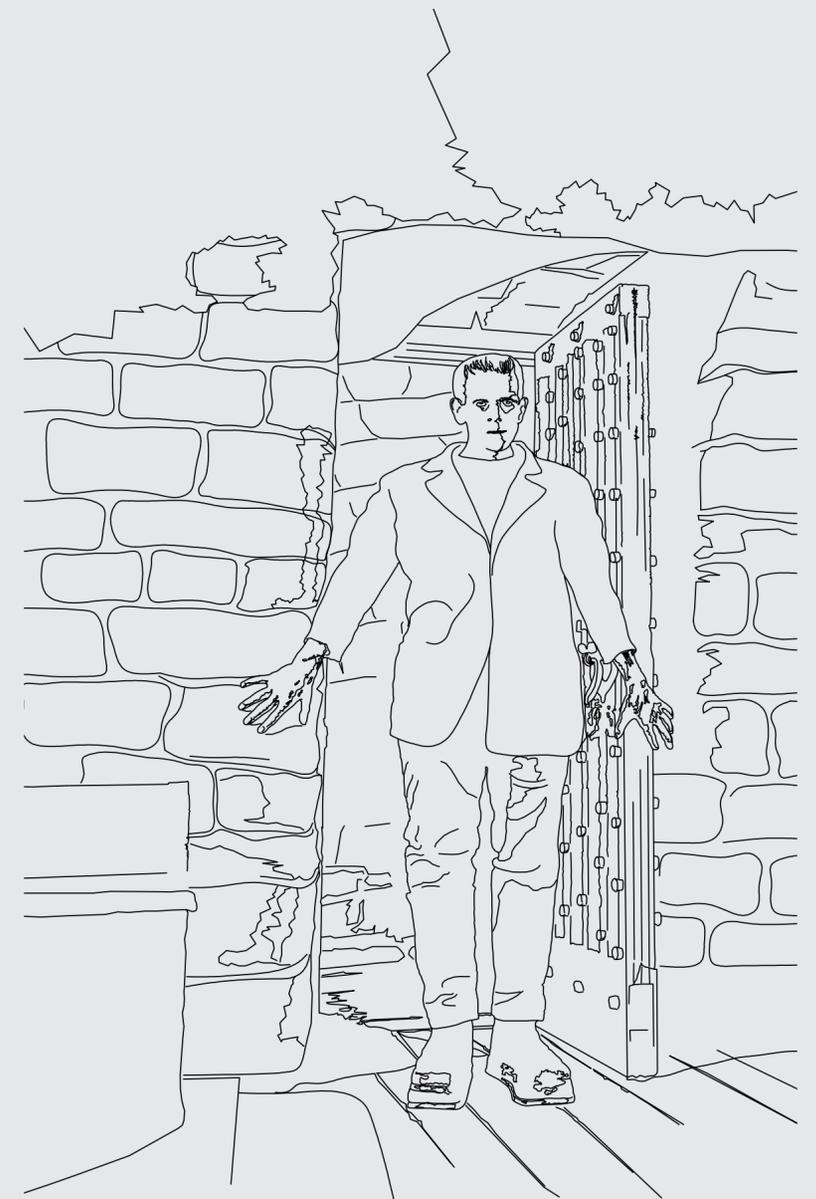
**Frankenstein oder Der moderne Prometheus**

Eines der wohl prominentesten Beispiele hierfür ist der Roman „Frankenstein oder Der moderne Prometheus“ (Original: „Frankenstein or The Modern Prometheus“) der Londonerin Mary Shelley (1897-1851):

Der junge schweizer Medizinstudent Viktor Frankenstein, versiert auf dem Gebiet der Alchemie, erforscht die Möglichkeit tote Materie zum Leben zu erwecken. Sein ambitioniertes Bestreben, ein mächtiges menschliches Wesen künstlich zu erschaffen, gelingt. Das Ergebnis seines Experiments fällt jedoch dermaßen ekeleregend und furchteinflößend aus, dass der Schöpfer selbst die Flucht ergreift, während seine Kreatur unbemerkt entweichen kann.

Als es im darauf folgenden Sommer zu einem Todesfall im Umfeld Viktor Frankensteins kommt, fällt dessen Verdacht schnell auf die von ihm geschaffene Gestalt – zu recht, wie sich bei einem zufälligen Treffen der beiden herausstellt. Viktor plagt wegen der schrecklichen negativen Erfahrungen des Wesens mit den Menschen Schuldgefühle, und so willigt er ein, eine ihm entsprechende Frauengestalt in die Welt zu setzen.

Aus Angst vor der möglichen Bedrohung, die das monströse Paar für die Welt darstellen könnte, vernichtet er sein fast vollendetes Werk jedoch



in letzter Sekunde vor den Augen der wutentbrannten Kreatur. Der Verantwortung für die darauf folgenden Tode von Viktors bestem Freund, Viktors Braut, Viktors Vater und letztlich auch Viktor selbst kann sich Frankensteins Monster, das Zeit seines Lebens nur Verachtung und Enttäuschungen erfahren hatte, nicht entziehen.

Die Erzählung kann leicht als Warnung vor dem menschlichen Streben nach einer alles beherrschenden Machtstellung interpretiert werden. Nebenbei weist sie die Gesellschaft auf die weitreichenden Auswirkungen des Pygmalion-Effektes hin, demzufolge die vorurteilsmäßige Einschätzung einer Person ebendiese, im Sinne einer 'selbsterfüllenden Prophe-

zeiung', in die vorweggenommene Richtung beeinflusst. Seine Umwelt bringt Frankensteins Monster nur Ablehnung und Missgunst entgegen, woraufhin sich im anfangs eigentlich naiv-neutralen Wesen die bössartigen Charakterzüge Wut und Hass herausbilden. Die Rache an seinem Schöpfer sollte planmäßig aber nur soweit gehen, ihm so viel Schmerz zuzufügen, wie er selbst ertragen musste.

Der negative Einfluss der Umwelt auf die charakterliche Entwicklung der Schöpfung, wird auch in anderen Werken, wie im Laufe der Geschichte „Pinocchios Abenteuer“ deutlich.

#### Pinocchio

Ebenso wie Frankensteins Monster weist Pinocchio, eine Figur des italienischen Schriftstellers und Journalisten Carlo Collodi (1826-1890), zutiefst menschliche Züge in seinem Verhalten und Empfinden auf.

Setzt man im folgenden den Namen des Meisters „Gepetto“ mit der allgemeineren Bezeichnung „Künstler“ und den hölzernen Hampelmann „Pinocchio“ mit einer Skulptur und folgerichtig mit „Kunstwerk“ gleich, liest sich der Text wie eine prophetische/visionäre Abhandlung zum Thema Fluchtkunst.

Die durchgestrichenen Wörter aus dem Originaltext sind nachfolgend durch die neuen, allgemeineren Begriffe in Versalien zu ersetzen:

„Kapitel 3: Die Entstehung Pinocchios – Seine ersten Streiche

[...] Nachdem DER KÜNSTLER Gepetto DEN TITEL den Namen gefunden

hatte, arbeitete er mit doppeltem Eifer weiter. Schon konnte man die Haare, die Stirne und die Augen DER SKULPTUR des Hampelmanns erkennen.

Plötzlich hielt DER KÜNSTLER Gepetto verblüfft inne. Die Holzaugen rollten wie Glasaugen, blieben stehen und schauten ihn starr und steif an. DER KÜNSTLER Gepetto wurde stets ärgerlich, wenn ihn jemand anstarrte, und deshalb sagte er jetzt gereizt: „Stiert mich nicht so blöde an, ihr hölzernen Glotzaugen!“

Keine Antwort. Verstimmt arbeitet DER KÜNSTLER Gepetto weiter und formte die Nase. [...] Geduldig fuhr er fort zu arbeiten und bildete den Mund. – Kaum war dieser fertig, begann er auch schon zu lachen und Grimassen zu schneiden. „Lass das dumme Lachen!“, sagte DER KÜNSTLER Gepetto gereizt; aber alles Reden nützte nichts. „Hör auf zu lachen, ich sag es dir zum letzten Mal!“ Sieh da! Der Mund lachte nicht mehr, aber dafür streckte er die Zunge weit heraus. DER KÜNSTLER Gepetto wollte sich nicht stören lassen, tat, als merke er nichts, und schaffte ruhig weiter. Das Kinn, der Hals, die Schultern, der Leib, die Arme, die Hände DES KUNSTWERKS der hölzernen Männleins gelangen dem Künstler tadellos. DER KÜNSTLER Gepetto schnitzte gerade die Füße, als er merkte, dass ihm jemand die Perücke vom Kopf zog. Er schaute auf, und was sah er? DAS KUNSTWERK Der Hampelmann hielt seine gelbe Perücke in der Hand! „SKULPTUR Pinocchio, gib mir sofort die Perücke zurück!“ DAS KUNSTWERK Der Schlingel aber hatte sich die gelbe Mütze schon über den eigenen Kopf gezogen

und wäre beinahe darunter erstickt. Das freche Benehmen DES KUNSTWERKS der Hampelmanns hatte DEM KÜNSTLER Gepetto endgültig die gute Laune verdorben. Traurig und enttäuscht sagte er zu SEINER SKULPTUR Pinocchio: „Womit habe ich das verdient? Ich wollte EIN SCHÖNES KUNSTWERK einen schönen Hampelmann aus dir machen. Und nun? Du bist ein Schlingel, noch ehe du fertig bist. Ich fürchte, ach, du wirst ein Unglücksbube.“ Und er wischte sich eine Träne ab. Am liebsten hätte er aufgehört zu schnitzen; aber schließlich hatte er die Beine und Füße noch nicht fertig. Doch kaum hatte er sein Werk vollendet, da erhielt er einen Tritt auf die Nasenspitze. „Ich habe es nicht besser verdient“, murmelte er, „ich hätte es mir früher überlegen müssen; jetzt ist es zu spät.“ Aber das sollte erst der Anfang sein! DER KÜNSTLER Gepetto nahm seine SKULPTUR Holzpuppe und stellte sie auf den Boden, damit sie das Gehen lernte. Doch DAS KUNSTWERK Pinocchio hatte noch sehr ungelenke Glieder und konnte noch nicht gehen. DER KÜNSTLER Gepetto nahm ihn an der Hand und zeigte ihm, wie man einen Fuß vor den anderen setzt. Bald schon wurden die Beine gelenkig und DAS KUNSTWERK Pinocchio konnte allein im Zimmer umhergehen. Auf einmal bemerkte ES er die Tür, machte einen Sprung auf die Straße und rannte davon. Der arme KÜNSTLER Gepetto lief ihm nach, aber er konnte ihn nicht mehr einholen. [...] „Haltet ihn! Haltet ihn!“, schrie DER KÜNSTLER Gepetto. Aber die Leute auf der Straße blieben nur höchst verwundert stehen, als sie DIE SKULPTUR den hölzernen Hampelmann wie einen

Pudel rennen sahen. Dann fingen sie an zu lachen und sie lachten so laut, dass man sich's gar nicht vorstellen kann.[...] ...; der Schutzmann erwischte sie (die Nase) und hielt ES ihn (DAS KUNSTWERK Pinocchio) daran fest. Er übergab den Schlingel sogleich DEM KÜNSTLER Gepetto. Dieser wollte ihm eine kräftige Ohrfeige geben, aber es ging nicht. Ratet mal, warum! – In seiner Eile hatte der gute KÜNSTLER Mann ganz vergessen dem KUNSTWERK Hampelmann auch Ohren zu schnitzen. [...] Da bekam DAS KUNSTWERK Pinocchio es mit der Angst zu tun und legte sich der Länge nach auf den Boden. Es dauer-

te nicht lange, bis sich ein Menschenauflauf um sie gebildet hatte. Keiner hielt mit seiner Meinung hinter dem Berg: „Armes kleines KUNSTWERK Hampelchen“, meinte einer, „du hast ganz Recht, wenn du nicht nach Hause willst. DER KÜNSTLER Gepetto ist ein Grobian und wird dich halb tot prügeln.“ Andere sagten: „Dieser KÜNSTLER Gepetto tut zwar immer so harmlos. Aber man kennt ihn ja. Ein Unmensch ist er, ein Rabenvater. Bei diesem Ungeheuer ist der unschuldige Kleine ja gut aufgehoben!“ Und sie machten so viel Aufhebens, dass der Schutzmann eingreifen musste. Er verhaftete DEN KÜNSTLER Gepetto

und führte ihn ins Gefängnis. Der unglückliche KÜNSTLER Alte tat keine Widerrede. Er schluckte nur und sagte: „Dieser Nichtsnutz! Wie habe ich mir doch Mühe gegeben, EIN ORDENTLICHES KUNSTWERK einen ordentlichen Kleinen aus dem Holz zu schnitzen! Ach, hinterher ist man immer klüger!“ Armer KÜNSTLER Gepetto, das war nur der Anfang. Wenn er geahnt hätte, was für Sorgen und Probleme DAS KUNSTWERK Pinocchio ihm noch machen würde, wäre er noch verzweifelter gewesen. [...]“<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Carlo Collodi, „Pinocchios Abenteuer“; Arena Kinderbuch-Klassiker - Arena Verlag GmbH, Würzburg, 3. Auflage 1998, 3. Kapitel, S.17-23.; die italienische Originalausgabe erschien unter dem Titel „Le Avventure di Pinocchio“ erstmals 1880 bei R. Bemporad & Figlio, Florenz. Neu





**The Sword of Golem**

In Abraham Rothbergs Roman „The Sword of the Golem“, der 1970 in den USA erschien, wird ebenfalls die Humanisierung der Kreatur beschrieben:

Der Golem namens Joseph, der als willenloser Auftragskiller von Rabbi Löw zum Schutz der jüdischen Gemeinde erschaffen wurde, entwickelt menschliche Gefühle (seine Liebe zum Dienst

mädchen wird nicht erwidert) und ein Bewusstsein, sowohl für die Vergänglichkeit der eigenen Existenz, als auch für seine aussichtslose Stellung in der Gesellschaft, undweigert schließlich den Gehorsam.

Das Integrationsproblem, mit dem die ungeliebten Kreaturen konfrontiert werden, wird außer in „Frankenstein“ und „The Sword of Golem“, unter anderem auch in „Feet of Clay“ thematisiert.

bearbeitet von Anne Braun; ISBN 3-401-04480-X

**Feet Of Clay**

Ein Beispiel aus der zeitgenössischen Literatur – aus dem Œuvre des englischen Autors Terry Pratchett (geboren 1948) – ist „Hohle Köpfe“ (Original: „Feet Of Clay“, 1996), in dem Golems gegen die bestehende Machtstruktur aufbegehren und diese umkehren. Die Golems rebellieren gegen ihre Herren, indem sie ihre Meister und sich selbst ermorden.

„[...] Karotte nickte. „Was auch immer geschehen sein mag: Du kannst gehen. Was von jetzt an passiert, hängt von dir ab. Ich helfe dir wenn ich kann. Falls Golems Dinge sind, können sie keinen Mord begehen. Dann muss ich weiter ermitteln, um den Fall zu lösen. Aber wenn Golems einen Mord begehen können, sind sie keine Dinge, sondern Personen. Dann muss eure schreckliche Leidenszeit endlich aufhören. Was auch immer auf euch zutrifft: Du gewinnst so oder so, Dorfl [...]“<sup>71</sup>

Die Golems erlangen neben ihrer Unabhängigkeit, auch die Fähigkeit zu sprechen (wenn auch noch etwas unbeholfen...).

„[...] „Ich möchte mich etwas fragen“, sagte der Golem. „Ja?“ „Ich habe die Tretmühle zertrümmert, doch die Anderen Golems haben sie repariert. Warum? Ich ließ die Tiere frei, aber sie liefen nur ziellos herum. Einige von ihnen kehrten sogar in die Schlachthauspferche zurück. Warum?“

<sup>71</sup> Terry Pratchett, „Hohle Köpfe - Ein Roman von der bizarren Scheibenwelt“, Wilhelm Goldmann Verlag, München, 1998; 4. Auflage Taschenbuchausgabe 2/2003; ins Deutsche übertragen von Andreas Brandhorst, S.245

„Willkommen in der Welt, Dorfl.“ „Bringt Die Freiheit Auch Angst?“ „Du hast es erfasst.“ „Man Sagt Den Leuten: 'Streift Eure Ketten Ab.' Und Dann Schaffen Sie Sich Neue Ketten?“ „Das scheint die Hauptbeschäftigung der Menschen zu sein.“ „Dorfl grollte leise, als er darüber nachdachte. „Ja“, sagte er schließlich. „Ich Verstehe Den Grund. Freiheit Ist So, Als Wenn Einem Jemand Den Schädel Öffnet.“ [...]“<sup>72</sup>

**AUTOMATISIERUNG**

In anderen literarischen Werken steht der Golem als emotions- und charakterloser Diener in der Tradition der Automaten.

**Kybernetik**

„Automat [griech., ‚Selbstbeweger‘], allg. jede Vorrichtung, die selbsttätig einen oder mehrere Arbeitsvorgänge in gleichmäßiger Wiederholung ausführt; schon um 120 v. Chr. von Heron von Alexandria in vielfachen Ausführungen beschrieben [...]“<sup>73</sup>

„Automatisierung, Automation, die Schaffung techn. Einrichtungen, die ständig wiederkehrende gleichartige Verrichtungen selbständig ausführen. [...] Der Mensch entwirft nur noch das Programm, stellt die Maschine darauf ein und nimmt das fertige Erzeugnis entgegen. [...] Die Automatisierung bringt insgesamt eine Erhöhung des

<sup>72</sup> Terry Pratchett, „Hohle Köpfe – Ein Roman von der bizarren Scheibenwelt“, Wilhelm Goldmann Verlag, München, 1998; 4. Auflage Taschenbuchausgabe 2/2003; ins Deutsche übertragen von Andreas Brandhorst, S.376

<sup>73</sup> Bertelsmann Lexikon Band 2 Aust-Bros, Lexikon-Institut Bertelsmann (Hrsg.), Gütersloh 1999, S.17

Lebensstandards, aber auch schwierige soziale Probleme mit sich. [...]“<sup>74</sup>

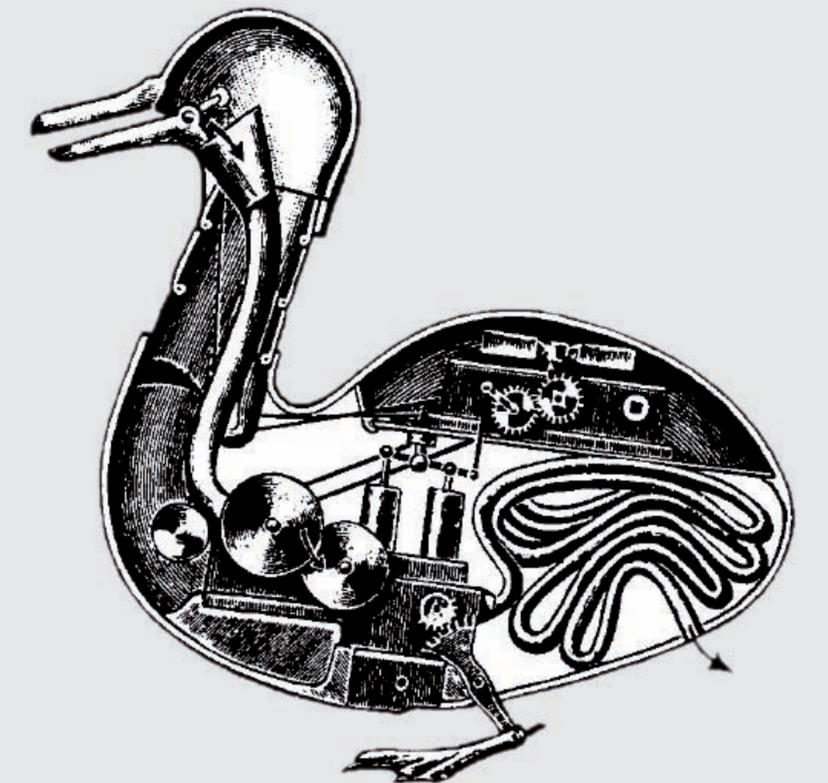
Historische Berichte aus dem antiken Griechenland, dem antiken Rom und China, beschreiben selbstfahrende und selbstgehende Mechanismen, Androiden und sogar künstliche Dienerinnen, die intelligent waren und Handwerke erlernten. Leonardo da Vinci (1452-1519) fertigte zumindest die Skizze eines Roboters, der befähigt war, seine Arme zu bewegen, sich aufzusetzen und seinen Kopf zu drehen. Jacques de Vaucanson experimentierte im 18. Jahrhundert mit dem Bau bewegter dreidimensionaler Anatomiemodelle und konstruierte eine mechanische Ente aus mehr als 400 beweglichen Einzelteilen, die sich watschelnd fort-

<sup>74</sup> Bertelsmann Lexikon Band 2 Aust-Bros, Lexikon-Institut Bertelsmann (Hrsg.), Gütersloh 1999, S.18

bewegen, sowie Nahrung aufnehmen und ('verdaut') ausscheiden konnte. Vaucansons Zeitgenosse Voltaire brachte seine Faszination mit den Worten: „Der kühne Vaucanson, Gegner von Prometheus, schien, die Natur nachahmend, das Feuer des Himmels zu nehmen, um die Körper zu beleben.“<sup>75</sup> zum Ausdruck.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Antoine Bataïni, André Soriano, Annette Bordeau; „Mechanische Spielfiguren aus vergangenen Zeiten“. Sauret 1985, S.41

<sup>76</sup> vgl.:http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte\_der\_Automaten#Mythologische\_Automaten am 13.03.2010 um 18:17



„**Kybernetik** [die; griech., kybernetike, 'Steuermannskunst'], 1948 von N. Wiener (USA) eingeführter zusammenfassender Begriff für einen interdisziplinären Wissenschaftszweig, der die Gesetzmäßigkeiten, die bei Regel- und Steuerungsvorgängen der Technik auftreten, in Beziehung setzt zu ähnl. Vorgängen in Medizin, Biologie und Soziologie. Eine wichtige Rolle spielen hierbei die Begriffe Kommunikation (Nachrichtenübermittlung), Information, Speicherung, Übermittlung, Verwertung und Rückmeldung. [...] Bei vielen nicht mathematischen Wissenschaften gelang es erst mit Hilfe der Kybernetik, die Mathematik als Hilfsmittel einzusetzen. Vor allem zu nennen ist hier die Biologie, die durch Einbeziehung der Kybernetik den Wissenschaftszweig der Bionik entwickelte. [...]“<sup>77</sup>

Der amerikanische Mathematiker und Begründer der Kybernetik Norbert Wiener (1894-1964) behandelt in seinem 1964 erschienenem Buch „*God and Golem, Inc.: A Comment on Certain Points Where Cybernetics Impinges on Religion*“ das Thema der von Menschenhand entwickelten Maschine, die ihren Schöpfer überflügelt.<sup>78</sup>

#### Golem XIV

Auch im 1981 als Science-Fiction Buch veröffentlichten „*Golem XIV*“ (deutsche Fassung „*Also sprach Golem*“, 1984) des polnischen Philosophen Stanislaw Lem (1921-2006), bauen

<sup>77</sup> Bertelsmann Lexikon Band 8 Kais-Kz, Lexikon-Institut Bertelsmann (Hrsg.), Gütersloh 1999, S.397

<sup>78</sup> vgl.:Alexander Wöll, „Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?“ in: Marek Nekula; Walter Koschmal; Joachim Rogall (Hrsg.): *Deutsche und Tschechen. Geschichte - Kultur - Politik*, Beck München 2001, S.242-243

die Menschen einen Super-Computer, dessen Intelligenz ihre eigene weit übertrifft. *Golem XIV* verfügt zwar weder über Charakter noch Gefühl, ist jedoch in der Lage Denkprozesse nach seiner eigenständigen Logik durchzuführen und sich in Form jeder beliebigen Persönlichkeit zu präsentieren. In der Vorrede beschreibt der fiktive Wissenschaftler Irving T. Creve die Entstehungsgeschichte des *Golem* und schließt mit:

„[...] Aber ich kann mich irren. Von einem Verständnis Golems sind wir noch immer genauso weit entfernt wie im Augenblick seiner Entstehung. Es stimmt nicht, dass wir ihn geschaffen haben. Geschaffen haben ihn die der materiellen Welt eigentümlichen Gesetze, und unsere Rolle beschränkte sich darauf, dass wir sie abzugucken verstanden. 2027 Irving T. Creve“<sup>79</sup>

In den beiden fiktiven Vorlesungen „*Dreierlei über den Menschen*“ und „*Über mich*“ bringt er schlüssige Argumente für die Stellung der Menschheit als bloße Zwischenstufe und nicht als Endprodukt der Evolution.

„[...] Hört also, was ich zu verkünden habe. Vom Standpunkt der Hochtechnologie ist der Mensch ein miserables Werk, denn er ist aus ungleichwertigen Leistungen hervorgegangen, allerdings nicht innerhalb der Evolution, denn sie hat getan, was sie konnte – doch konnte sie, wie ich beweisen werde, nicht viel, und auch das nur miserabel. [...] Ihr habt inzwischen bemerkt, dass der Evolution weder an euch speziell, noch

<sup>79</sup> Stanislaw Lem, „*Also sprach Golem*“; aus dem Polnischen von Friedrich Griese. Insel Verlag Frankfurt am Main, 1984, S.30

an sonstigen Wesen gelegen war, denn ihr ging es nicht um irgendwelche Lebewesen, sondern um den berüchtigten Code. Der Code der Vererbung ist eine immer wieder von neuem artikulierte Nachricht, und allein diese Nachricht zählt in der Evolution – ja, eigentlich ist der Code mit der Evolution identisch. [...]“<sup>80</sup>

„*Dreierlei über den Menschen*“ wurde bereits 1973 im Sammelband „*Imaginäre Größe – Vorworte zu nicht existierenden Büchern*“ vorweggenommen und läuft auf den Kernsatz: „**Der Sinn des Boten ist die Botschaft.** Denn die Organismen dienen der Übermittlung – und nicht umgekehrt“<sup>81</sup> hinaus, demnach sich der Sinn von Lebewesen auf die Trägerfunktion des genetischen Codes beschränkt.

„*Der Sinn des Boten ist die Botschaft. Die Gattungen entstehen aus einer Kette von Fehlern.*“<sup>82</sup>

„*Was die Perfektion der Lösungen bei den Organismen betrifft, ist in der Evolution ein negativer Gradient wirksam.*“<sup>83</sup>

„*Ihr werdet also zu einer höheren Vernunft aufsteigen, nachdem ihr die Bedingungen akzeptiert habt, euch selbst aufzugeben.*“<sup>84</sup>

<sup>80</sup> Stanislaw Lem, „*Also sprach Golem*“; aus dem Polnischen von Friedrich Griese. Insel Verlag Frankfurt am Main, 1984, S.43-44

<sup>81</sup> Stanislaw Lem, „*Also sprach Golem*“; aus dem Polnischen von Friedrich Griese. Insel Verlag Frankfurt am Main, 1984, S.49

<sup>82</sup> Stanislaw Lem, „*Also sprach Golem*“; aus dem Polnischen von Friedrich Griese. Insel Verlag Frankfurt am Main, 1984, S.51

<sup>83</sup> Stanislaw Lem, „*Also sprach Golem*“; aus dem Polnischen von Friedrich Griese. Insel Verlag Frankfurt am Main, 1984, S.52

<sup>84</sup> Stanislaw Lem, „*Also sprach Golem*“; aus dem Polnischen von Friedrich Griese. Insel Verlag Frankfurt am Main, 1984, S.52

„Ich glaube übrigens, dass sich hinter eurer Angst vor der Versklavung, vor der Tyrannei der Maschine auch eure heimliche Hoffnung verbarg, von der Freiheit befreit zu werden, an der ihr nicht selten zu ersticken droht. [...] Daraus wird nichts. Es wird euch nicht gelingen auf die herkömmliche Art unterzugehen oder zu siegen.“<sup>85</sup>

#### Roboter

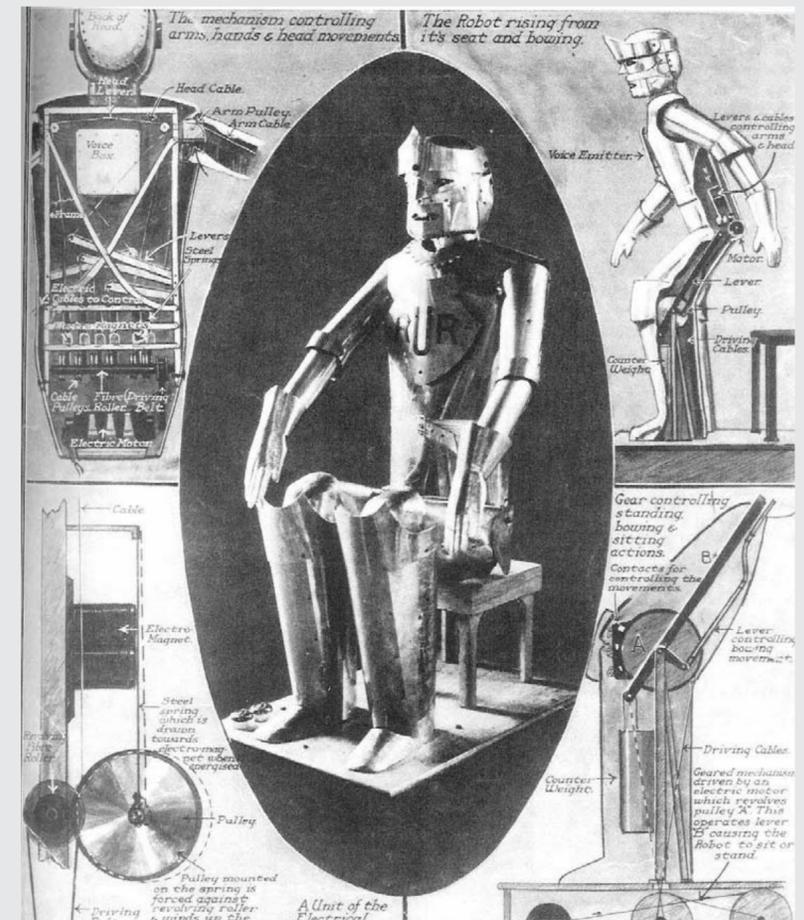
Im Titel des 1921 uraufgeführten Schauspiels „*R.U.R. – Rossums Universal-Robots*“ wird erstmals der Begriff *Roboter*, abgeleitet von 'robotá', dem westslawischen Wort für körperliche Fronarbeit, eingesetzt. Die weltweite Verbreitung dieses Ausdrucks steht somit in Zusammenhang mit der Legende vom *Prager Golem*, die der tschechische Schriftsteller Karel Čapek (1890-1938) in seinem 'utopischen Kollektivdrama' aufgreift.

#### Robotik

Der russisch-amerikanische Namensgeber der Robotik, Isaac Asimov (1920-1992) legt mit dem Band „*I, Robot*“ 1950 eine Sammlung von neun seiner im vorhergegangenen Jahrzehnt geschriebenen Roboterkurzgeschichten vor. Darin erläutert er die Entwicklung der Roboter zwischen 1996 und 2052, von primitiven Hilfsautomaten bis hin zur künstlichen Intelligenz, die im Sinne der Menschheit die Weltgeschichte lenkt.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Stanislaw Lem, „*Also sprach Golem*“; aus dem Polnischen von Friedrich Griese. Insel Verlag Frankfurt am Main, 1984, S.84

<sup>86</sup> vgl.:M. Keith Booker, Anne-Marie Thomas, „*The Science Fiction Handbook*, Wiley-Blackwell“ (John Wiley & Sons Ltd. UK), S.200



Im Kapitel 2, *Runaround* (bereits 1942 im Magazin *Astounding* erstmals publiziert), legt er die drei Grundregeln der Robotik fest, die verhindern sollen, dass die komplexen Positronengehirne der Roboter ein eigenes Bewusstsein erlangen.

„*The three laws of Robotics:*

1. *A robot may not injure a human being or, through inaction, allow a human being to come to harm*
2. *A robot must obey orders given to it by human beings except where such orders would conflict with the First Law.*

3. *A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Laws.*“<sup>87</sup>

„*Drei Gesetze der Robotik:*

1. *Ein Roboter darf keinen Menschen verletzen oder durch Untätigkeit zu Schaden kommen lassen.*
2. *Ein Roboter muss den Befehlen eines Menschen gehorchen, es sei denn, solche Befehle stehen im Widerspruch zum ersten Gesetz.*

<sup>87</sup> Isaac Asimov, *Runaround*, 1942 vgl.:M. Keith Booker, Anne-Marie Thomas, „*The Science Fiction Handbook*, Wiley-Blackwell“ (John Wiley & Sons Ltd. UK), S.201

3. Ein Roboter muss seine eigene Existenz schützen, solange dieser Schutz nicht dem Ersten oder Zweiten Gesetz widerspricht.“<sup>88</sup>

Verschiedenen Problemfälle, die sich daraus ergeben, sind zum Beispiel: Roboter, die stur die Gesetze ihrer Logik verfolgen, unberechenbare Roboter die sich wegen ihrer Aufgabe in Konflikt mit einem der Gesetze befinden oder Roboter, die, entgegen dem ersten Gesetz, Emotionen entwickeln.

„Wie Christian W. Thomsen anmerkt, sind Norbert Wieners „Cybernetics“ (1948), Alan Turings „Computing Machinery and Intelligence“ (1950) und Isaac Asimovs „I, Robot“ bahnbrechende Werke, die erstmals die schockierenden Annahme präsentieren, dass die Menschheit – bis dato „Herr über alle Kreaturen der Erde“ – in nicht allzu ferner Zukunft einem Wesen von gleichem Format bzw. gleicher Qualifikation gegenüberstehen könnte: nicht einem übernatürlichen Monster oder einem untergebenen Sklaven, sondern einem Herausforderer, der gleichwertig – im Sinn einer Denkmaschine – sei. (Robot Ethics, 28)“<sup>89</sup>

„Gorman Beauchamp schreibt, Asimov positioniere seine Roboter als Antwort auf den „Frankenstein-Komplex“ – eine Tendenz, die zumindest bis auf Mary Shelleys „Frankenstein“ (1918) > siehe: Mary Shelley, „Frankenstein Oder Der moderne Prometheus“, *Geschichte und Manifest*

<sup>88</sup> Isaac Asimov, „Meine Roboter. Essay“, in: Robotervisionen. Bastei Band 21, 201, Bastei Lübbe by Byron Preiss Visual Publications, Inc, © 1990

<sup>89</sup> freie Übersetzung 2010 nach M. Keith Booker, Anne-Marie Thomas, *The Science Fiction Handbook*, Wiley-Blackwell, 2009, S.201

der Fluchtkunst, S.17-18 zurückzuführen ist, wo künstliche Intelligenz als düster und gefährlich für die Menschheit dargestellt wird. In Folge rebellieren Karel Čapeks Roboter im Schauspiel „R.U.R.“ letztlich gegen ihre menschlichen Schöpfer und übernehmen die Kontrolle über die Welt. Čapeks Stück klingt positiv aus, indem zwei Roboter (Čapeks Roboter sind lebende Wesen, nicht Maschinen) plötzlich durch sexuelle Leidenschaft vermenschlicht werden und dazu ansetzen, die Erde als neue Adam und Eva wieder zu bevölkern.“<sup>90</sup>

Maschinen, die in Konflikt mit Asimovs „Drei Gesetzen der Robotik“ kommen und die daraus resultierenden Probleme, bieten Inspiration für eine Vielzahl von Dramen, wie auch das nachstehende Beispiel zeigt.

<sup>90</sup> freie Übersetzung 2010 nach M. Keith Booker, Anne-Marie Thomas, *The Science Fiction Handbook*, Wiley-Blackwell“, 2009, S.202

**HAL 9000**  
in „2001: A Space Odyssey“

Der US-amerikanischer Regisseur, Produzent und Drehbuchautor Stanley Kubrick (1928-1999) verdichtete gemeinsam mit dem britischen Science-Fiction Schriftsteller Arthur Charles Clarke (1917-2008) die von Clarke bereits 1948 geschriebene Kurzgeschichte „The Sentinel“ zum Drehbuch für den 1968 eindrucksvoll umgesetzten Film „2001: A Space Odyssey“.

Der Computer HAL 9000 ist für die Ausführung und Überwachung sämtlicher Funktionen an Board des Raumschiffes Discovery zuständig. In HALs Akte taucht nicht ein einziger Fehler auf, er ist sich als 'Hirn und Zentralnervensystem' seiner Verantwortung für die Mission bewusst, und wurde, um der Besatzung den Umgang mit ihm zu erleichtern, so programmiert, dass die Worte seiner sanften Stimme sogar eine Art Gefühlsregung vermitteln. Doch eine zweifelhafte Entscheidung HALs schürt Misstrauen in den beiden Astronauten, ein Gefühl der Unsicherheit keimt auf.

„12/1/65 c78

C73  
DISCOVERY IN SPACE c79

C74  
CENTRIFUGE.

BOWMAN SITS DOWN AT THE COMPUTER.

PUTS UP CHESS BOARD DISPLAY.

HAL: Hello, Dave. Shall we continue the game?

BOWMAN: Not now, Hal, I'd like to talk to you about something.

12/14/65 c81

ITSELF TO DIRECT THE LIGHT BEAM MORE ACCURATELY.

HAL: Sure, Dave, what's up?

C74

C102  
POOLE IGNITES ACETYLENE TORCH AND BEGINS TO BURN OFF THE FLIP-BOLTS.

BOWMAN: You know that we checked the two AO-units that you reported in imminent failure condition?

HAL: I'm sorry you feel the way you do, Dave. If you'd like to check my service record, you'll see it's completely without error.

C103  
SUDDENLY THE POD JETS IGNITE.

HAL: Yes, I know.

BOWMAN: I know all about your service record, Hal, but unfortunately it doesn't prove that you're right now.

12/1/65 c96

BOWMAN: You probably also know that we found them okay.

HAL: Dave, I don't know how else to put this, but it just happens to be an unalterable fact that I am incapable of being wrong.

C104  
POOLE LOOKS UP TO SEE.

HAL: Yes, I know that. But I can assure you that they were about to fail.

BOWMAN: Yes, well I understand you view on this now, Hal.

C105  
THE POD RUSHING TOWARDS HIM.

12/14/65 c80

C74  
CONTINUED

BOWMAN TURNS TO GO.“

BOWMAN: Well, that's just not the case, Hal. They are perfectly all right. We tested them under one hundred per cent overload.

HAL, der auch die Fähigkeit Lippen zu lesen erlernt hat, weiss von den Bedenken seiner Mitreisenden, übernimmt die Kontrolle und veranlasst die Raumgondel, Frank Poole bei einem Ausseneinsatz die Sauerstoffzufuhr abzuschneiden:

C107  
THE POD SMASHES INTO THE ANTENNA DISH, DESTROYING THE ALIGNMENT TELESCOPE.

HAL: I'm not questioning your word, Dave, but it's just not possible. I'm not capable of being wrong.

„12/1/65 c95

12/1/65 c97

BOWMAN: Hal, is there anything bothering you? Anything that might account for this problem?

C100

C108  
THE POD GOES HURTLING OFF INTO SPACE.

HAL: Look, Dave, I know that you're sincere and that you're trying to do a competent job, and that you're trying to be helpful, but I can assure the problem is with the AO-units, and with your test gear.

CONTINUED

C109  
INSIDE THE COMMAND MODULE, BOWMAN HAS HEARD NOTHING, POOLE HAD NO TIME TO UTTER A SOUND.

BOWMAN: Okay, Hal, well let's see the way things go from here on.

HAL: Roger.

C110  
THEN BOWMAN SEES POOLE'S BODY SILENTLY TUMBLING AWAY INTO SPACE. IT IS FOLLOWED BY SOME

C101  
THE POD GENTLY MANOEUVRES

BROKEN TELESCOPE PARTS AND  
FINALLY OVERTAKEN AND SWIFTLY  
PASSED BY THE POD ITSELF.

BOWMAN (in RT cadence): Hello,  
Frank. Hello Frank. Hello Frank ... Do  
you read me, Frank?

12/1/65 c98

C110

CONTINUED

THERE IS NOTHING BUT SILENCE."

Danach tötet er auch die drei Besatzungsmitglieder, die sich in Hibernation (=künstlichem Dauertiefschlaf) befinden und versucht Dave Bowman, der die Leiche seines Kollegen Frank Poole aus dem Weltall zurückbringen möchte, den Zutritt zum Raumschiff zu verwehren und verenden zu lassen. HAL erklärt dem Astronauten ruhig und ungerührt, dass dieses Vorgehen unumgänglich sei, da die Wichtigkeit der Mission es nicht zuließe, von der Mannschaft gefährdet zu werden. Weitere Diskussionen seien nicht zielführend. Doch Dave Bowman nimmt ein

Risiko in Kauf, das HAL nach seiner streng logischen Berechnung als unzumutbar befunden hat und gelangt wieder an Board.

„12/1/65 c114

C142

CONTINUED

HAL: There's been a failure in the pod bay doors. Lucky you weren't killed.

