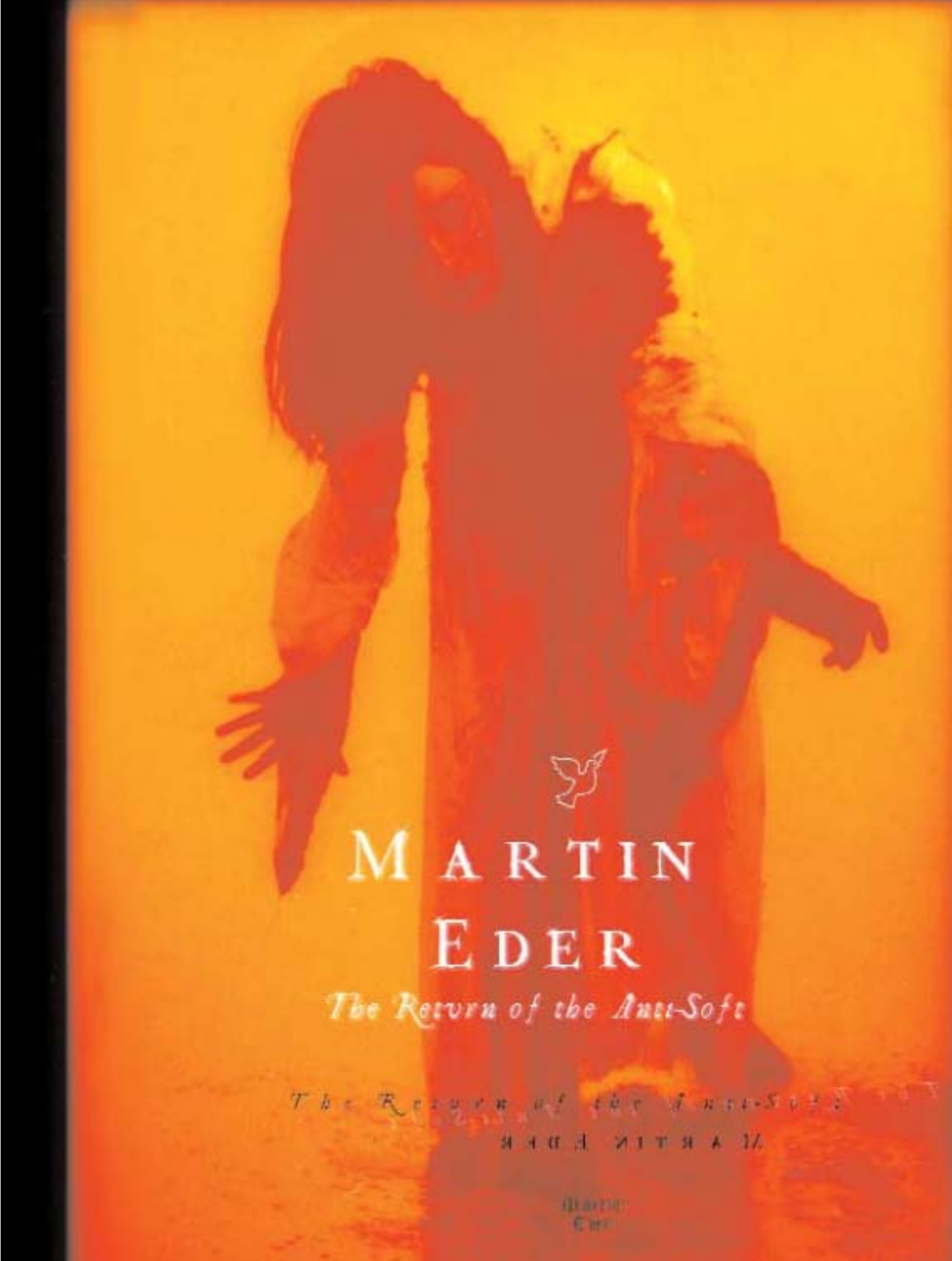

MARTIN
EDER
The Return of the Anti-Soft

Martin Eder

The Return of the Anti-Soft

Städtische Kunstsammlungen Augsburg
Neue Galerie im Höhmann–Haus

I employ the word cruelty in the sense of an
appetite for life, a cosmic rigor, an implacable
necessity, in the gnostic sense of a living
whirlwind that devours darkness, in the sense
that pain apart from whose ineluctable
necessity life could not continue;
good is desired,
it is the consequence of an act;
evil is permanent.