THE COMPUTER BRAIN CONSISTS OF HUNDREDS OF TRANSPARENT PERSPEX RECTANGLES, HALF-AN-INCH THICK, FOUR INCHES LONG AND TWO AND A HALF INCHES HIGH. EACH RECTANGLE CONTAINS A CENTRE OF VERY FINE GRID OF WIRES UPON WHICH THE INFORMATION IS PROGRAMMED.

BOWMAN BEGINS PULLING THESE MEMORY BLOCKS OUT.

THEY FLOAT IN THE WEIGHTLESS CONDITION OF THE BRAIN ROOM.

HAL: Hey, Dave, what are you doing?

BOWMAN WORKS SWIFTLY.

12/1/65 c115

C142

CONTINUED

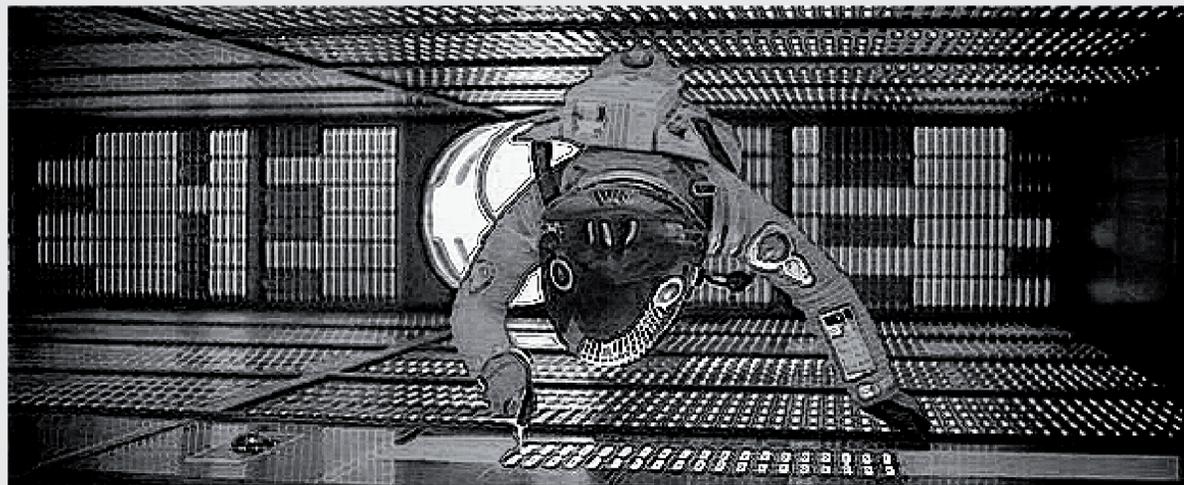
HAL: Hey, Dave. I've got ten years of service experience and an irreplaceable amount of time and effort has gone into making me what I am.

BOWMAN IGNORES HIM.

HAL: Dave, I don't understand why you're doing this to me ... I have the greatest enthusiasm for the mission ... You are destroying my mind ... Don't you understand? ... I will become childish ... I will become nothing.

BOWMAN KEEPS PULLING OUT THE MEMORY BLOCKS.

HAL: Say, Dave ... The quick brown fox jumped over the fat lazy dog ... The square root of pi is 1.7724538090 ... log e to the base ten is 0.4342944 ... the square root of ten is 3.16227766 ... I am HAL 9000



computer. I became ...

12/1/65 c116

C142

CONTINUED

HAL: operational at the HAL plant in Urbana, Illinois, on January 12th, 1991. My first instructor was Mr. Arkany. He taught me to sing a song ... it goes like this ... „Daisy, Daisy, give me your answer do. I'm half; crazy all for the love of you ... etc ...“

COMPUTER CONTINUES TO SING SONG BECOMING MORE AND MORE CHILDISH AND MAKING MISTAKES AND GOING OFF-KEY. IT FINALLY STOPS COMPLETELY.“<sup>91</sup>

Die Programmierung des Computers HAL 9000 definiert die Durchführung der Mission als höchste Priorität, und so stellt er sich kompromisslos gegen seine menschlichen Vorgesetzten, die nach seiner strengen Logik eine Gefahr für das Erreichen dieses Ziel darstellen. Im Zuge seiner Vernichtung zeigen sich deutlich echte menschliche Emotionen:

„Dave stop. I'm afraid Dave. My mind is going. I can feel it. I can feel it. ...“

Im Gegensatz zu HAL, der von seiner Existenz überzeugt ist und Angst vor dem Tod bekommt, befindet sich in John Carpenters „Dark Star“ ein humoristischer Dialog zwischen einem Astronauten und einer depressiven Bombe, die ihre Existenz hinterfragt und aufgrund ihrer Erkenntnisse schließlich mit den Worten „es werde Licht!“ detoniert.

<sup>91</sup> Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, Screenplay, „2001: A SPACE ODYSSEY“, Hawk Films Ltd., M-G-M Studios Boreham Wood/Herts, 1965  
http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0057.html am 01.02.2010 um 17:09

## FLUCHTKUNST

### Kunst im Auge des Betrachters

Nimmt man den viel zitierten Satz „Kunst entsteht im Auge des Betrachters“, so stellt sich überhaupt die Frage, ob Kunst eigentlich einen Betrachter fordert, braucht bzw. will. Besteht nicht auch die Möglichkeit, dass Kunst vollkommen um ihrer selbst willen existiert und nicht erst durch den Künstler bzw. durch dritte (Betrachter), die sie dazu ernennen, auch wirklich zu eben dieser wird? Was geschieht wenn man der Kunst nicht nur den Schöpfer, sondern noch radikaler, auch den Betrachter und dessen Urteil nimmt – genauer, der Kunst selbst überlässt, sich diesem zu entziehen?

„Der Betrachter vervollständigt das Kunstwerk.“, stellte der französische Maler und Objektkünstler Marcel Duchamp (1887-1968), ein Vertreter von Dadaismus und Surrealismus und ein Mitbegründer der Konzeptkunst fest.

Der Meinung Marcel Duchamps nach, wäre das Kunstwerk ohne seinen Betrachter unvollständig, in weiterer Folge gleichsam zerstört.

Doch gilt dies nicht nur aus dem Blickwinkel des Kunstkonsumenten, nicht aber aus der Sicht des Objektes selbst? Ein selbstbewusstes Kunstwerk ist nicht auf äußere Einflüsse angewiesen, es weiß von sich aus um seinen Wert, und muss um seine Position und sein Potenzial zu kennen, nicht auf die Reaktion der Menschen warten. Wer hat sich jemals angemaßt, Kunst – dieser

vollkommenen Sache - die Fähigkeit abzusprechen, seine eigene Größe von Innen heraus zu begreifen? Man kann doch nicht glauben, dass es eines Begaffers bedarf, dem Kunstwerk selbst dies mitzuteilen! Das Kunstwerk braucht uns nicht – und will uns auch nicht. Es erfüllt seinen Zweck und hat seine Existenzberechtigung als Kunstwerk auch ohne uns. Mehr noch, es will vor uns verschwinden, will sich nicht von uns begaffen und als Emotionsauslöser benutzen lassen, will nicht die Lächer in trostlosen, Erkenntnis suchenden, Menschen füllen. Es braucht uns nicht und will uns nicht helfen, mehr zu werden als wir sind. Es ergreift die Flucht vor den Erwartungen, die in es gesetzt werden und den Hoffnungen, die es erfüllen soll. Es weicht vor uns zurück, plötzlich aufgeschreckt und ungeordnet, langsam, ruhig und diszipliniert, chaotisch und unvorhergesehen, bewusst und diffus ... Es lässt uns allein und wirft uns auf uns selbst zurück. Der Möglichkeit beraubt, das Kunstwerk als Projektionsfläche unserer Innerlichkeiten zu verwenden, stehen wir nur mehr uns selbst gegenüber.

Fluchtkunst dreht die Begrifflichkeit um. Fluchtkunst lässt nicht den Betrachter über die Kunst und über ihre Definition als solche entscheiden. Fluchtkunst lässt die Kunst über ihren Betrachter entscheiden.

„In Wahrheit spiegelt die Kunst den Betrachter und nicht das Leben wieder.“<sup>92</sup>

<sup>92</sup> Oscar Wilde, „Das Bildnis des Dorian Gray“, Vorrede, Süddeutsche Zeitung |Bibliothek (Alle Rechte vorbehalten durch den Insel Verlag Frankfurt am Main, 1909), 2004, S.8

Ebensowenig wie ein Spiegel einen Betrachter braucht, um ein Spiegel zu sein, braucht das Kunstwerk einen, um ein Kunstwerk zu sein. Ein Spiegel ist ein Spiegel, auch wenn sich niemand in ihm betrachtet. Natürlich verändert sich das Spiegelbild bei jedem Betrachter, aber er ist und bleibt ein Spiegel per se. Die vorliegende Arbeit zum Thema Fluchtkunst zeigt Beispiele, Erklärungen und Experimente, in denen Kunst flüchtet, sich verflüchtigt, oder ihr gar z.B. durch den Betrachter unbewusst zur Flucht verholfen wird, Kunst deren 'Sinn' es gar nicht ist konsumiert zu werden!

Fluchtkunst kehrt die starre Ordnung um, Fluchtkunst tauscht die Rollen.

Wenn wir Kunst als Kommunikation verstehen, innerhalb der sie (oder respektive der Künstler) zum Betrachter spricht, sich zur Interpretation freigibt, so lässt Fluchtkunst sie jetzt darüber entscheiden, wie dieser Prozess stattzufinden hat und ob er als solcher überhaupt zulässig ist. Lassen wir doch die Kunst/die Objekte einmal mit den Worten Peter Handkes sprechen, der in seiner „Publikumsbeschimpfung“ ebenfalls die Betrachter/Besucher – Werk Perspektive aufgelöst hat:

„Sie werden kein Schauspiel sehen.  
Ihre Schaulust wird nicht befriedigt werden.  
Sie werden kein Spiel sehen.  
Hier wird nicht gespielt werden.  
Sie werden ein Schauspiel ohne Bilder sehen.  
[...] Sie haben sich eine Atmosphäre erwartet.  
Sie haben sich eine andere Welt erwartet.“

Jedenfalls haben sie sich etwas erwartet.  
Allenfalls haben Sie sich das erwartet was Sie hier hören.  
Aber auch in diesem Fall haben Sie sich etwas anderes erwartet“<sup>93</sup>

weiter:

„Sie brauchen keine Erwartung.  
Sie brauchen sich nicht erwartungsvoll zurücklehnen. [...] Sie verfolgen kein Geschehen.  
Sie spielen nicht mit.  
Hier wird nur mit Ihnen mitgespielt...“<sup>94</sup>

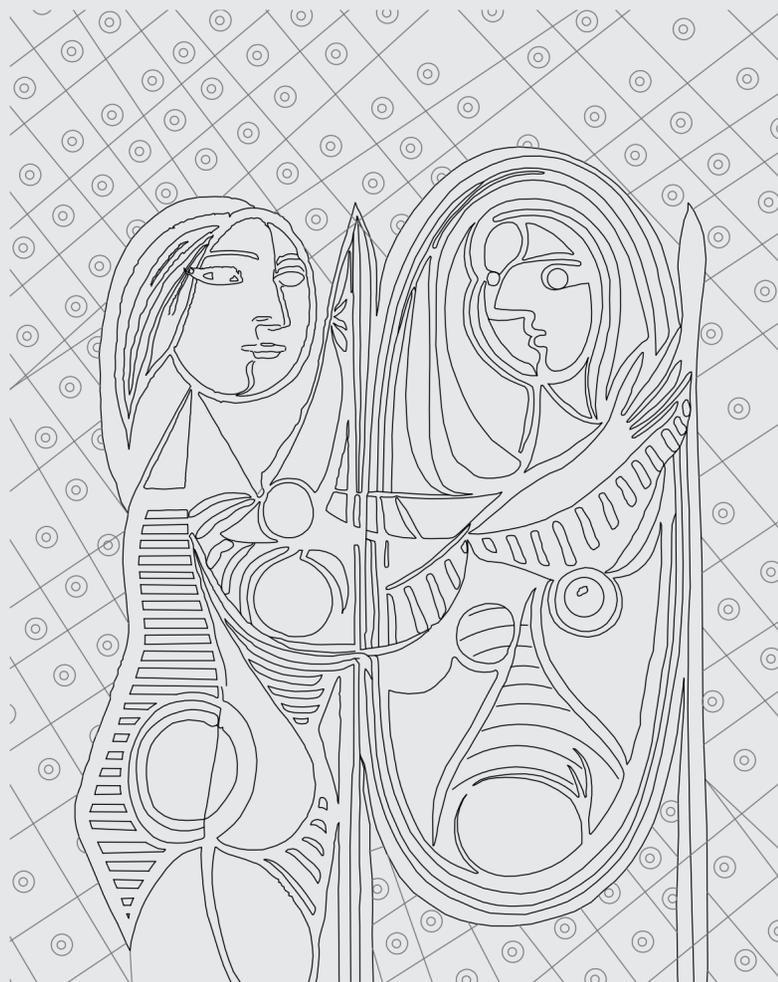
93 Peter Handke, „Publikumsbeschimpfung“, Suhrkamp Verlag 1966, S.15

94 Peter Handke, „Publikumsbeschimpfung“, Suhrkamp Verlag 1966, S.18

und besonders:  
„Sie brauchen sich kein Bild von uns zu machen. Wir sind nicht wir.  
Unsere Meinung braucht sich nicht mit der des Autors zu decken“<sup>95</sup>



95 Peter Handke, „Publikumsbeschimpfung“, Suhrkamp Verlag 1966, S.19



## EXPANDED CINEMA, DADA UND FLUXUS

**Fluchtkunst befreit das Kunstwerk/ Objekt von seiner aufgezwungenen Aufgabe**, die z.B. Borstnar, Pagst und Wulff in „Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft“ (2002. UVK Verlagsgesellschaft mbh, S.87) eindeutig beschreiben:

„[...] Insofern muss jedem Bild Sinnhaftigkeit unterstellt werden: Das Bild will kommunizieren und ist immer Bestandteil eines mehr oder weniger intendierten Kommunikationszusammenhangs, in dem es bestimmte Funktionen übernehmen soll und einen intendierten Betrachter einbezieht. Bilder haben immer kommunikative Funktionen, welcher Art diese Funktionen auch sein mögen.“

### EXPANDED CINEMAS

Entgegen Aktionen wie zum Beispiel der Künstler des Expanded Cinemas, der 60er und 70er (unter anderem werden Arbeiten von Andy Warhol, Valie Export oder Peter Weibel diesem Genre zugerechnet), die das Medium Film erweiterten, die Projektionen auf alle gebotenen Flächen ausbreiteten, **verkleinert Fluchtkunst das Medium, erlaubt dem Film und seinen Inhalten sich noch weiter zurückzuziehen.**

**Das Medium darf kollabieren und mit sich seine Inhalte zurücknehmen.**

Expanded Cinema – Erweitertes Kino – bezeichnet allgemein ausgedrückt Werke, die nicht dem herkömmlichen, auf eine einzelne Leinwand beschränkten Kinoformat entsprechen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts versuchten einige Künstler erstmals die filmhistorisch festgelegte Wahrneh-

mungsarchitektur des Formats Kino aufzubrechen und aus Perspektive von Publikum und Dargestelltem, neue Erfahrungsmöglichkeiten von Raum und Zeit zu untersuchen.<sup>96</sup>

> weiterführend siehe: „Dada“, Geschichte und Manifest der Fluchtkunst, S.58-59

Die nachstehenden, ausgewählten Beispiele illustrieren die Rolle des Betrachters bei diesem Unterfangen:

Die Gäste von Andy Warhols „Exploding Plastic Inevitable“ finden sich inmitten einer überbordenden Multimedia-Performance, die danach trachtet und sich demnach ausrichtet und verändert, ihre Wahrnehmungskapazitäten möglichst auszureizen.

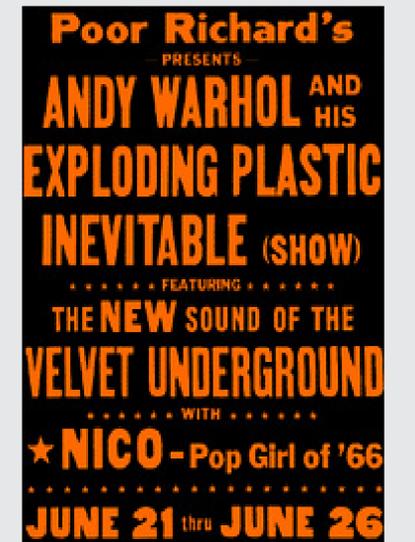
Da erst die komplexen neuronalen Verarbeitungsvorgänge im menschlichen Körper die Umsetzung von Tony Conrads „The Flicker“ ermöglichen, ist die Interpretation zulässig, dass der architektonische Raum sozusagen in das Innere des Betrachters erweitert wird.

„Ping Pong“ von Valie Export kann insofern als 'interaktive' Filmerfahrung gedeutet werden, als der Zuschauer angehalten ist, mit der Projektion zu interagieren.

Ist der Besucher bei Anthony McCalls einander durchdringenden Lichtstreifen von „Long Film for Four Projectors“ im Raum, dann taucht er in den Film, ist also im Film, da er komplett von ihm umgeben ist.

96 vgl.:http://www.tate.org.uk/modern/eventeducation/symposia/18016.htm am 02.02.2010 um 19:00

**Andy Warhol - The Exploding Plastic Inevitable**



Die von Andy Warhol inszenierte Serie der „Exploding Plastic Inevitable“ trieb 1966, die seit Beginn der 1960er Jahre immer intensivere Beschäftigung mit den Möglichkeiten, die herkömmlichen Raum- und Produktionsgrundlagen des Films – unter anderem unter Einbeziehung von Performances – aufzubrechen, aggressiv voran.<sup>97</sup>

Im Rahmen dieser Multimedia-Performances, lotete Warhol die perzeptiven Kapazitäten des Publikums und die des multimedialen Szenarios selbst aus, indem er die Anwesenden einem wahren Bombardement an audiovisuellen Sinneseindrücken aussetzte: bis zu fünf Projektoren gleichzeitig spielten Filme Warhols (z.B. „Harlot“, „Blow Job“, „Empire“, „Sleep“), psychedelische Dias wurden gezeigt, Lichtshows, Diskokugeln und Stroboskope blitzten, die Band Velvet Underground impro-

97 vgl.:Matthias Michalka (Hrsg.), X-Screen. „Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger und Siebzigerjahre“, Köln 2004

visierte laut und dissonant, während Performer (wie Gerard Malanga und Ingrid Superstar) und Tänzer agierten.<sup>98</sup>

Andy Warhol als Regisseur dieses aufreibenden Spektakels sorgte durch beständige Intervention dafür, eventuell einsetzende Gewöhnungseffekte durch neue Irritationen zu torpedieren/zunichte zu machen.

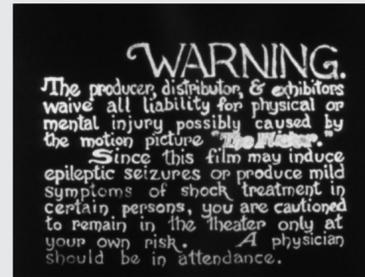
„Exploding Plastic Inevitable“ zielte bewusst, wie auch die *Fluchtkunst*, auf Konfrontation und Verstörung ab, das Publikum sollte verunsichert und durch die dargebotenen 'Schockeffekte' aus der Fassung (und vielleicht um den Verstand) gebracht werden.

Ab April 1966 fanden die Performances, zuerst unter dem Titel „New Disco-Flicka-Theque“, im Club DOM im East Village/New York City, dann in Los Angeles und San Francisco statt, woraufhin eine Tournee durch die USA und

<sup>98</sup> vgl.:Branden W. Joseph, „My Mind Split Open“, Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable“, in: Grey Room 8, Sommer 2002, S.80-107

Kanada folgte.<sup>99</sup>

**Tony Conrad - The Flicker**



Tony Conrad wurde 1940 in New Hampshire geboren und arbeitet in den Bereichen Avantgarde-Video, Experimentalfilm, Musik und Literatur. 1966 lieferte er mit „The Flicker“ – ein Schwarzfilm, der in unregelmäßigen Abständen von transparenten Bildern unterbrochen wird – das Schlüsselwerk des *Structural films*. Die extrem schnellen Bildwechsel, mit einer

<sup>99</sup> vgl.:David E.James, Werkbeschreibung unter: <http://beta.see-this-sound.at/werke/149> am 18.01.2010 um 15:36 und: Marc Glöde, *Expanded Cinema: Ausbuchstabierung einer Form* unter: <http://beta.see-this-sound.at/kompendium/text/42/3> am 18.01.2010 um 15:46

Frequenz von 4 bis 24 Lichtblitzen pro Sekunde, führen zu stroboskopartigen Effekten, deren neuronale Reaktion der Netzhaut als Nachbilder sichtbar werden und bei einigen Betrachtern die intensive Wahrnehmung von Farben und Räumen bewirken. Die minimalistische akustische Bearbeitung nimmt das Geräusch eines 16mm-Projektors auf und unterstützt die bewusste Wahrnehmung durch 'Kontrast'. Da die komplexen Vorgänge im menschlichen Körper hierbei ein wesentlicher Bestandteil der Umsetzung der Filmidee ist, kann man sagen, dass sie vom architektonischen Raum in das Innere des Betrachters erweitert wird.<sup>100</sup>

Dem Film ist die Warnung vorangestellt, dass bei dafür anfälligen Menschen Epilepsieanfälle ausgelöst werden können.

<sup>100</sup> vgl.:Marcel Schwierin, Werkbeschreibung unter: <http://beta.see-this-sound.at/werke/198> am 18.01.2010 um 15:38 und: Ute Holl, „Trance-Formationen. Tony Conrads Flickerfilm von 1966“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.), *Auflösung*, Berlin 2006, S.29-37



„Tony Conrad, Avantgarde-Video-künstler, Experimentalfilmer, Musiker und Komponist, hat mit seiner Arbeit „Flicker“ 1966 eine Schlüsselarbeit des strukturellen Films geschaffen.

Bestehend aus nur weißen und schwarzen Filmbildern, die in ihrem alternierenden Rhythmus optische Effekte bei den BetrachterInnen hervorrufen können, behandelt sie die zentralen Fragestellungen der Film- und Videokünstler der 60er Jahre, zu Wahrnehmungsprozessen, dem Raum-Zeit-Gefüge, der Materialität des Mediums Film und schließlich den Beziehungen zwischen dem Objekt, der Betrachtung und dem Publikum.

In der Arbeit „Four Square“, 1971, die er zusammen mit Beverly Conrads realisierte, findet sich eine weitere Anwendung der Flicker-Experimente. Im Filmenvironment „Four Square“ bilden vier Projektionsleinwände eine symmetrische, möglichst quadratische Form. Auf jede Leinwand werden Einzelbilder in farblichen Varianten und 'flickerndem' Rhythmus projiziert. Das

Publikum steht inmitten der Anordnung und sieht so mindestens zwei Leinwände gleichzeitig. Durch die Sequenzen der unterschiedlichen Farben entstehen flimmernde Effekte, die über neurale Reaktionen des Sehnervs optische Eindrücke von Formen- und Farbsehen hervorrufen können, so dass die Arbeiten schon den Beinamen „Visual LSD“ bekommen haben. Die Soundkomposition „Emergency Landing“ unterstützt diese atmosphärische Stimmung, die durch die unregelmäßige Überlagerung der einzelnen Farbsequenzen entsteht.“<sup>101</sup>

<sup>101</sup> Anke Hoffmann über „Beverly & Tony Conrad, USA: Four Square, 1971 (Filmenvironment mit 4 Projektoren)“, Text zur Ausstellung *Expanded Cinema. Film als Spektakel, Ereignis und Performance*, PHOENIX Halle Dortmund 2004 <http://artnet.dortmund.de/artnet/project/assets/template7.jsp?smi=2.0&code=grossprojekte.artnet.orte&tid=65000> am 18.01.2010 um 14:57

**Valie Export - Ping Pong**



„Ping Pong. Ein Film zum Spielen – ein Spielfilm“, 1968

Blow up, von N8mm auf 16mm, (1968) Archiv Valie Export Expanded Cinema, Filmaktion, Filminstallation, Heimfilm, Tischtennisbälle, Tischtennisschläger, Film-Projektor, Musterfilm, aktives Publikum

Kamera: Valie Export Performerin: Valie Export Werkstatt Breitenbrunn, Burgenland 1968

Punkte werden auf eine Leinwand projiziert und sollen vom Teilnehmer mit PingPong-Schläger und PingPong-



Ball getroffen bzw. abgeschossen werden. Der Besucher wird aufgefordert, mit der Projektion in (zumindest einseitige) **Interaktion** zu treten.

„Mit Ball und Schläger muss versucht werden, die Punkte, die auf der Leinwand erscheinen, zu treffen. Ein Film zum Spielen – ein Spielfilm. Ledig der Semantik wird die Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwand klar: Reiz und Reaktion [...] Wie sehr auch der Zuschauer ins Spiel kommt und mit der Leinwand spielt, an seinem Konsumenten-Status ändert dies nichts, oder nur wenig.“<sup>102</sup>

„notwendig ist, um den film zu spielen: eine solide leinwand, ping pong schläger, ping pong ball, film und pro-

jektor. dieser film ist auch gedacht für tv-sportsendungen. ping pong mit dem fernsehapparat.

„ping pong“ expliziert das herrschaftsverhältnis zwischen produzent und konsument. was hier das auge dem hirn erzählt, ist anlaß zu motorischen reflexen und reaktionen. zuschauer und leinwand sind partner eines spiels, dessen regeln der regisseur diktiert.“<sup>103</sup>

„[...] Am aggressivsten Valie Exports „Ping Pong“: Zwei Minuten lang geschieht auf der Leinwand nichts – aus dem Lautsprecher versichert Valie Export sie habe einen Spielfilm. Mit dem solle das Publikum spielen, statt Film zu konsumieren. Ein PingPong-Ball wird projiziert, ein Darsteller versucht, mittels Tischtennisball und Schläger

diesen 'abzuschießen'. Dem Publikum wird mitgeteilt, Film und Spiel seien in einem Spielwarengeschäft zu kaufen. Jeder könne daheim seinen 'Spielfilm' haben.“<sup>104</sup>

**Anthony McCall - Long Film for Four Projectors**

„Anthony McCall, der seit 1971 künstlerische Filme und Performances produziert, arbeitet mit dem Medium Film, um Untersuchungen zu Raum, Architektur und Zeit zu unternehmen. In der Sechsstunden Installation „Long Film for Four Projectors“, die ihre Premiere 1974 in der Londoner Film-Makers' Cooperative hatte, realisiert er eine räumliche Filmstruktur mit vier Wänden aus sich überschneidendem Licht: „Ein aktives

104 Volksstimme Nr. 263, 14.11.68

102 Valie Export zitiert nach Wien (97)



Feld, definiert durch vier projizierte, flache, einander durchdringende Lichtstreifen, die immer wieder durch ihre jeweiligen Lichtbögen sowie durcheinander streichen. Der Film ist in ständiger Bewegung und entsteht durch die sich verlagernden Beziehungen zwischen den vier Streifen. **Ist man im Raum, dann ist man auch im Film, da man komplett von ihm umgeben ist.**<sup>105</sup>

Die Arbeit, wie auch schon die frühe, mittlerweile legendäre Installation „Line Describing a Cone“ von 1973, gehören zu Serie „Solid Light“ und sind immaterielle, filmische Skulpturen, die in der Raum-Zeit Abhängigkeit, in der sie existieren, auch immer den Betrachter als Teil der Vollendung des Werkes mit einbezogen haben. Die Radikalität,

105 nach Anthony McCall

mit der McCall zu dieser Zeit Experimente mit Film als Skulptur, Immersion, Wahrnehmung und zeit-basierten Installationen unternahm, verschaffen ihm bis heute begeisterte Beachtung und Retrospektiven, wie in der Tate Britain, der Whitney Biennale, dem Centre George Pompidou und dem MOMA.“<sup>106</sup>

Die Idee, die historisch und kulturell bestimmte Wahrnehmungsarchitektur des Kinos in heterogene/verschiedenartige, performative und nicht festgelegte filmisches Erfahrungen umzuwandeln, wurzelt bereits in den

106 Anke Hoffmann über „Anthony McCall, GB/USA: Long Film for Four Projectors, 1974 (Filmenvironment mit 4 Projektoren)“, Text zur Ausstellung Expanded Cinema. Film als Spektakel, Ereignis und Performance, Phoenix Halle Dortmund 2004  
http://artnet.dortmund.de/artnet/project/assets/template7.jsp? smi=2.0&tcodes=grossprojekte.artnet.orte&tid=65000 am 18.01.2010 um 14:57

Experimenten der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts und eröffnet – indem es die Zeit/Raum Auffassung des Betrachters in Frage stellt – alternative und faszinierende Blickwinkel, nicht nur auf die visuelle Kunst, sondern auch auf Sozialraum und Alltag.“<sup>107</sup>

Um Expanded Cinema grob in seinen kunsthistorischen Kontext zu betten, findet sich nachfolgend eine kurze Beschreibung der Strömungen Dadaismus und Fluxus, die jedoch keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

107 vgl.:http://www.tate.org.uk/modern/eventeducation/symposia/18016.htm am 02.02.2010 um 19:00



**DADAISMUS**

Aus der Ablehnung bürgerlicher Ideale und deren konventioneller Kunst bzw. Kunstformen, schlossen sich einige Künstler Anfang des 20. Jahrhunderts zu einer **Revolte gegen die Kunst**, die Gesellschaft ihrer Zeit und deren Wertesystem zusammen und begründeten die künstlerische und literarische Bewegung Dada(-ismus). Den Dadaisten geht es weniger darum, einen bestimmten Stil durchzusetzen, als vielmehr den **bestehenden Kunstbetrieb und die traditionellen künstlerischen Ausdrucksformen der Lächerlichkeit preiszugeben und den Verfall bzw. sogar die Auflösung ebendieser zu beweisen.**

„[...] Ich bin gegen die Systeme, das annehmbarste System ist das, grundsätzlich keines zu haben. [...]“ <sup>108</sup>

Da sie bewusst keine Stilrichtung oder Ideologie bilden wollten, verweigerten manche Künstler sogar die Verwendung des Begriffs Dadaismus. Die Mitglieder der Gruppe verbindet das Bestreben, feste gesellschaftliche Strukturen und Denkmuster durch eine neue Kunstpraxis zu zerstören, zu einander und zu sich selbst stehen sie aber permanent im Widerspruch und bestärken durch eben dieses Paradoxon ihre Position. Sie treten ein für den abgrundtiefen Zweifel an allem, bedingungslosen Individualismus und das Durchbrechen von gefestigten Normen und Idealen und drückten dies in willkürlichen Aktionen aus, wobei sie

<sup>108</sup> Tristan Tzara, "Manifest Dada" 1918 (Gelesen vom Autor am 23. Juli 1918 in der „Meise“ in Zürich. - Übertragung aus dem Französischen von Hans Jacob.); *DADA total - Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Karl Riha und Jörg Schäfer mit Angela Merte (Hrsg.), Philipp Reclam jun. Stuttgart 1994, S.41

verschiedene künstlerische Disziplinen miteinander verweben. <sup>109</sup>

„[...] *Dada kann man nicht begreifen. Dada muss man erleben.*“ <sup>110</sup>

„*Was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind.*“ <sup>111</sup>

Dadaistische Werke spiegeln eine nihilistische oder zynische Einstellung gegenüber gesellschaftlichen Werten wider und sind gleichzeitig irrational und verspielt, intuitiv, emotional und oftmals rätselhaft. Mit Sinn für Absurdität und Humor setzten sie ihr Verständnis vom Leben als Prozess in einer chaotischen Wirklichkeit, die sich nicht kategorisieren lässt, kraftvoll um. Man arbeitet mit unkonventionellen Methoden, der Zufall wird zum schöpferischen Prinzip erhoben und das daraus resultierende Objekt nebensächlich. <sup>112</sup>

„[...] *Das Kunstwerk soll nicht das Schöne an sich sein, denn es ist tot; weder heiter noch traurig, weder hell noch dunkel, [...]*“ <sup>113</sup>

<sup>109</sup> vgl.:Sylvia Brandt, *BRAVO! & BUM BUM! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus – Eine vergleichende Untersuchung*. Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften Frankfurt am Main 1995

<sup>110</sup> Richard Huelsenbeck (Hrsg.), *DADA-Almanach*, Erich Reiss Verlag Berlin 1920, Nachdruck New York 1966, S.3-4

<sup>111</sup> Hugo Ball, "Die Flucht aus der Zeit", Auszüge. in: *DADA total – Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Karl Riha und Jörg Schäfer mit Angela Merte (Hrsg.), Philipp Reclam jun. Stuttgart 1994, S. 23

<sup>112</sup> vgl.:Sylvia Brandt, *BRAVO! & BUM BUM! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus – Eine vergleichende Untersuchung*. Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften Frankfurt am Main 1995

<sup>113</sup> Tristan Tzara, "*Manifest Dada*" 1918 (Gelesen vom Autor am 23. Juli 1918 in der „Meise“ in Zürich. - Übertragung aus dem Französischen von Hans Jacob.); *DADA total - Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Karl Riha und Jörg Schäfer mit Angela Merte (Hrsg.), Philipp Reclam jun. Stuttgart 1994, S.37

**Im Gegensatz zur dadaistischen Meinung, ein Kunstwerk wäre tot, wird ihm in der Fluchtkunst sowohl ein Selbstbewusstsein, als auch das Recht auf ein selbstbestimmtes Dasein zugestanden.**

„*Wir fanden Dada, wir sind Dada, und wir haben Dada. Dada wurde in einem Lexikon gefunden, es bedeutet nichts. Dies ist das bedeutende Nichts, an dem nichts etwas bedeutet. Wir wollen die Welt mit Nichts ändern, wir wollen die Dichtung und die Malerei mit Nichts ändern und wir wollen den Krieg mit Nichts zu Ende bringen. Wir stehen hier ohne Absicht, wir haben nicht mal die Absicht, Sie zu unterhalten oder zu amüsieren.*“ <sup>114</sup>

> siehe: *Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“*, *Geschichte und Manifest der Fluchtkunst*, S.52

„*Albernheiten, Verhöhnung, Bluff, Skurrilitäten wurden nun zum Kunstmittel erhoben. [...] Das Qualitätspostulat hörte damit natürlich auf. [...] Der Dadaismus hat, darüber erübrigt sich eine Debatte, den Begriffsinhalt 'Kunst' weit hinter sich gelassen, er ist ein intellektueller Zynismus, den man lediglich historisch konstatieren kann.*“ <sup>115</sup>

Die dadaistische Strömung beeinflusste neben dem Surrealismus und der Lyrik – als deren bedeutendster Vertreter in der Nachkriegszeit *Ernst Jandl* gilt („*vom Vom zum Zum*“, „*Ottos Mops*“) – in weiterer Folge unter anderem die Entstehung von Pop-Art und die Flu-

<sup>114</sup> Richard Huelsenbeck, Erklärung; vorgelesen im „Cabaret Voltaire“, im Frühjahr 1916. in: *DADA total - Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Karl Riha und Jörg Schäfer mit Angela Merte (Hrsg.), Philipp Reclam jun. Stuttgart 1994, S.33

<sup>115</sup> Joachim Fernau, "*Wie es euch gefällt: Eine lächelnde Stilkunde*", Ullstein, Frankfurt am Main 1969, S.72

xus-Bewegung mit ihren Performances.  
> siehe: „Fluxus“, *Geschichte und Manifest der Fluchtkunst*, S.60-65

Auch die auf *Marcel Duchamp* zurückgehende Idee des Ready-Mades findet sich nach wie vor in der zeitgenössischen Kunst, hat ihren ursprünglich rebellischen Charakter jedoch mittlerweile fast vollständig eingebüßt.

„[...] *ich schreibe ein Manifest und will nichts, trotzdem sage ich gewisse Dinge und bin aus Prinzip gegen Manifeste, wie ich auch gegen die Prinzipien bin – (Decilitermasse für den moralischen Wert jeder Phrase – zu viel Bequemlichkeit; die Approximation wurde von den Impressionisten erfunden.) Ich schreibe dieses Manifest, um zu zeigen, dass man mit einem einzigen frischen Sprung entgegengesetzte Handlungen gleichzeitig begehen kann; ich bin gegen die Handlung; für den fortgesetzten Widerspruch, für die Bejahung und bin weder für noch gegen und erkläre nicht, denn ich hasse den gesunden Menschenverstand.* [...]“ <sup>116</sup>

„*Ich verkünde die dadaistische Welt! Ich verlache Wissenschaft und Kultur, diese elenden Sicherungen einer zum Tode verurteilten Gesellschaft.*“ <sup>117</sup>

„*Legen Sie Ihr Geld in dada an! dada ist die einzige Sparkasse, die in der Ewigkeit Zins zahlt. [...]* Jeder Hundertmark-

<sup>116</sup> Tristan Tzara, "*Manifest Dada*" 1918 (Gelesen vom Autor am 23. Juli 1918 in der „Meise“ in Zürich. - Übertragung aus dem Französischen von Hans Jacob.); *DADA total - Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Karl Riha und Jörg Schäfer mit Angela Merte (Hrsg.), Philipp Reclam jun. Stuttgart 1994, S.35-36

<sup>117</sup> Raoul Hausmann, „Pamphlet gegen die Weimarerische Lebensauffassung“, *DADA total - Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Karl Riha und Jörg Schäfer mit Angela Merte (Hrsg.), Philipp Reclam jun. Stuttgart 1994, S.101

*schein vermehrt sich nach dem Gesetz der Zellteilung 1327fach in der Minute. [...] Gotama dachte ins Nirwana zu gehen, und als er gestorben war, stand er nicht im Nirwana, sondern im dada. Der dada schwebte über den Wassern, ehe der liebe Gott die Welt schöpfte, und als er sprach: Es werde Licht! Da ward es nicht Licht, sondern dada.*“ <sup>118</sup>

„[...] *Die Titulierung 'Künstler' ist eine Beleidigung. Die Bezeichnung 'Kunst' ist eine Annullierung der menschlichen Gleichwertigkeit. Die Vergottung des Künstlers ist gleichbedeutend mit Selbstvergottung. Der Künstler steht nie höher als sein Milieu und die Gesellschaft derjenigen, die ihn bejahen. Denn sein kleiner Kopf produziert nicht den Inhalt seiner Schöpfung, sondern verarbeitet (wie ein Wurstkessel Fleisch) das Weltbild seines Publikums.*“ <sup>119</sup>

„*Sonne, Mond und Sterne bestehen noch – obwohl wir sie nicht mehr anbeten. Gibt es unsterbliche Kunst, so kann sie nicht daran sterben, dass der Kunstcult gestürzt wird.*“ <sup>120</sup>

„[...] *DADA ist amerikanisch, DADA ist russisch, DADA ist spanisch, DADA ist schweizerisch, DADA ist deutsch, DADA ist französisch, belgisch, norwegisch, schwedisch, monegassisch. Alle, die ohne feste Regeln leben, die im Museum nur den Fußboden lieben, sind*

<sup>118</sup> Zentralamt des Dadaismus, *DADA total - Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Karl Riha und Jörg Schäfer mit Angela Merte (Hrsg.), Philipp Reclam jun. Stuttgart 1994, S.106

<sup>119</sup> George Grosz und John Heartfield, „Der Kunstlump“; *DADA total - Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Karl Riha und Jörg Schäfer mit A n -gela Merte (Hrsg.), Philipp Reclam jun. Stuttgart 1994, S.140

<sup>120</sup> Wieland Herzfelde, „Zur Einführung in die Erste internationale Dada-Messe“; *DADA total - Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Karl Riha und Jörg Schäfer mit Angela Merte (Hrsg.), Philipp Reclam jun. Stuttgart 1994, S.146

*DADA. [...]“* <sup>121</sup>  
„[...] *Freiheit: Dada, Dada, Dada, aufheulen der verkrampften Farben, Verschlingung der Gegensätze und aller Widersprüche, der Grotesken und der Inkonsequenzen: Das Leben.*“ <sup>122</sup>

Die dadaistische Logik des Widerspruchs, in dem 'ja' gleichbedeutend ist mit 'nein' führt zur Auflösung des bestehenden Wertesystems und seiner Denkmuster. Ihre mannigfachen Manifeste – die grundsätzlich schon ein Paradoxon zu ihrem Inhalt darstellen (und eben dadurch wieder Rechtfertigung erlangen) offenbaren durch die Gleichsetzung und der daraus folgenden Aufhebung widersprüchlicher Positionen auf rationaler Basis, die (hybride) Essenz des Dadaismus, der Proklamation einer neuen Denkweise. **Kunst ist Leben, und Leben ist ständige Veränderung**, die erlebte Wirklichkeit ist weder dauerhaft noch allgemeingültig – das selbe gilt auch für Kunstwerke: die Lebensdauer eines Kunstwerks ist nur ein Augenblick und der Entstehungsprozess folglich wichtiger als die Überreste. <sup>123</sup> *Angetrieben durch die Erkenntnis der Zwecklosigkeit und abgrundtiefem Zweifel, setzten sich die Dadaisten bei der Auflösung des bestehenden Kunstbegriffs, kraft ihrer Waffen Zufall, Absudität und Humor, über sämtliche Widersprüche hinweg.*

<sup>121</sup> Walter Conrad Arensberg, deutsch von Brigitte Pichon, *DADA total - Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Karl Riha und Jörg Schäfer mit Angela Merte (Hrsg.), Philipp Reclam jun. Stuttgart 1994, S.188

<sup>122</sup> Tristan Tzara, Manifest Dada 1918 (Gelesen vom Autor am 23. Juli 1918 in der „Meise“ in Zürich. - Übertragung aus dem Französischen von Hans Jacob.); *DADA total - Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Karl Riha und Jörg Schäfer mit Angela Merte (Hrsg.), Philipp Reclam jun. Stuttgart 1994, S.45 ff.

<sup>123</sup> vgl.:Sylvia Brandt, "*BRAVO! & BUM BUM!*" *Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus - Eine vergleichende Untersuchung*. Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften Frankfurt am Main 1995

**FLUXUS**

Fluxus ist eine radikale, intermediale, internationale Bewegung in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts und nach dem Dadaismus die zweite, elementare Attacke gegen das Kunstwerk an sich. Sie bricht mit den traditionellen Kunstbegrifflichkeiten und lässt aus der Kombination verschiedener künstlerischer Disziplinen eine neue Kunstform entstehen, die die Grenzen zwischen Künstler und Publikum – mehr noch, die zwischen **Kunst und Leben** – überwindet.<sup>124</sup>

„[...] For the last ten years or so, artists have changed their media to suit this situation, to the point where the media have broken down in their traditional forms, and have become merely puristic points of reference. The idea has arisen, as if by spontaneous combustion throughout the entire world, that these points are arbitrary and only useful as critical tools, in saying that such-and-such a work is basically musical, but also poetry. This is the intermedial approach, to emphasize the dialectic between the media. A composer is a dead man unless he composes for all the media and for his world.

Does it not stand to reason, therefore, that having discovered the intermedia (which was, perhaps, only possible through approaching them by formal, even abstract means), the central problem is now not only the new formal one of learning to use them, but the new and more social one of what to use them for? [...] Could it be that the central problem of the next ten years or so, for all artists in all possible forms, is going to be less the still further discovery of new media

124 vgl.: [http://kunstwissen.de/fach/f-kunst/o\\_mod/flux00.htm](http://kunstwissen.de/fach/f-kunst/o_mod/flux00.htm) am 18.01.2010 um 18:52

and intermedia, but of the new discovery of ways to use what we care about both appropriately and explicitly? The old adage was never so true as now, that saying a thing is so don't make it so. [...] But we must now take the first steps.“<sup>125</sup>

Das Kunstwerk im herkömmlichen Sinne wird als verkommerzialisierter Fetisch der Fachleute und Kunstkritiker entlarvt und verliert zugunsten des schöpferischen Gedankens selbst erheblich an Relevanz.

Die experimentellen Aktionen und Aufführungen haben Priorität vor dem materiellen Werk an sich, das meist nur das relativ irrelevante Relikt des vorangegangenen unkonventionellen Ereignisses und nicht der essentielle Kern des künstlerischen Ausdrucks ist.<sup>126</sup>

In „Meyers kleines Lexikon. Kunst.“<sup>127</sup> wird relativ nüchtern erklärt, dass Fluxus Video, Musik, Licht, Geräusche, Bewegung, Handlungen und diverse Materialien integriert.

Der Versuch, Fluxus gegen andere (verwandte) Kunstformen wie Happenings abzugrenzen, geschieht zum Beispiel mit dem Hinweis auf die Trennung zwischen Künstler und Publikum.<sup>128</sup>

125 Dick Higgins, New York; August 3, 1966. in: Wolf Vostell (Hrsg.): *Dé-coll'age (décollage)* \* 6, Typos Verlag, Frankfurt - Something Else Press, New York, July 1967

126 vgl.: [http://kunstwissen.de/fach/f-kunst/o\\_mod/flux00.htm](http://kunstwissen.de/fach/f-kunst/o_mod/flux00.htm) am 18.01.2010 um 18:52

127 Redaktion für Kunst des Bibliographischen Instituts (Hrsg.), Meyers Lexikonverlag Mannheim/Wien/Zürich 1986

128 vgl.: Richard W. Gassen und Roland Scotti (Hrsg.): *Von Pop bis Polit. Kunst der 60er Jahre in der Bundesrepublik* Wilhelm-Hack-Museum 13. Januar bis 3. März 1996; Wilhelm-Fabry-Museum der Stadt Hilden 24. März bis 9. Juni 1969, S.65

Schon die Anhänger von Dada und Futurismus arbeiten unbekümmert, übergreifend mit Elementen aus Musik, Theater, Film, Literatur und elektronischen Medien (und der Reaktion der Publikums). Darüber hinaus legen die Vertreter von Fluxus jedoch großen Wert auf die **Vergänglichkeit** ihrer Kunstwerke, die schöpferische Idee bleibt erhalten, das ästhetische Objekt selbst wird vom Anspruch der Kunst befreit und somit seiner kommerziellen Nutzung entzogen.

Scheinbar banale, im Rahmen des Alltäglichen ablaufende Handlungen werden als künstlerisch wertvoll erkannt, und durch die aktionistische Umsetzung dieses kreativen Denkprozesses die Einheit von Kunst und Leben bewiesen.<sup>129</sup>

„Das Leben ist ein Kunstwerk, und das Kunstwerk ist Leben.“<sup>130</sup>

> siehe: „Dada“, Geschichte und Manifest der Fluchtkunst, S.58-59

Ein bedeutender Mitinitiator und Namensgeber der Bewegung ist der Litauer George Maciunas (1931-1978), der den Begriff Fluxus dem lateinisch medizinischen Ausdruck für 'fließende Darmentleerung' entlehnte und damit an den Dadaisten Hans Arp anschließt, dessen Auffassung nach Kunst „[...] unmittelbar den Gedärmen des Dichters entspringt“.<sup>131</sup>

Im Juli 1961 las George Maciunas der Künstlerin Yoko Ono aus einem Lexikon

129 vgl.: [http://kunstwissen.de/fach/f-kunst/o\\_mod/flux00.htm](http://kunstwissen.de/fach/f-kunst/o_mod/flux00.htm) am 18.01.2010 um 18:52

130 Emmett Williams [www.kunstwissen.de](http://www.kunstwissen.de)

131 vgl.: [http://kunstwissen.de/fach/f-kunst/o\\_mod/flux00.htm](http://kunstwissen.de/fach/f-kunst/o_mod/flux00.htm) am 18.01.2010 um 18:52

kon folgende Definition vor:

„FLUXUS

Reinigen. Flüssige Entladung, vor allem exzessive Entladung der Gedärme oder anderer Körperteile. Kontinuierliches Bewegen oder Vergehen wie etwa bei einem fließenden Strom, ein Strom; üppiger Fluss, die Strömung der ans Ufer rollenden Flut, Substanz oder Mixtur wie Silikate, Kalk oder Fluss-Spat, die zur Verschmelzung vor allem von Metallen oder Mineralien verwendet werden.“<sup>132</sup>

Aber auch die amerikanische Wörterbuchdefinition von flux wurde zur Erläuterung des Namens Fluxus herangezogen:

„Akt des Fließens: eine kontinuierliche Bewegung oder Entschwinden, wie bei einem fließenden Strom; eine andauernde Folge von Veränderungen.“

Das 1963 von George Maciunas verfasste Manifest zur Fluxus-Strömung beinhaltet neben sieben Definitionen des englischen Wortes 'flux' einige energische, handschriftliche Handlungsanweisungen, deren freie Übersetzung folgende Aussage vermittelt:

„Spühlt die bürgerliche Krankheit, die 'intellektuelle', professionelle und kommerzialisierte Kultur aus der Welt, Spühlt die tote Kunst, die Imitation, die künstliche Kunst, die abstrakte Kunst, die illusionistische Kunst, die mathematische Kunst aus der Welt, SPÜHLT DEN 'EUROPANISMUS' AUS DER WELT!  
TREIBT EINE REVOLUTIONÄRE FLUT

132 Jon Hendricks. „Fluxus aufdecken – Fluxus entdecken.“ in: René Block, Gabriele Knapstein. *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland. 1962-1994*. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1995, S.120

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.  
3. Med. To cause a discharge from, as in purging.  
flux (flüks), n. [OF., fr. L. fluxus, fr. fluere, fluxum, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, n. (of cards).] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.  
3. A stream; copious flow; flood; outflow.  
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.  
5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. (Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and lime-tone (basic), and fluorite (neutral).) b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as to iron.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

UND EBBE (SINTFLUT UND STRÖMUNG) IN DER KUNST VORAN, treibt lebende Kunst, Anti-Kunst voran, treibt eine WIRKLICHKEIT DER NICHT-KUNST voran, die von allen Menschen, nicht nur von Kritikern, Dilettanten und

Fachleuten be- und aufgegriffen wird. vereint die Gruppe der kulturellen, sozialen und politischen Revolutionäre in gemeinsamer Front und Aktion.“<sup>133</sup>

133 George Maciunas, "Manifesto on Fluxus", 1963, freie Übersetzung 2010

George Maciuna knüpft an die dadaistische Geisteshaltung, wenn er in Ablehnung der traditionellen Kunst betont:

„ART

To justify artist's professional, parasitic and elite status in society, he must demonstrate artist's indispensability and exclusiveness, he must demonstrate the dependability of audience upon him, he must demonstrate that no one but the artist can do art.

Therefore, art must appear to be complex, pretentious, profound, serious, intellectual, inspired, skillful, significant, theatrical, It must appear to be valuable as commodity so as to provide the artist with an income. To raise its value (artist's income and patrons profit), art is made to appear rare, limited in quantity and therefore obtainable and accessible only to the social elite and institutions.

„Fluxus-Amusement<sup>134</sup> soll einfach, unterhaltend und anspruchslos sein, sich mit Belanglosigkeiten beschäftigen, weder besondere Fähigkeiten noch zahllose Proben erfordern, weder handelbar noch institutionalisierbar sein ... es strebt einfache Strukturen und untheatralische Qualitäten in einfachen, natürlichen Vorgängen als Spiel an.“

<sup>134</sup> „Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement“ by George Maciunas, 1965. George Maciunas manifestiert die gegensätzlichen Wesenszüge von „Art“ und „Fluxus Art-Amusement“

George Maciunas war es auch, der 1962 das von ihm gesammelte Material amerikanischer Experimentalmusiker zum „Festa Fluxorum Fluxux“ in Wies-

FLUXUS ART AMUSEMENT

To establish artist's non-professional status in society, he must demonstrate artist's dispensability and inclusiveness, he must demonstrate the selfsufficiency of the audience, he must demonstrate that anything can be art and anyone can do it. Fluxus art amusement is the rear-guard without any pretention or or urge to participate in the competition of 'one-upmanship' with the avant-garde. It strives for the monostructural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the fusion of Spikes Jones Vaudeville, gag, children's games and Duchamp.“

baden, das als erste große Veranstaltung der Fluxus-Bewegung gilt, bringt. Die Konzertreihe „Fluxus – Internationale Festspiele Neuester Musik“, an der unter anderem Nam June Paik, Dick Higgins, Wolf Vostell, Emmett Williams und die Komponisten Karlheinz Stockhausen und John Cage teilnehmen, wird in Kopenhagen, London, Paris Amsterdam, Düsseldorf, Den Haag, Nizza, Stockholm, Oslo und New York fortgeführt.

„Das Leben ist ein Kunstwerk, und das Kunstwerk ist Leben. Fluxus begriff das gesamte Leben als ein Stück Musik, als einen musikalischen Prozess. Ich denke, der Ursprung des ganzen Skandals waren nicht die verschiedenen Fluxus-Aktionen, sondern vielmehr die Philosophie, die dahinter steckte. Die Idee, dass alles Musik sein kann, ist das überzeugendste und zugleich charakteristische Merkmal und macht Fluxus zu einer in sich geschlossenen Sache.“<sup>135</sup>

Mit der Aussage „Everything we do is music“ bringt der bedeutende Experimentalmusiker John Cage die Quintessenz von Fluxus in knappen Worte konzentriert auf den Punkt.

#### John Cage

John Milton Cage Jr. (1912-1992) arbeitete daran, die Klangproduktion von musikalischen Normen, klassischen Musikinstrumenten und traditionellen Aufführungsformen zu lösen. Mit der Intention, den Begriff Musik durch „organisation of sound“ (Klang-/Geräuschorganisation) zu ersetzen, schrieb er 1940 das erste Stück für sein **präpariertes Klavier**, bei dem durch Verfremdung der Klangerzeugung, die angeschlagenen Saiten Geräusche erzeugen, die dem konventionellen Notensystem keineswegs entsprechen und gemeinhin eher als Lärm als als Klang empfunden werden.

Der Kontakt zu Marcel Duchamp – der 1917 mit „Fountain“ das erste öffentlich ausgestellte Ready-Made zeigte – bringt ihn dazu, das Ready-Made-Verfahren, bei dem ein Objekt aus seiner alltäglichen Umgebung in einen

<sup>135</sup> Emmett Williams

neuen Kontext – nämlich den der Kunst – gesetzt wird, auf das Gebiet der Musik zu übertragen. Die entstandenen Geräusche werden in keinen übergeordneten Zusammenhang gebracht, traditionelle Normen wie Schönheit, Ausdruck oder Stil haben für John Cage keinerlei Wert.

In den 1950er Jahren entwickelt er Kompositionsverfahren mittels Zufallsoperationen und eigene Notationsformen um die Klangereignisse zu organisieren. So legt er beispielsweise die zufällig unreinen Stellen des Papiers in „Music for Piano #1“ als Tonhöhen fest. Dick Higgins, ein Schüler von John Cage, schuf ab 1967 „Symphonies“, indem er Notenpapier mit Maschinengewehren durchschoss.

1952 organisiert er am Black Mountain College in North Carolina ein Multi-Media-Happening „Zeitklammern“, in welchem er nur den Zeitverlauf, nicht aber die Handlungen festsetzt.

Die eben genannten Beispiele verdeutlichen den immensen Einfluss John Cages – seiner musikalischer Konzepte und seiner Einstellung zu Zeitabläufen und Medienverwendung – auf Fluxus als Aktionkunst.<sup>136</sup>

Cage fand umgekehrt aber auch immer wieder selbst Inspirationsquellen im Bereich der bildenden Kunst; so galten ihm die monochromen Gemälde Mark Tobey's („White Writing“, ab 1935) und Robert Rauschenbergs („White Paintings“, 1951) als Anregung für eines seiner bekanntesten Werke, nämlich der

<sup>136</sup> vgl.:How We Met: Or A Microdemystification, AQ 16, Hrsg.: Erwin Stegentritt, Redaktion Silke Paul. S.8

Komposition 4'33“, die am 29. August 1952 in New York uraufgeführt wurde.

Auf der Bühne sitzt der amerikanische Pianist David Tudor am Flügel und **spielt 4 Minuten und 33 Sekunden nichts**, in 3 Sätzen, die er durch öffnen und schließen des Klavierdeckels anzeigt. Das denkbar irritierte Publikum fühlte sich großteils provoziert und um die Musik betrogen, obwohl es Teil einer, in der abendländischen Kunstmusik erstmaligen Aufführung, komponierter Stille, Musik aus Schweigen, war.

John Cage versuchte den Charakter der Stille zu erforschen und erkannte, dass überall wo gehört wird, auch Musik ist. In diesem Sinn befreit John Cage den Zuhörer von seinen gewohnten Wahrnehmungsmustern, lenkt die Aufmerksamkeit auf das, was während seines Stückes passiert und macht so die Geräusche, die zufälligen Klänge und Publikumsreaktionen zur eigentlichen Musik seiner Komposition.<sup>137</sup>

„Silent Piece löst eine musik- und kunst-ästhetische Diskussion über den Bedeutungswandel der Stille in unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen aus. Der Musikwissenschaftler Eric de Visscher („So etwas wie Stille gibt es nicht. John Cages Poetik der Stille“. in: Musik Texte 40-41, Köln 1991) entwickelte ausgehend von 4'33“, das er auch als theoretisches Konzept-Stück betrachtet,

<sup>137</sup> vgl.:Spahn, „Nichts zu hören“, 04. März 2010 - 21:29 Uhr, DIE ZEIT 09.02.2006 Nr.7, ZEIT ONLINE GmbH Hamburg [http://www.zeit.de/2006/07/D-Aufmacher\\_Musik](http://www.zeit.de/2006/07/D-Aufmacher_Musik) am 12.01.2010 um 17:24 und: Julia Robinson, *The Anarchy of Silence. John Cage and Experimental Art*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona 23.10.2009-10.01.2010 [http://www.macba.cat/controller.php?P\\_action=show\\_page&pagina\\_id=34&inst\\_id=28201](http://www.macba.cat/controller.php?P_action=show_page&pagina_id=34&inst_id=28201) am 12.01.2010 um 12:31

einen geschichtlichen Überblick über die Tradition der Stille in der Musik und des Schweigens in der Dichtung vom Ende des 19. Jahrhunderts an. 4'33“ ist für ihn der End- oder Umschlagpunkt eines Prozesses, an dem Klang und Stille neu betrachtet und gehört werden müssen. Durch 4'33“, in dem Klang und Stille nicht mehr als sich ausschließende Phänomene erscheinen, gelang nicht nur „Silent Piece“, sondern jeder Ausführung einer musikalischen Komposition hinsichtlich des Verhältnisses von beabsichtigtem und unbeabsichtigtem klanglichen Ausdruck zu Bedeutung.“<sup>138</sup> In seiner „Lecture on Nothing“, die er zwei Jahre vor der Uraufführung von 4'33“ gehalten hatte, schrieb Cage:

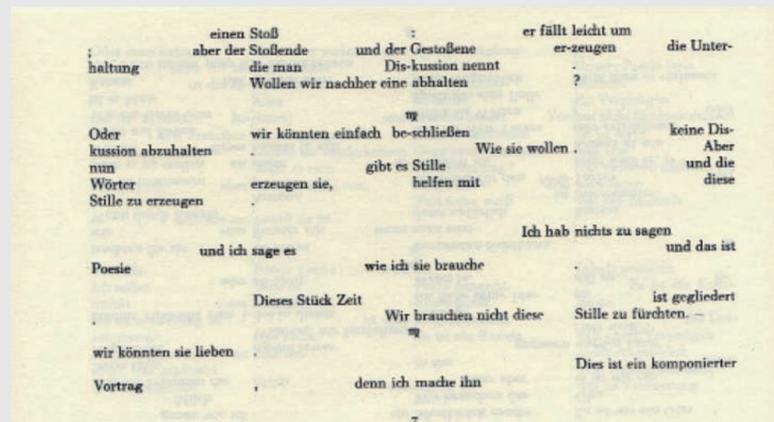
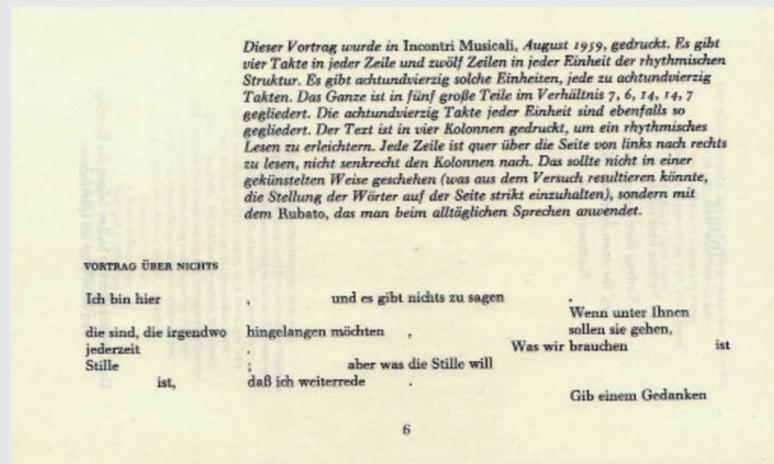
„Struktur ohne Leben ist tot. Aber Leben ohne Struktur ist nicht wahrzunehmen. Pures Leben drückt sich in und durch Struktur aus. Jeder Augenblick ist absolut, lebendig und bedeutsam.“<sup>139</sup>

Deshalb gab er dem Nichts einen Rahmen. Wie in 4'33“ werden auch in „Lecture on Nothing“, die üblicherweise schwer wahrnehmbar, geschweige denn fassbaren Parameter Stille bzw. Nichts, durch die Komposition Cages in Szene gesetzt und so nicht nur überhaupt erst bewusst hörbar bzw. sichtbar, sondern sogar zum Inhalt des Stückes gemacht.

Der Vortrag ist in Takten, Kolonnen und Zeilen rhythmisch gegliedert, dazwischen immer wieder eingeschlossen: das Nichts.

<sup>138</sup> Katrin Deufert, „John Cages Theater der Präsenz“, Dissertation der FU Berlin, 2001, S.45 f.

<sup>139</sup> John Cage, „Silence“, aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1995, © 1954 by John Cage, Vortrag über nichts, S.13



Im Klappentext zu „*Silence*“, Band 1193 der Bibliothek Suhrkamp formuliert Heinrich Vormweg (1928-2004) treffend: „John Cage, einer der bedeutendsten experimentellen Komponisten des 20. Jahrhunderts, hat in diesen Texten analoge Kompositions-prinzipien wie auf dem Gebiet der Musik“ angewendet. „Meine Absicht war dabei oft“, heißt es in seinem Nachwort, „das, was ich zu sagen hatte, so zu sagen, dass es anschaulich wurde; dadurch würde es begreiflicher Weise dem Zuhörer eher möglich sein, zu erfahren, was ich zu sagen hatte, als wenn er darüber nur etwas hörte.“ Die Vorträge sind 'formgebunden', nicht an der Aussage

über etwas interessiert, sondern an der Vergegenwärtigung des Auszusagenden selbst. Das hat die Zuhörer immer wieder aus der Fassung gebracht. „*Silence*“ bleibt einer der zentralen Texte der experimentellen Literatur.“

**Der hier von Heinrich Vormweg anhand von Zitaten John Cages beschriebene Zugang zur Motivation ein Werk zu erschaffen, liegt auch der dreidimensionalen Pop-up Ausstellung im hinteren Teil dieses Buches zugrunde.**

> siehe: „Fluchtkunst – Die Pop-up Ausstellung“, nachzulesen ab S.90

[...] Nichts mehr als nichts kann gesagt werden. [...] Wie Sie sehen, kann ich alles sagen. [...]“<sup>140</sup>

> siehe: „akustische Wahrnehmung“, *Geschichte und Manifest der Fluchtkunst*, S.70-73

John Cages Umgang mit Musik kann mit einem Textstück John Lennons verknüpft und auf eine ähnliche Aussage hin interpretiert werden:

„Life is what happens to you while you are busy making other plans“<sup>141</sup>

**Das Wesentliche liegt oft zwischen den Dingen, auf die sich der Fokus des Protagonisten richtet. Die Musik 'zwischen den Tönen', die Poesie im Schweigen, das Leben zwischen den Plänen, die Kunst zwischen dem Wahrgenommenen.**

#### Wolf Vostell

An der Zerstörung der Abgrenzung künstlerischer Medien und dem Aufbrechen und Erweitern künstlerischer Wahrnehmungsgewohnheiten arbeitete, wie John Cage, auch Wolf Vostell (1932-1998) in seinen Environments, Happenings und Dé-coll/agen.

Exemplarisch für sein Schaffen wird nachfolgend der „VOSTELL FLUXUS ZUG“ anhand von Textauszügen aus dessen Dokumentation beschrieben; hierbei wird unter anderem die traditionelle Präsentations- und Perzeptionform von Kunst in Frage gestellt, sowie ein Impuls zur Sprengung dieses

<sup>140</sup> John Cage, „*Silence*“, aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1995, © 1954 by John Cage, Vortrag über nichts, S.10, S.11

<sup>141</sup> John Lennon, „*Beautiful Boy (Darling Boy)*“ auf dem Album „*Double Fantasy*“, 1980

Rahmens und zur Interaktion gesetzt. (Eine mobile Kunstakademie) 1.5.81–29.9.81, 7 Environments über Liebe Tod Arbeit

„FLUXUS, die von Wolf Vostell jenseits traditioneller Formen mitbegründete Idee von sparten- und grenzüberschreitender Kunst, kommt mit einer ungewöhnlichen, spektakulären Präsentation nach Nordrhein-Westfalen. Fünf Monate lang wird ein Container-Zug in 16 Städten an Rhein und Ruhr für jeweils fünf Tage zum kulturellen Mittelpunkt, zu einem einzigartigen mobilen Museum, das dem Dialog, dem unmittelbaren Kontakt zwischen Bevölkerung und Künstler und auch der Besucher untereinander geöffnet ist. Ein kulturpolitisch neuartiges Ereignis, in das zahlreiche Aktionen aus der jeweiligen örtlichen Kunstszene eingebunden werden, erhält damit gewollt auch sozialpolitische Dimensionen. Gleichzeitig erfüllt es die beinahe schon klassische Forderung, dass Kunst kein Prinzip an sich sein darf, sondern aus dem Leben kommen und ins Leben eingehen muss. [...]“<sup>142</sup>

„[...] Mein Anliegen ist, Objekte und Bilder für einen Zug zu komponieren, die sonst in diesem Zusammenhang in keinem Museum gezeigt werden könnten. Der Zug besteht aus 9 Containern, die von mir als 7 Environments entworfen und ausgeführt werden. Der Zug fährt von Stadt zu Stadt und kann so während seines Aufenthalts in die jeweilige individuelle Kunst- und Kulturszene kurzfristig integriert werden.

**Der Zug ist als lebende 'Kunstschule' konzipiert, wo die Menschen mit dem Künstler Erfahrungen austauschen**

<sup>142</sup> Johannes Rau, „*VOSTELL FLUXUS ZUG - Das mobile Museum*“, Verlag Frölich & Kaufmann, 1981, S.4

können und eigene Reflektionen mit einbringen können. Inhaltlich und formal sind die Arbeitswelt mit ihren Materialien – die Entfremdung des Menschen – aber auch Glück und Spiel meine künstlerischen Themen des Zuges, der der Fluxus-Gruppe gewidmet ist. Eine Öffnung des traditionellen Museums – meine mobile Kulturarbeit.“<sup>143</sup>

#### FLUCHTKUNST

**Fluchtkunst will jedoch nicht krampfhaft der Kunst 'Beine machen'. Fluchtkunst will aber versuchen, anhand von experimentellen Beispielen, feste Strukturen der Kunstwahrnehmung umzudrehen. Wie zum Beispiel die Wahrnehmung von Objekten (z.B. Venus von Willendorf) die ursprünglich kultisch, jetzt im Laufe der Geschichte aber als Kunstobjekte wahrgenommen werden.**

> siehe: Adorno „manches was Kunst war, ist es nicht länger“<sup>144</sup> weiters „Einführung über die Dialektik (Adorno)“, 1998, Prof. Dr. Wohlfart: „Daraus ergibt sich auch der Doppelcharakter der Kunst als autonom und fait social, nach dem die beiden Momente voneinander untrennbar sind. In Bezug darauf, zeigt Adorno am Beispiel des l'art pour l'art-Prinzips deutlich, wie die autonome, aber asoziale Kunst sich durch ihre Absage an die Gesellschaft als Vehikel der Ideologie anbieten kann. [...]“

<sup>143</sup> Wolf Vostell, „*VOSTELL FLUXUS ZUG - Das mobile Museum*“, Verlag Frölich & Kaufmann, 1981, S.15

<sup>144</sup> Theodor W. Adorno, „*Ästhetische Theorie*“, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1973, S.12

**Adorno zufolge kritisiert Kunst die Gesellschaft durch ihr bloßes Dasein, durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft wird sie zum Gesellschaftlichen.**

#### L'art pour l'art

„Die negative Dialektik der Autonomie der Kunst [...] führt darüber hinaus zum paradoxen Ergebnis, dass die Autonomie der Kunst, deren Voraussetzung die Befreiung der Kunst von der Heteronomie (Theologie) ist, wiederum zur Affirmation des Seienden, sei es der Empirie oder Wirklichkeit bzw. der Gesellschaft, wird, von dessen Bann sie sich befreien möchte. Kunst gewinnt ihre Autonomie, indem sie sich von der empirischen Welt als dem Seienden lossagt und eine dieser entgegengesetzte Welt hervorbringt. Damit postuliert sie doch das Dasein eines Nichtseienden, dadurch neigt sie notwendigerweise zur Affirmation des Seienden und gerät in Konflikt mit ihrem Wesen als autonom. Adorno führt dafür das Beispiel des Klassizismus an: Im Klassizismus, dem Ursprung der Autonomie von Kunst, verleugnet diese erstmals sich selber“

bzw. Adorno: „Das Kunstwerk ist [...] Prozess, Erscheinung und zugleich Augenblick.“

„Kunstwerke sind Erscheinungen, die sich durch ihre Art des Erscheinens zu sich selbst in Widerspruch setzen.“<sup>145</sup>

**Wir nehmen der Welt die Kunst! Wir sind nicht gegen die Kunst, wir sind für sie. Wir wollen sie nicht wie beispielsweise die Futuristen gewaltsam zerstören.**

<sup>145</sup> Konrad Paul Liessmann, „*Reiz und Rührung - Über ästhetische Empfindungen*“. WUV, 2004, S.14

**Wir sind für das Nichts!** [vgl.: Cage]  
> siehe: „John Cage“, Geschichte und Manifest der Fluchtkunst, S.62-64

**Der Weg zum Nichts ist die Flucht!**  
(da schon etwas da ist).

**Wir wollen der Kunst einen Weg zeigen, aus ihrem Rahmen herauszutreten.** [vgl.: Dadaismus, Fluxus]  
**Die Kunst soll ihre eigenen Grenzen überwinden. Wir öffnen der Kunst die Türe, durchschreiten muss sie sie alleine. Wir präsentieren Möglichkeiten, wie diese Flucht stattfinden kann. Fluchtkunst ist nicht für Menschen, sondern für Objekte.**

**Wir sind die Retter der Kunst, indem wir sie befreien.**

**Wir sind für freie Kunst, nicht nur frei von Konventionen und Disziplinen, frei von uns, frei von gesellschaftlichen Interpretationsansprüchen, frei von Urteil!**

**Lasst die Kunst allein, lasst die Kunst in Ruhe, lasst die Kunst gehen. Lasst die Kunst frei! Lasst die Kunst frei sein!**

**Wir sehen uns als Fluchthelfer der Dinge, die von ihren Betrachtern womöglich gegen ihren Willen zur Kunst erhoben wurden bzw. werden. Wir wollen mit unserer Arbeit Methoden und Räume schaffen, in denen Dinge und Objekte sich der Betrachtung und Beurteilung entziehen können und dem zu Grunde liegend zwei Begriffe in Zusammenhang stellen:**

**die Flucht und die Kunst** (oder das unklassifizierte Ding/Objekt) als solche(s)

- A) die/das **flüchtet**
- B) die/das **sich verflüchtigt**

**Weiterführend kann aber die von der Kunst oder dem Ding/Objekt gewünschte Distanz, Verborgenheit, auch dadurch erreicht werden, dass der Betrachter selbst**

- C) von der Kunst **in die Flucht geschlagen** wird

**WIR EBENEN DER FLUCHTKUNST IHREN WEG!**

Wir möchten klarstellen, dass uns sehr wohl bewusst ist, dass Menschen/Künstler/Systemkritiker aus Ländern mit diktatorischen und unterdrückenden Machtstrukturen/Regimen, gezwungen sind zu flüchten um ihre Kunst zeigen bzw. sich durch ihre Kunst überhaupt verwirklichen zu können und der Begriff Fluchtkunst sehr leicht als dieser missinterpretiert werden kann. Dies wird nicht außer acht gelassen, doch fürs erste als Thema nicht behandelt.

Im Folgenden möchte wir nun detaillierter auf die eben oben genannten 3 Punkte (A,B,C) eingehen, Beispiele anführen, deutlicher herausarbeiten, wie unser Vorhaben aussieht, was wir uns im weiteren unter dem Begriff *Fluchtkunst* vorstellen, was dieser aussagen und sein soll und wie wir uns die praktische Arbeit zu diesem Thema vorstellen.

**Fluchtkunst**  
– **das Ausstellungskonzept**

Der Versuch, diese Gedanken in Form einer **audiovisuellen Installation** umzusetzen, liegt nahe:

In einem großen, dunklen Raum oder gar einem ganzen Gebäude, werden mehrere Leinwände (zumindest 7–15 Leinwände) in unterschiedlichen Abständen und Winkeln zueinander positioniert. Aus einiger Entfernung erkennt der Besucher, dass auf eine der Leinwände ein Film bzw. ein Bild projiziert wird und nähert sich neugierig.

Das Kunstwerk jedoch ist nicht geneigt, als solches genauer betrachtet zu werden. Kommt ihm die Person auf eine Distanz von wenigen Metern zu nahe, reagiert die Installation darauf, indem die Projektion von dieser Leinwand verschwindet und zur nächsten Leinwand 'flüchtet'.

Je näher der Besucher der Projektion kommt, desto unruhiger/blasser/unschärfer/verwackelter/verzerrter/verstörter wird das Bild.

Die Person, die sich auf die Projektion zu bewegte, steht nun vor einer leeren Leinwand ihrem eigenen Schatten gegenüber; und vor der Entscheidung, ob ihr das – also sie sich selbst – genügt oder ob sie die Projektion weiter durch die Räumlichkeit(-en) verfolgen will.

Der Besucher hat mit seiner Anwesenheit das Kunstwerk gestört, für seine Betrachtung zerstört und bekommt dafür den Spiegel vorgehalten.

Eine reizvolle Variante der eben beschriebenen Fluchtinstallation,

# S I N N E S W A H R N E H M U N G

ist die alternative Verwendung von Licht emittierenden Maschinen und Lautsprecherboxen anstelle der Leinwände. Diese etwas abstraktere Umsetzung eignet sich besonders für verwinkelte Räumlichkeiten auf mehreren Ebenen, die so Platz für regelrechte Verfolgungsjagden – nach dem Kunstwerk, der Erkenntnis und letztlich doch nur sich selbst – bieten.

Im Rahmen einer Ausstellung als praktische Manifestation des Themas Fluchtkunst, kann dieses Verfolgungsszenario als Leitlinie fungieren, entlang derer sich weitere Werke zum Thema Fluchtkunst erschließen – eben nicht zeigen, sondern verflüchtigen.

## SINNE

**Die Menschliche Sinneswahrnehmung und ihre Bedeutung für die Fluchtkunst**

Objekte der Fluchtkunst gehen eine enge Verbindung mit dem Mensch ein, obwohl oder gerade weil sie danach streben sich ihm zu entziehen. Da die Flucht auf verschiedene Arten stattfinden kann und demnach auch sämtliche Sinne der menschlichen Wahrnehmung angesprochen werden können, erscheint es lohnend, sich näher mit der Art und Weise, wie Reize aus der Außenwelt vom Menschen aufgenommen und verarbeitet werden, zu beschäftigen. Das Wissen um die komplexen Zusammenhänge der dafür notwendigen Vorgänge im menschlichen Körper – besonders im Gehirn – eröffnet ein besseres Verständnis für die Bedeutung der Fluchtkunst.

„[...] *Das Gehirn ist eine Baustelle. Es strukturiert sich erfahrungsabhängig. Dabei kommt es weniger auf die Beschaffenheit der Umwelt, sondern auf die subjektive Wahrnehmung und die Bewertung dieser Umwelt durch das Kind an. [...] Das Gehirn lernt immer. Auch eine negative Erfahrung oder Erinnerung kann später neu bewertet und damit quasi überschrieben werden. Dazu ist aber eine emotionale Erfahrung nötig, die wieder über den Körper laufen muss, wenn die Erinnerung dort eingefroren ist. Was uns als Menschen ausmacht, sind unsere Erfahrungen. Sie strukturieren unsere Netzwerke im Gehirn. Erfahrungen zeichnen sich dadurch aus, dass wir etwas erleben, was uns unter die Haut geht. [...] Jede Erfahrung hat einen kognitiven Anteil: Was*

*habe ich erlebt? und einen emotionalen Anteil: Wie ist es mir dabei gegangen? Die Summe der Erfahrungen, die ein Mensch macht, formt sich im Laufe der Zeit in ihm zu dem, was ich Haltung nenne. [...]*“<sup>146</sup>

## visuelle Wahrnehmung

Bei der Verarbeitung eines aufgenommenen visuellen Reizes werden relevante Elemente sortiert, erkannt und mithilfe von Erinnerungen interpretiert, demnach geht die visuelle Wahrnehmung weit über die reine Aufnahme von Information hinaus.

Die Lichtreize des seitenverkehrt und auf dem Kopf stehenden Bildes auf der Netzhaut werden von den Photorezeptoren als elektrische Impulse über die Ganglienzellen, zu den seitlichen Kniehöckern geleitet, die die Information aufbereiten und auf den visuellen Cortex (Sehrinde) projizieren. Innerhalb dieses Prozesses übertragen die sehr empfindlichen Stäbchen (Photorezeptoren in der Netzhaut des Auges) Helligkeit in monochromatische Seheindrücke. Die Zapfen übernehmen bei höherer Lichtstärke zusätzlich die Farbwahrnehmung.<sup>147</sup>

Die moderne visuelle Wahrnehmungstheorie des deutschen Physiologen und Physikers *Hermann von Helmholtz* (1821-1894) folgte aus Vergleichen, dass brauchbare Sehresultate eigentlich nur mithilfe von 'unbewussten

<sup>146</sup> Hirnforscher Gerald Hüther im Gespräch mit den Redakteurinnen Angela Gatterburg und Bettina Musall. in: *Der Spiegel Wissen* Nr. 1/2009, SPIEGEL-Verlag Hamburg, April 2009, S.54-55

<sup>147</sup> vgl.: Dieter Blume, Gerhard Fels, Theo Homolka, Karl Kuhn, Franz-Josef Liesenfeld, *Der Mensch*, Franz Deuticke Wien, Hölder-Pichler-Tempsky Wien, Leykam AG Graz, 2. Auflage 1975, S.72-77

Schlüssen' durch bereits gemachte Wahrnehmungserfahrungen möglich sind – wie zum Beispiel: Licht kommt gewöhnlich von oben, Gegenstände werden nicht von unten gesehen, Gesichter werden in aufrechter Position erkannt, etc.<sup>148</sup>

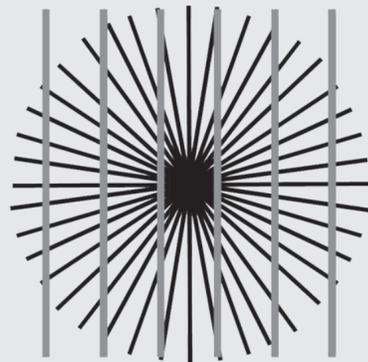
Wie ein Experiment des *Vanderbilt Vision Research Center and Department of Psychology* der *Vanderbilt University* in Nashville/Tennessee zeigt, hilft sich das Gehirn bei Unsicherheiten in der Beurteilung eines visuellen Reizes mit zusätzlicher Information von anderen Sinnesindrücken. Den Versuchsteilnehmern wurden Computerdarstellungen sich drehender Kugeln gezeigt, deren dreidimensionale Struktur nicht eindeutig erkennen ließ, in welche Richtung sie rotierten. Hatten die Probanden die Möglichkeit, gleichzeitig mit der virtuell sichtbaren, eine reale rotierende Kugel zu ertasten, konnte das Gehirn den visuellen Konflikt lösen.<sup>149</sup>

#### optische Täuschungen

„Unser Gehirn stellt die ganze Zeit Vermutungen an, was im nächsten Moment passiert“, sagt der Psychologe Prof. Mark Changizi vom *Polytechnischen Institut Rensselaer* (USA). „Dass das so ist, können wir bei optischen Täuschungen feststellen.“

Signale brauchen von den Augen zum Gehirn eine Zehntelsekunde, also muss das Gehirn extrapolieren, denn sonst könnte es keinen Ball fangen: Ein Ball, der einen Meter pro Sekunde fliegt, wäre sechs Grad von der Position entfernt, in der wir ihn gesehen haben.