Antonin Artaud

(1896 – 1948)

THE RETURN OF THE ANTI-SOFT

1 – 69

FOREVER IS NOT VERY LONG

Thomas Elsen

70 – 75

P..P.-PIPPI–PARADISO

DIE ÜBERZEUGUNG DER ÜBERZEUGTEN

PREACHING TO THE CONVERTED

Christian Janecke

76 – 87

FLY ROBIN FLY

Jan Winkelmann

88 – 97

Biography

Aknowledgments

Martin Eder

(me) THE

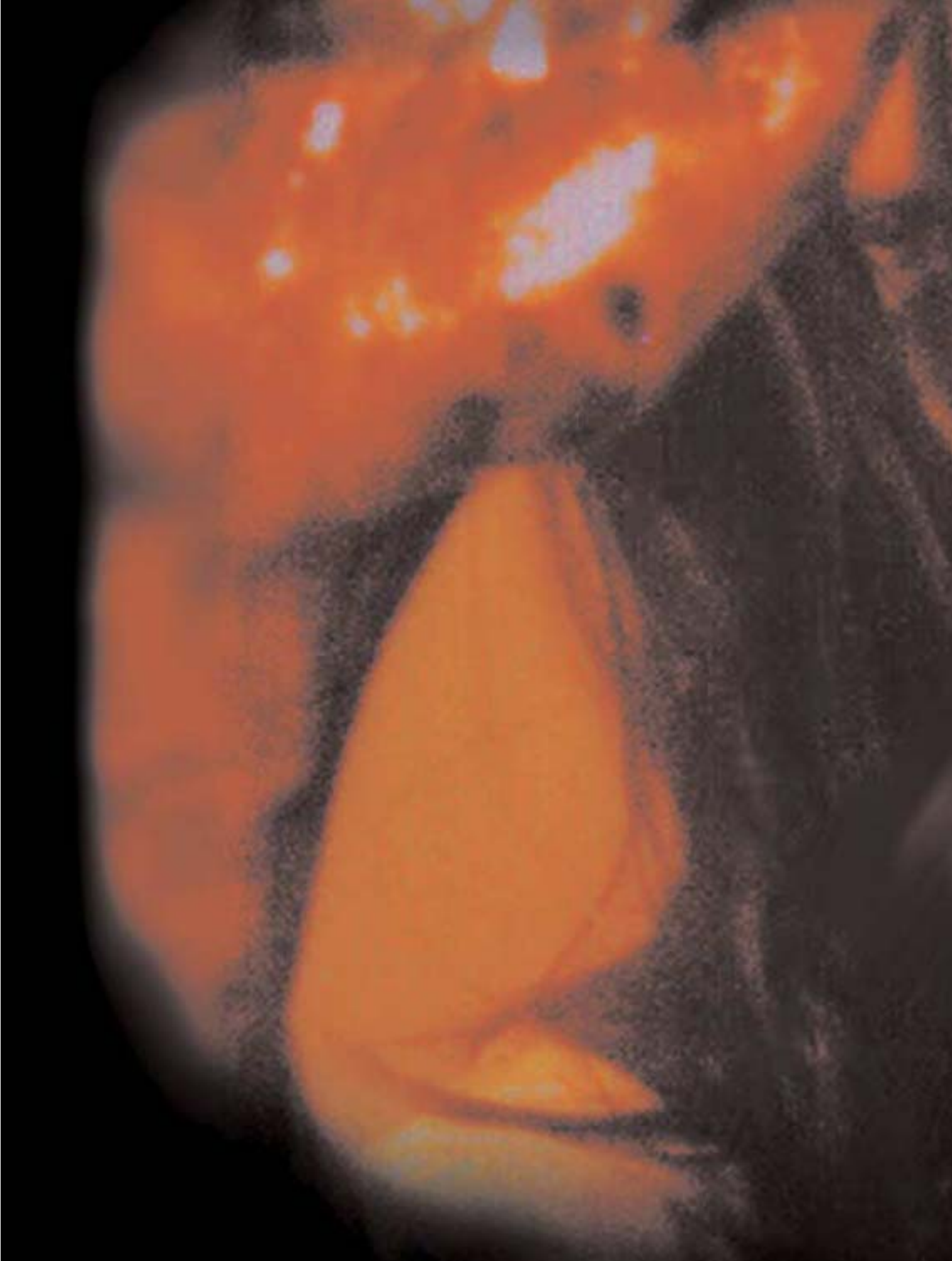
ANTI

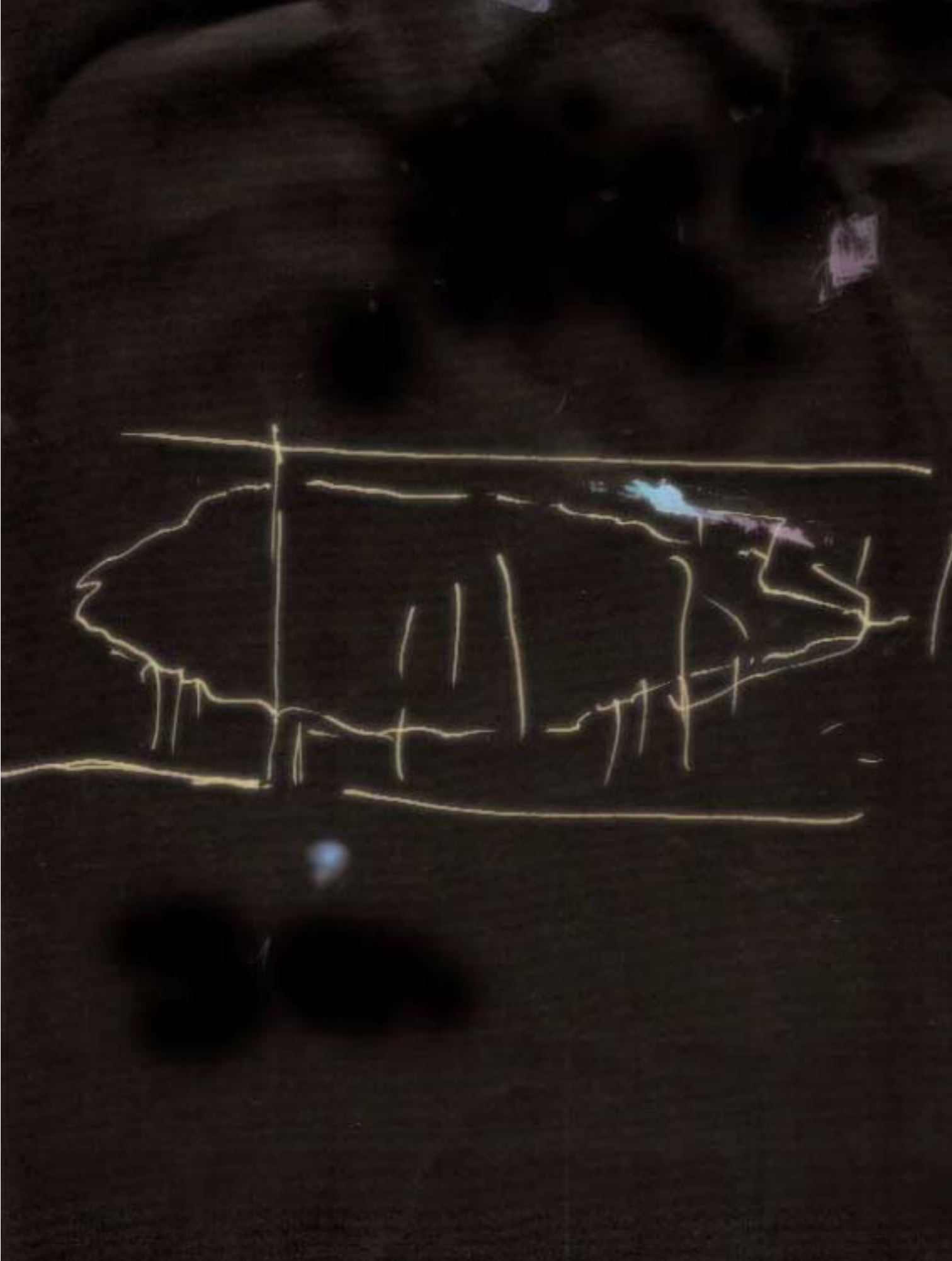
SET

Martin Eder
The Return of...

the Return
of . . .
martin eder
. It . . .
soon
the Anti-Soft.