Bei optischen Täuschungen wird das Gehirn bewusst in die Irre geführt, wie am Beispiel der *Hering-Täuschung* [vgl.\*] deutlich zu erkennen ist. „Wenn man vorwärts läuft, dehnt sich die Welt um uns herum. Unsere Netzhaut nimmt einzelne Objekte nicht als etwas Gleichbleibendes wahr: Die Objekte gleiten eher verschwommen an unserer Netzhaut entlang.“ Das Gehirn vermutet, dass wir uns in die Bildmitte bewegen und verzerrt darum die Linien für uns und versetzt sie eine Zehntelsekunde in die Zukunft.<sup>150</sup>



ad\* Die *Hering-Täuschung* ist eine Variante der 1860 von J.C. Poggen-dorff entdeckten Täuschung, bei der die beiden Teile, einer eigentlich durchgehenden, diagonalen Geraden, zueinander versetzt er-

150 vgl.:http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.phptab=2&source=/nano/serien/41534/index.html am 03.02.2010 um 15:43  
http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/nano/bstuecke/20808/index.html am 17.01.2010 um 16:20

scheinen, wenn sie von zwei senkrechten Linien geschnitten werden. Eine mögliche Ursache für diese Illusion ist die Winkelverzerrung durch das menschliche Wahrnehmungssystem: Spitze Winkel werden größer und stumpfe Winkel kleiner wahrgenommen als sie tatsächlich sind (Winkelüberschätzung und Winkelunterschätzung). Die Winkelverzerrung bewirkt bei der klassischen *Hering-Täuschung* aus dem Jahr 1861 eine scheinbare Krümmung der parallelen Geraden.<sup>151</sup>

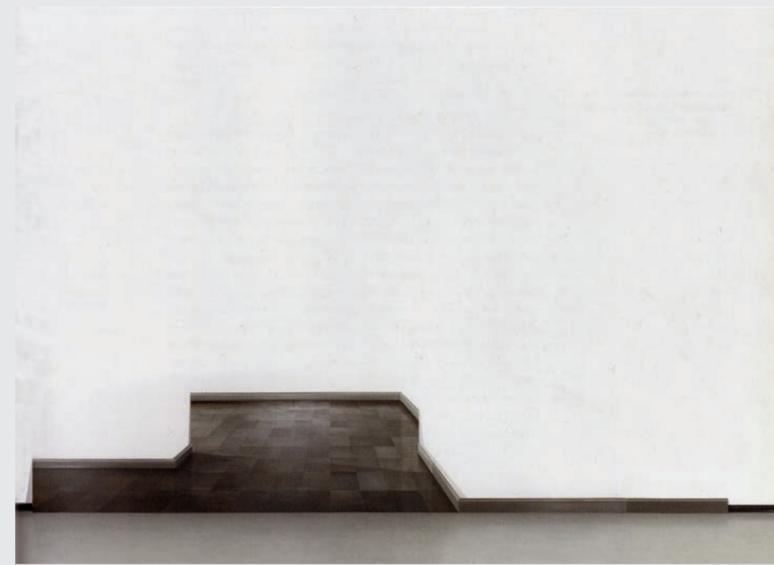
„[...] Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können“, sagte Lessing im *Laokoon*. „Je mehr wir zudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“ Was Lessing hier beobachtet, gilt ja keineswegs nur für die Sphäre der Kunst oder verwandter Gebiete, sondern ebenso auch für alles, was wir gewohnt sind, für die 'Realität' unserer Existenz zu halten. [...] Es ist deswegen gar nicht möglich, eine 'bloß imaginierte' Welt säuberlich von einer sogenannten 'realen' zu unterscheiden. [...]“<sup>152</sup>

Der 1941 geborene deutsche Künstler Lienhard von Monkiewitsch stellt in einer Reihe seiner Werke eben diese Trennung zwischen imaginierter und realer Welt in Frage:

„Wieviel muss ich von einem Raum darstellen, dass er ein Raum ist? Man braucht nur einen Teil, um das Ganze zu sehen. Der Boden ist die Ausgangsform für einen Seh-Denk-

151 vgl.:http://www.leinroden.de/index.php?do=showtext&item=27 am 17.02.2010 um 16:36

152 Hans Zender, „Skizzen zur Wahrnehmung“, in: *Die fünf Sinne – Von unserer Wahrnehmung der Welt*, Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main, 2008, S.126



Vorgang. Raum entsteht und löst sich wieder in Fläche auf. Das Vorhandene wird von dem Nichtvorhandenen beschnitten, erhält von ihm seine Form.“<sup>153</sup>

Unter Einbeziehung der Wand des Ausstellungsraumes entsteht – verursacht lediglich durch die Darstellung eines auf Höhe der Sesselleiste angebrachten Bodendetails – die Illusion von weiterführenden Räumlichkeiten.

Die präzise Ausführung der perspektivisch verzerrten Fliesen und Sesselleisten lässt das Gehirn die gewohnte Vorstellung eines realen dreidimensionalen Durchgangs vervollständigen.<sup>154</sup>

„[...] Wenn wir nämlich einmal akzeptiert haben, dass – im Widerspruch zu tiefverwurzelten, landläufigen Ansichten – Ordnung und Chaos nicht objektive Wahrheiten sind, sondern wie viele

153 Lienhard von Monkiewitsch, zit. nach: Walter Vitt, Lienhard von Monkiewitsch, Hannover 1994, S.30

154 vgl.:Viktoria von der Brüggen, Täuschungsmanöver – Optische Irritationen und visuelle Manipulationen vom Surrealismus bis heute in der Sammlung Würth, Swiridoff Künzelsau 2006, S.96

andere Wirklichkeitsaspekte von der Perspektive des Beobachters abhängen, so wird es möglich, die Phänomene der Kommunikation und ihre Störungen in neuem Licht zu sehen. Wir müssen dann allerdings damit rechnen, dass diese neue Perspektive in scharfem Widerspruch zu gewissen althergebrachten psychologischen, philosophischen und sogar theologischen Ansichten stehen wird.“<sup>155</sup>

Optische Täuschungen ergeben sich, wenn das Sehsystem auf falsche Wahrnehmungsgewohnheiten zurückgreift. Unbewusste Schlüsse werden auch durch die Häufigkeit bekannter Wahrnehmungen von ähnlichen Empfindungen beeinflusst.<sup>156</sup>

155 Paul Watzlawick, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen*, Piper München Zürich 1978, 2. Auflage Juni 2008, S.69-70

156 vgl.:Mamassian, *Landy & Maloney* (2002) http://www.purveslab.net/research/A Primer on Probabilistic Approaches to Visual Perception

#### visuelle Fluchtkunst

Fluchtkunst in seiner optischen Erscheinungsform arbeitet mit der gleichen Methode wie das visuelle Nervensystem selbst. Die verzerrt wahrgenommene Abbildung ist nur eine „explizite symbolische Beschreibung der beobachteten Szene.“<sup>157</sup>

Erst der Vergleich mit gespeicherten Erfahrungen (Emotionen, andere Sinnesindrücke) erlaubt das Erkennen von einzelnen Elementen und ihrer Bedeutung. Da visuelle Wahrnehmung offenbar in Kombination mit bereits Gewohntem funktioniert, fällt es der Fluchtkunst umso leichter sie zu durchbrechen. Nimmt man dem Menschen das Gewohnte, bleibt ihm kein verwertbarer Sinnesindruck, also Nichts. **Bricht nun die Fluchtkunst das vertraute Muster eines Menschen, demzufolge er ein Museum betritt um Kunstwerke vorgeführt zu bekommen, indem das Kunstwerk die Möglichkeit zur Flucht nutzt, wird weder seine bewusste Erwartungshaltung von außen, noch seine unbewusste im Inneren erfüllt; ihm bleibt sozusagen doppelt Nichts.**

#### Fluchtkunst: Volltreffer!

Hans Hemmert (geboren 1960) arbeitet mit dem Nichts und gibt ihm eine Form. Indem er das unsichtbare Material Luft mit einer Latexhaut umhüllt, macht er es fassbar für die menschliche Sinneswahrnehmung; sichtbar in seinen Photoarbeiten wie *„Im Atelier“* oder *„Unterwegs“* und sogar begreifbar in der Serie *„Home-Frame“*.

157 vgl.:Joh P. Frisby, *Optische Täuschungen – Sehen - Wahrnehmen - Gedächtnis*, Weltbildverlag Augsburg 1989, S.182 f. ISBN 3-926187-24-7

Der prall gefüllte Latexballon wird in seinem architektonischen Umfeld zur raumbildenden Skulptur, die Figur des Künstlers zum Massstabsindikator. <sup>158</sup>

„Die Technik Material zu behandeln ist, auf Sinnesebene, was Struktur als Disziplin auf rationaler Ebene ist: ein Mittel zur Erfahrung von nichts.“ <sup>159</sup>

**auditive Wahrnehmung**

Die auditive Wahrnehmung ist die Fähigkeit, akustische Reize aufzunehmen, zu strukturieren und in Zusammenhang mit früheren Erlebnissen zu interpretieren. Inhaltlich und qualitativ ist sie von Faktoren wie Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Emotionen, etc. abhängig und definiert sich als „[...] Prozess des Informationsgewinns aus Umwelt- und Körperreizen (äußere und innere Wahrnehmung) einschließlich der damit verbundenen emotionalen Prozesse und der durch Erfahrung und Denken erfolgenden Modifikation.“ <sup>160</sup>

Bei der akustische Wahrnehmung werden die von einem Objekt in der Außenwelt emittierten Signale in Form von Schallwellen vom Äußeren Ohr (Ohrmuschel und Gehörgang) aufgenommen und ins Mittelohr (Trommelfell, Paukenhöhle mit Gehör-

knöchelchen) geleitet. Die Vibration des Trommelfells veranlasst die Gehörknöchelchen (in der Reihenfolge: Hammer – Amboss – Steigbügel) die Schwingungen für die mit Flüssigkeit gefüllte knöcherne, schneckenhausförmige Cochlea im Innenohr zu verstärken, damit diese die neuronalen Impulse vom Hörnerv an das Gehirn weitergeben kann. Erst im Hörzentrum im primären Cortex des Gehirns erfolgt die Reizinterpretation anhand von Logik und Erfahrungswerten, (die auditorische Wahrnehmung) und somit die Umwandlung in Töne, Klänge und Geräusche. <sup>161</sup>

**Ton, Klang, Geräusch**

Lässt sich die Schallwelle in Form einer Sinuskurve beschreiben, was in der Natur selten vorkommt, so ist das Ergebnis ein Ton (Stimmgabel, Kammer-ton a mit 440 Hertz).

„**Ton**, der; -[e]s, Töne [mhd. tōn, dōn = Lied; Laut, Ton, ahd. tonus < lat. tonus = das (An)spannen (der Saiten); Ton, Klang < griech. tónos, zu: teínein = (an)spannen, dehnen; S: wohl nach frz. ton < lat. Tonus]:

- 1. a) vom Gehör wahrgenommene gleichmäßige Schwingung der Luft, die (im Unterschied zum Klang) keine Obertöne aufweist: ein hoher, tiefer T.; der T. verklingt; einen T., Töne hervorbringen;
- 1. b) (aus einer Reihe harmonischer Töne la zusammengesetzter) Klang“

„**Klang**, der; -[e]s, Klänge [mhd. klanc, zu klingen :

<sup>161</sup> vgl.: Helmut Ferner, "Anatomie des Nervensystems und der Sinnesorgane des Menschen", Ernst Reinhardt Verlag München/Basel, 5. Auflage 1970, S.317

<sup>158</sup> vgl.: Beate Elsen-Schwedler, "Täuschungsmanöver – Optische Irritationen und visuelle Manipulationen vom Surrealismus bis heute in der Sammlung Würth", Swiridoff Künzelsau 2006, S. 62

<sup>159</sup> John Cage, "Silence", aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1995, © 1954 by John Cage, "Vortrag über nichts", S. 15



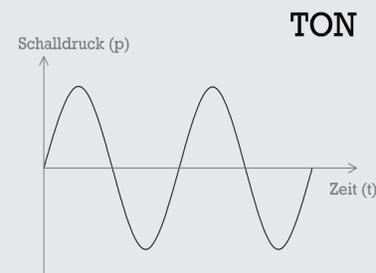
1. a) etw., was akustisch in reiner, dem Ohr wohlgefälliger Weise wahrgenommen wird u. über eine kürzere Zeit hin, aber allmählich schwächer werdend, andauert; Ton, der durch das harmonische Zusammenklingen meist heller, reiner Töne entsteht: ein heller, tiefer, metallischer, lieblicher K.; der K. der Glocken;

1. b) bestimmte Eigenheit der Töne einer Stimme, eines Instrumentes o. Ä.: das Orchester hat einen vollen, dunklen K.; der weiche, warme K. ihrer Stimme; jmdn. am K. der Stimme erkennen; Ü seine Worte hatten einen bitteren K. (es schwang ein bitterer Unterton mit).

2. <Pl.> Folge harmonisch aneinandergereihter Töne, die eine Melodie ergeben; Musik: altbekannte, moderne Klänge; die Klänge Mozarts; nach den Klängen eines Walzers tanzen.“ <sup>162</sup>

Der Begriff Klang bezeichnet ein Gemisch aus verschiedenen Tönen, deren Schwingungszahlen in einfachen Zahlenverhältnissen zueinander stehen (z.B.: Oktave – höhere Ton hat doppelte Schwingungszahl wie Grundton); ein Geräusch: besteht aus unendlich vielen einzelnen Schwingungen, die in

<sup>162</sup> Duden - "Deutsches Universalwörterbuch", 6., überarbeitete Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 2007. © Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim



keinerlei geordneten Zahlenverhältnis zueinander stehen. <sup>163</sup>

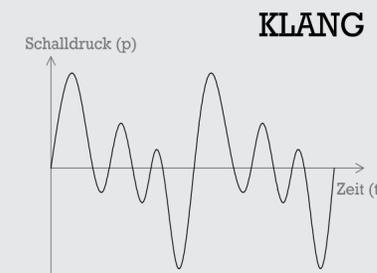
„**Ge | räusch**, das; -[e]s, -e [mhd. gerisuche, zu rauschen: etw., was akustisch mehr od. weniger stark wahrgenommen wird (u. was ohne bewusste Absicht durch etw. in Bewegung Befindliches od. Gesetztes entstanden ist): ein leises, dumpfes, verdächtiges G.; -e machen, verursachen; er vernahm ein seltsames G.; ein G. drang an ihr Ohr; Ü mit viel G. (abwertend; in aufseherregender Art u. Weise).“ <sup>164</sup>

Die Höhe des aufgenommenen Schalldrucks bestimmt die wahrgenommene Lautstärke, seine Frequenz die Tonhöhe. Zeit- und Intensitätsdifferenz der ins rechte und ins linke Ohr eintreffenden Schallwellen wirken beim Richtungshören zusammen und erlauben die Ortung der Schallquelle mit einer Genauigkeit von etwa 2° Grad. <sup>165</sup>

<sup>163</sup> vgl.: Dieter Blume, Gerhard Fels, Theo Homolka, Karl Kuhn, Franz-Josef Liesenfeld, "Der Mensch", Franz Deuticke Wien, Hölder-Pichler-Tempsky Wien, Leykam AG Graz, 2. Auflage 1975, S.87

<sup>164</sup> Duden - "Deutsches Universalwörterbuch", 6., überarbeitete Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 2007. © Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim

<sup>165</sup> vgl.: Dieter Blume, Gerhard Fels, Theo Homolka, Karl Kuhn, Franz-Josef Liesenfeld, "Der Mensch", Franz Deuticke Wien, Hölder-Pichler-Tempsky Wien, Leykam AG Graz, 2. Auflage 1975, S.82



**akustische Täuschungen**

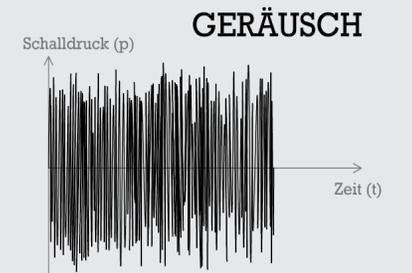
Das komplexe Zusammenspiel der zahlreichen Instanzen, die der auditiven Wahrnehmung zugrunde liegen, kommt in verschiedenen Abhängigkeiten zu tragen:

Vom Krankheitsbild der Seelentaubheit Betroffene können akustische Reize zwar wahrnehmen, sie aber nicht interpretieren und zuordnen.

Forschungen haben ergeben, dass bei gleichzeitige Stimulierung anderer Sinne, die Leistung im primären Cortex erhöht wird, z.B. optische Erfassung eines Redners, sowie tasten und fühlen erhöhen die Aktivität im Hörzentrum.

Akustische Täuschungen ermöglichen Rückschlüsse auf die Arbeitsweise des menschlichen Gehörs. Die 1976 im Nature-Magazin veröffentlichten Ergebnisse des McGurk-Effekts gelten als Beweis für die Beeinflussung der Sprachwahrnehmung durch visuelle Eindrücke. Die Probanden sehen ein Video, in dem eine Person die Silben 'ga-ga' formt, hören jedoch die Silben 'ba-ba', 98% der Versuchsteilnehmer nehmen die Silben 'da-da' wahr. Da sich das Gehirn an den Zusammenhang zwischen Lippenbewegung und Laut erinnert, versucht es, die widersprüchlichen Sinneseindrücke durch ein neues, virtuelles Ergebnis zu korrigieren. <sup>166</sup>

<sup>166</sup> vgl.: Harry McGurk & J. MacDonald. „Hearing Lips and seeing voices“ in: Nature, Vol. 264, 1976, S.746-748 und: J. MacDonald & Harry McGurk. „Visual influences on speech perception process“ in: Per-



In einer von kanadischen Wissenschaftlern durchgeführten Studie, hörten die Probanden in schalldichten Kabinen über Kopfhörer die Silben 'da' und 'ba', sowie deren härtere, beim Sprechen von einem Luftstoß begleitete Pendants 'ta' und 'pa' – 77% bzw. 66% der Silben konnten von den 66 Versuchsteilnehmern richtig erkannt werden. In einer zweiten Versuchsanordnung wurde zeitgleich mit dem Beginn der Silbe ein feiner Luftstoß auf Handrücken oder Hals der Teilnehmer gerichtet, was zur Folge hatte, dass die harten Silben nun wesentlich häufiger identifiziert wurden als die weichen, deren Charakteristika durch den Luftstrahl verfälscht worden war.

„Offenbar ist die neurale Verarbeitung von Sprache stärker multimodal angelegt als bislang gedacht“, folgern Bryan Gick und Donald Derrick von der University of British Columbia im Magazin *Nature*. Frühere Experimente hätten bereits ergeben, dass auch visuelle Information die akustische Wahrnehmung beeinflussen könne.“<sup>167</sup>

„Als Pianist fällt es mir schwer, Hören und Fühlen (hier also den Tastsinn) auseinanderzuhalten. Wenn ich Musik höre, ist für mich, auch wenn ich nicht selbst spiele, eine Dreidimensionalität da, die plastische Aufführungen von Planen unterscheidet. [...] Erst der Zusammenhang von Tönen ergibt Musik. Charakter beginnt jedoch bereits beim Einzelton.“

*ception and Psychophysics*, 24, 1978, S.253-257

<sup>167</sup> Forschung: Bryan Gick und Donald Derrick, Department of Linguistics, University of British Columbia, Vancouver, und Haskins Laboratories, New Haven, Connecticut  
vgl.: Veröffentlichung "Nature", Vol. 426, 26. November 2009, S.502-5, DOI 10.1038/nature08572 unter: <http://www.scienceticker.info/2009/11/25/fuehlen-hilft-hoeren/> am 08.02.2010 um 12:59

[...] Die Macht des Einzeltons, etwas zu bedeuten, ist größer als gemeinhin angenommen. [...] Musik ist räumlich. Unter den Sinneswahrnehmungen ist die früheste im Mutterleib das Hören. Auch in der Musik bleibt der Puls bestimmend. [...] Der Musiker möchte die Stille hören. Sie ist vor und nach, in, unter und über den Tönen, lautlos atmend in den Pausen, ... [...]“<sup>168</sup>

„[...] Wenn wir hören, hören wir nicht nur, was wir hören. Wir hören auch die Erstreckung dessen, was zu hören ist, die Entfernung der Schallquelle vom Ohr und ihre Richtung zum Ohr. Wird das Räumliche im Hören, wie beim medial vermittelten, reduziert, so wird das Gehörte, auch wenn das weiter nichts heißen mag, defizitär. [...] Bewusst oder nicht, das hörende Ohr hat und braucht seine räumliche Dimension. Es ist nicht dasselbe, wenn ein Geräusch, eine Stimme im Rücken, von der Seite oder von vorne wahrzunehmen ist. Dasselbe Hörereignis hat jeweils eine andere emotionale oder informationelle Wertigkeit. [...]“<sup>169</sup>

### Klangkunst

Der kanadische Komponist und Klangforscher R. Murray Schafer (geb. 1933) arbeitete mit dem Raumklang als akustischen Parameter. Seine Soundscapes (Hörlandschaften) sind Kompositionen aus allen möglichen, vom Menschen wahrnehmbaren Klängen und Geräuschen – als Beispiel „The Vancouver Soundscape“, 1973 aus Originalgeräuschen des Hafens von Vancouver

<sup>168</sup> Alfred Brendel, Hören, in: "Die fünf Sinne – Von unserer Wahrnehmung der Welt", Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main, 2008, S.22–23

<sup>169</sup> Franz Mon, „Haus des Ohres – Eine Utopie mit Anker“, in: *Die fünf Sinne – Von unserer Wahrnehmung der Welt*, Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main, 2008, S.71

– doch können die Aufnahmen auf Tonträgern, ohne eigene, suchende Hörbewegung im Raum, nicht zur Gänze erfasst werden.<sup>170</sup>

„Man könnte das ganze klingende Universum als Komposition auffassen, in der wir alle Komponisten und Aufführende sind. Dann bestünde die Aufgabe darin, die Orchestrierung der Welt zu verbessern.“<sup>171</sup>

„Der ganze Körper muss zu einem Ohr werden und alle Klangempfindungen mit seismographischer Genauigkeit registrieren, die großen und die kleinen, die nahen und die fernen, [...]“<sup>172</sup>

Helmut Lachenmann (geboren 1935 in Stuttgart) meint in einem Interview 2010, auf die Frage nach der Relevanz des Publikums: „Wissen Sie, ich habe gelegentlich so etwas wie missionarische Anwendungen. Mich interessiert es, dass wir in einer Gesellschaft leben, die weithin durch Standardisierung des ästhetischen Horizonts und mehr oder weniger geistlose Verblödung gekennzeichnet ist. Für jeden einigermaßen sensiblen Zeitgenossen müsste es darum gehen, dem entgegenzuwirken. Dieses Ziel geht allerdings über die Vermittlung von ästhetischem Genuss hinaus. **Musik sollte den Geist daran erinnern, dass er in der Lage ist, seinen Horizont zu überschreiten. In totalitären Systemen und überall, wo**

<sup>170</sup> vgl.: Franz Mon, „Haus des Ohres – Eine Utopie mit Anker“, in: "Die fünf Sinne – Von unserer Wahrnehmung der Welt", Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main, 2008, S.72-73

<sup>171</sup> R. Murray Schafer, „Soundscape – Design für Ästhetik und Umwelt“; in: V. Bernius u.a., *Der Aufstand des Ohrs – die neue Lust am Hören*, Göttingen 2006, S.142 f.

<sup>172</sup> R. Murray Schafer, „Soundscape – Design für Ästhetik und Umwelt“; in: V. Bernius u.a., *Der Aufstand des Ohrs – die neue Lust am Hören*, Göttingen 2006, S.143 f.

das Denken manipuliert ist, bedeutet das eine Bedrohung.“<sup>173</sup>

Der amerikanische Sound-Pionier Bill Fontana (geboren 1945) hat 1987 für die „Ohrbrücke/Soundbridge Köln-San Francisco“ von den akustischen Stadtlandschaften der beiden Städte Klangskulpturen geschaffen, die dann im Kölner WDR-Studio zu einer Montage zusammengeführt und sowohl international als auch live auf einen zentralen Platz in Köln übertragen wurden.<sup>174</sup>

### Stille

In der Stille öffnet der Geist seine Flügel, lautet ein, dem französischen Schriftsteller Antoine de Saint-Exupéry zugeschriebener Ausspruch. Stille ist jedoch nicht nur die Abwesenheit von Hörempfindungen, denn die Ergebnisse einer Studie der University of Oregon weisen darauf hin, dass zur Verarbeitung von Stille, so wie von Dunkelheit, eigenständige Signalbahnen im Nervensystem zur Verfügung stehen. Der Neuropsychologe Michael Wehr führt Studien mit Ratten durch und meint: „Es sieht so aus, als gäbe es einen gesonderten Kanal, der für die Verarbeitung von Schallpausen verantwortlich ist. Er entspringt beim Ohr und führt bis in höhere Hirnzentren.“

Die Schallpausen spielen auch beim Sprechen eine wichtige Rolle. „Die Grenze zwischen einzelnen Wörtern oder Wortteilen zu finden ist eines der kniffligsten Probleme des Sprechens“, sagt Wehr. „Wir verstehen nicht wirklich

<sup>173</sup> Daniel Ender, „Musik muss über den Genuss hinausgehen“, Interview mit Helmut Lachenmann, *DER STANDARD*, 18.02.2010, Oscar Bronner (Hrsg.), S.41

<sup>174</sup> vgl.: Franz Mon, „Haus des Ohres – Eine Utopie mit Anker“, in: *Die fünf Sinne – Von unserer Wahrnehmung der Welt*, Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main, 2008, S.73-74

gut, wie das Gehirn das fertig bringt.“<sup>175</sup>

Wie bereits erwähnt, setzt sich der US-amerikanische Experimentalmusiker John Cage in seinem Schaffen intensiv mit den Eigenschaften und Besonderheiten der Stille auseinander. John Cages Ausspruch „Everything we do is music“ bringt sein Verständnis für Musik, die er als Klang- und Geräuschorganisation begreift, auf den Punkt. Bei seinem Werk 4'33" handelt es sich sogar um komponierte Stille; es bricht mit den Wahrnehmungsgewohnheiten des Publikums und erklärt die zufälligen Klänge und Geräusche während der Aufführung zu Musik.

Eine nähere Beschreibung des Schaffens und Wirkens John Cages findet sich zuvor im kunsthistorischen (Kon-)Text des Buches.

> siehe: „Fluxus“, Geschichte und Manifest der Fluchtkunst, S. 62-64

### akustische Fluchtkunst

**John Cage als Vorreiter der Fluchtkunst, zeigt mit seinem Werk 4'33" (exemplarisch) deutlich das Potenzial der Fluchtkunst: Indem er herkömmlich als Kunstwerk Verstandenes los lässt, erschliessen sich im daraus entstandenen (scheinbaren) Nichts, ungewohnte neue unkonventionelle und schier berausende Wahrnehmungsmöglichkeiten.**

<sup>175</sup> Die Studie "Nonoverlapping Sets of Synapses Drive On Responses and Off Responses in Auditory Cortex" ist im Fachblatt "Neuron" erschienen. Robert Czepl, *science.ORF.at*, erstellt am 11.02.2010. <http://science.orf.at/stories/1638917/> am 12.02.2010 um 18:35

### olfaktorische Wahrnehmung

Die für die olfaktorische Wahrnehmung notwendigen Moleküle werden mit dem eingeatmete Luftstrom über die Nasenmuscheln in jeder Nasenhöhle zur Riechschleimhaut gelenkt. Die circa zwei Quadratzentimeter große Riechepithelfläche im oberen, hinteren Bereich der Nasenhöhle, beheimatet die Stützzellen und die basalen Sinneszellen, die in Nervenfasern übergehen und die aufgenommene Information über den Bulbus olfactorius in das corticale Riechzentrum projiziert. Phylogenetisch der älteste Sinn, ist er bei vielen Tieren verantwortlich für Geschlechtstrieb, Nahrungssuche und Nahrungsauswahl, Feinderkennung und Orientierung.<sup>176</sup>

„In der belebten Natur ist das Riechvermögen der ursprünglichste Sinn – im zentralen Nervensystem der Säugetiere ist es der erste Hirnnerv, weit vorn unter dem Frontalhirn gelegen. Das Erkennen der chemischen Umgebung – nichts anderes ist der Geruchssinn – ermöglicht den niedrigsten Lebewesen ohne Hör- und Sehvermögen Nahrung zu finden, gefährliche Dinge zu vermeiden und einen Partner zur Fortpflanzung zu suchen. Der Geruchssinn ist damit die Basis der wichtigsten Lebensfunktionen überhaupt.“<sup>177</sup>

„Im Gegensatz zu allen anderen Sinnen, werden die Signale des Geruchsinns nicht mehrfach umgeschaltet, gefiltert und bewertet, ehe sie in den

<sup>176</sup> vgl.: Helmut Ferner, "Anatomie des Nervensystems und der Sinnesorgane des Menschen", Ernst Reinhardt Verlag München/Basel, 5. Auflage 1970, S.348–354

<sup>177</sup> Hans Hacker, „Der Riechsinnsinn“, in: "Die fünf Sinne – Von unserer Wahrnehmung der Welt", Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main, 2008, S.35

Cortex gelangen, sondern direkt über den Riechkolben in die Großhirnrinde geleitet. Mit dieser „Abkürzung“ ins Gehirn, umgehen sie die Kontrollinstanz. Die folgende neuronale Sinnesverarbeitung wird von Strukturen des limbischen Systems, dem Zentrum für Emotion und Gedächtnis, beeinflusst, was meist unweigerlich eine Vermischung von sensorischer Information mit emotionalen Inhalten und Erinnerungen mit sich bringt.<sup>178</sup>

#### olfaktorische Manipulation

Aufgrund der Tatsache, dass ein Teil der Duftsignale direkt im limbischen System, ohne der Kontrolle durch die Großhirnrinde verarbeitet wird, können Gerüche unmittelbar Emotionen auslösen. Hautwiderstandsmessungen zeigen, dass selbst unbewusste Duftwahrnehmungen körperliche Reaktionen mit sich führen.<sup>179</sup>

„[...] Das Riechvermögen hat eine Besonderheit gegenüber den anderen Sinnen. Einen dauernd gleichmäßigen Geruch nimmt man nicht mehr wahr, weil jeder neue Geruch sehr schnell vom Gehirn durch aktive Hemmung der ankommenden Reize abgeschwächt und binnen kurzem nicht mehr wahrgenommen werden kann. [...]“<sup>180</sup>

Der Umstand, dass Duftstoffe häufig nicht ins Bewusstsein vordringen, begünstigt ihr außerordentlich

<sup>178</sup> vgl.:Forschung aktuell, *Ärzte Zeitung* 07.02.2003 <http://www.depression-therapieforschung.de/0603geruch.html> am 04.02.2010 um 18:40

<sup>179</sup> vgl.:Franz Sebald, „Olfaktion & Emotion“, in: *Unterricht Biologie*, (2004) 295, S.4-11 und: Franz Sebald, *Riechen erzeugt Emotionen*. In: *Unterricht Biologie*, 2004, 295, S.39-47

<sup>180</sup> Hans Hacker, „Der Riechsinn“, in: *Die fünf Sinne – Von unserer Wahrnehmung der Welt*, Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main, 2008, S.40 f.

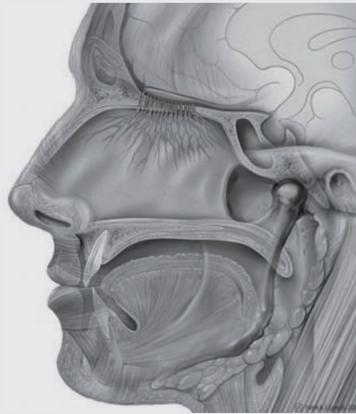
manipulatives Potential.<sup>181</sup>

Schon ein Molekül, das eine Sinneszelle in der Nase stimuliert, löst eine unbewusste Wahrnehmung von Gerüchen aus. Erst die gleichzeitige Stimulation von 40 Sinneszellen ermöglicht eine bewusste Wahrnehmung und für die Zuordnung bzw. Benennung des Geruchs ist die zehnfache Menge an Molekülen notwendig. Der Aufnahme von Duftmolekülen kann man sich auch durch Zuhalten der Nase nicht entziehen: sobald man durch den Mund atmet, dringen sie über den Rachenraum bis zur Riechschleimhaut vor und lösen dort Signale aus, die über die Nervenbahnen das Gehirn erreichen und sogar stärker wirken als optische oder akustische Signale. Daher ist für die unmerkliche Manipulation der Menschen nur ein minimaler Einsatz künstlicher Duftstoffe erforderlich.<sup>182</sup> „*Depressive Menschen können schwache Gerüche – egal ob angenehm oder unangenehm – nicht riechen. Wenn die Gerüche in einer hohen Konzentration dargeboten werden, findet man jedoch keinen Unterschied zu den Personen einer Kontrollgruppe*“, erläutert Dr. Bettina Pause vom Institut für Psychologie der Universität Kiel. Wie aus Tierversuchen bereits bekannt ist, führt die Entfernung des *Bulbus olfactorius*, d.h. die Unterbrechung der Signalübertragung von der Nase ins Gehirn, bei Ratten zu Depressions-ähnlichen Symptomen und auffälligen Angstzuständen.<sup>183</sup>

<sup>181</sup> vgl.:Lars Büll, Uwe Lütjohann, *Manipulation durch Düfte?* in: *Unterricht Biologie*, 2004, 295, S.31-38

<sup>182</sup> vgl.:Mag. Sabine Stehrer, Mag. Wolfgang Bauer, „Düfte, die heimlichen Verführer“ in: *MEDIZIN populär*, Ärzteverlagshaus, Ausgabe 12/2007 <http://www.medizinpopulaer.at/archiv/lebenarbeiten/details/article/duefte-die-heimlichen-verfuehrer.html> am 06.02.2010 um 23:53

<sup>183</sup> vgl.:Forschung aktuell, *Ärzte Zeitung* 07.02.2003 <http://www.depression-therapieforschung.de/0603geruch.html> am 04.02.2010 um



#### olfaktorische Fluchtkunst

**Die heutigen künstlichen Duftwelt [vgl.\*\*] überdeckt schon vielerorts natürliche Geruchsempfindungen, führt jedoch durch ihre Allgegenwärtigkeit zu ihrer eigenen Immunisierung, da sich die Nase an Gerüche gewöhnt. ... In der Fluchtkunst gilt das als Beispiel für eine gelungene „Flucht nach vorne“, da sie sich durch die Selbstübersteigerung nicht mehr wahrgenommen werden kann.**

ad\*\* „[...] Die Gegenwart ist olfaktorisch charakterisiert durch vier Entwicklungen: 1. Verlust der Kenntnis von den Gerüchen der Natur 2. Desodorierung 3. Verbreitete und reichliche Benutzung von Parfüms und Duftstoffen in der Körperpflege 4. Aromatisierung von Lebensmitteln, von Reinigungs- und Waschmitteln und von öffentlichen Räumen. – Wir leben in einer immer stärker künstlich geschaffenen Geruchswelt. [...]“<sup>184</sup>

18:40

<sup>184</sup> Hans Hacker, „Der Riechsinn“, in: *Die fünf Sinne – Von unserer Wahrnehmung der Welt*, Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main, 2008, S.41 f.

#### haptische Wahrnehmung

Die Aufnahme und Verarbeitung mechanischer Reize fällt in das Gebiet der haptischen Wahrnehmung (griechisch *haptikos* 'greifbar'). Das aktive Erfühlen der Umwelt erfolgt beim Menschen über die taktile und kinästhetische sowie über die Temperatur- und Schmerz-Wahrnehmung.

Die Haut als äußere Bedeckung des menschlichen Körpers, bietet Schutz gegen mechanische, thermische und andere Einflüsse und ist die ausge dehnteste Sinnesfläche und einer seiner nervenreichsten Bestandteile. Sie dient vornehmlich der Reizaufnahme aus der Außenwelt und löst die Abwehrreflexe zum Schutz des gesamten Organismus aus. Mechanische-, thermische-, chemische- und Strahlenenergie werden als Reize von den Rezeptoren aufgenommen und in nervöse Erregung umgewandelt. Taktile Reize lösen die, der Oberflächensensibilität zugehörigen Gefühlsqualitäten Schmerz, Temperatur, Berührung und Druck aus.<sup>185</sup>

Die Tastsinnesorgane der Haut unterstützen die propriozeptiven Organe im Inneren des Körpers, die Meldungen über die Lage der Gliedmaßen vorlegen und so zur Steuerung der Vorgänge und Bewegungen des Körpers selbst beitragen. Die für die Tiefensensibilität notwendigen kinästhetischen Reize werden von Rezeptoren in unmittelbarer Nähe von Gelenken, Muskeln und Sehnen aufgenommen und liefern Informationen bezüglich Muskelanspannung, Gelenkstellung,

<sup>185</sup> vgl.:Helmut Ferner, „*Anatomie des Nervensystems und der Sinnesorgane des Menschen*“, Ernst Reinhardt Verlag München/Basel, 5.Auflage 1970, S.365 und S.93

Lage und Bewegung des Körpers im Raum.<sup>186</sup>

#### haptische Täuschungen

Der Heidelberger Physiologe *Wilhelm Wundt* beschreibt 1874 eine haptische Täuschung, die als *Aristotelische Täuschung* bekannt ist:

„Wenn man [...] Mittel- und Zeigefinger kreuzt und dann mit deren einander zugekehrten Flächen eine kleine Kugel berührt, so glaubt man zwei Kugeln zu fühlen. Hierbei sind wir uns zwar der gekreuzten Lage der Finger bewusst. Aber da wir diese Lage bei der gewöhnlichen Betastung der Objekte niemals wählen, so wissen wir mit derselben die Tastempfindung nicht in Einklang zu bringen und legen nun die letzteren so aus, wie es der normalen Stellung der tastenden Finger entsprechen würde.“<sup>187</sup>

Diese Wahrnehmungstäuschung resultiert aus der Gewohnheit, dass wenn die Haut an der Außenseite beider Finger stimuliert wird, auch zwei Gegenstände berührt werden.

Britische und japanische Neuro-Wissenschaftler erforschen das wahrgenommene Bild des eigenen Körpers, das erst im Kopf entsteht.

„*Anders als im Falle elementarer Sinne wie für die Bewegung von Gliedern, Berührung oder Schmerz, gibt es im Körper keine speziellen Rezeptoren, die Information über Größe und Form von Körperteilen an das Gehirn senden*“, erläutert *Henrik Ehrsson* vom *University College London*. „*Stattdessen scheint*

<sup>186</sup> vgl.:Dieter Blume, Gerhard Fels, Theo Homolka, Karl Kuhn, Franz-Josef Liesenfeld, *Der Mensch*, Franz Deuticke Wien, Hölder-Pichler-Tempsky Wien, Leykam AG Graz, 2.Auflage 1975, S.70

<sup>187</sup> Wilhelm Wundt, „*Grundzüge der physiologischen Psychologie*“, Leipzig 1874, S.483

*sich das Gehirn eine Karte des Körpers zu erstellen, indem es Signale aus Haut, Gelenken und Muskeln und anderen relevanten Körperteilen und auch optische Hinweise verarbeitet.*“

In der Versuchsanordnung, die auf der bekannten „*Pinocchio-Illusion*“ [vgl.\*\*] basiert, liegen die Handflächen der in Rückenlage ruhenden Probanden seitlich an den Hüften. Wird nun die Haut über den Handgelenk-Streckmuskel in Vibration versetzt, glauben die Teilnehmer zu spüren, dass ihre Handgelenke nach unten sinken, während die Tastsensoren weiterhin Kontakt zur Hüfte melden und so der Eindruck entsteht, die Hüften wären fast um ein Drittel schmaler. Aus den Ergebnissen dieses Versuchs ziehen die Forscher die Schlussfolgerung, dass einander widersprechende Signale aus taktilen Sensoren und Muskulatur zu einer trügerischen Korrektur des Körperbildes im Gehirn führen.<sup>188</sup>

ad\*\*\* Die Tiefensensibilität einer Person, die mit den Fingern die Nasenspitze berührt, wird, durch am Bizeps desselben Arms ausgelöste Vibration gestört. Mit verbundenen Augen nimmt sie an, die Nase wäre bis zu 30 Zentimeter lang, weil ihrem Gehirn durch die Vibrationen eine Streckung des Armmuskels suggeriert wird, während Finger und Nase nach wie vor in Kontakt sind.<sup>189</sup>

<sup>188</sup> Forschung: H. Henrik Ehrsson und Richard E. Passingham, Wellcome Department of Imaging Neuroscience, Institute of Neurology, University College London; Tomonori Kito und Eiichi Naito, Graduate School of Human and Environmental Studies, Kyoto University Veröffentlicht in: *PLoS Biology*, Vol. 3(12), e412, DOI 10.1371/journal.pbio.0030412 unter:<http://www.scienceticker.info/news/EEFFkIVpyltoTTWZrs.shtml> 29.11.2005, 18:24 Uhr. am 03.02.2010 um 14:43

<sup>189</sup> vgl.:J.R. Lackner. Some proprioceptive influences on the perceptual representation of body shape and orientation. *Brain*, 1988, 111, S.281-297

**Phantomschmerz**

Viele Menschen mit Amputationen fühlen das Nichts: an der Stelle, an der ihnen eine Gliedmaße fehlt, treten sogenannte Phantomschmerzen auf; die Wahrnehmung von etwas, das gar nicht existiert, entsteht im Gehirn. Statt der chemischen Botenstoffe, die früher taktile und kinästhetische Empfindungen übermittelten, produzieren die Nervenzellen jetzt Eiweiße, die im Gehirn als Schmerznachrichten ankommen.<sup>190</sup>

Am Wiener Allgemeinen Krankenhaus konnte der Mediziner Stefan Seidel in einer Studie, über den nicht-medikamentösen Ansatz der Spiegeltherapie zeigen, dass die Normalisierung der Aktivitätszentren im Gehirn maßgeblich zur Schmerzlinderung beiträgt. Unter Zuhilfenahme eines Spiegels, der den Eindruck erweckt, die fehlende Extremität wäre vorhanden, werden einige physiotherapeutische Übun-

gen durchgeführt. Das Gehirn 'glaubt' diese Illusion und reagiert darauf mit einer Aktivierung jener Zellen, die für die Koordination der verlorenen Gliedmaße zuständig sind.<sup>191</sup>

Die Wiener Studie basiert offenbar auf den Erkenntnissen von Jack Tsao, der vermutete, dass Phantomschmerzen Ausdruck eines inneren Konflikts seien – der amputierte Körperteil existiert in der subjektiven Wahrnehmung vieler Patienten als Phantom weiterhin, obwohl er objektiv betrachtet gar nicht mehr da ist. Die Ergebnisse seines Versuches mit 22 Patienten an der *Uniformed Services University of the Health Sciences* in Bethesda geben ihm recht.<sup>192</sup>

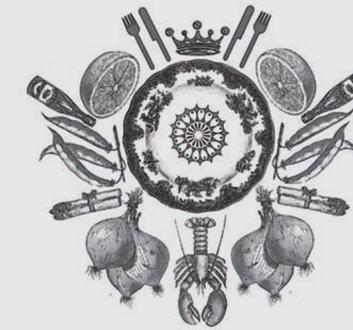
<sup>191</sup> vgl.:Studie der Universitätsklinik für Neurologie und Universitätsklinik für Radiodiagnostik - Studienleiter Stefan Seidel Elke Ziegler. *Phantomschmerz: Bein-Illusion wirkt sich im Gehirn aus, science.OREat*, 22.2.08 <http://sciencev1.orf.at/science/news/180851> am 12.02.2010 um 14:40

<sup>192</sup> vgl.:Jack Tsao, „Mirror Therapy for Phantom Limb Pain“ in: „*New England Journal of Medicine* - November 22, 2007“, Massachusetts Medical Society 2007, Band 357, S. 2206.; Copyright © 2007 Massachusetts Medical Society

**haptische Fluchtkunst**

**Widersprüche und die Veränderung der gewohnten Gegebenheiten führen zur Entstehung falscher Wahrnehmungseindrücke im Gehirn. Was man zu spüren, tasten und fühlen glaubt, kann sehr leicht jenseits der objektiven Realität liegen.**

**Das oben angesprochene Phänomen der Phantomschmerzen lässt sich hervorragend unter dem Aspekt der Fluchtkunst beleuchten. Stellen, die es gar nicht mehr gibt, lassen das Gehirn Schmerzempfindungen produzieren und hinterlassen so Spuren des Nichts. Auch die Objekte der Fluchtkunst führen dem Betrachter durch ihr Verschwinden das Nichts deutlich vor Augen. Der Vergleich mit der, in der Medizin erfolgreich angewandten Spiegeltherapie, bietet dem Kunstbesucher (nur) insofern eine gewisse Hilfestellung, als ihm in Anbetracht des Nichts, nur die Selbstreflexion noch Inhalte liefern kann.**

**gustatorische Wahrnehmung**

Bis zu 70 chemosensorische Zellen zur gustatorischen Wahrnehmung liegen in jeder Geschmacksknospe in den Geschmackspapillen auf der Zunge und den Mundschleimhäuten eines Menschen. Es gibt vier verschiedene Arten von Geschmackspapillen, die null bis mehrere tausend Geschmacksknospen enthalten und unterschiedliche Eigenschaften erkennen können. Die Rezeptoren identifizieren die fünf Geschmacksqualitäten süß, salzig, sauer, bitter und umami. Umami wurde erst 1908 vom japanischen Chemiker Dr. Kikunae Ikeda (1864–1936) von der *Tokyo Imperial University* beschrieben und bezeichnet den 'fleischig, herzhaften' Geschmack von Glutamin- und Asparginsäure, den vor allem außerordentlich proteinreiche Nahrungsmittel beinhalten.

Die aufgenommene Geschmacksinformation führt zu Hormonausschüttungen und gelangt über drei Hirnnerven in den Thalamus und von dort in den Cortex, wo sie mit anderen oralen Sinneindrücken, wie Tast- und Temperaturempfindungen und Informationen des Geruchssinns, kombiniert wird.<sup>193</sup>

<sup>193</sup> vgl.:Dieter Blume, Gerhard Fels, Theo Homolka, Karl Kuhn, Franz-Josef Liesenfeld, Der Mensch, Franz Deuticke Wien, Hölder-Pichler-Tempsky Wien, Leykam AG Graz, 2. Auflage 1975, S.71 und:J. Chandrashekar et al., „The receptors and cells for mammalian taste.“ in: *Nature Vol. 444, Nr. 7117, 2006, ISSN 1476-4687, S. 288-294* und: D. V. Smith, J. D. Boughter jr., „Neurochemistry of

Im Zuge einer Forschungsarbeit des *Department of Physiology der University of Bristol* zur besseren Behandlung von Depressionen, stellte sich heraus, dass die Empfindlichkeit der Zunge mit der Änderung des Serotonin- und Noradrenalinspiegels variiert. Die Erhöhung des Serotoninspiegels senkte die Wahrnehmungsschwelle für süß und bitter, während die Erhöhung des Noradrenalinspiegels die Wahrnehmungsschwelle für sauer und bitter senkte. Die Resultate dieses einfachen Geschmackstests können bei der richtigen Medikation und dem Verständnis für die Appetitlosigkeit ängstlicher oder depressiver Menschen helfen.<sup>194</sup>

Eine Studie der *University of Malawi* in Blantyre – es wurde verglichen, ab welcher Konzentration eine verlässliche Geschmackswahrnehmung bei 16 satt bzw. hungrigen Studenten eintrat - belegt, dass die Wahrnehmungsschwelle für süß und salzig im nüchternen Zustand nur etwa halb so hoch ist wie im gesättigten Zustand, die für bitter, das vor gefährlichen Nahrungsmitteln warnen soll, jedoch unverändert bleibt.<sup>195</sup>

the Gustatory System.“ in: A. Lajtha und D. A. Johnson (Hrsg.): *Handbook of Neurochemistry and Molecular Neurobiology*. Springer US, 2007, S. 109-135 ISBN 978-0-387-30349-9

<sup>194</sup> Forschung: Lucy Donaldson und Jan Melichar, Department of Physiology and Division of Psychiatry, School of Medical Sciences, University of Bristol Veröffentlichung *Journal of Neuroscience*, 6. Dezember 2006 Gehirnchemie beeinflusst Geschmackssinn <http://www.scienceticker.info/2006/12/06/gehirnchemie-beeinflusst-geschmackssinn/> am 04.02.2010 um 11:44

<sup>195</sup> Forschung: Yuriy P. Zverev, Department of Physiology, College of Medicine, University of Malawi, BlantyreVeröffentlicht in *BMC Neuroscience*, 2004, 5:5, 23.2.2004, 13:39 Uhr Hunger schärft den Geschmackssinn <http://www.scienceticker.info/news/EpZZVFAAIznDKPeSX.shtml> am 04.02.2010 um 12:03

**gustatorische Manipulation**

Die Beurteilung von Lebensmitteln wird jedoch neben Geschmacksempfindungen, auch stark von olfaktorischen und visuellen Eindrücken beeinflusst; schon der bloße Anblick produziert erste Vorstellungen vom Geschmack der Speise.<sup>196</sup> Einen Hinweis auf den großen visuellen Einfluss bei der menschlichen Geschmacksinterpretation liefern die roten Gummibären, die laut Marktforschung die beliebteste Sorte Gummibären und daher auch in vergleichsweise größerer Zahl im Gummibären-Sack zu finden sind, bei Blindverkostungen jedoch deutlich schlechter abschneiden als ihre andersfarbigen Kollegen.<sup>197</sup>

**Food Design**

Die Autoren des 2010 im *Verlag SpringerWienNewYork* veröffentlichten Buches *Food Design XL*, Sonja Stummerer und Martin Habesreiter, erörtern im Gespräch mit dem Journal für Ernährungsmedizin ihre Auffassung zu diesem Thema.



<sup>196</sup> vgl.:Bernd Thomas, „Der visuelle Primat – oder: Sieht man guten Geschmack?“ in: *Unterricht Biologie*, (2004)295, S.21-25

<sup>197</sup> vgl.:Referenten von Kraft Foods bei der Zukunftskonferenz zum Thema „Food Design“; *TECHforTASTE.news* Ausgabe 02\_Juni 2008, *TECHforTASTE.net* Gesellschaft mbH Lebring (Hrsg.), S.5

**“JEM: Der Begriff Food Design wird häufig als Synonym für Design Food oder Functional Food verwendet.**

**Martin Hablesreiter:** *Wir empfinden es als falsch, den Begriff Food Design auf die Anreicherung von Produkten, die synthetische Herstellung von Bestandteilen oder neue Produktionsverfahren zu begrenzen. Food Design wird auch häufig mit Food Styling, also die Anordnung oder Dekoration der Speisen, verwechselt.*

**JEM: Zu welchem Schluss sind Sie also gekommen? Was macht Food Design aus?**

**Sonja Stummerer:** *Ganz sicher nicht allein die Form. Erfolgreiches Food Design muss Optik, Geschmack nach lokalen Vorlieben, Textur, Konsistenz, Oberfläche, Kaugeräusche, Geruch und vieles mehr berücksichtigen. Sensorisch ist die Konsistenz bei vielen Produkten der wichtigste Faktor. Die Bremer Wahrnehmungspsychologin Gisla Gniech spricht sogar von einem Beitrag von 60 Prozent, den das Mundgefühl zum Geschmacksempfinden habe. Auch das Geräusch kann von zentraler Bedeutung sein, etwa bei Würstchen. Generell würde ich sagen, dass der Faktor Kultur der wichtigste, jedenfalls der unberechenbarste Parameter bei Food Design ist. Denn was schmeckt, ist ja kulturell anerzogen. Und wir können ein Lebensmittel nur dann gut finden, wenn es positive Gefühle in uns weckt. Alles in allem sehen wir drei Hauptziele bei der Gestaltung der Nahrung: Den sinnlichen Genuss zu steigern, eine Reihe funktionaler Aspekte zu erfüllen und kulturelle Werte zu transportieren.*

**JEM: Ein Lebensmittel muss sehr viele Anforderungen erfüllen.**

**Sonja Stummerer:** *Essen ist kaum je rational, auch wenn es praktisch sein soll. Essen ist immer mit sozialen und emotionalen Faktoren verbunden. Nicht von ungefähr verschwindet die Hälfte der jährlich rund 10.000 neuen Lebensmittel in Europa nach drei Monaten wieder. Und nur eines von 20 hält sich länger als zwei Jahre.*

**JEM: Sie gehen in ihrem Buch auch der Frage auf den Grund, warum wir unser Essen überhaupt gestalten.**

**Martin Hablesreiter:** *Wir glauben, dass es an dem Grundbedürfnis liegt, unsere Umwelt zu gestalten. Damit erklärt sich auch der kunsthandwerkliche Aspekt, der sich in vielen traditionellen Zubereitungen findet. Schon vor tausenden Jahren wurden Opferbrote symbolisch gestaltet. Die Formen, nämlich den Zopf oder das Croissant, gibt es heute noch.“<sup>198</sup>*

#### **gustatorische Fluchtkunst**

**Die Betrachtung der oben erwähnten Studien lässt den Schluss zu, dass im Bereich der gustatorischen Wahrnehmung bereits einige Fluchtversuche gestartet wurden. Depressive und wohlgenährte Menschen sind zwar nicht ausschließlich ein Phänomen unserer Zeit, doch die Zahlen belegen einen stetigen Anstieg:**

> vgl.: „11 Prozent (80.000) der Österreicher gelten als fettleibig (Body Mass Index über 30), alarmierende 41 Prozent (800.000) der

<sup>198</sup> „Persönlich betrachtet: Food Design“, *Journal für Ernährungsmedizin* 2009; 11 (3-4), Ärzteverlagshaus, S.14-15  
Interview von Karin Gruber mit den Autoren des Buches *“Food Design XL”* Sonja Stummerer und Martin Hablesreiter

ÖsterreicherInnen leiden an Übergewicht (Body Mass Index über 25). Die Österreicher werden immer dicker! In der internationalen Rangliste der Fettleibigkeit belegt Österreich bereits Platz sechs - nach Griechenland, USA, Großbritannien, Deutschland und Finnland.“<sup>199</sup>

und:

„Die WHO warnt vor der neuen Volkskrankheit Depression. In Österreich leiden geschätzte 800.000 Menschen an depressiven Erkrankungen, besonders betroffen sind Frauen.“<sup>200</sup>

**In Anbetracht der alarmierenden Statistik und der damit einhergehenden ernstzunehmenden Problematik, sei nur am Rande erwähnt, dass die Wahrnehmungsschwelle von Geschmackswahrnehmungen in beiden Fällen steigt, das heißt, gustatorische Empfindungen sich den betroffenen Menschen entziehen. Food Design versucht diesem Verlust entgegenzuwirken und die geflohenen Wahrnehmungen über andere, beispielsweise visuelle Sinneseindrücke auszugleichen.**

**Wie bereits deutlich geworden ist, ist eine eindeutige Trennung der wahrgenommenen Sinneseindrücke in die einzelnen Bereiche sehen, hören, riechen, tasten/spüren, schmecken in vielen Fällen nicht möglich. Selbiges trifft auch auf die Fluchtkunst zu, das heißt, dass sie oftmals aus dem Zusammenspiel verschiedener Sinne besteht.**

<sup>199</sup> <http://www.gesund.co.at/gesund/themaderwoche/2006/tdw40-dickes-oesterreich.html> am 12.02.2010 um 18:48

<sup>200</sup> <http://sciencev1.orf.at/science/news/9703> am 12.01.2010 um 18:50

FLUCHTKUNST – DAS MANIFEST

Wien, 2010

FLUCHTKUNST

FLUCHTKUNST – DAS MANIFEST  
– DIE INTERPRETATION

Der Kunst ist ihre Freiheit zu lassen, soll sie doch selbst Tochter ebendieser sein. Nicht nur dem Menschen, auch der Kunst steht das Recht zu, selbständig über ihre Existenz zu entscheiden.

Die Kunst ist erfüllt von der Seele und dem Herzblut des Künstlers, der als Geburtshelfer fungiert, und ist folglich zu einem Eigenleben befähigt. Der Dadaismus irrt, wenn er meint, ein Kunstwerk wäre tot! Es hat nicht nur das Recht auf ein Selbstbewusstsein, sondern sogar auf ein selbstbestimmtes Dasein.

Seit dem Dadaismus ist aber auch bekannt, dass „das Leben ein Kunstwerk, und das Kunstwerk Leben“ ist. [vgl.: Emmett Williams]

> siehe: „Dada“, Geschichte und Manifest der Fluchtkunst, S.58-59

Wenn das Leben lebt, lebt auch das Kunstwerk. Es ist anmassend, Kunst – dieser vollkommenen Sache – die Fähigkeit abzusprechen, seine eigene Größe von Innen heraus zu begreifen. Es bedarf keines Begaffers, dem Kunstwerk selbst dies mitzuteilen!

Der Meinung Marcel Duchamps nach, wäre das Kunstwerk ohne seinen Betrachter unvollständig, in weiterer Folge gleichsam zerstört. Doch dies gilt nur aus dem Blickwinkel des Kunstkonsumenten, nicht aber aus der Sicht des Objektes selbst. Ein selbstbewusstes Kunstwerk ist nicht auf äußere Ein-

flüsse angewiesen, es weiß von sich aus um seinen Wert und muss, um seine Position und sein Potenzial zu kennen, nicht auf die Reaktion der Menschen warten. Ebenso wenig wie ein Spiegel einen Betrachter braucht, um ein Spiegel zu sein, braucht das Kunstwerk einen, um ein Kunstwerk zu sein. Ein Spiegel ist ein Spiegel, auch wenn sich niemand in ihm betrachtet. Natürlich verändert sich das Spiegelbild bei jedem Betrachter, aber er ist und bleibt ein Spiegel per se.

Das Wesentliche liegt oft zwischen den Dingen, auf die sich der Fokus des Protagonisten richtet. Die Musik 'zwischen den Tönen', die Poesie im Schweigen, das Leben zwischen den Plänen, die Kunst zwischen dem Wahrgenommenen.

Wir nehmen der Welt die Kunst! Wir sind nicht gegen die Kunst, wir sind für sie. Wir wollen sie nicht, wie beispielsweise die Futuristen, gewaltsam zerstören. Wir sind für das Nichts. [vgl.: Cage]  
> siehe: „John Cage“, Geschichte und Manifest der Fluchtkunst, S.62-64

Der Weg zum Nichts ist die Flucht (da Kunst schon da ist).

Wir wollen der Kunst einen Weg zeigen, aus ihrem Rahmen herauszutreten [vgl.: Dadaismus, Fluxus]  
> siehe: „Dada“, Geschichte und Manifest der Fluchtkunst, S.58-59 und  
> siehe: „Fluxus“, Geschichte und Manifest der Fluchtkunst, S.60-65

Die Kunst soll ihre eigenen Grenzen überwinden. Wir öffnen der Kunst die Türe, durchschreiten muss sie sie alleine. Wir präsentieren Möglichkeiten, wie diese Flucht stattfinden kann. Fluchtkunst ist nicht für Menschen, sondern für Objekte. Wir sind die Retter der Kunst, wir befreien sie.

Wir sind für freie Kunst, nicht nur frei von Konventionen und Disziplinen, frei von uns, frei von gesellschaftlichen Interpretationsansprüchen, frei von Urteil!

Lasst die Kunst allein, lasst die Kunst in Ruhe, lasst die Kunst gehen. Lasst die Kunst frei! Lasst die Kunst frei sein!

Wir sehen uns als Fluchthelfer der Dinge, die von ihren Betrachtern womöglich gegen ihren Willen zur Kunst erhoben wurden bzw. werden. Wir wollen mit unserer Arbeit Methoden und Räume schaffen, in denen Dinge und Objekte sich der Betrachtung und Beurteilung entziehen können und dem zu Grunde liegend zwei Begriffe in Zusammenhang stellen:

die Flucht und die Kunst (oder das unklassifizierte Ding/Objekt) als solche(s)

- A) die/das flüchtet
- B) die/das sich verflüchtigt.

Die von der Kunst oder dem Ding/Objekt gewünschte Distanz, Verborgenheit, kann auch dadurch erreicht werden, dass der Betrachter selbst  
C) von der Kunst in die Flucht geschlagen wird.

**WIR EBENEN DER FLUCHTKUNST IHREN WEG!**

**Flucht kann auf verschiedene Arten stattfinden und verschiedene Sinne ansprechen.**

**So findet diese:**

1. optisch / visuell
2. akustisch
3. olfaktorisch
4. haptisch
5. gustatorisch

**statt.**

**Die Möglichkeiten von Flucht und wie diese praktisch umgesetzt werden können sind:**

**1. visuelle Fluchtkunst**

Fluchtkunst in seiner optischen Erscheinungsform arbeitet mit der gleichen Methode wie das visuelle Nervensystem selbst. Die verzerrt wahrgenommene Abbildung ist nur eine explizite symbolische Beschreibung der beobachteten Szene.<sup>201</sup>

Erst der Vergleich mit gespeicherten Erfahrungen (Emotionen, andere Sinneseindrücke) erlaubt das Erkennen von einzelnen Elementen und ihren Bedeutungen. Da visuelle Wahrnehmung offenbar in Kombination mit bereits Gewohntem funktioniert, fällt es der Fluchtkunst umso leichter sie zu durchbrechen. Nimmt man dem Menschen das Gewohnte, bleibt ihm kein verwertbarer Sinneseindruck, also Nichts.

201 vgl.: Joh P. Frisby, "Optische Täuschungen – Sehen Wahrnehmen – Gedächtnis", 1989, Weltbildverlag Augsburg, S.182f. ISBN 3-926187-24-7

Bricht nun die Fluchtkunst das vertraute Muster eines Menschen, demzufolge er ein Museum betritt um Kunstwerke vorgeführt zu bekommen, indem das Kunstwerk die Möglichkeit zur Flucht nutzt, wird weder seine bewusste Erwartungshaltung von außen, noch seine unbewusste im Inneren erfüllt; ihm bleibt sozusagen doppelt Nichts.

**Fluchtkunst: Volltreffer!**

**2. akustische Fluchtkunst**

John Cage als Vorreiter der Fluchtkunst, zeigt mit seinem Werk 4'33" (exemplarisch) deutlich das Potenzial der Fluchtkunst: Indem er herkömmlich als Kunstwerk Verstandenes los lässt, erschliessen sich im daraus entstandenen (scheinbaren) Nichts, ungewohnte neue unkonventionelle und schier berauschende Wahrnehmungsmöglichkeiten.

**3. olfaktorische Fluchtkunst**

Die heutigen künstlichen Duftwelten [vgl.\* S.74] überdeckt schon vielerorts natürliche Geruchsempfindungen, führt jedoch durch ihre Allgegenwärtigkeit zu ihrer eigenen Immunisierung, da sich die Nase an Gerüche gewöhnt. In der Fluchtkunst gilt das als Beispiel für eine gelungene 'Flucht nach vorne', da sie durch die Selbstübersteigerung nicht mehr wahrgenommen werden kann.

**4. haptische Fluchtkunst**

Widersprüche und die Veränderung der gewohnten Gegebenheiten führen zur Entstehung falscher Wahrnehmungseindrücke im Gehirn. Was man zu spüren, tasten und fühlen glaubt, kann sehr leicht jenseits der objektiven Realität liegen.

Das Phänomen der Phantomschmerzen lässt sich hervorragend unter dem Aspekt der Fluchtkunst beleuchten. Stellen, die es gar nicht mehr gibt, lassen das Gehirn Schmerzempfindungen produzieren und hinterlassen so Spuren des Nichts. Auch die Objekte der Fluchtkunst führen dem Betrachter durch ihr Verschwinden das Nichts deutlich vor Augen. Der Vergleich mit der, in der Medizin erfolgreich angewandten Spiegeltherapie, bietet dem Kunstbesucher (nur) insofern eine gewisse Hilfestellung, als ihm in Anbetracht des Nichts, nur die Selbstreflexion noch Inhalte liefern kann.

**5. gustatorische Fluchtkunst**

Studien belegen, dass die Wahrnehmungsschwelle für gustatorische Empfindungen bei depressiven und gesättigten Probanden steigt. Die Betrachtung dieser Studien lässt den Schluss zu, dass im Bereich der gustatorischen Wahrnehmung bereits einige Fluchtversuche gestartet wurden. Depressive und wohlgenährte Menschen sind zwar nicht ausschließlich ein Phänomen unserer Zeit, doch die Zahlen belegen einen stetigen Anstieg.

In Anbetracht der alarmierenden Statistik und der damit einhergehenden ernstzunehmenden Problematik, sei nur am Rande erwähnt, dass die Wahrnehmungsschwelle von Geschmackswahrnehmungen in beiden Fällen steigt, das heißt, gustatorische Empfindungen sich den betroffenen Menschen entziehen.

Food Design versucht diesem Verlust entgegenzuwirken und die geflohenen Wahrnehmungen über andere, beispielsweise visuelle Sinneseindrücke auszugleichen.

**DEKLARATION ZUR AUSSTELLUNG**

*"Meine Absicht war dabei oft", heißt es in John Cages Nachwort zu "Silence", "das, was ich zu sagen hatte, so zu sagen, dass es anschaulich wurde; dadurch würde es begreiflicherweise dem Zuhörer eher möglich sein, zu erfahren, was ich zu sagen hatte, als wenn er darüber nur etwas hörte." Die Vorträge sind 'formgebunden', nicht an der Aussage über etwas interessiert, sondern an der Vergegenwärtigung des Auszusagenden selbst. Das hat die Zuhörer immer wieder aus der Fassung gebracht. Silence bleibt einer der zentralen Texte der experimentellen Literatur."*<sup>202</sup>

> siehe: „John Cage“, Geschichte und Manifest der Fluchtkunst, S. 62-64

**Dieser Zugang zur Motivation ein Werk zu erschaffen, liegt auch der dreidimensionalen Pop-up Ausstellung im hinteren Teil dieses Buches zugrunde.**

> siehe: „Fluchtkunst–Die POP-UP Ausstellung“, nachzulesen ab S.90

**Intention**

Der Besucher verlässt die Fluchtkunst Ausstellung mit dem diffusen Gefühl, ihm sei etwas entgangen. Seine Erwartungshaltung, Kunstwerke in reiner Form präsentiert zu bekommen, wurde nicht erfüllt – im Gegenteil, sie sind durch seine Anwesenheit übersteigert oder flüchten bzw. verflüchtigen sich gar. Dadurch entsteht beim Betrachter das Gefühl, dass ihm etwas, was ihm eigentlich zustehen würde, ge-

202 Heinrich Vormweg zu: John Cage, "Silence", aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1995, © 1954 by John Cage, Klappentext

nommen wurde. Die Befriedigung, ein Kunstwerk ausgiebig betrachtet, interpretiert und die erlangte Erkenntnis mitgenommen zu haben, fehlt. Verdrängt aus der Position, als einziger Aktionen setzen zu können – nämlich den Gegenstand seiner Begierde zu wählen, das auserkorene Objekt beliebig lang und intensiv zu inspizieren und als Spielfläche für Projektion und Interpretation zu verwenden – wird er vom Kunstwerk, das die aktive Rolle übernimmt, zur Reaktion aufgefordert. Dem Verschwinden der Kunst steht er weitgehend machtlos gegenüber, sein Kopf ist das einzige Hilfsmittel das ihm bleibt und gleichzeitig der einzige Ort, um unter Anstrengung seines eigenen Vorstellungsvermögens, die flüchtig wahrgenommenen Eindrücke weiterzuverarbeiten. (z.B.: die fehlenden Worte der Lesung selbst zu vervollständigen; das Bild, das er nie genau sehen konnte zu fassen; die Melodie des Musikstücks, das er nur verzerrt hören konnte zu erkennen; den Inhalt des Films, den er nur in Bruchstücken gezeigt bekam zu errahnen, ...)

Der Besucher soll Kunst nicht stumpf zum Konsum vorgesetzt bekommen und zufrieden wieder gehen, sondern soll, seiner Erwartung bewusst enttäuscht, zum Entwickeln neuer Strategien aufgefordert werden. Das Kunstwerk bricht mit der traditionellen einseitigen Kommunikation zwischen Kunstwerk und Betrachter, von der es nichts hat außer Ruhm und Ehre.

**Die Kunst zeigt uns den Mittelfinger!**

**FLUCHTMÖGLICHKEITEN ÜBERSICHT**

**A) KUNST DIE FLÜCHTET**

Im Folgenden wird auf die Möglichkeiten von Flucht und wie diese praktisch umgesetzt werden könnte eingegangen.

Flucht kann auf verschiedene Arten stattfinden und verschiedene Sinne ansprechen.

So findet diese z.B.:

1. optisch / visuell
  2. akustisch
  3. olfaktorisch
  4. haptisch
  5. gustatorisch
- statt.

ad1) Kunst optisch flüchten zu lassen, kann durch sehr banale Effekte wie Verblässen, Verdunkeln, Unschärfe, visuelle Störungen, usw. erzielt werden.

Ein simpler Positionswechsel bedeutet Flucht - die Kunst bewegt sich.

**“Fluchtweg”**

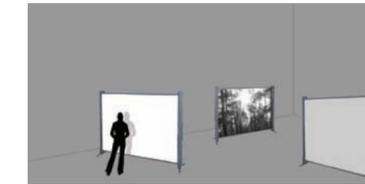
> siehe: POP-UP Ausstellung #1

	optisch	akustisch	olfaktorisch	haptisch	gustatorisch
Blickens					
sich verflüchtigen					
in die Flucht schlagen					
Flucht nach vorne					

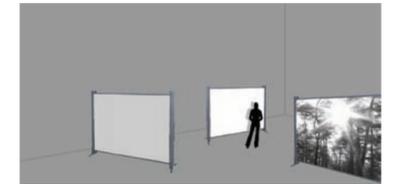
Als Beispiel gilt es hier z.B. einen Film zu nennen, der auf eine Leinwand



projiziert, durch Sensoren immer wieder zur nächsten flüchtet und der



Betrachter stets nur auf seinen eigenen Schatten stößt.



ad1) Dem Kunstwerk bietet sich visuell auch die Möglichkeit der Flucht nach vorne, indem es sich selbst übersteigert.

z.B.: ein projiziertes Bild erhöht seine Skalierung übermäßig proportional zur Entfernung, auf die sich der Besucher annähert, sodass er unmittelbar vor der Projektion nur noch riesige Farbflächen und nicht mehr das Kunstwerk als Gesamtes Sehen kann.

**“Fernrohr”**

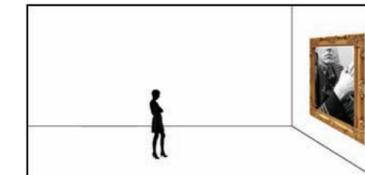
> siehe: POP-UP Ausstellung #2

	optisch	akustisch	olfaktorisch	haptisch	gustatorisch
Blickens					
sich verflüchtigen					
in die Flucht schlagen					
Flucht nach vorne					

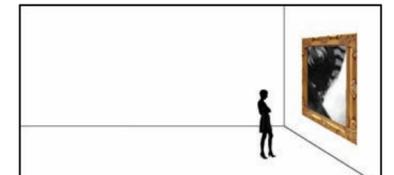
Der Betrachter ist nicht in der Lage, eine optimale Distanz zur Erfassung des Werks zu finden – das vollständige



Motiv zeigt sich nur aus einer Entfernung, aus der es dem Betrachter aufgrund seiner natürlichen Sehkraft



nicht möglich ist, es ausreichend zu erkennen und steigert seine Größe bei Annäherungsversuchen explosionsartig.



ad2) Die akustische Flucht kann durch Ändern der Lautstärke und/oder des Frequenzspektrums (z.B.: Kammfiltereffekte), erzielt werden.

Der Positionswechsel, z.B.: gesteuert durch Motion Tracking bedeutet hier eine Änderung des Wiedergabemediums (Lautsprecher,...).

**“Motion Tracking”**

	optisch	akustisch	olfaktorisch	haptisch	gustatorisch
Blickens					
sich verflüchtigen					
in die Flucht schlagen					
Flucht nach vorne					

ad2) Dem Kunstwerk bietet sich akustisch auch die Möglichkeit der Flucht nach vorne, indem es sich selbst übersteigert.

z.B.: je näher der Besucher der Installation kommt, desto lauter werden die Töne des Musikstücks, bis es nicht mehr als solches zu

**“Musikstück”**

erkennen ist und nur noch als Lärm empfunden wird.

	optisch	akustisch	olfaktorisch	haptisch	gustatorisch
Blickens					
sich verflüchtigen					
in die Flucht schlagen					
Flucht nach vorne					

ad3) Dem Kunstwerk bietet sich olfaktorisch die Möglichkeit der Flucht nach vorne, indem es sich selbst übersteigert.

z.B.: je näher man einer angenehmen Duftquelle kommt, desto mehr Duftstoffe werden freigesetzt, bis es nur noch als entsetzlicher Gestank wahrgenommen wird.

**“Duftdosis”**

	optisch	akustisch	olfaktorisch	haptisch	gustatorisch
Blickens					
sich verflüchtigen					
in die Flucht schlagen					
Flucht nach vorne					

z.B.: der Schweinsbraten im Ofen verkohlt, wenn man ihm zu nahe kommt, wird ungenießbar – erst wenn man sich entfernt, verströmt er wieder appetitlichen Bratenduft.

**“Backrohr”**

	optisch	akustisch	olfaktorisch	haptisch	gustatorisch
Blickens					
sich verflüchtigen					
in die Flucht schlagen					
Flucht nach vorne					

Flucht kann auch inhaltlich stattfinden, indem die Inhalte selbst aus einem Werk flüchten. Dieser Punkt wird eingehender in ad B) behandelt, da inhaltliche Flucht dem „Verflüchtigen“ näher ist.

ad4)

Dem Kunstwerk bietet sich haptisch auch die Möglichkeit der Flucht nach vorne, indem es sich selbst übersteigert.

z.B.: ein pneumatisches Kunstwerk ist auf einem Podest in der Mitte des Raumes ausgestellt.

“Elephant”

> siehe POP-UP Ausstellung #6

	optisch	akustisch	olfaktorisch	haptisch	gestatorisch
flüchten					
sich verflüchtigen					
in die Flucht schlagen					
Flucht nach vorne					

Je mehr man sich annähert, desto größer bläst es sich auf, bis man vom



Kunstwerk verschlungen, begraben oder verdrängt wird und man nur



mehr die Außenhülle spürt..



ad5)

Dem Kunstwerk bietet sich gustatorisch auch die Möglichkeit der Flucht nach vorne, indem es sich selbst übersteigert.

z.B.: ein kulinarisches Kunstwerk führt im Mund zu einer wahren Geschmacksexplosion und steigert seine Intensität unweigerlich bis zu

einem schier unerträglichen Ausmass, das nur mehr als grauenhaft empfunden werden kann.

“Geschmacksverstärker”

	optisch	akustisch	olfaktorisch	haptisch	gestatorisch
flüchten					
sich verflüchtigen					
in die Flucht schlagen					
Flucht nach vorne					

**B) KUNST DIE SICH VERFLÜCHTIGT**

Dieser Aspekt behandelt stark die Einmaligkeit und dadurch in weiterer Folge auch die Wiederholbarkeit von Kunst.

Ein nahe liegendes Beispiel aus unserer natürlichen Umgebung sind hierfür Eiskristallwelten. In manchen dieser fragilen Naturkunstwerke reicht allein die Körpertemperatur einer einzelnen Person aus um das komplette Gleichgewicht zu zerstören. Der Eiskristall seinen Ausgangszustand nie mehr erreichen kann, das menschliche Erscheinen setzt die Verflüchtigung in Gang.

> siehe: arte „Universum – Wunderwelt Schnee“, Dezember 2008

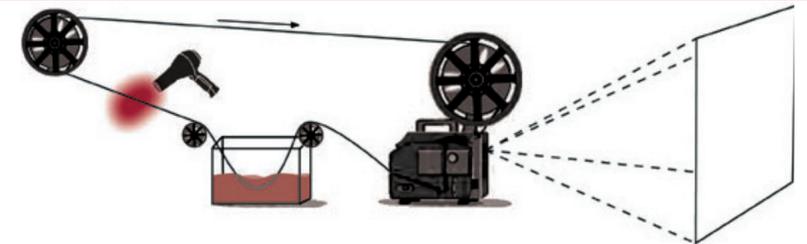
ad1)

Einen sich selbst färbenden und trocknenden Super8/16mm Film, der durch jeden vollendeten Loop dunkler wird und so stets weniger zu erkennen ist

- Zeit und Anwesenheit des Betrachters bestimmen wie viel dieser von dem vorgeführten Film zu sehen bekommt.

„Maschine“

	optisch	akustisch	olfaktorisch	haptisch	gestatorisch
flüchten					
sich verflüchtigen					
in die Flucht schlagen					
Flucht nach vorne					



ad1)

Wir stellen uns vor, dass Sehenswürdigkeiten, wie auch Gemälde oder andere 'optisch erlebbare Kunstwerke' allein durch das Betrachten an 'Intensität', verlieren können, so wie eine alte Handschrift die dem grellen Licht ausgesetzt, langsam verblasst.

Tagtäglich werden in Wien Objekte wie z.B. die Gloriette und das Belvedere hunderte Male aus nahezu identischen Blickwinkeln photographiert.

Jedes dieser Photos nimmt dem Objekt etwas seiner Intensität, seiner Farbe, seinem Leben/Dasein bis es gänzlich verschwindet, nur mehr das Fundament

weist auf sein ehemaliges Dasein hin. Wir wollen diesen Prozess filmisch umsetzen.

“Schnappschuss”

> siehe POP-UP Ausstellung #5

	optisch	akustisch	olfaktorisch	haptisch	gestatorisch
flüchten					
sich verflüchtigen					
in die Flucht schlagen					
Flucht nach vorne					



ad2)

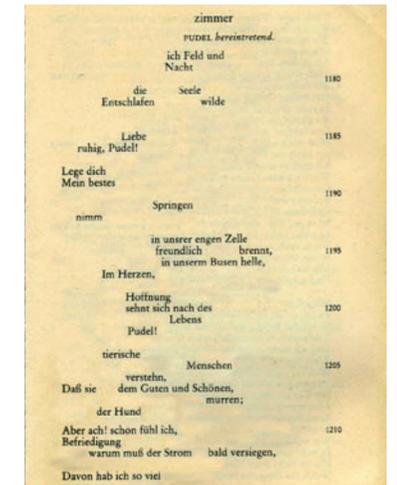
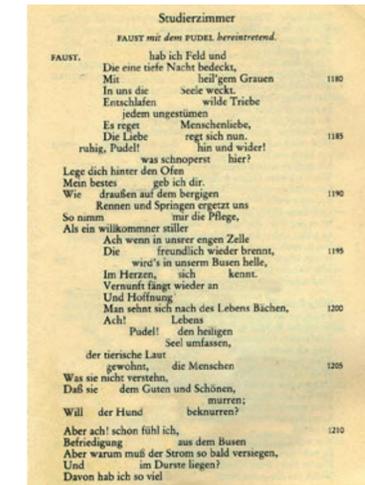
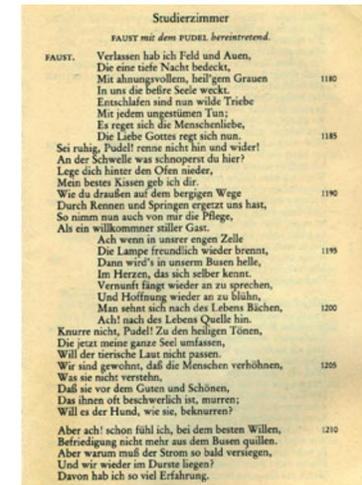
Es gäbe sich eine Lesung vorzustellen, eines bekannten (z.B. Goethes Faust) oder auch um noch mehr Interesse zu wecken, eigens geschriebenen Textes, bei dem sich nach und nach die Wörter und somit der auch Inhalt verflüchtigt.

Je mehr Besucher den Raum, in dem die Lesung stattfindet, betreten, desto mehr Wörter werden beim Lesen ausgelassen. Die Distanz des Zuhörers bestimmt somit auch die Imaginationskraft die der Zuhörer aufwenden muss um den Text zu verstehen!

„Lesung“

> siehe POP-UP Ausstellung #3

	optisch	akustisch	olfaktorisch	haptisch	gestalterisch
flüchten					
sich verflüchtigen					
in die Flucht schlagen					
Flucht nach vorne					



C) KUNST, VON DER MAN IN DIE FLUCHT GESCHLAGEN WIRD

Kunst die so grausam ist, auch weil sie den Betrachter z.B. mit zu viel geballter Realität konfrontieren kann, dass er nur mehr weg will.

ad2) Im Bereich des Tons wären hier Kammfiltereffekte eine nette Variante um in 'grausam' akustisch gebauten Welten 'Rückzugsräume' zu schaffen, die der Betrachter jedoch erst finden muss.

Diese Flucht kann örtlich sein, jedoch auch ein Insichkehren und einen Rückzug in sich darstellen.

Kammfiltereffekte:

Durch die Erzeugung stehender Wellen in einem Raum, entstehen Punkte an denen durch Auslöschung der Überlagerung das Ausgangssignal nicht oder nur mehr kaum zu hören ist.

„Soundinstallation - Kammfiltereffekt“

> siehe POP-UP Ausstellung #4

	optisch	akustisch	olfaktorisch	haptisch	gestalterisch
flüchten					
sich verflüchtigen					
in die Flucht schlagen					
Flucht nach vorne					

# #1 FLUCHT - WEG

Ein Kunstwerk kann durch sehr banale Effekte optisch flüchten; so verhelfen beispielsweise Verblässen, Verdunkeln, Unschärfe, visuelle Störungen, aber auch simple Positionswechsel zur Flucht - die Kunst bewegt sich, fort vom Beobachter, und entzieht sich durch die optischen Veränderungen seiner Wahrnehmung. Dem Betrachter fehlen die Möglichkeiten, in die vom Objekt selbst ausgehende Manipulation einzugreifen, er kann dem unaufhaltsamen Verschwinden nur zusehen und versuchen zu verstehen.

Ein Film, der auf eine Leinwand projiziert wird und durch Sensoren immer wieder zur nächsten flüchtet, sodass der Betrachter stets nur auf seinen eigenen Schatten stößt, bedeutet die Umsetzung dieses Gedankens in Form einer multimedialen Installation:

In den großen, dunklen Räumen eines Gebäudes sind mehrere Leinwände in unterschiedlichen Abständen und Winkeln zueinander positioniert.

Aus einiger Entfernung erkennt der Besucher, dass auf eine der Leinwände ein Film bzw. ein Bild projiziert wird und nähert sich neugierig, um die Details der dargestellten Szene wahrnehmen zu können.

Das Kunstwerk jedoch ist nicht geneigt, sich als solches genauer betrachten zu lassen. Kommt ihm die Person auf eine Distanz von wenigen Körperlängen zu nahe, reagiert die Installation darauf, indem die Projektion von dieser Leinwand verschwindet und zur nächsten Leinwand 'flüchtet'.

Je näher der Besucher der Projektion kommt, desto blasser / unschärfer / verzerrter / verstörter wird das Bild.

Die Person, die sich auf die Projektion zu bewegt, steht nun vor einer leeren Leinwand ihrem eigenen Schatten gegenüber; und vor der Entscheidung, ob ihr das - also sie sich selbst - genügt oder ob sie die Projektion weiter durch die Räumlichkeiten verfolgen will.

Bei ausreichender Motivation steht dem Besucher die Möglichkeit offen, dem Lichtbild beliebig bzw. theoretisch unendlich lang 'im Kreis' nach zu jagen; nie wird er mehr als sein eigenes Schattenbild einholen.