I have always been here before
Roky Erickson





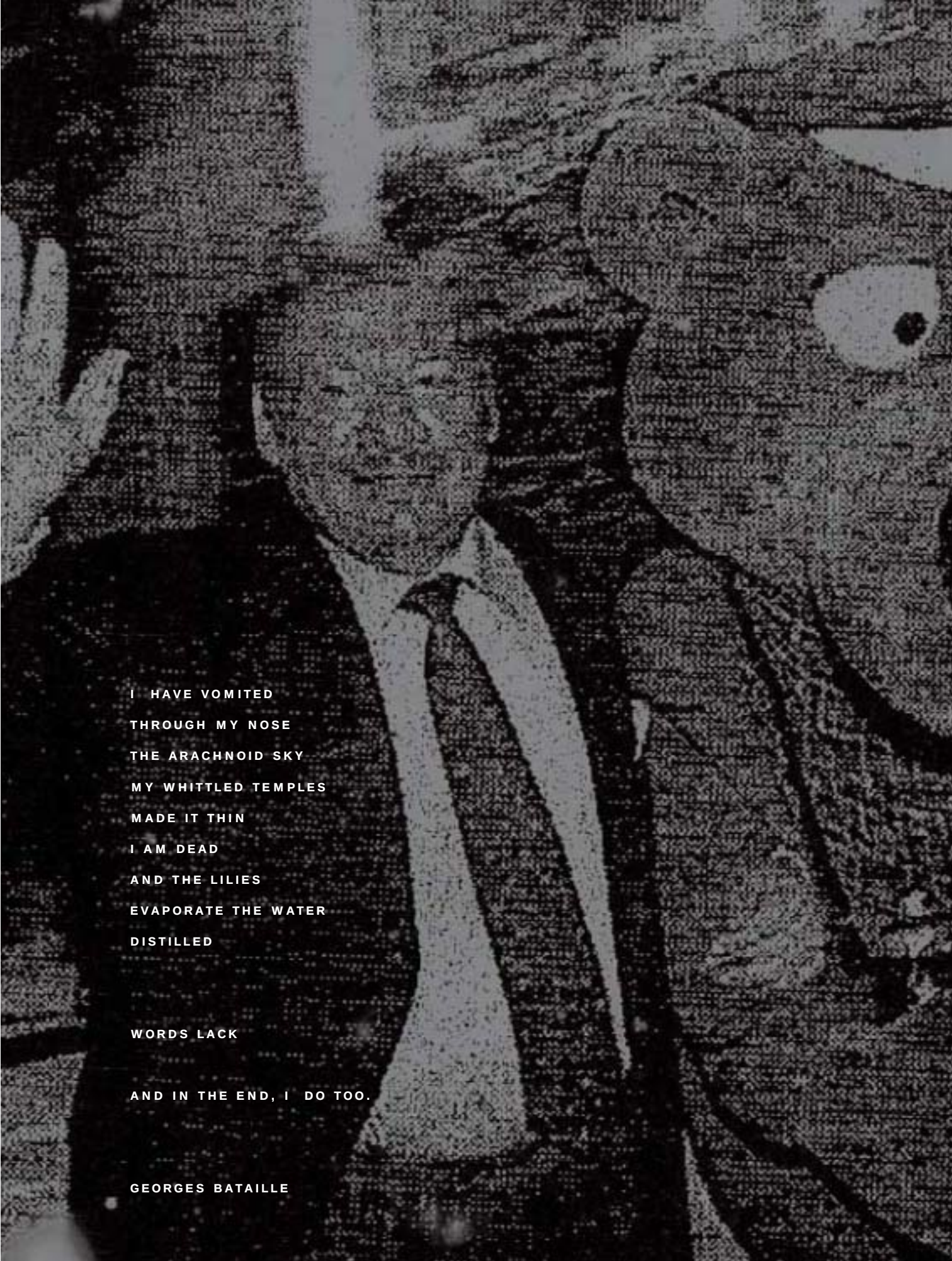
FOREVER
IS NOT VERY

LONG

FOREVER ISN´T VERY LONG.
MIXED MEDIA.
INSTALLATION. CA. 1600 CM X 900 X 4 CM. AUGSBURG 2001

FOREVER ISN´T VERY LONG.
MIXED MEDIA.
INSTALLATION. CA. 1600 CM X 900 X 4 CM. AUGSBURG 2001

The Skinned Rabbit's Running Nose



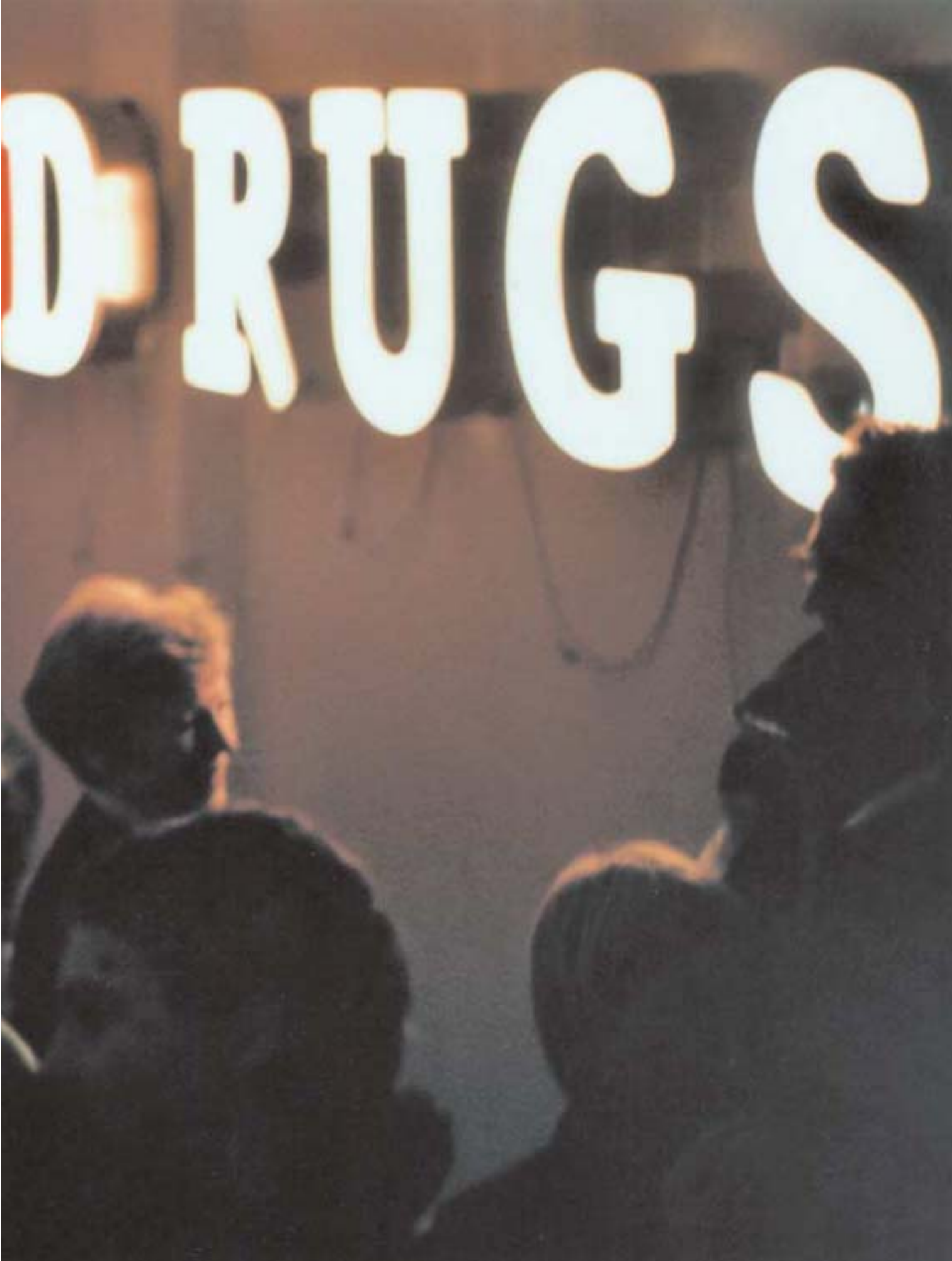
I HAVE VOMITED
THROUGH MY NOSE
THE ARACHNOID SKY
MY WHITTLED TEMPLES
MADE IT THIN
I AM DEAD
AND THE LILIES
EVAPORATE THE WATER
DISTILLED