Der Besucher hat mit seiner Anwesenheit das Kunstwerk gestört, für seine Betrachtung zerstört und bekommt dafür den Spiegel vorgehalten.

Eine reizvolle Variante der eben beschriebenen Fluchtinstallation, ist die alternative Verwendung von Licht emittierenden Maschinen und Lautsprecherboxen anstelle der Leinwände. Diese etwas abstraktere Umsetzung eignet sich besonders für verwinkelte Räumlichkeiten auf mehreren Ebenen, die so Platz für regelrechte Verfolgungsjagden - nach dem Kunstwerk, der Erkenntnis und letztlich doch nur sich selbst - bieten.

Im Rahmen dieser Ausstellung als praktische Manifestation des Themas Fluchtkunst, fungiert dieses Verfolgungsszenario als Leitlinie, entlang derer sich weitere Werke zum Thema Fluchtkunst erschließen - eben nicht zeigen, sondern verflüchtigen. Diese und folgende Installationen sind ein Versuch, die Flucht zu ergreifen.

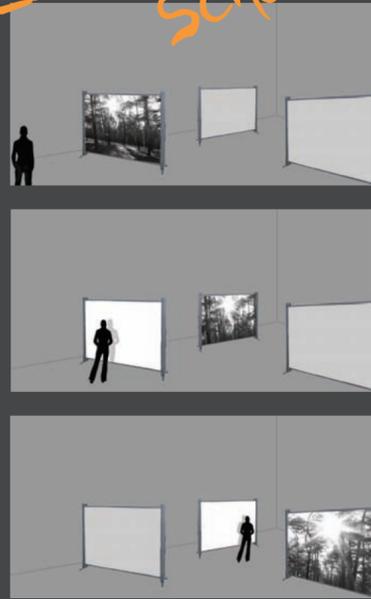
**> HANDLUNGSANWEISUNG**

Flucht

Mit Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand den gewellten Rand der Scheibe im Bereich der bogenförmigen Ausnehmung fassen und gegen den Uhrzeigersinn bewegen. Diesen Vorgang beliebig oft - aber mindestens sieben Mal - wiederholen. Die Drehung des Rades erlaubt der Figur im Raum und somit dem Beobachter, die Installation zu erleben.



*jage Licht und Schatten*



**X FLUCHTKUNST X VERFOLGUNG**

**// INSTALLATIONEN**

großen dunklen Raum oder gar einem ganzen Gebäude werden mehrere Leinwände (zumindest 7-15 Leinwände) in unterschiedlichen Abständen und Winkeln zueinander positioniert. Aus einiger Entfernung erkennt der Besucher, dass auf eine der Leinwände ein Film bzw. ein Bild projiziert wird und nähert sich neugierig, um die Details der dargestellten Szene wahrnehmen zu können.

Das Kunstwerk jedoch ist nicht geneigt, sich als solches genauer betrachten zu lassen. Kommt ihm die Person auf eine Distanz von wenigen Körperlängen zu nahe, reagiert die Installation darauf, indem die Projektion von dieser Leinwand verschwindet und zur nächsten Leinwand 'flüchtet'.

Die Person, die sich auf die Projektion zu bewegt, steht nun vor einer leeren Leinwand ihrem eigenen Schatten gegenüber; und vor der Entscheidung, ob ihr das - also sie sich selbst - genügt oder ob sie die Projektion weiter durch die Räumlichkeiten verfolgen will.

Bei ausreichender Motivation steht dem Besucher die Möglichkeit offen, dem Lichtbild beliebig bzw. theoretisch unendlich lang 'im Kreis' nach zu jagen; nie wird er mehr als sein eigenes Schattenbild einholen.

Der Besucher hat mit seiner Anwesenheit das Kunstwerk gestört, für seine Betrachtung zerstört und bekommt dafür den Spiegel vorgehalten.

Im Rahmen dieser Ausstellung als praktische Manifestation des Themas Fluchtkunst, fungiert dieses Verfolgungsszenario als Leitlinie, entlang derer sich weitere Werke zum Thema Fluchtkunst erschließen - eben nicht zeigen, sondern verflüchtigen. Diese und folgende Installationen sind ein Versuch, die Flucht zu ergreifen.

Je näher der Besucher der Projektion kommt, desto blasser / unschärfer / verzerrter / verstörter wird das Bild.

Die Person, die sich auf die Projektion zu bewegt, steht nun vor einer leeren Leinwand ihrem eigenen Schatten gegenüber; und vor der Entscheidung, ob ihr das - also sie sich selbst - genügt oder ob sie die Projektion weiter durch die Räumlichkeiten verfolgen will.

Bei ausreichender Motivation steht dem Besucher die Möglichkeit offen, dem Lichtbild beliebig bzw. theoretisch unendlich lang 'im Kreis' nach zu jagen; nie wird er mehr als sein eigenes Schattenbild einholen.

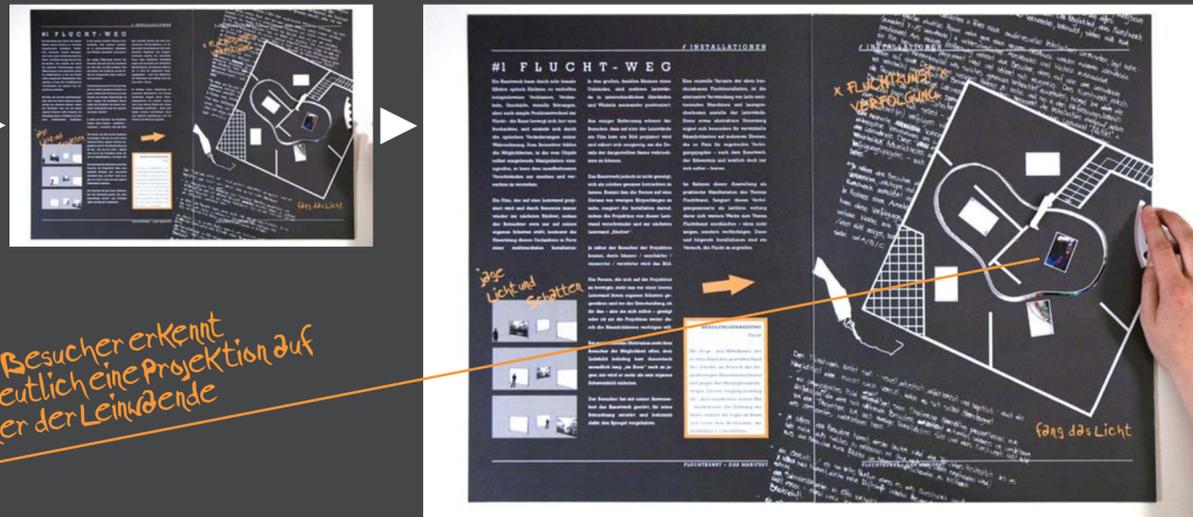
Der Besucher hat mit seiner Anwesenheit das Kunstwerk gestört, für seine Betrachtung zerstört und bekommt dafür den Spiegel vorgehalten.

Dem Kunstwerk bietet sich - visuell, akustisch, olfaktorisch und haptisch - auch die Möglichkeit der FLUCHT NACH VORNE, indem es sich selbst übersteigert.

- ein projiziertes Bild vergrößert seine Skalierung übermäßig proportional zur Entfernung, die der sich nähernde Besucher zurücklegt, sodass er unmittelbar vor der Projektion nur noch riesige Farbflecken sieht und das Kunstwerk nicht mehr als Gesamtes wahrnehmen kann.
- je näher der Besucher kommt, desto lauter wird der Ton / das Musikstück bis es nicht mehr als solches zu erkennen ist (nur noch durch den Schall empfunden wird) PLUS der Besucher muss flüchten um keinen Schaden zu erleiden.
- ein Geruch / ein so tolles Parfüm dass es als Kunstwerk empfunden wird / ein so tolles Parfüm dass es als Kunstwerk empfunden wird / ein so tolles Parfüm dass es als Kunstwerk empfunden wird
- je näher man kommt, desto mehr Duftstoffe werden freigesetzt
- der Schweinsbraten im Ofen verkohlt nicht essen - erst wenn man den Bratenduft.

**fang das Licht**

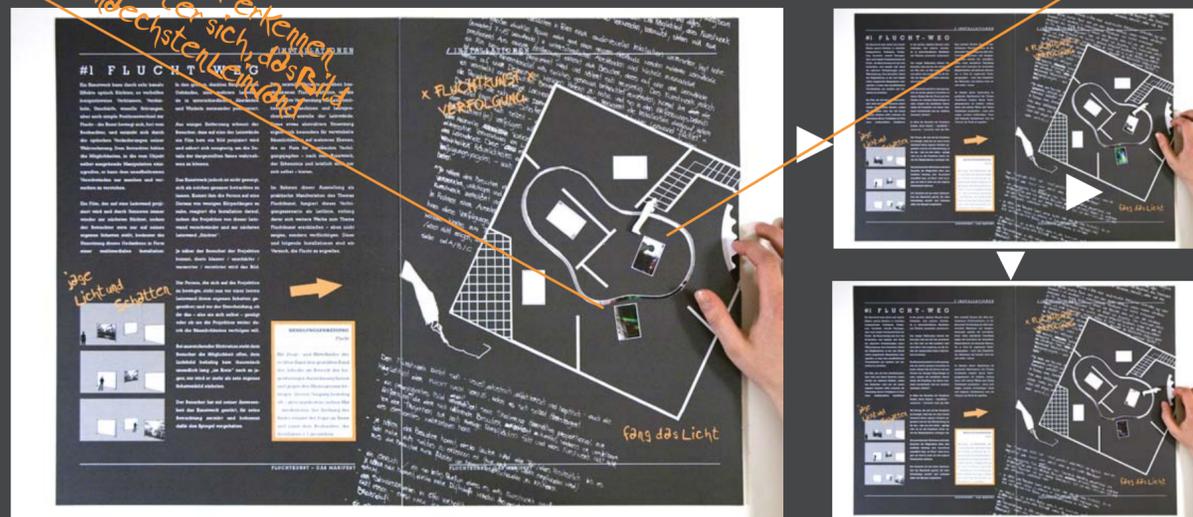
# #1 POP-UP SEQUENZ



*der Besucher erkennt  
undeutlich eine Projektion auf  
einer der Leinwände*

*um die Schemen besser erkennen  
zu können nähert er sich das Bild  
zu wechseln zur nächststelligen*

*er trifft nur auf  
seinen eigenen  
Schatten*



*die Motivation mehr als sich selbst zu finden  
treibt ihn weiter den Bildern hinterher*



# Ablauf der Installation "Flucht-Weg"



*die Darstellung ist immer einen Schritt voraus*



## #2 OPTISCHE FLUCHT NACH VORNE

Dem Kunstwerk bietet sich visuell auch die Möglichkeit der Flucht nach vorne, indem es sich selbst übersteigert.

*Vorüber die Flut.  
Noch braust es fern.  
Wild Wasser und oben  
Stern an Stern.  
Wer sah es wohl,  
O selig Land,  
Wie dich die Welle  
Überwand.  
Noch braust es fern.  
Der Nachtwind bringt  
Erinnerung und eine Welle  
Verlief im Sand.*

Rainer Maria Rilke

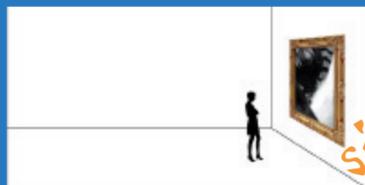
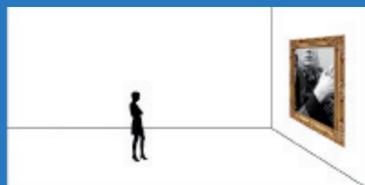
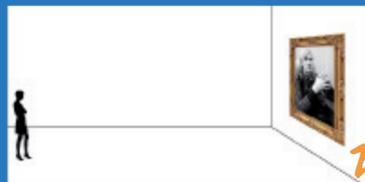
In weiter Ferne, am Horizont, lässt sich ein Gegenstand erahnen, dem durch seine bloße Lage und Ausrichtung zum Betrachter und seine klassische Rahmung offensichtlich eine gewisse Bedeutung verliehen wird. Mehr als die äußere Form des Ausstellungsobjekts jedoch kann der Betrachter aus seiner momentanen Position, kraft seiner natürlichen visuellen / optischen Fähigkeiten nicht erkennen.

Versucht nun das betrachtende Auge sich dem Objekt näher zu bringen, erhöht dies seine Skalierung übermäßig proportional zur Entfernung, auf die diese Annäherung geschieht, sodass bei minimalen Abstand nur noch riesige Farbflächen und nicht das Kunstwerk als Gesamtes gesehen werden kann.

Der Betrachter ist nicht in der Lage, eine optimale Distanz zur Erfassung des Werks zu finden – das vollständige Motiv zeigt sich nur aus einer

Entfernung, aus der es dem Betrachter aufgrund seiner natürlichen Sehkraft nicht möglich ist, es ausreichend zu erkennen und steigert seine Größe bei Annäherungsversuchen explosionsartig. Egal wie sehr er sich bemüht, das von ihm visuell erfassbare Resultat durch Änderung seiner Position oder Geschwindigkeit zu verbessern, lassen sich die Flucht-Manipulationen des Kunstwerks nicht aufhalten.

Diese Installation zeigt, dass das logische Abwägen einer Situation und die Suche nach Ausgleich nicht immer zur Lösung einer problematischen bzw. unbefriedigenden Gegenüberstellung führen, wenn das Objekt sich weigert die klassischen Spielregeln von „Maß und Ziel“ zu befolgen. Der Betrachter hat keine Chance sich auf einen richtigen Zoomfaktor einzupendeln, da sich das Kunstwerk seiner fokussierten Wahrnehmung entzieht, indem es die Möglichkeit der visuellen Flucht nach vorne nutzt.

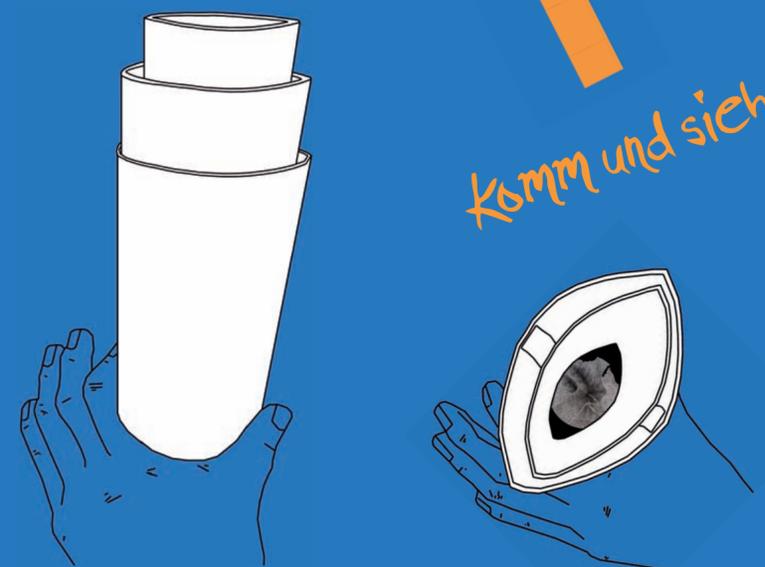


*zu weit ist zu fern und  
zu nah ist zu gross*

*es gibt keinen  
sinnvollen Abstand*

Es übersteigert sich selbst – bzw. die Skalierung seines Motivs – bis zur äußerlichen Unkenntlichkeit; die Flucht vor dem Betrachter gelingt durch die Aufgabe bzw. den Verlust seines eigentlichen Erscheinungsbildes nach außen.

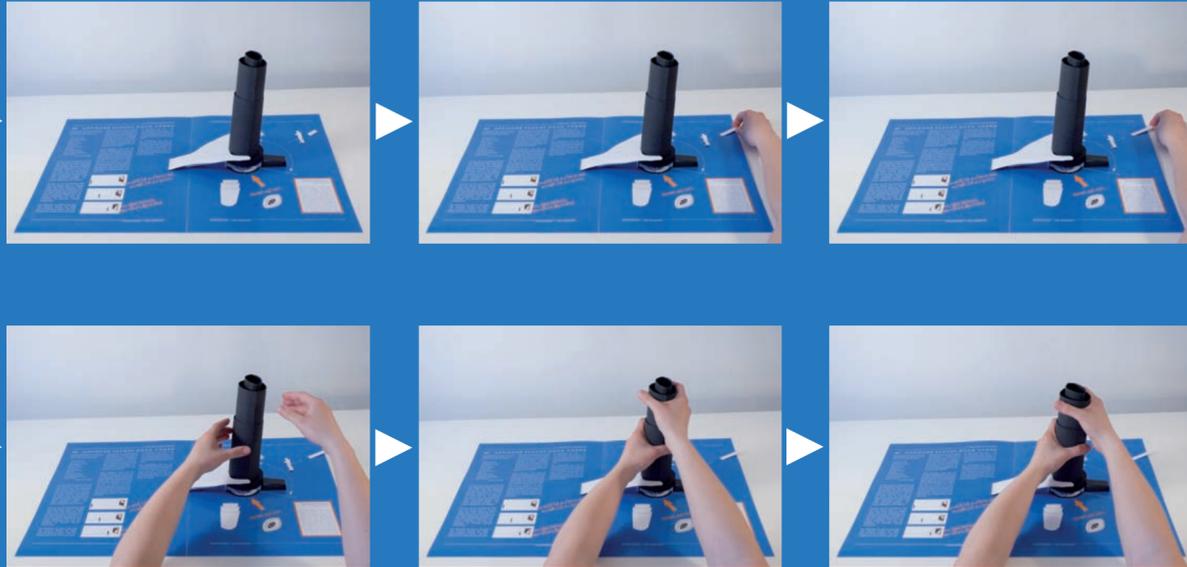
Die Überwindung des real gegebenen Abstandes zwischen dem betrachtenden Auge und dem Objekt führt in diesem Fall nicht wie gewohnt zu einer „innerlichen Annäherung“ der beiden Parteien, das heißt dazu, dass der Besucher den Inhalten und Motivationen näher kommt und sich diese ihm besser erschließen.



> **HANDLUNGSANWEISUNG**  
Flucht nach vorne

Die linke Hand umfasst den unteren Zylinder des Fernrohres mit sanftem Druck und sorgt so für eine optimale Stabilisierung der Konstruktion. Die rechte Hand führt den mittleren Zylinder entlang eines Viertelkreisbogens gegen den Uhrzeigersinn nach unten, während der Vorgang möglichst nah am Rand des obersten Zylinders durch die Öffnung beobachtet wird.

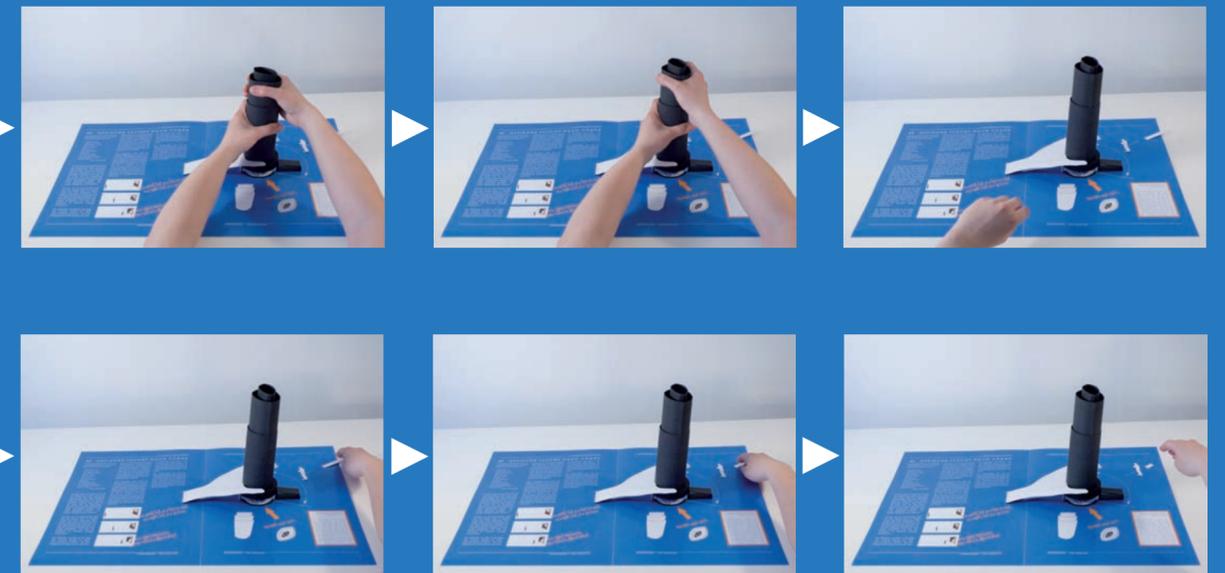
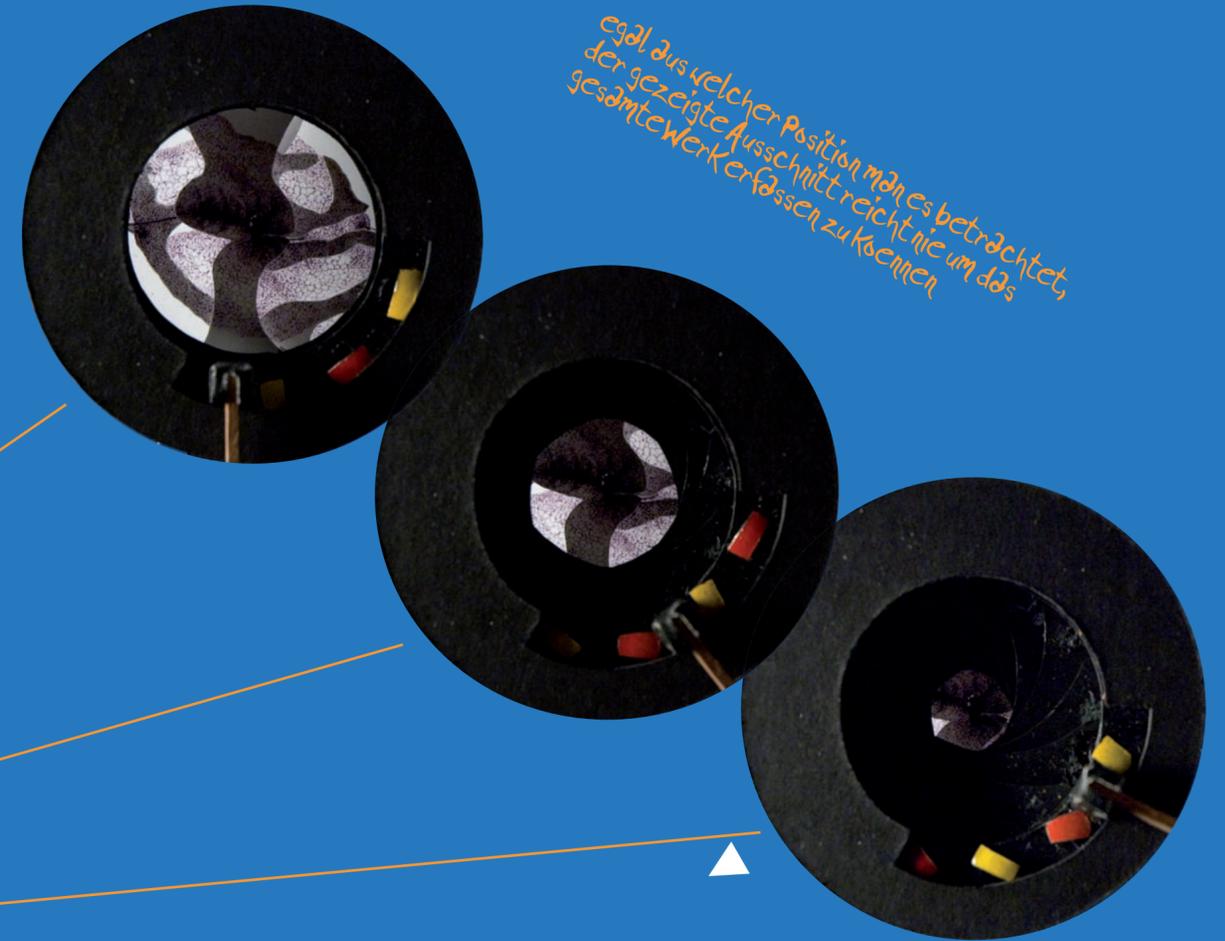
## #2 POP-UP SEQUENZ



durch die Drehung des Fernrohres nähert sich der obere Zylinder und damit auch das Auge des Betrachters dem Objekt



## Ablauf der Installation "optische Flucht nach vorne"



# #3 INHALTLICHE VERFLÜCHTIGUNG

Die inhaltliche Flucht oder auch Verflüchtigung bietet im Gegensatz zu den meisten anderen Fluchtoptionen eine Vielfalt an Möglichkeiten und Variationen und lässt so ein breit gefächertes Spektrum an Interpretationen zu. Im folgenden wird anhand einer Studie zu Goethes "Faust", Studierzimmer (Faust mit dem Pudel hereintretend) dieses Phänomen verdeutlicht und erläutert.

Die kunstvolle Platzierung und Aneinanderreihung des Schriftstellers von Wörtern zu Sätzen eröffnet uns eine eigene neue Welt und eine einmalige Geschichte. Doch was passiert, wenn dieses literarische Kunstwerk es satt hat durch die Jahrhunderte hindurch zitiert, in dieser Konstellation zu bestehen und vorgetragen zu werden, den Rückzug beschließt und sich in Folge dessen verflüchtigt?

Stellen Sie sich einen Raum und einen sich darin befindenden Vortragenden vor – eine Lesung und zu verschiedenen Zeitpunkten neugierig eintretende Besucher, deren Erscheinen völlig unwissentlich die Wörter in die Flucht schlägt. Der Vortragende liebt energisch und interpretiert den Text, doch mit jedem neuen Zuhörer kommen ihm die Worte, Textzeilen und Passagen abhanden. Der Zeitpunkt des Eintreffens und der Aufmerksamkeit des Besuchers definiert den Gehalt, die Art der Interpretation und seine eigene, persönliche Wahrheit. Die Distanz des Zuhörers bestimmt somit auch die Imaginationskraft die dieser aufwenden muss um den Text zu verstehen. Es wird eine vollkommen neue Geschichte geschrieben, nur mehr einzelne Wörter

deuten ihre einstige Herkunft an, bis sie sich schlussendlich völlig auflöst und scheint nie existiert zu haben.

Da der Vorgang des „sich verflüchtigen“ stets ein kontinuierlicher, homogen fortschreitender ist, kann jeder Moment nur einmal erlebt werden, ist somit einmalig und nicht wieder rückgängig zu machen. Ist der Prozess der Verflüchtigung erst in Kraft getreten, ist der Inhalt des literarischen Stückes nicht wiederbringbar und in seiner Ur-Form nicht mehr existent.

Bei der realen Umsetzung dieser Lesung hat der Vorleser den Text mit verschiedenfarbig markierten Textbereichen vor sich. Abhängig von der Besucheranzahl, lässt er einen Farbbereich nach dem anderen aus, bis sich schlussendlich, wenn es die Zuhörerzahl ermöglicht, die Wörter und somit auch der Inhalt vollkommen verflüchtigt haben.

Findet die Lesung im kleineren Rahmen statt, kann der Vortragende individuell auf den eintretenden Zuhörer reagieren bei größeren Veranstaltungen empfiehlt es sich entweder die Gäste in Gruppen zusammenzufassen oder den Verflüchtigungsvorgang digital zu unterstützen um so dem Vortragenden eine gewisse Überschaubarkeit zu gewährleisten, da das Vorlesen an sich schon höchste Konzentration erfordert.

Das Ausmaß der Verflüchtigung in Abhängigkeit zur Besucherzahl, sowie die Anzahl der Durchgänge ist variabel und frei wählbar.

Die nachstehende Graphik zeigt ein Lesemodell (Ausschnitt aus Goethes

Faust, 1180-1210) der inhaltlichen Verflüchtigung in drei Stufen. Stufe eins bildet den gesamten, ausgewählten Text. In der zweiten Stufe wird dieser ohne grüne Bereiche gelesen und in Stufe drei ohne grüne und rote Passagen vorgetragen:

Studierzimmer		
FAUST mit dem PUDEL hereintretend	FAUST.	Verlassen hab ich Feld und Auen,
	FAUST.	hab ich Feld und ich Feld und
		Die eine Nacht tiefe Nacht bedeckt,
		Die eine Nacht tiefe Nacht bedeckt,
		Nacht
		Mit ahnungsvollem, heil'gem Grauen
		Mit heil'gem Grauen
		In uns die beßre Seele weckt.
		In uns die Seele weckt.
		die Seele
		Entschlafen sind nun wilde Triebe
		Entschlafen wilde Triebe
		Entschlafen wilde
		Mit jedem ungestümen Tun;
		jedem ungestümen
		Es reget sich die Menschenliebe,
		Es reget Menschenliebe,
		Die Liebe Gottes regt sich nun,
		Die Liebe regt sich nun,
		Liebe
		Sei ruhig Pudell! renne nicht hin und wieder!
		ruhig Pudell! hin und wieder!
		ruhig Pudell!
		An der Schwelle, was schnoperst du hier?
		was schnoperst hier?
		Lege dich hinter den Ofen nieder,
		Lege dich hinter den Ofen
		Lege dich
		Mein bestes Kissen geb ich dir.
		Mein bestes geb ich dir.
		Mein bestes
		Wie du draußen auf dem bergigen Wege
		Wie draußen auf dem bergigen
		Durch Rennen und Springen ergetzt uns hast,
		Rennen und Springen ergetzt uns
		So nimm nun auch von mir die Pflege,
		So nimm mir die Pflege,
		nimm
		Als ein willkommner stiller Gast.
		Als ein willkommner stiller
		Ach wenn in unsrer engen Zelle
		Ach wenn in unsrer engen Zelle
		in unsrer engen Zelle
		Die Lampe freundlich wieder brennt,
		Die freundlich wieder brennt,
		freundlich brennt.
		Dann wird's in unsrem Busen helle,
		wird's in unsrem Busen helle,
		in unsrem Busen helle,
		Im Herzen, das sich selber kennt.
		Im Herzen sich kennt.
		Im Herzen
		Vernunft fängt wieder an zu sprechen,
		Vernunft fängt wieder an
		Und Hoffnung wieder an zu blühen,
		Und Hoffnung
		Hoffnung
		Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
		Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
		sehnt sich nach des
		Ach! nach des Lebens Quellen hin.
		Ach! Lebens
		Lebens
		Knurre nicht, Pudell! Zu den heiligen Tönen,
		Pudell! den heiligen
		Pudell!
		Die jetzt meine ganze Seel umfassen,
		Seel umfassen,
		Will der tierische Laut nicht passen.
		der tierische Laut
		tierische
		Wir sind gewohnt, daß die Menschen verhöhnen,
		gewohnt, die Menschen
		Menschen
		Was sie nicht verstehen.
		Was sie nicht verstehen.
		verstehen.
		Daß sie vor dem Guten und Schönen,
		Daß sie dem Guten und Schönen,
		Daß sie dem Guten und Schönen,
		Das ihnen oft beschwerlich ist, murren:
		murren:
		murren:
		Will es der Hund, wie sie, beknurren?
		Will der Hund beknurren?
		der Hund
		Aber ach! schon fühl ich, bei dem besten Willen,
		Aber ach! schon fühl ich,
		Aber ach! schon fühl ich,
		Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen.
		Befriedigung aus dem Busen
		Befriedigung
		Aber warum muß der Strom so bald versiegen,
		Aber warum muß der Strom so bald versiegen
		warum muß der Strom bald versiegen
		Und wir wieder im Durste liegen?
		Und im Durste liegen?
		Davon hab ich so viel Erfahrung.
		Davon hab ich so viel
		Davon hab ich so viel

die Teilnahme fördert den Verlust

Studierzimmer		
Studierzimmer	FAUST.	Verlassen hab ich Feld und Auen,
Studierzimmer	FAUST.	hab ich Feld und ich Feld und
		Die eine Nacht tiefe Nacht bedeckt,
		Die eine Nacht tiefe Nacht bedeckt,
		Nacht
		Mit ahnungsvollem, heil'gem Grauen
		Mit heil'gem Grauen
		In uns die beßre Seele weckt.
		In uns die Seele weckt.
		die Seele
		Entschlafen sind nun wilde Triebe
		Entschlafen wilde Triebe
		Entschlafen wilde
		Mit jedem ungestümen Tun;
		jedem ungestümen
		Es reget sich die Menschenliebe,
		Es reget Menschenliebe,
		Die Liebe Gottes regt sich nun,
		Die Liebe regt sich nun,
		Liebe
		Sei ruhig Pudell! renne nicht hin und wieder!
		ruhig Pudell! hin und wieder!
		ruhig Pudell!
		An der Schwelle, was schnoperst du hier?
		was schnoperst hier?
		Lege dich hinter den Ofen nieder,
		Lege dich hinter den Ofen
		Lege dich
		Mein bestes Kissen geb ich dir.
		Mein bestes geb ich dir.
		Mein bestes
		Wie du draußen auf dem bergigen Wege
		Wie draußen auf dem bergigen
		Durch Rennen und Springen ergetzt uns hast,
		Rennen und Springen ergetzt uns
		So nimm nun auch von mir die Pflege,
		So nimm mir die Pflege,
		nimm
		Als ein willkommner stiller Gast.
		Als ein willkommner stiller
		Ach wenn in unsrer engen Zelle
		Ach wenn in unsrer engen Zelle
		in unsrer engen Zelle
		Die Lampe freundlich wieder brennt,
		Die freundlich wieder brennt,
		freundlich brennt.
		Dann wird's in unsrem Busen helle,
		wird's in unsrem Busen helle,
		in unsrem Busen helle,
		Im Herzen, das sich selber kennt.
		Im Herzen sich kennt.
		Im Herzen
		Vernunft fängt wieder an zu sprechen,
		Vernunft fängt wieder an
		Und Hoffnung wieder an zu blühen,
		Und Hoffnung
		Hoffnung
		Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
		Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
		sehnt sich nach des
		Ach! nach des Lebens Quellen hin.
		Ach! Lebens
		Lebens
		Knurre nicht, Pudell! Zu den heiligen Tönen,
		Pudell! den heiligen
		Pudell!
		Die jetzt meine ganze Seel umfassen,
		Seel umfassen,
		Will der tierische Laut nicht passen.
		der tierische Laut
		tierische
		Wir sind gewohnt, daß die Menschen verhöhnen,
		gewohnt, die Menschen
		Menschen
		Was sie nicht verstehen.
		Was sie nicht verstehen.
		verstehen.
		Daß sie vor dem Guten und Schönen,
		Daß sie dem Guten und Schönen,
		Daß sie dem Guten und Schönen,
		Das ihnen oft beschwerlich ist, murren:
		murren:
		murren:
		Will es der Hund, wie sie, beknurren?
		Will der Hund beknurren?
		der Hund
		Aber ach! schon fühl ich, bei dem besten Willen,
		Aber ach! schon fühl ich,
		Aber ach! schon fühl ich,
		Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen.
		Befriedigung aus dem Busen
		Befriedigung
		Aber warum muß der Strom so bald versiegen,
		Aber warum muß der Strom so bald versiegen
		warum muß der Strom bald versiegen
		Und wir wieder im Durste liegen?
		Und im Durste liegen?
		Davon hab ich so viel Erfahrung.
		Davon hab ich so viel
		Davon hab ich so viel

schlag die Wörter in die Flucht

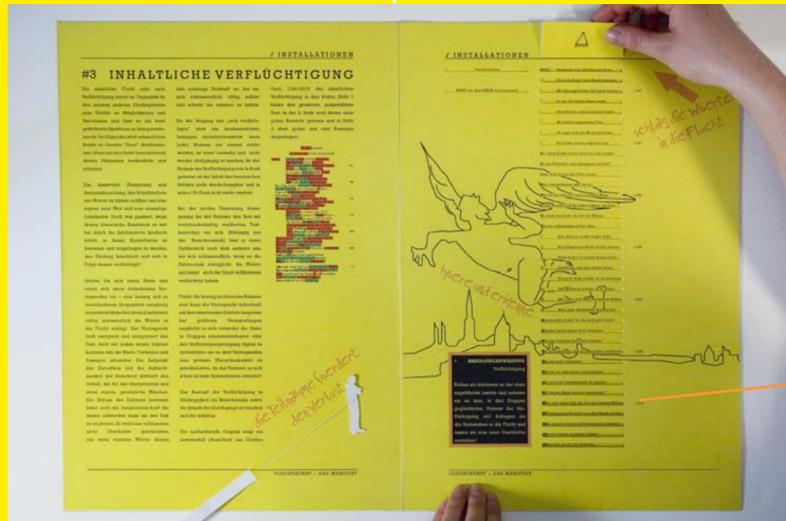
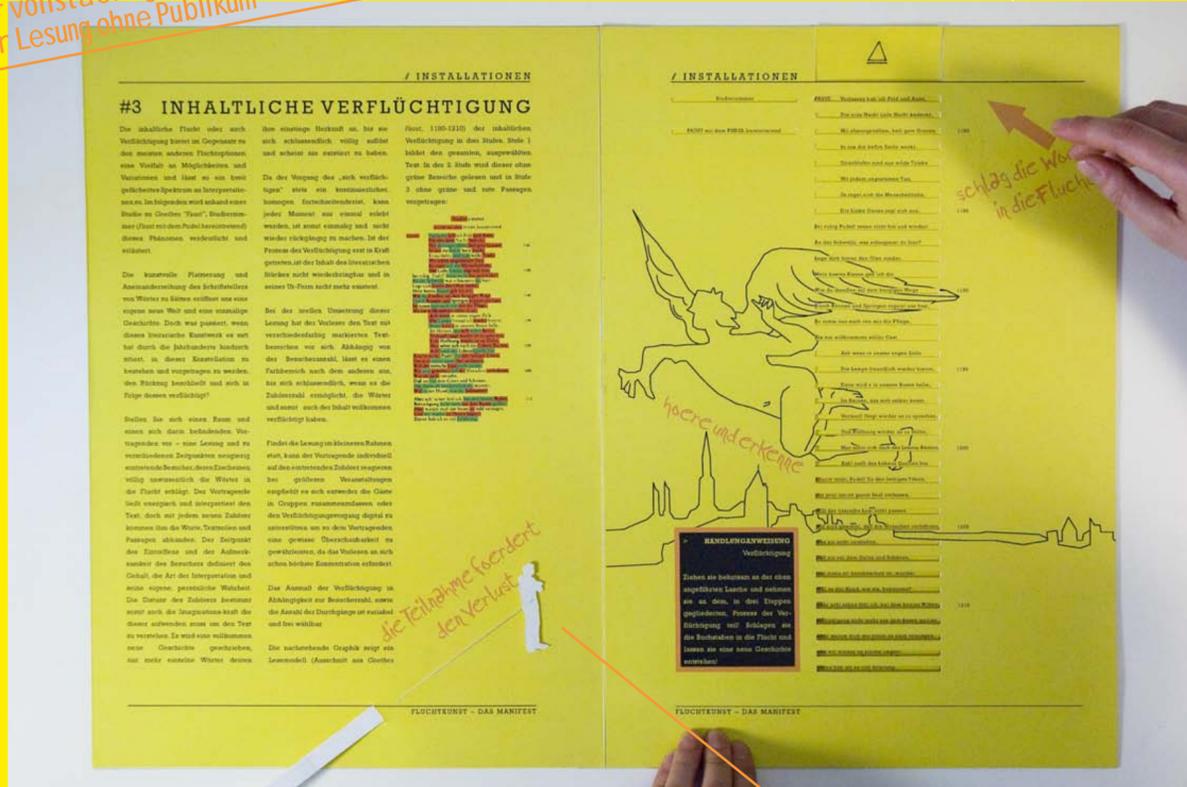
höre und erkenne

HANDLUNGSANWEISUNG  
Verflüchtigung  
Ziehen Sie behutsam an der oben angebrachte Lasche und nehmen Sie an dem, in drei Etappen gegliederten, Prozess der Verflüchtigung teil! Schlagen Sie die Buchstaben in die Flucht und lassen sie eine neue Geschichte entstehen!