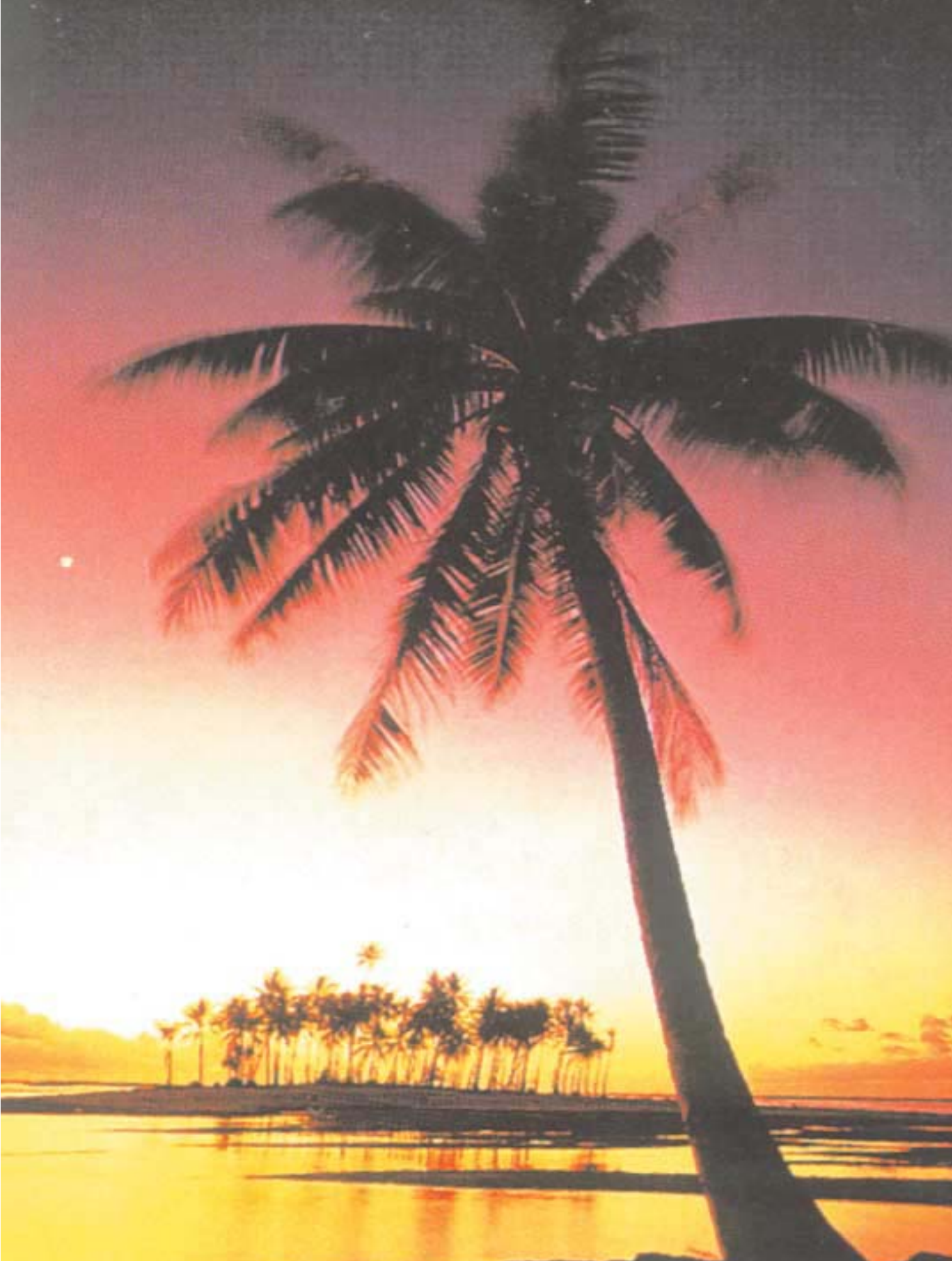
WORDS LACK

AND IN THE END, I DO TOO.

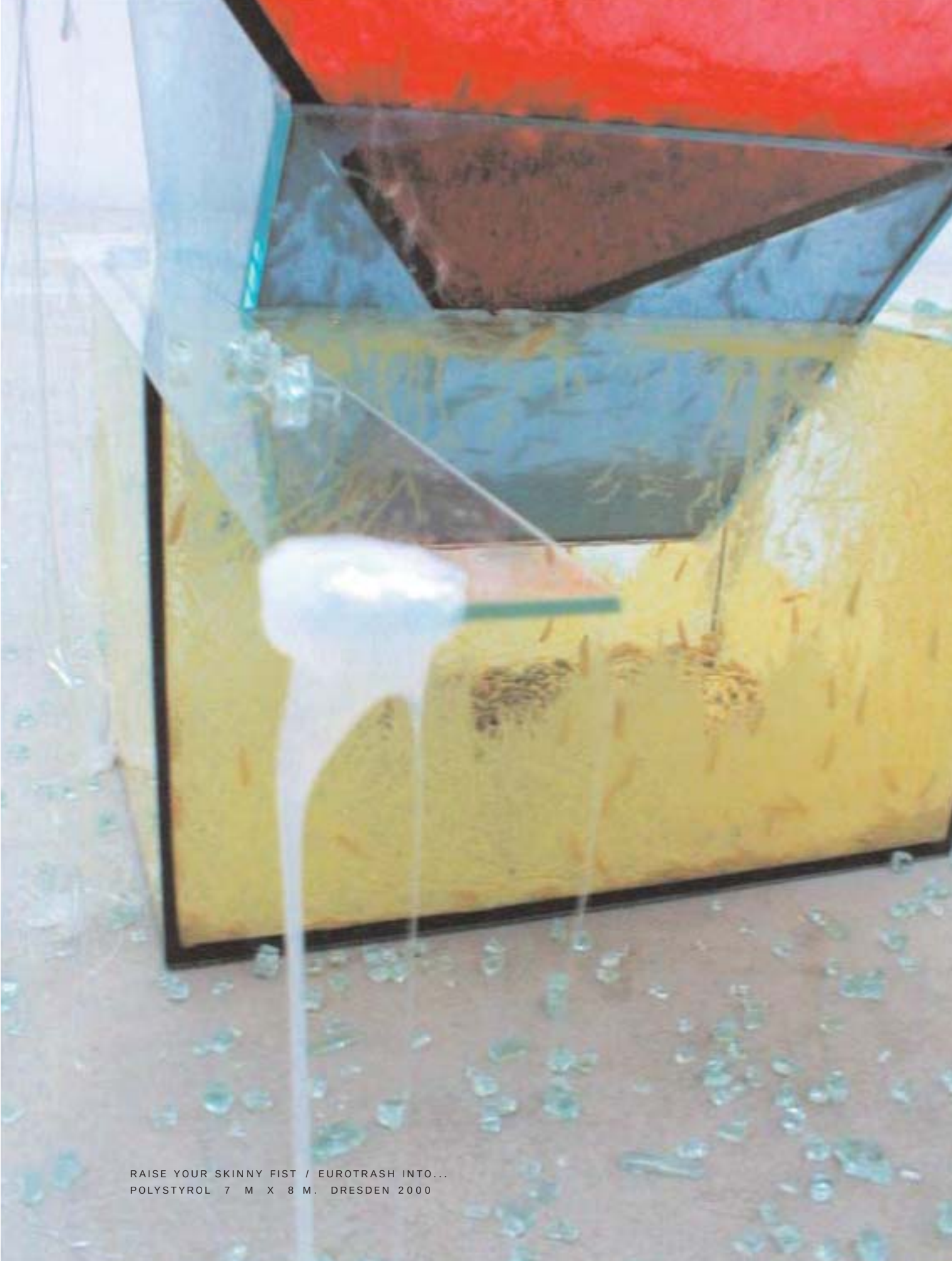
GEORGES BATAILLE

1984NINETEENFOURTYEIGHT
ILLUMINATED SIGN 70 X 500 CM. 2000