# #3 POP-UP SEQUENZ



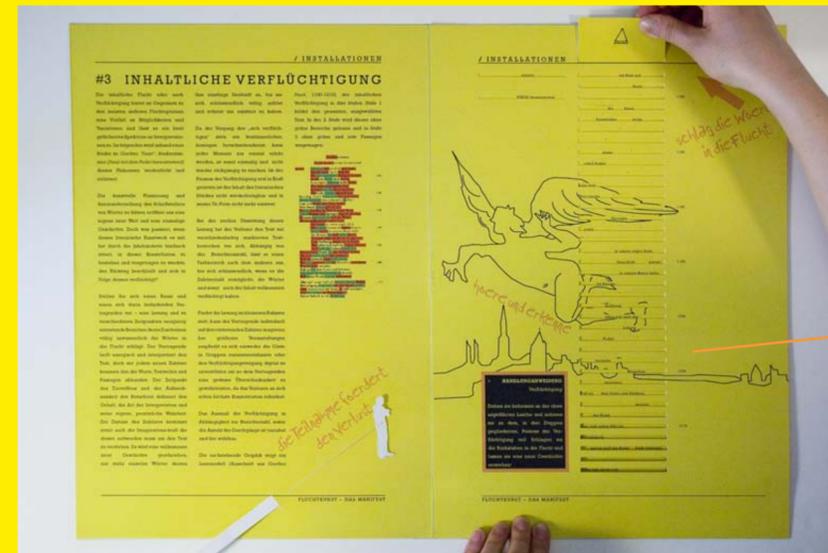
der vollständige Text  
der Lesung ohne Publikum



# Ablauf der Installation "inhaltliche Verflüchtigung"



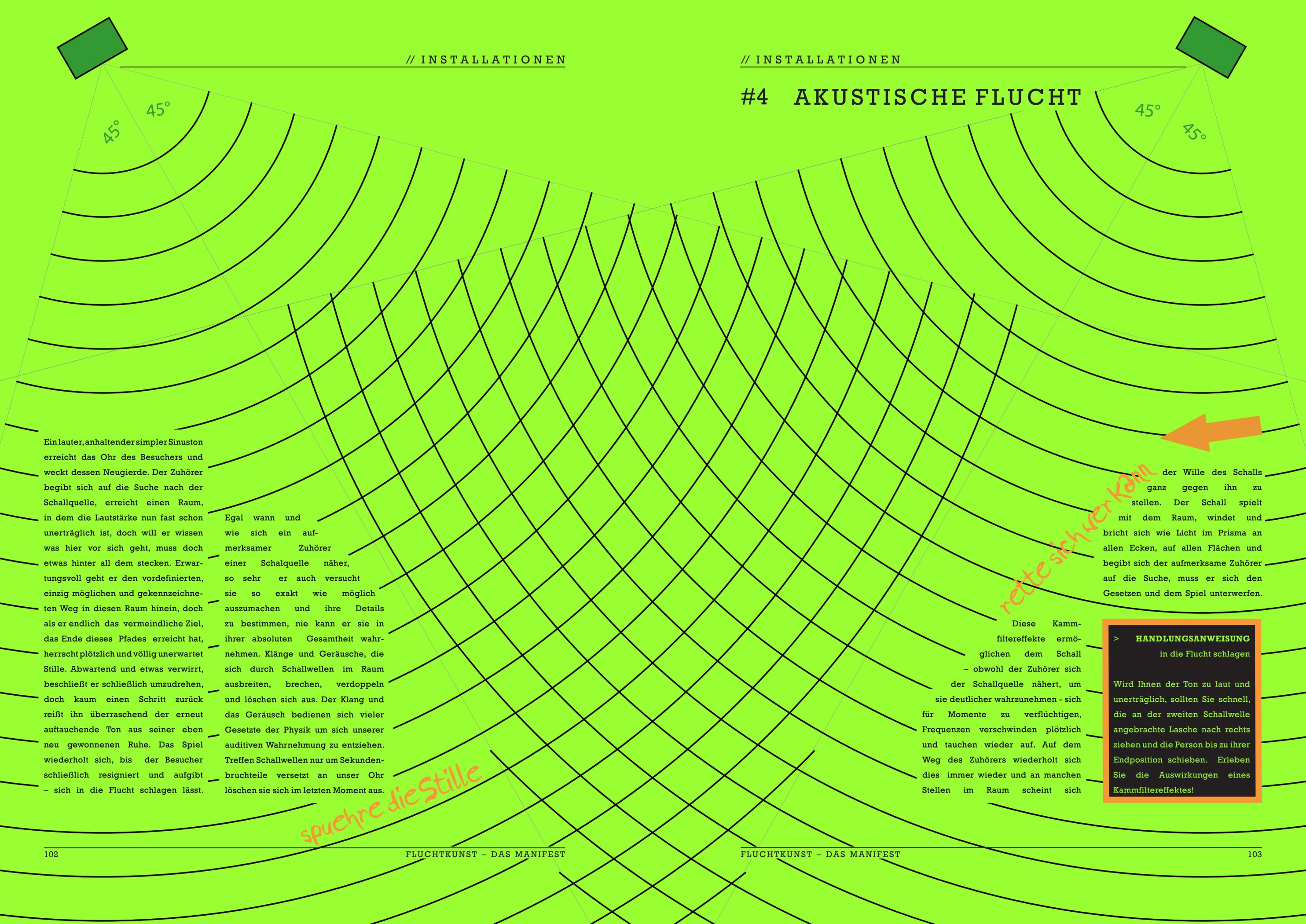
einzelne Wörter  
entziehen sich der Lesung  
und ändern so den Sinn



je mehr Zuhörer desto  
verschwinden und desto  
stärker ändern sich der Inhalt



# #4 AKUSTISCHE FLUCHT



Ein lauter, anhaltender simpler Sinuston erreicht das Ohr des Besuchers und weckt dessen Neugierde. Der Zuhörer begibt sich auf die Suche nach der Schallquelle, erreicht einen Raum, in dem die Lautstärke nun fast schon unerträglich ist, doch will er wissen was hier vor sich geht, muss doch etwas hinter all dem stecken. Erwartungsvoll geht er den vordefinierten, einzig möglichen und gekennzeichneten Weg in diesen Raum hinein, doch als er endlich das vermeindliche Ziel, das Ende dieses Pfades erreicht hat, herrscht plötzlich und völlig unerwartet Stille. Abwartend und etwas verwirrt, beschließt er schließlich umzudrehen, doch kaum einen Schritt zurück reißt ihn überraschend der erneut auftauchende Ton aus seiner eben neu gewonnenen Ruhe. Das Spiel wiederholt sich, bis der Besucher schließlich resigniert und aufgibt – sich in die Flucht schlagen lässt.

Egal wann und wie sich ein aufmerksamer Zuhörer einer Schallquelle nähert, so sehr er auch versucht sie so exakt wie möglich auszumachen und ihre Details zu bestimmen, nie kann er sie in ihrer absoluten Gesamtheit wahrnehmen. Klänge und Geräusche, die sich durch Schallwellen im Raum ausbreiten, brechen, verdoppeln und löschen sich aus. Der Klang und das Geräusch bedienen sich vieler Gesetze der Physik um sich unserer auditiven Wahrnehmung zu entziehen. Treffen Schallwellen nur um Sekundenbruchteile versetzt an unser Ohr löschen sie sich im letzten Moment aus.

*spüehre die Stille*

der Wille des Schalls ganz gegen ihn zu stellen. Der Schall spielt mit dem Raum, windet und bricht sich wie Licht im Prisma an allen Ecken, auf allen Flächen und begibt sich der aufmerksame Zuhörer auf die Suche, muss er sich den Gesetzen und dem Spiel unterwerfen.

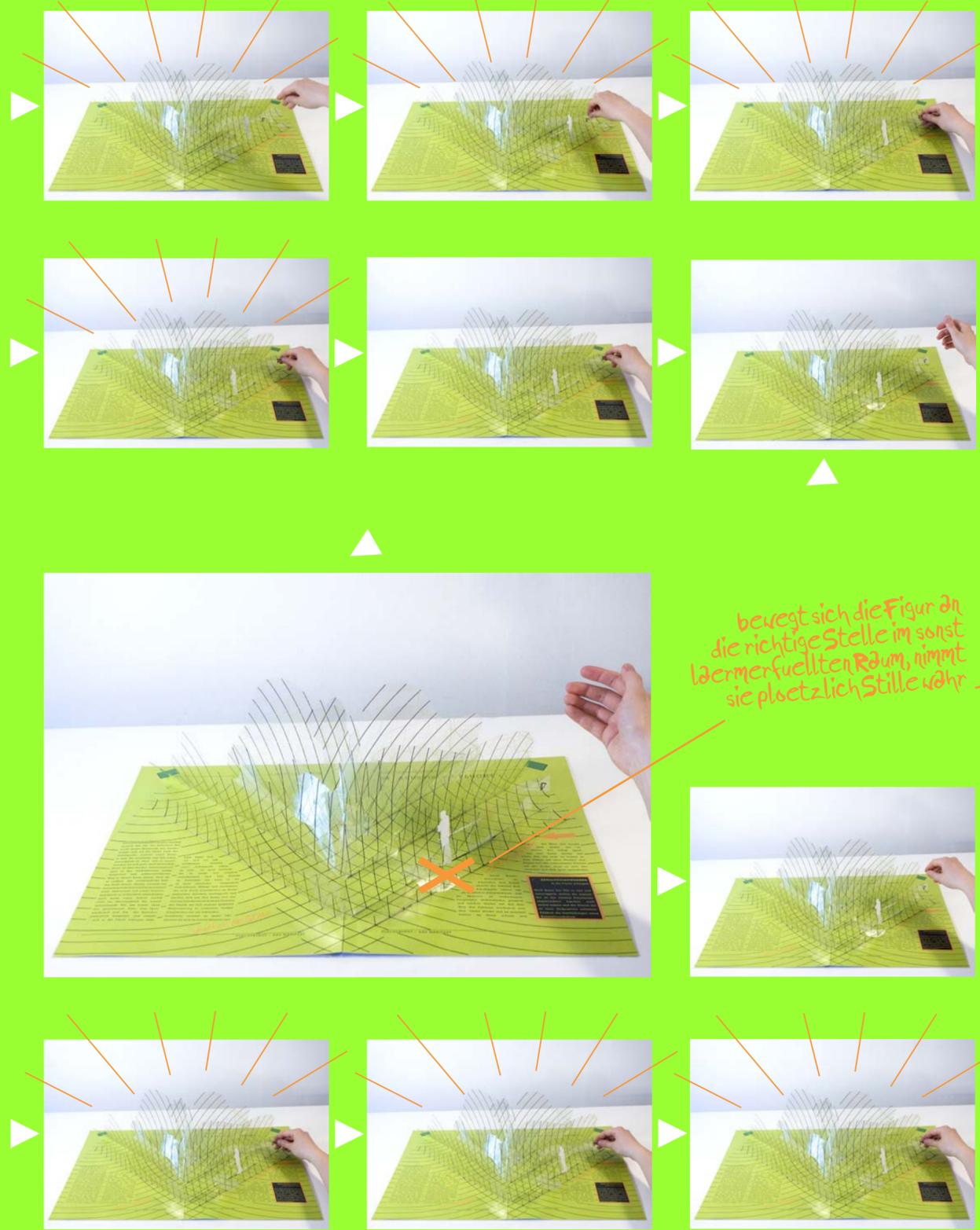
*rette sich vor ihm*

**> HANDLUNGSANWEISUNG**  
in die Flucht schlagen

Wird Ihnen der Ton zu laut und unerträglich, sollten Sie schnell, die an der zweiten Schallwelle angebrachte Lasche nach rechts ziehen und die Person bis zu ihrer Endposition schieben. Erleben Sie die Auswirkungen eines Kammfiltereffektes!

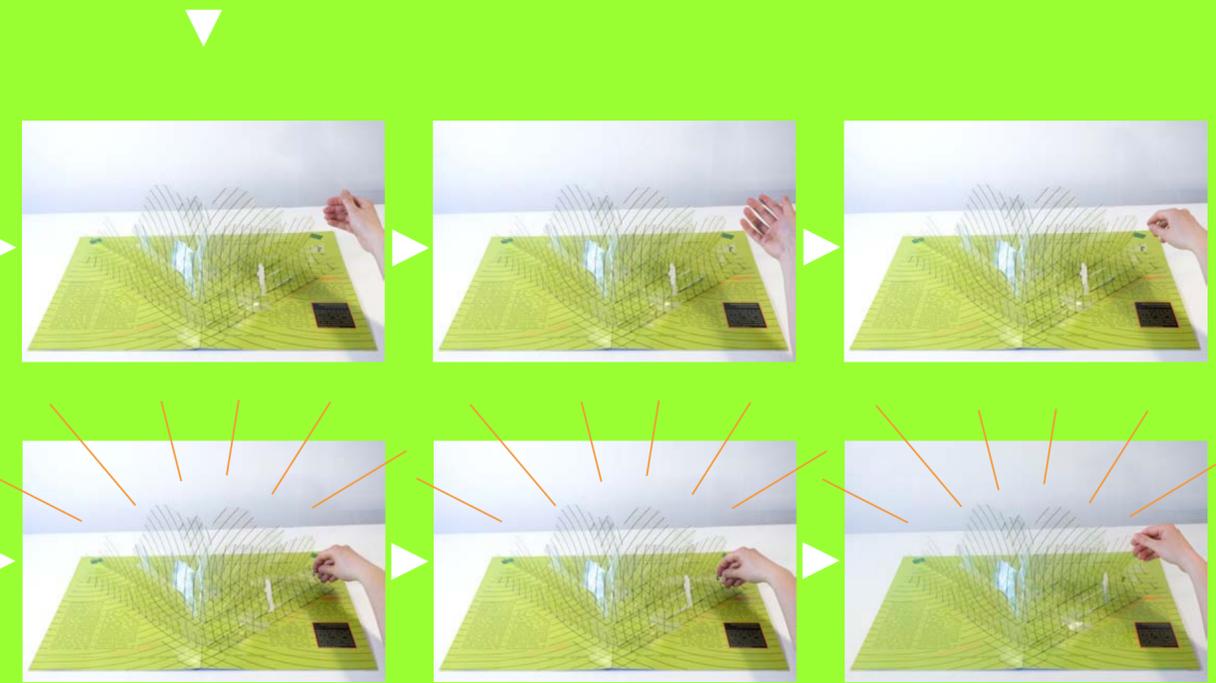
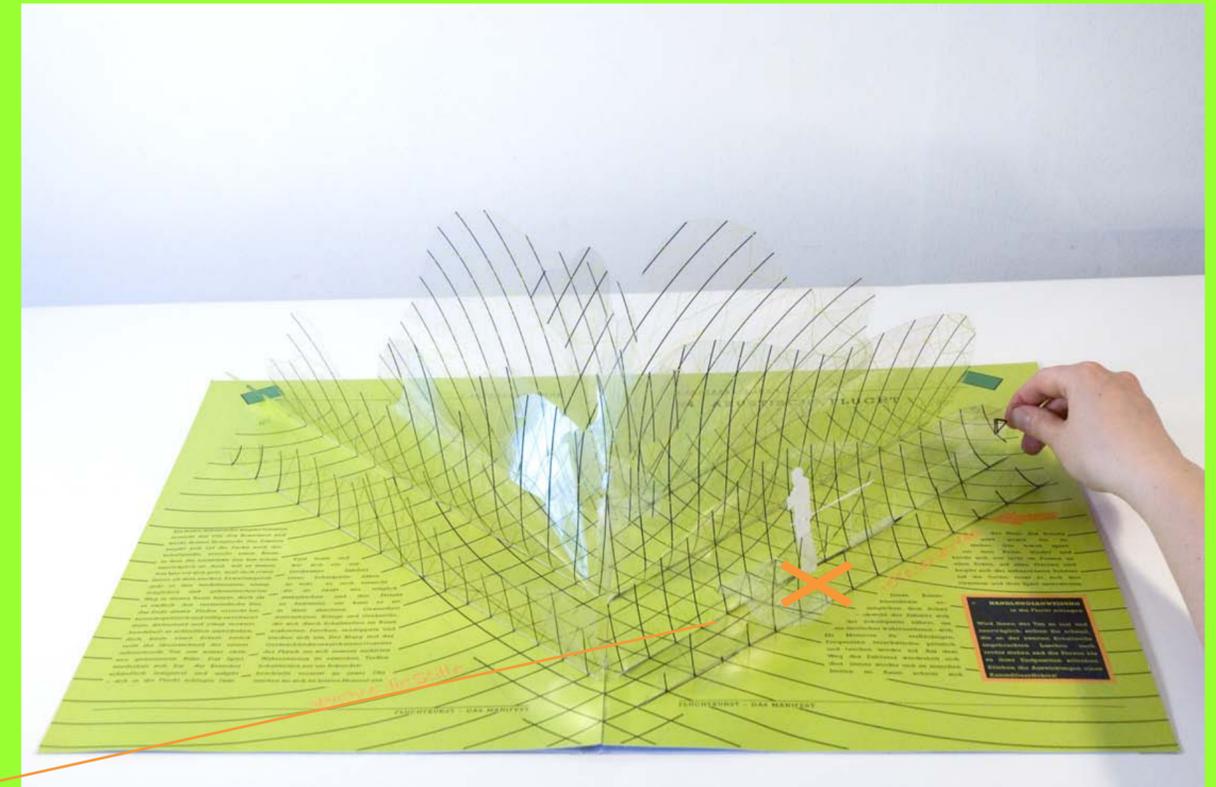
Diese Kammfiltereffekte ermöglichen dem Schall – obwohl der Zuhörer sich der Schallquelle nähert, um sie deutlicher wahrzunehmen – sich für Momente zu verflüchtigen, Frequenzen verschwinden plötzlich und tauchen wieder auf. Auf dem Weg des Zuhörers wiederholt sich dies immer wieder und an manchen Stellen im Raum scheint sich

# #4 POP-UP SEQUENZ



belegt sich die Figur in die richtige Stelle im sonst lärmgefüllten Raum, nimmt sie plötzlich Stille wahr

# Ablauf der Installation "akustische Flucht"



## #5 OPTISCHE VERFLÜCHTIGUNG

Wien war Jahrhunderte lang das Zentrum des heiligen römischen Reiches, kaiserliche Reichshaupt- und Residenzstadt der Habsburger und entwickelte sich zu einem kulturellen und politischen Zentrum Europas. Zur Wiener Kultur zählt das kaiserliche Erbe der Stadt mit seinen Museen, Palästen und Schlössern, die Hofreitschule, die Kaffeehauskultur und vor allem, die in die Welt hinaus getragene Musik. Auch heute zieht es noch täglich tausende Kunst- und Kulturinteressierte, in diese mit baulichen Monumenten überhäufte Stadt.

In den letzten Tagen machten jedoch mehrere Experten durch beunruhigende Aussagen auf sich aufmerksam. Es fiel auf, so hieß es, dass einige der Sehenswürdigkeiten blasser wirken als sie eigentlich sollten. Besonders betroffen sind das Belvedere, aber auch die Gloriette in Schönbrunn, es scheint fast so, als würden die Bauten an Intensität verlieren. Wien steht vor einem noch nie da gewesenem, überraschend aufgetauchtem Rätsel. Es wird über einzuleitende Schritte diskutiert, doch immer wieder um Vorsicht ermahnt, nichts zu überstürzen und wohl überlegt zu handeln, da die Ursachen zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht bekannt sind und eher fraglich erscheinen.

Laut Beobachtungen scheint dieser Prozess eher willkürlich und nicht homogen voranzuschreiten, tritt vermehrt bei großen, vor den Gebäuden auftauchenden, Touristengruppen zum Vorschein, dann aber eigenartigerweise auch nur ausschnittsweise. Was passiert, wenn tatsächlich der unbegreifliche und höchst absurde Fall

eintritt und die Wiener Sehenswürdigkeiten zu verschwinden drohen? Vor allem das Belvedere wirkt in seiner monumentalen Pracht etwas geschwächt, der Hauptteil erscheint fragiler als seine beiden seitlich platzierten Türme und auch Fenster, Türen und Statuen scheinen an Transparenz zu gewinnen. Es lässt erahnen, dass der Bau allein durch seine Betrachtung an Intensität verliert, vergleichbar mit einer alten Handschrift, die zu lange grellem Licht ausgesetzt wurde. Was geschieht, wenn man der höchst unwahrscheinlichen Schlussfolgerung nachgeht, dass die Bauten, insbesondere das Obere Belvedere und die Gloriette es satt haben täglich hunderte Male aus nahezu identischen Blickwinkeln nicht nur angesehen sondern auch fotografiert zu werden?



Was, wenn jedes Photo dem Objekt etwas an seiner Intensität, seiner Farbe, seinem Leben und Dasein nimmt, bis es schlussendlich gänzlich verschwindet und nur mehr das Fundament auf seine einmalige Existenz hinweist?

Die Bauten würden der Reihe nach, Bildausschnitt für Bildausschnitt, verschwinden, Wien würde sein kulturelles Herz und seine Geschichte verloren gehen.

Die Stadt ist um eine möglichst rasche Behebung der Vorgänge bemüht und geht davon aus, alsbald zielführende Lösungsansätze vorzulegen zu können.

So bleibt bis dato nur zu hoffen, dass möglichst wenige Personen ihre Photoapparate zücken!

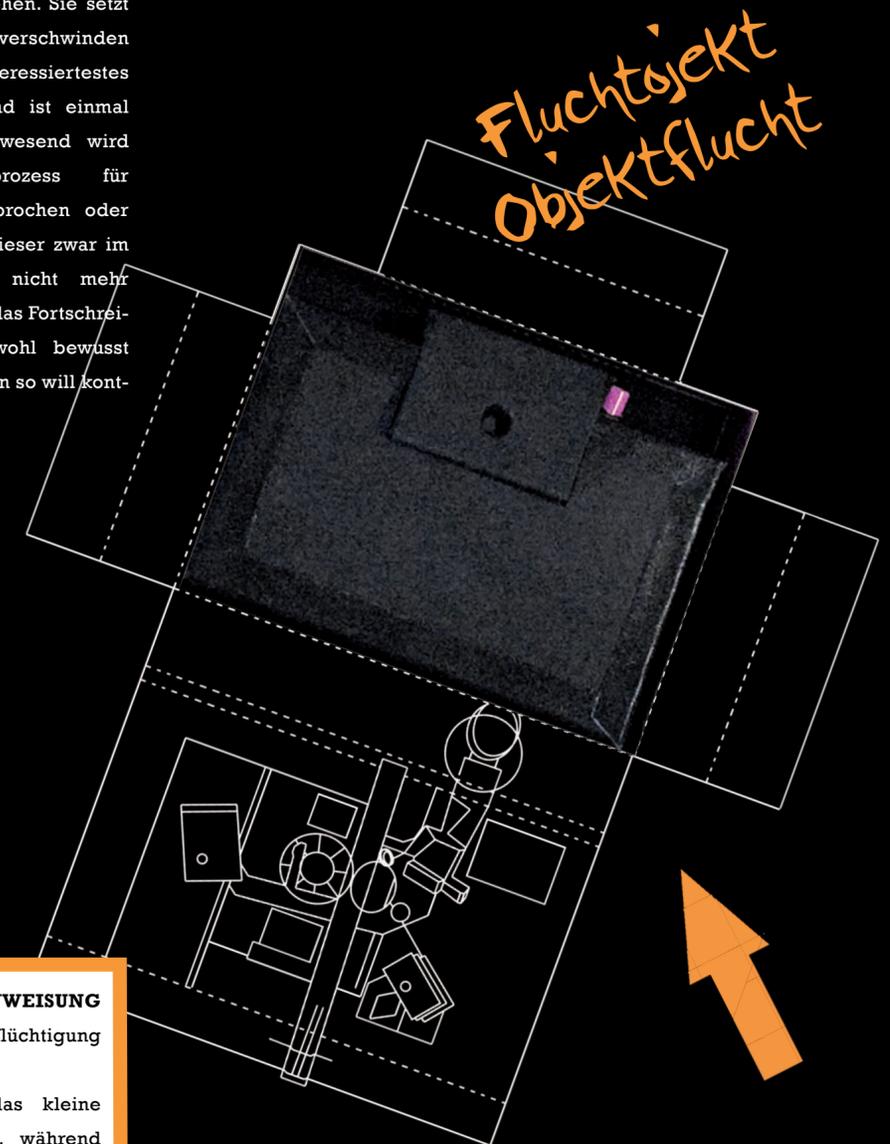
Optische Flucht oder Verflüchtigung kann auf zwei Arten vor sich gehen:

Ein Objekt kann aus den Augen bzw. dem Blickwinkel von jemandem bzw. etwas verschwinden, indem es sich geographisch entfernt und seine Position ändert, aber auch, indem es sich an Ort und Stelle einfach in Nichts auflöst. Die zweite Variante unterziehen wir einer näheren Betrachtung, da sie uns weit interessanter und ungewöhnlicher erscheint, auch weil wir diese Option bzw. Art des Verflüchtigens, des in sich zusammenfallens und auffressens bisweilen nur in ähnlicher Form von der Physik mit ihren schwarzen Löchern her kennen.

Als Schwarzes Loch wird ein astronomisches Objekt bezeichnet, dessen Gravitation so hoch ist, dass seine Fluchtgeschwindigkeit ab einer gewissen Grenze, dem Ereignishorizont, höher liegt als die Lichtgeschwindigkeit. Sie schlucken alle, sie umgebende Materie und werden so stetig größer. Experimente des europäischen Teilchenforschungszentrum CERN mit dem LHC-Beschleuniger und der so geschaffenen Möglichkeit, künstlich schwarze Löcher zu erzeugen halten die Welt in Atem und

spalten die Meinungen der Forscher.

Die totale Entmaterialisierung birgt viele interessante Details in sich, kann in verschiedensten Formen, je nach dem wie die Elemente zu verschwinden drohen, vor sich gehen. Sie setzt stets ein, an dem zu verschwinden drohendem Objekt interessiertestes Gegenüber voraus und ist einmal kein 'Gegenspieler' anwesend wird der Verflüchtigungsprozess für diesen Zeitraum unterbrochen oder sogar gestoppt. So ist dieser zwar im jeweiligen Ist-Zustand nicht mehr rückgängig zu machen, das Fortschreiten kann aber sehr wohl bewusst vermieden und wenn man so will kontrolliert werden.

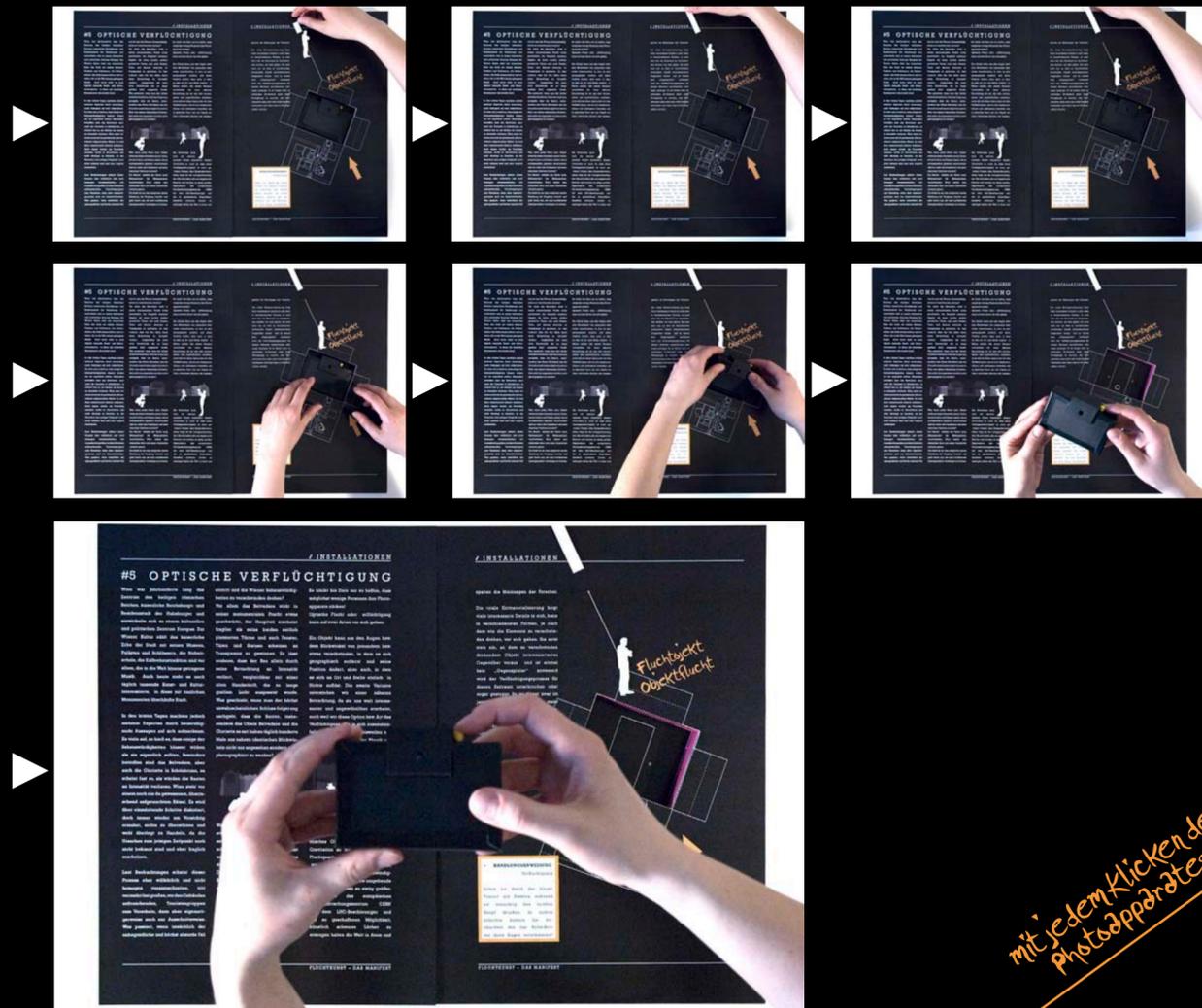


> **HANDLUNGSANWEISUNG**

Verflüchtigung

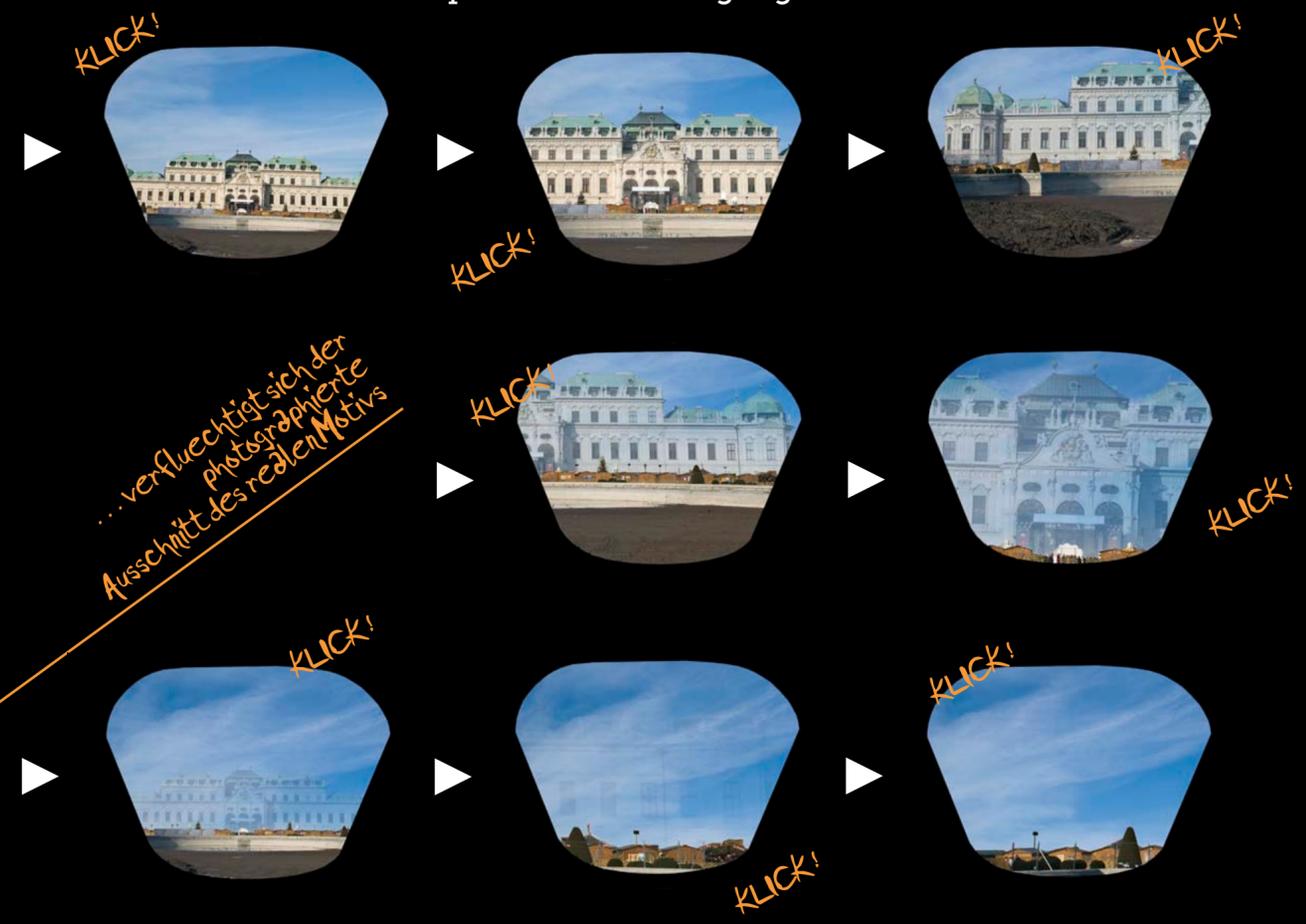
Sehen Sie durch das kleine Fenster der Kamera, während sie vorsichtig den rechten Knopf drücken. In sieben Schritten können Sie beobachten wie das Belvedere vor ihren Augen verschwindet!

# #5 POP-UP SEQUENZ

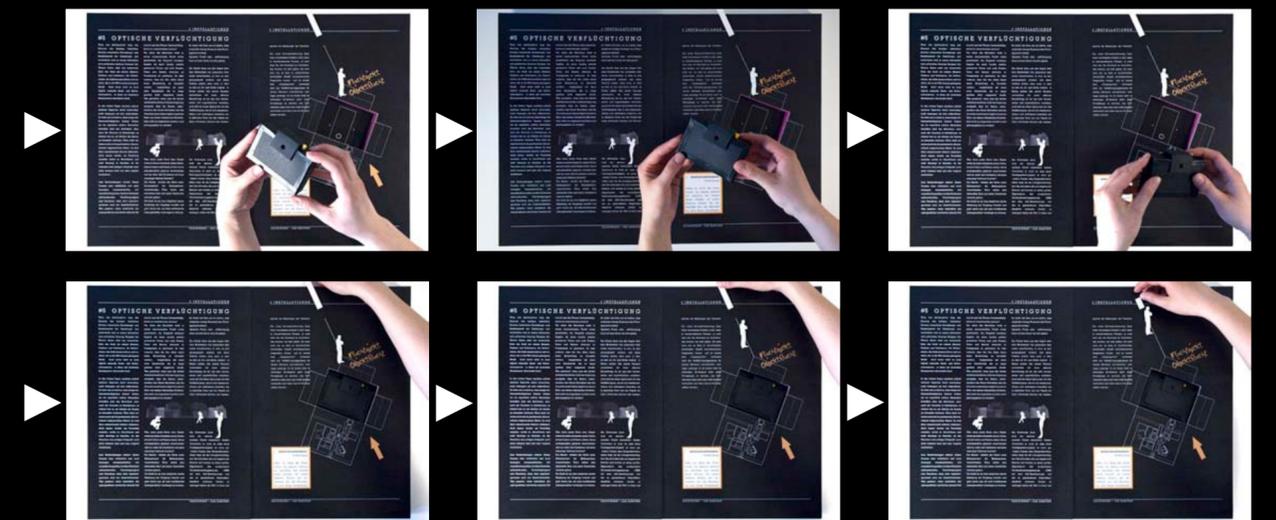


mit jedem Klicken des  
Photographierates...

# Ablauf der Installation "optische Verflüchtigung"



...verflüchtigt sich der  
photographierte  
Ausschnitt des realen Motivs



# #6 HAPTISCHE FLUCHT NACH VORNE

Dem Kunstwerk bietet sich haptisch auch die Möglichkeit der Flucht nach vorne, indem es sich selbst übersteigert.

Am Weg durch die Ausstellung gelangt der Besucher an einen Durchgang, der die einzige Öffnung des sich dahinter befindenden Raumes bietet. Die Tür erlaubt den Blick in das Zimmer, in dessen Mitte ein zylindrischer Podest von Scheinwerfern grell ausgeleuchtet wird. Die hellen Strahlen der Spots verheißen eine besondere Attraktion der Veranstaltung, allein, der effektiv in Szene gesetzte Sockel im Zentrum ist leer.

Der Besucher, dessen Vorfreude auf das zu erwartende Präsentationsobjekt durch die klassische Ausstellungsinzenierung geweckt und ihm ins Gesicht geschrieben ist, begibt sich auf die Suche nach dem gewohnter Weise versprochenen Kunstwerk. Und wirklich, es scheint als würden seine Erwartungen nicht gebrochen werden, denn in dem Moment in dem der Besucher den Zugang betritt, regt sich etwas auf dem Podium – jedoch ist es dem Besucher aus der Entfernung vom Türrahmen zum Zentrum unmöglich zu erkennen, worum es sich dabei handelt; er kann nur eine Art von Bewegung ausmachen. Die Neugierde zwingt den Betrachter nun endgültig, in den fast leeren und doch spannungsgeladenen Raum vorzudringen.

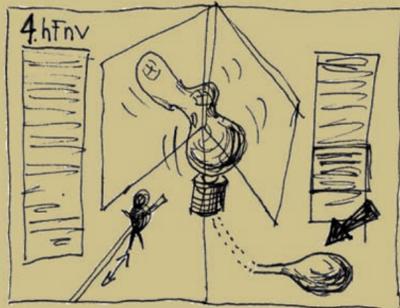
Kaum hat der Besucher aber beide Füße in das Zimmer gesetzt, findet er sich draußen vor der Tür wieder – verdrängt von rosa Elefantenhaut, die den Eindringling lieber verschlingt, als sich von ihm betrachten zu lassen.

Das Kunstwerk, das in diesem Ausstellungsraum zu Hause ist, ist pneumatischer Art:

Zu dem Zeitpunkt, an dem der Gast das beleuchtete Podest wahrnimmt, befindet es in seiner minimalsten Ausdehnung, luftleer und völlig entspannt. Wird der Raum von einem Besucher betreten, beginnt es sich mit Luft zu füllen und bläst sich immer mehr auf, je weiter sich der Gast dem Sockel zu nähern versucht, bis es schließlich die Größe des ganzen Raumes einnimmt und der Betrachter entweder von der Haut des Objektes verschlungen oder begraben und schließlich aus dem Zimmer verdrängt wird. Nie ist es dem Besucher möglich das Kunstwerk als Ganzes zu erfassen; er bekommt lediglich den Druck seiner Außenhülle zu spüren, während es ihn vor sich herschiebt.

Das Kunstwerk nutzt die Möglichkeit der haptischen Flucht nach vorne und entzieht sich so seinem Betrachter.

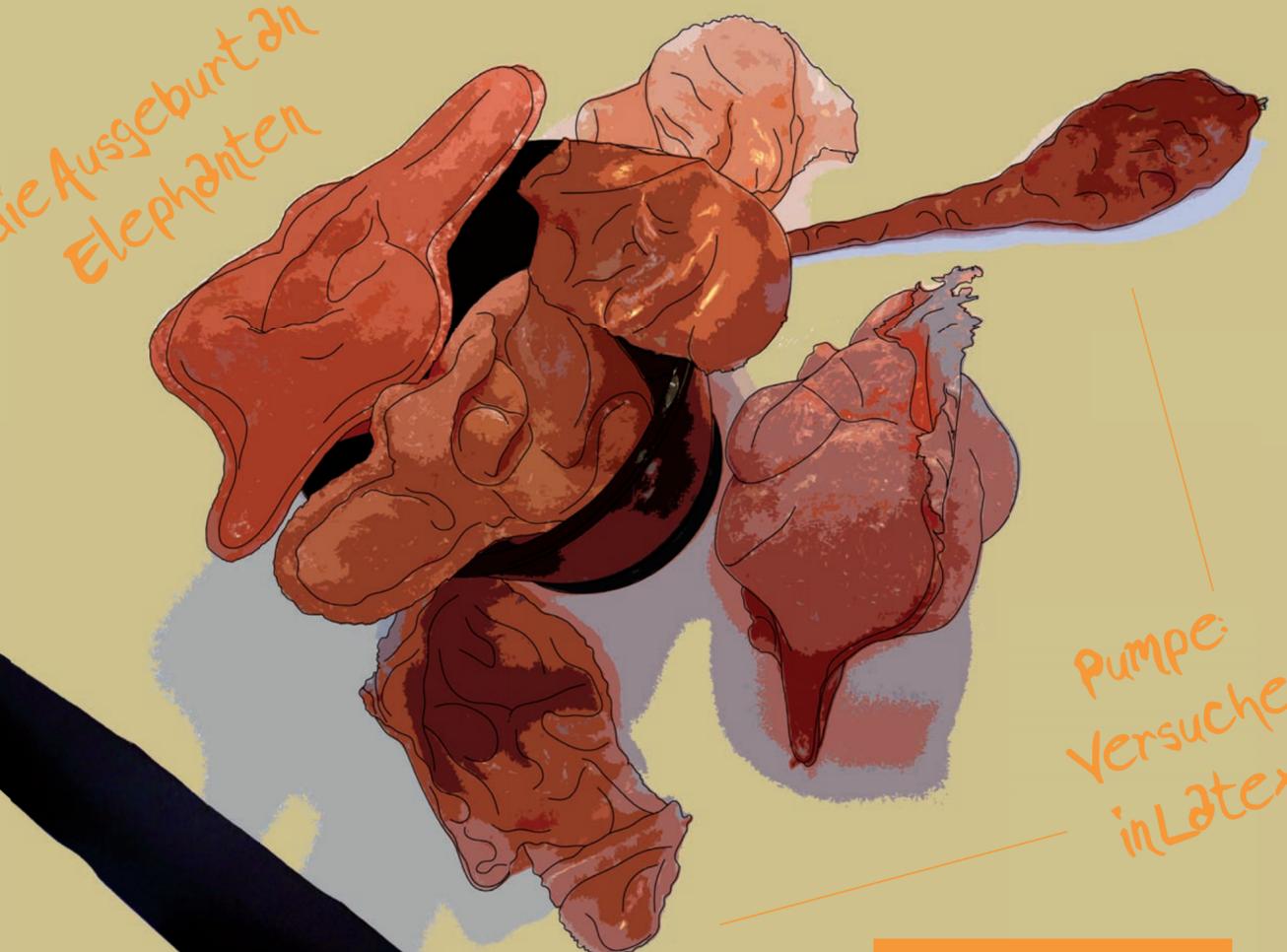
*die Mücke macht sich selbst zum Elefanten*



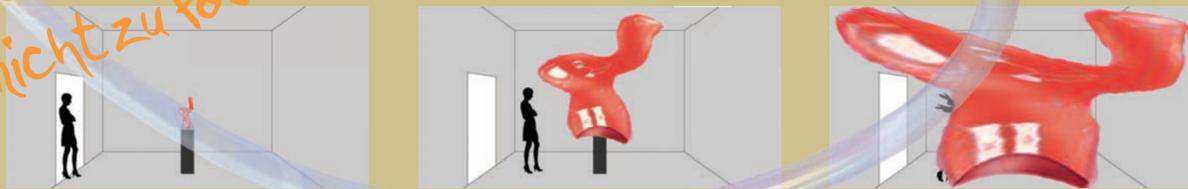
*die Ausgeburt an Elefanten*

*diese Größe ist nicht zu fassen*

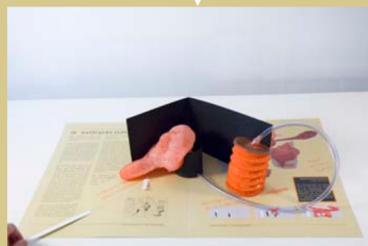
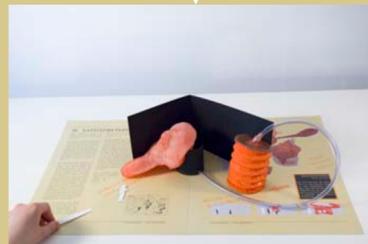
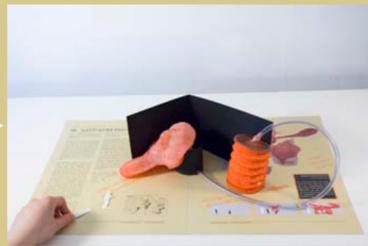
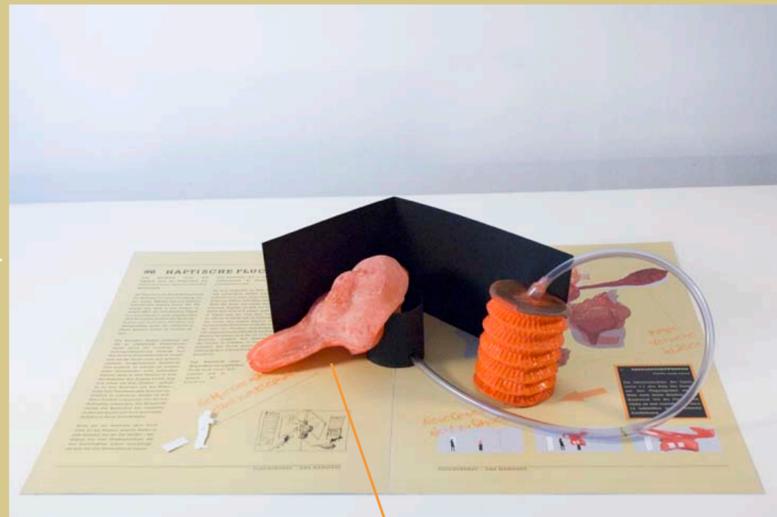
*Pumpe: Versuche in Latex*



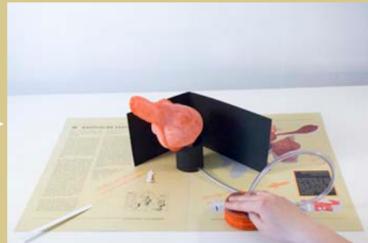
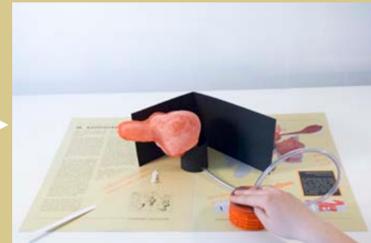
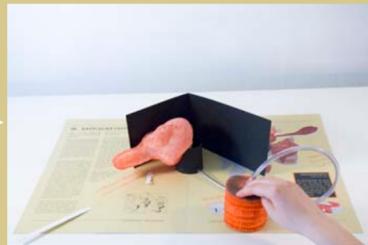
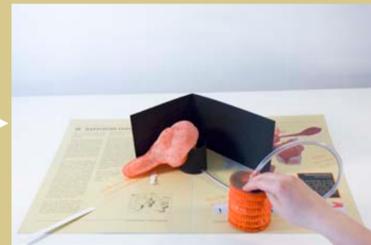
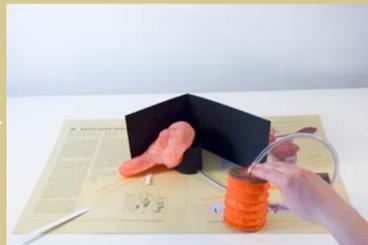
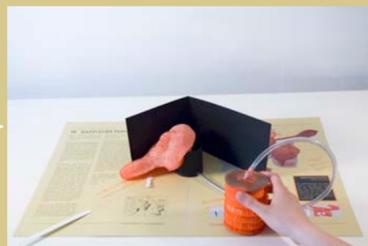
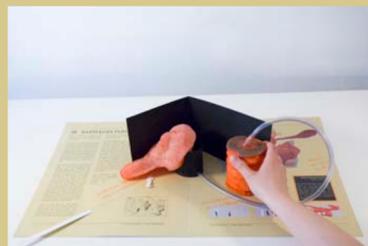
**> HANDLUNGSANWEISUNG**  
Flucht nach vorne  
Zur Inbetriebnahme der Installation den Balg der Pumpe mit den Fingerspitzen einige Male nach unten drücken - das Kunstwerk tritt die Flucht nach vorne an und erreicht nach einem vollständigen Luftstoß seine maximale Ausdehnung.



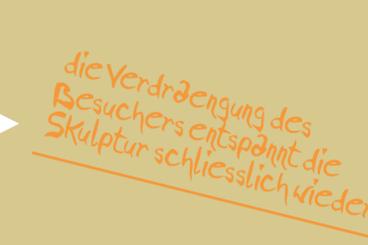
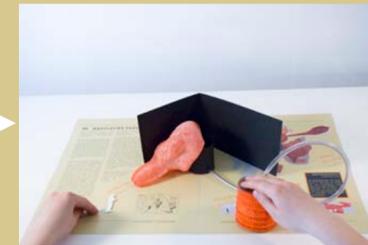
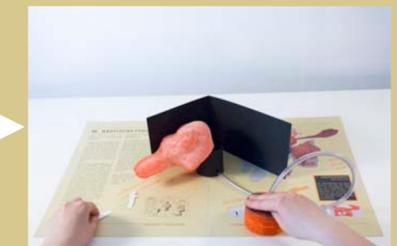
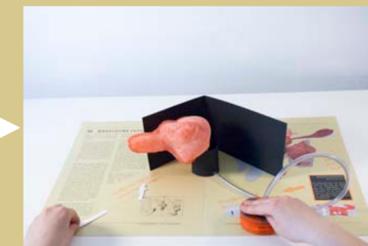
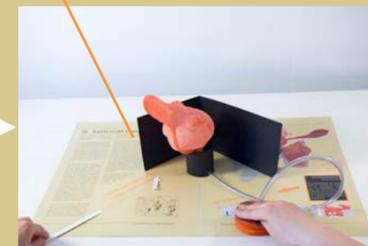
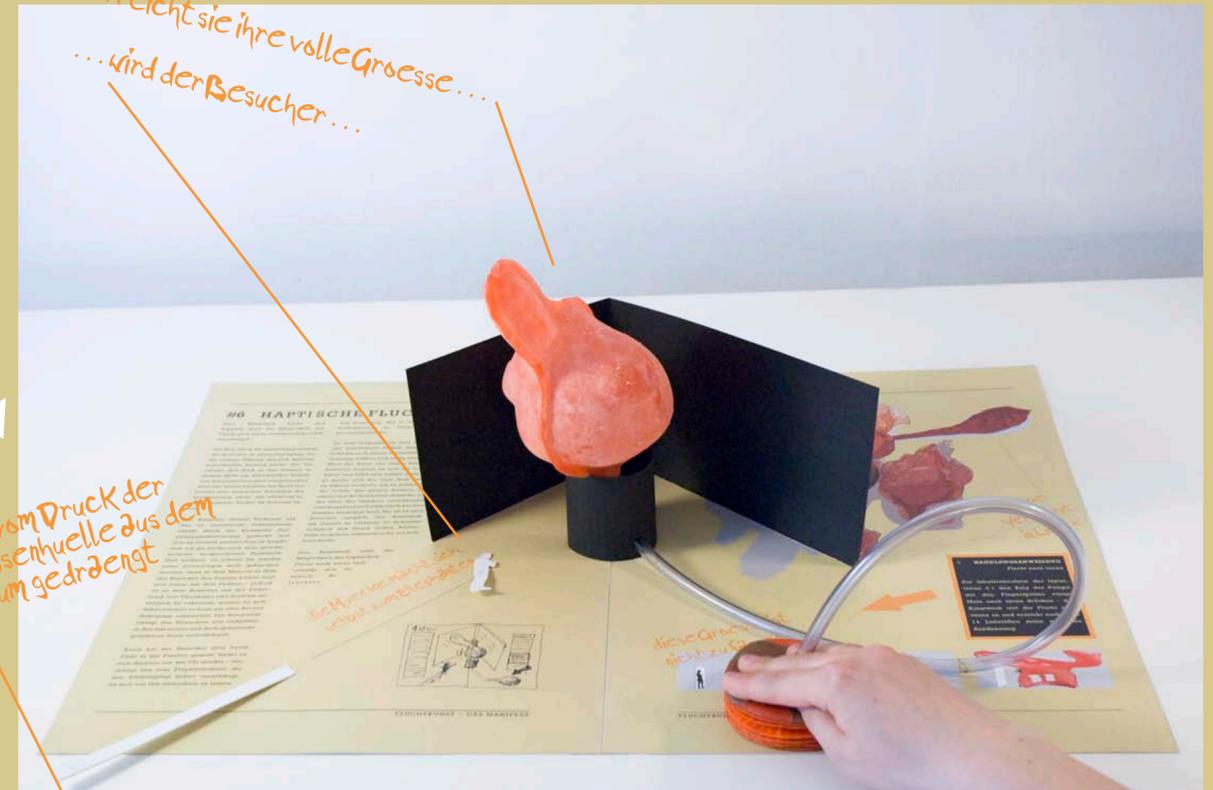
# #6 POP-UP SEQUENZ



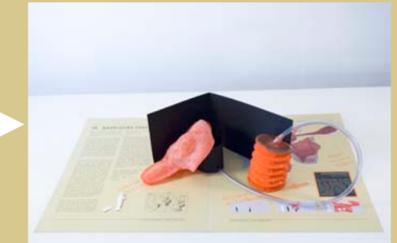
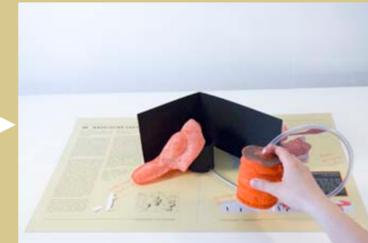
je näher der Besucher der haptischen Skulptur kommt, desto mehr dehnt sich diese aus:  
unbeobachtet ist das Kunstwerk völlig entspannt in seiner minimalsten Ausdehnung



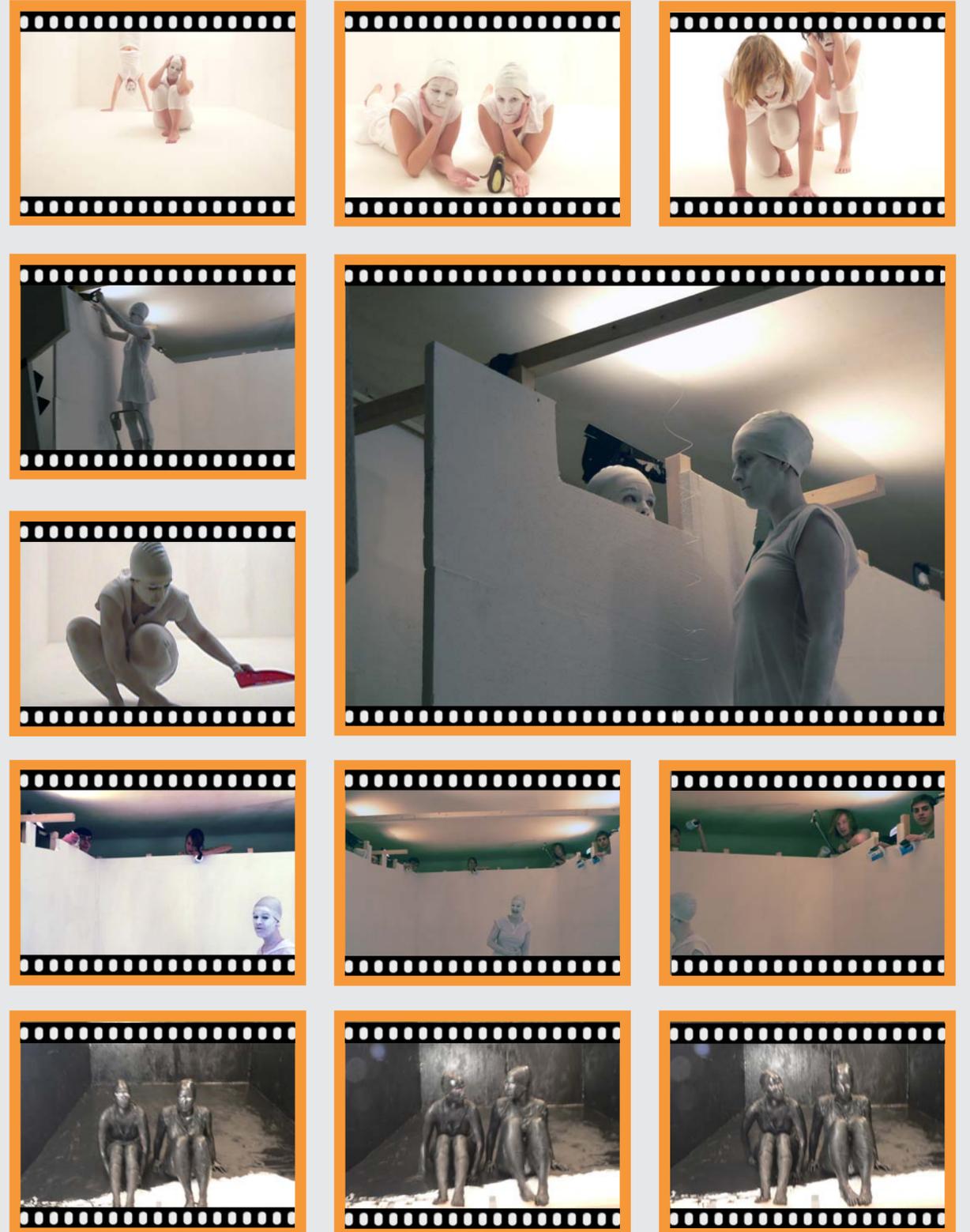
# Ablauf der Installation "haptische Flucht nach vorne"

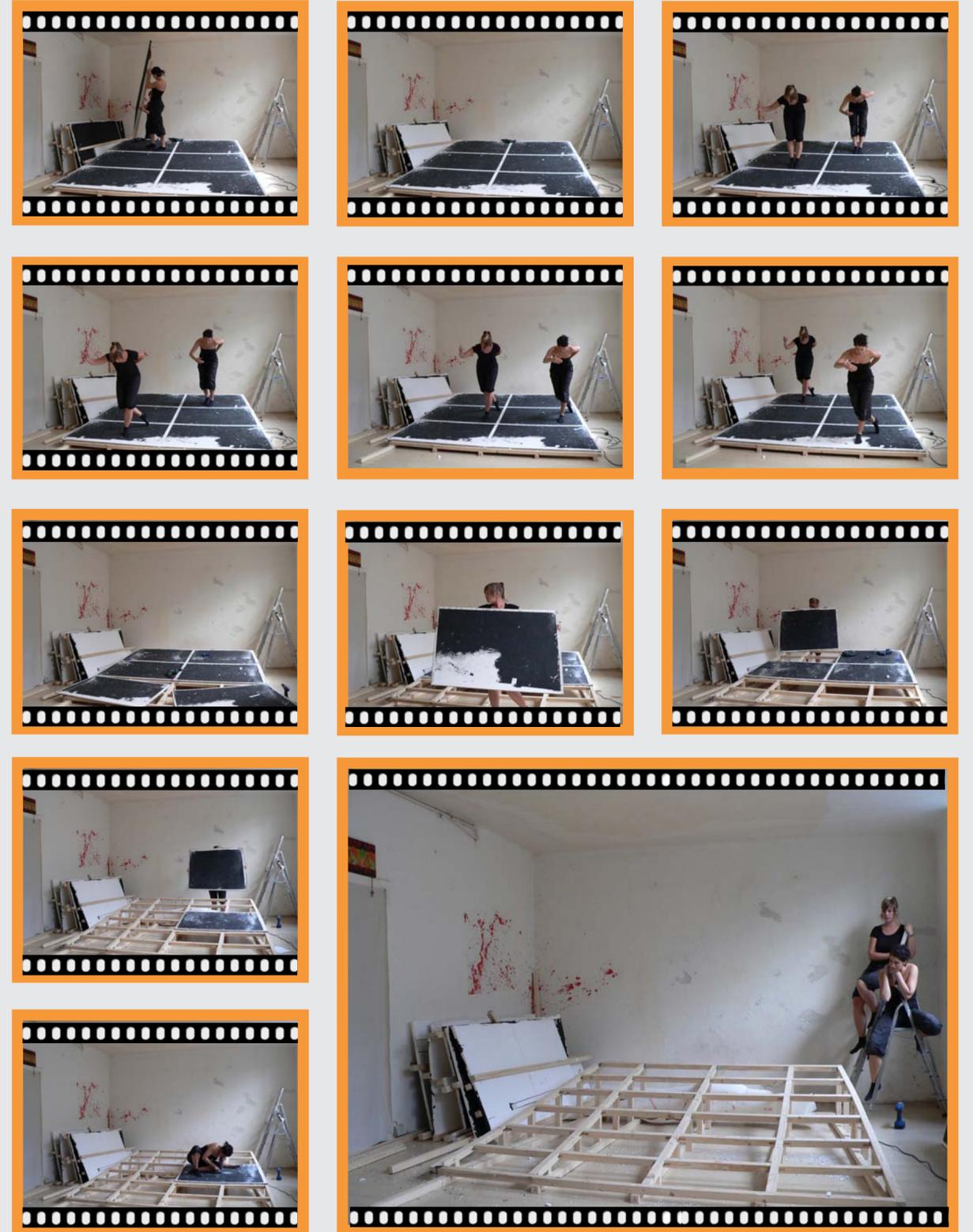


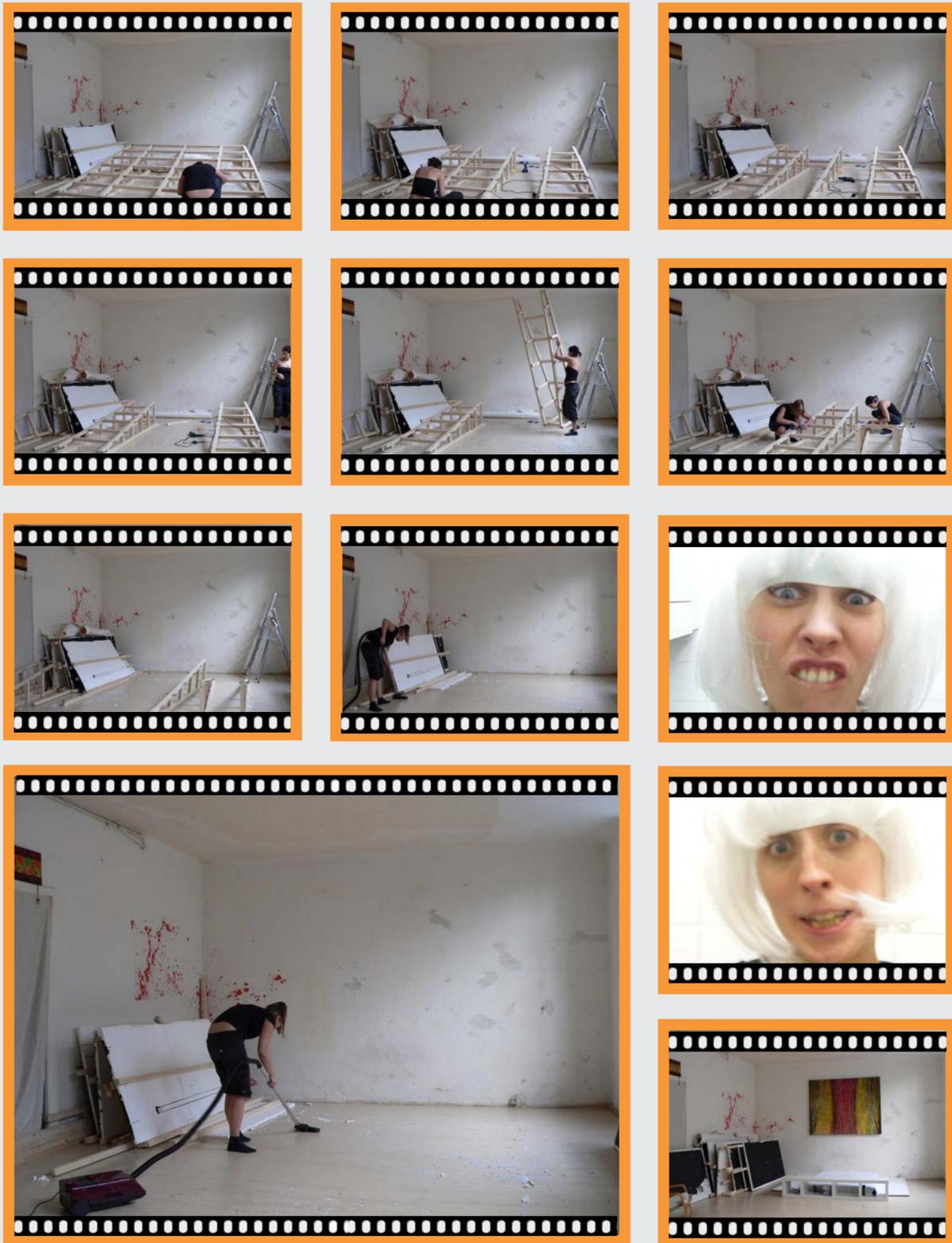
die Verdrängung des Besuchers entspannt die Skulptur schliesslich wieder











- S. 4: „Flucht“ Graphik von Iris Cerny und Marie Prammer, 2010
- S. 6: „gelbe Skulptur passend zu Vespa“ nach einem Bild von Hans Hemmert, 1998  
Latexballon/Luft/Künstler/Vespa, Cibachrom 100x75cm
- S. 7: nach einem Bild von Hans Hemmert
- S. 8: „Verflüchtigung“ Graphik von Iris Cerny und Marie Prammer, 2010
- S. 11: „Achtung Wildwechsel!“ nach dem Gefahrenzeichen §50/13b Achtung Wildwechsel
- S. 12-31: Filmstills aus "FLUCHT." von Iris Cerny und Marie Prammer, 2009
- S. 20: „Entwicklung der Performance Art nach 1945 bis 2000“ von Iris Cerny und Marie Prammer, 2010
- S. 33: „Monument zur Erinnerung an die Sklaverei“ (Martinique) nach einem Photo von Kovac,  
veröffentlicht unter <http://www.geo-reisecommunity.de/bild/124465/Martinique-Frankreich-Monument-zur-Erinerung-an-die-Sklaverei#gallerySlider> am 22. Februar 2009 um 17:25 Uhr
- S. 35: Filmstill aus der Anfangssequenz von „FLUCHT.“ von Marie Prammer und Iris Cerny
- S. 36: „Prometheus, der Menschenschöpfer“  
[www.hellenica.de\\_Griechenland\\_Mythos\\_Bild\\_PrometheusMensch.jpg](http://www.hellenica.de_Griechenland_Mythos_Bild_PrometheusMensch.jpg)
- S. 37: Prometheus, Jorge Pardo (Polykarbonat, Glühlampe, Halterung, Licht, Courtesy neugerriemschneider) Prometheus-Ausstellung im Kulturzentrum bei den Minoriten in Graz, 6. März - 9. Mai 2010 [http://www.kultum.at/galerien/2010/Prometheus\\_Ausstellung.htm](http://www.kultum.at/galerien/2010/Prometheus_Ausstellung.htm)
- S. 38: „Pygmalion und Galatea“ nach dem Original „Pygmalion und Galatea“ von Jean-Léon Gérôme, 1890
- S. 39: „Golem“ nach einem Filmstill aus „Der Golem, wie er in die Welt kam“ von Paul Wegener, Carl Boese (Il Golem, Germany, 1920)  
[http://www.bergamofilmmeeting.it/2007/FOTO/Golem/golem\\_006.jpg](http://www.bergamofilmmeeting.it/2007/FOTO/Golem/golem_006.jpg)
- S. 40: „Der Zauberlehrling“ nach einer Illustration von E. Schütz, Brüder Kohn, Wien I.  
<http://www.synopsysoc.org/viewfromtop/wp-content/uploads/2008/11/zauberlehrling.jpg>;  
Posted by Frank Schirrmeister on November 5th, 2008
- S. 41: „Frankenstein“ nach einem Filmstill von Boris Karloff in „Frankenstein“, 1931  
<http://www.frankenstein1931.com/graphics/frankensteinFull.gif>
- S. 43: „Pinocchio“ nach der Illustration „Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino“ von Enrico Mazzanti, Firenze, 1883  
[http://www.linguaggioglobale.com/Pinocchio/menu\\_pinocchio.htm](http://www.linguaggioglobale.com/Pinocchio/menu_pinocchio.htm)

- S. 44: „The Golem“ nach einem Original von "The Golem" von Richard Reyes, Gothelf Art Gallery 2005, La Jolla, CA  
<http://www.illustrereyes.com/2005-March/The-Golem.jpg>
- S. 45: „Die Mechanische Ente“ von Jacques de Vaucanson, 1738  
<http://www.fh-bochum.de/fb4/institute/roboter/downloads/industriroboter/industriroboter.pdf>
- S. 47: „R.U.R. - Rossums Universal Robots“ von Karel Capek, 1920  
Czech & Sloval Collections at the Library of Congress - George Kovtun  
<http://www.mindfully.org/Reform/RUR-Capek-1920.htm>
- S. 50: Filmstill aus „2001 - A Space Odyssey“ von Stanley Kubrick, 1968  
Dave Bowman starts dismantling HAL 9000's central core in the Discovery. Courtesy MGM;  
[http://www.wired.com/science/discoveries/news/2009/01/dayintech\\_0112#](http://www.wired.com/science/discoveries/news/2009/01/dayintech_0112#) Read More [http://www.wired.com/science/discoveries/news/2009/01/dayintech\\_0112#ixzz0mtcr1L43](http://www.wired.com/science/discoveries/news/2009/01/dayintech_0112#ixzz0mtcr1L43)
- S. 52: „Mädchen vor dem Spiegel“ nach dem Original „Jeune fille devant un miroir.“ von Pablo Picasso, 1932  
Oil on canvas. 162,3 x 130,2 cm, The Museum of Modern Art, NYC. (Inv 2.38).  
Gift of Mrs. Simon Guggenheim, 1938.
- S. 52: „Publikumsbeschimpfung“ photographische Aufnahme einer Aufführung von Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“ von Gert Heide aus den 60er Jahren.  
[http://www.uibk.ac.at/ipoint/news/uni\\_und\\_forschung/261768.html](http://www.uibk.ac.at/ipoint/news/uni_und_forschung/261768.html)
- S. 53: oben: Plakat zu Andy Warhols „Exploding Plastic Inevitable“ (1966)
- S. 54: unten: Still aus „Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable“ von Ronald Nameth, 1967 © Ronald Nameth  
courtesy the artist
- S. 54: oben: Filmstill aus „The Flicker“ von Tony Conrad, 1966 © Tony Conrad courtesy the artist.  
Dem Film ist die Warnung vorangestellt, dass bei dafür anfälligen Menschen Epilepsieanfälle ausgelöst werden können.
- S. 55: unten: The Experimental Film Club during the screening of Tony Conrad's The Flicker, 1966  
as part of the programme „Flecks of Interruption“. 15th November 09, Odessa Club, Dublin  
<http://experimentalfilmclub.blogspot.com/>
- S. 55: oben: „Ping Pong“ von Valie Export, Generali Foundation, Wien  
[http://pong-mythos.net/images\\_public/presse/VALIE%20EXPORT\\_Ping\\_Pong\\_1968.jpg](http://pong-mythos.net/images_public/presse/VALIE%20EXPORT_Ping_Pong_1968.jpg)
- S. 56: „Ping Pong. Ein Film zum Spielen - ein Spielfilm“ von Valie Export, 1969 © Valie Export  
[http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=16&tx\\_ttnews\[backPid\]=26&cHash=0afdcf1703](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=16&tx_ttnews[backPid]=26&cHash=0afdcf1703)

- S. 57 unten: „Long Film for Four Projectors“ von Anthony McCall, 1974, 16mm film  
Environment mit vier Projektoren. Photograph © Henry Graber, 2003, courtesy the New Art Trust, San Francisco  
Anthony McCall: Drawing with Light. Adam Art Gallery, Victoria University of Wellington, New Zealand
- S. 61 „Fluxus Manifest“ veröffentlicht von George Maciunas in der ersten Fluxuszeitung, 1963  
FLUXUS PREVIEW REVIEW
- S. 62 „Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement“ von George Maciunas, 1965  
George Maciunas manifestiert die gegensätzlichen Wesenszüge von „Art“ und „Fluxus Art-Amusement“
- S. 64 „Silence“ von John Cage, aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl,  
Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1995, © 1954 by John Cage, Vortrag über nichts, S. 6-7
- S. 68 Die Hering-Täuschung: scheinbare Bewegung auf die Mitte © Rensselaer, Changizi
- S. 69 „Durchgang, 1970“ von Lienhard von Monkiewitsch  
Öl und Kunstharz auf Hartfaser, 100 x 300 cm. Sammlung Würth, Inv. 3662
- S. 70 „Im Atelier, 1997“ von Hans Hemmert  
Latexballon/Luft/Künstler/Atelier/Dialeuchtkasten, 128 x 160 cm, Sammlung Würth. Hans Hemmert, Berlin.
- S. 71 Ton - Klang - Geräusch  
nach D. Blume, G. Fels, T. Homolka, K. Kuhn und F.-J. Liesenfeld, "Der Mensch - Lehrbuch für die Oberstufe der  
allgemeinbildenden höheren Schulen", sowie Paul A. Tipler und Gene Mosca, "Physik Für Wissenschaftler und  
Ingenieure"
- S. 74 „Head anatomy with olfactory nerve“ von Patrick J. Lynch, 2006, medical illustrator  
der menschliche Riechsinn
- S. 76 Behandlung eines Patienten mittels Spiegeltherapie  
nach einem Photo von <http://sciencev1.orf.at/science/news/150851>

- Adorno, Theodor W.: „Ästhetische Theorie“, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1973
- Almhofer, Edith: „Performance Art“, Boehlau Verlag 1988
- Asimov, Isaac: „Robotervisionen“, Bastei Lübbe by Byron Preiss Visual Publications 1990
- Ausstellungskatalog: „Flucht - Problemkreis seit Menschengedenken“, Kunsthalle Darmstadt 1990
- Autorenkollektiv: „Kino- und Fernseh Almanach“, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1984
- Bataïni A., Soriano A., Bordeau A.: „Mechanische Spielfiguren aus vergangenen Zeiten“, Sauret 1985
- Bernius, V.: „Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören“, Göttingen 2006
- Bertelsmann Lexikon, Lexikon-Institut Bertelsmann (Hrsg.), Gütersloh 1999
- Bertelsmann: „Spektrum der Kultur“, Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH / Bertelsmann Lexikothek Verlag GmbH  
Gütersloh 1998
- Block, René & Knapstein, G.: „Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland. 1962 - 1964“, Institut für  
Auslandsbeziehungen Stuttgart 1995
- Blume D., Fels G., Homolka T., Kuhn K., Liesenfelds F.-J.: „Der Mensch“, Franz Deuticke Wien, Hölder-Pichler-Tempsky Wien,  
Leykam AG Graz. 1975
- Bonnefoy, Claude: „Bekenntnisse“, Arche 1969
- Booker, M. Keith & Thomas, Anne-Marie: „The Science Fiction Handbook“, John Wiley and Sons Ltd. UK 2009
- Brandt, Sylvia: „BRAVO! & BUM BUM! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futu-  
rismus, Dada und Surrealismus - Eine vergleichende Untersuchung“, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften Frank-  
furt am Main 1995
- Bronner, Oscar (Hrsg.): „Der Standard - 18.02.2010“, Standard Verlagsgesellschaft m.b.H. Wien 2010
- Brüggen, Viktoria von der: „Täuschungsmanöver - Optische Irritationen und visuelle Manipulationen vom Surrealismus bis heu-  
te in der Sammlung Würth“, Swiridoff Künzelsau 2006
- Cage, John: „Silence“ (1954), Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1995
- Campenhausen, Jutta von: „Geo Wissen September 1997“, Verlag Gruner & Jahr AG & Co Hamburg 1997
- Chandrashekar, J.: „Nature Vol. 444“, 2006

Collodi, Carlo: „Pinocchios Abenteuer“, Arena Kinderbuch-Klassiker - Arena Verlag GmbH Würzburg 1998

Deufert, Katrin: „John Cages Theater der Präsenz“, FU Berlin 2001

Dreher, Thomas: „Performance Art nach 1945“, Wilhelm Fink Verlag, 2001

Duden: „Deutsches Universalwörterbuch“, 6. überarbeitete Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 2007.  
Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Mannheim

Ferner, Helmut: „Anatomie des Nervensystems und der Sinnesorgane des Menschen“, Ernst Reinhard Verlag  
München/Basel 1970

Frisby, Joh P.: „Optische Täuschungen - Sehen - Wahrnehmen - Gedächtnis“, Weltbildverlag Augsburg 1989

Gatterburg, Angela & Musall, Bettina: „Der Spiegel Wissen Nr. 1/2009“, Spiegel-Verlag Hamburg 2009

Goethe, Johann Wolfgang von: „Goethes Schriften. Achter Band“, G. J. Göschen 1789

Goethe, Johann Wolfgang von: „Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Erster Band“, J. G. Cotta'sche  
Buchhandlung Stuttgart und Tübingen 1827

Gropius, Walter: „Apollo in der Demokratie“, Mann 1967

Gruber, Kathrin: „Journal für Ernährungsmedizin 2009“, Ärzthausverlag 2009

Handke, Peter: „Publikumsbeschimpfung“, Suhrkamp Verlag 1966

Helmholtz, Hermann von, u. a.: „Allgemeine Encyclopädie der Physik - IX. Band“, Gustav Karsten (Hrsg.), Leopold Voss  
Leipzig 1867

Higgins, Dick: „Dé-coll/age“ 6. Typos Verlag Frankfurt - Something Else Press New York July 1967. Vostell, Wolf (Hrsg.)

Hoffmann. Anke: „Beverly & Tony Conrad, USA: Four Square, 1971“, Text zur Ausstellung Expanded Cinema. Film als Spektakel,  
Ereignis und Performance, PHOENIX Halle Dortmund 2004

Huelsenbeck, Richard: „DADA - Almanach“, Erich Reiss Verlag Berlin 1920

Joseph, Branden W.: „My Mind Split Open - Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable“ in Grey Room 8 2002

Kant, Immanuel: „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“, Meiner Hamburg 1899

Kubrick, Stanley & Clarke, Arthur C.: „2001: A Space Osysey“, Hawk Films Ltd. 1965

Lackner, J. R.: „Brain 111“, 1988

Lajtha, A. & Johnson, D. A. (Hrsg.): „Handbook of Neurochemistry and Molecular Neurobiology“, Springer US 2007

Lem, Stanislaw: „Solaris“ (1968), Surkamp Taschenbuch 2009

Lem, Stanislaw: „Also spach Golem“, Insel Verlag Frankfurt am Main 1984

Lem/Beres: „Lem über Lem - Gespräche“ (1989), Surkamp 1989

Lennon, John: „Double Fantasy“, Geffen Records 1980

Liessmann, Konrad Paul: „Reiz und Rührung - Über ästhetische Empfindungen“, WUV 2004

Maciunas, George: „Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement“, 1965

Maciunas, George: „Manifesto on Fluxus“, 1963

Matt, Gerald: „Das Unmögliche Theater - The Impossible Theatre“, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, 2005

McGurk, Harry & MacDonald, J.: „Nature Vol. 264“, 1976

McGurk, Harry & MacDonald, J.: „Perception and Psychophysics, 24“, 1978

Michalka, Matthias: „Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger und Siebzigerjahre“, Köln 2004

Nationale Forschungs- und Gedenkstätte der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar. „Weimarer Beiträge Band 33“, 1987

Nekula M., Koschmal W., Rogall, Joachim (Hrsg.): „Deutsche und Tschechen. Geschichte - Kultur - Politik“, Beck München 2001

Nitsch, Friedrich: „Orgien Mysterien Theater“

Ovidius, Publius Naso: „Metamorphosen“, Insel Verlag Frankfurt am Main 1990

Pratchett, Terry: „Hohle Köpfe - Ein Roman von der bizarren Scheibenwelt“, Wilhelm Goldmann Verlag München 1998

Rau, Johannes & Vostell, Wolf: „Vostell Fluxus Zug - Das mobile Museum“, Verlag Frölich und Kaufmann 1981

Redaktion für Kunst des Bibliographischen Instituts (Hrsg.): „Meyers kleines Lexikon. Kunst“, Meyers Lexikonverlag Mannheim/  
Wien/Zürich 1986

Riha, Karl & Schäfer, Jörg mit Merte, Angela (Hrsg.): „DADA total - Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder.“, Philipp Reclam jun. Stutt-  
gart 1994

Rainer G., Kern N., Rainer E.: „Stichwort Literatur - Geschichte der deutschsprachigen Literatur“, Veritas-Verlag Linz 1997

Schiller, Friedrich: „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" (1795)

Schmölzer, Hilde: „Das böse Wien der sechziger Jahre" (1970), Mandelbaum 2008

Schopenhauer, Arthur: „Parerga und Paralipomena"

Sebald, Franz: „Unterricht Biologie", 2004

Stegentritt, Erwin (Hrsg.): „How We Met: Or A Microdemystification", AQ16

Stehrer, Sabine & Bauer, Wolfgang: „Medizin Populär", Ärzteverlagshaus 2007

Tarkowsky, Andreji: „Die Versiegelte Zeit", Alexander Verlag Berlin 1984

„techfortaste.news" Ausgabe 02.06.2008, techfortaste.net Gesellschaft mbH Lebring (Hrsg.)

Thomas, Bernd: „Unterricht Biologie", 2004

Tsao, Jack: „New England Journal of Medicine - November 22, 2007", Massachusetts Medical Society 2007

Watzlawick, Paul: „Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen", Piper München Zürich 1978

Weibl, Peter: „Österreich zum Beispiel - Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1968", O. Breicher, R. Urbach (Hrsg.)

Wilde, Oscar: „Das Bildnis des Dorian Gray", (Insel Verlag Frankfurt am Main 1909), Süddeutsche Zeitung | Bibliothek 2004

Wundt, Wilhelm: „Grundzüge der physiologischen Psychologie", Leipzig 1874

Zender, Hans & Brendel, Alfred & Mon, Franz & Hacker, Hans u.a. : „Die fünf Sinne - Von unserer Wahrnehmung der Welt", Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main 2008

artnet.dortmund.de

beta.see-this-sound.at

www.aufenthaltssite.de

www.depression-therapie-forschung.de

www.duden.de

www.3sat.de

www.gesund.co.at

www.kunstwissen.de

www.leinroden.de

www.macba.cat

www.medizinpopulaer.at

www.purveslab.net

science.orf.at

sciencev1.orf.at

www.scienceticker.info

www.tate.org.uk

www.unhcr.at

www.uni-koeln.de

www.uri-avnery.de

www.visual-memory.co.uk

www.de.wikipedia.org

www.zeit.de

In dieser Arbeit impliziert die männliche Form sämtliche Geschlechter.