DRUGS

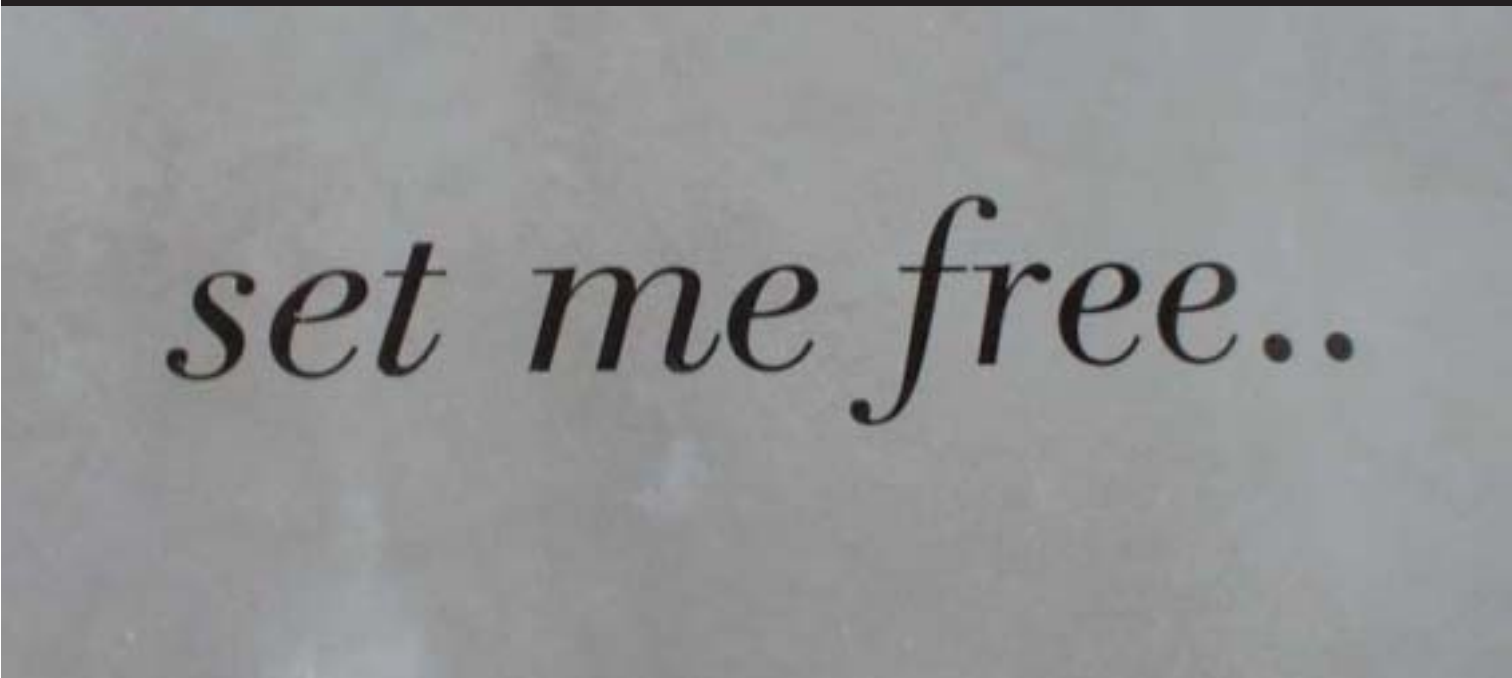


DEAD STAR / BLACK HOLE /
SHINE ON MY LITTLE LIGHT
/ BIG PANCAKE PEACEFEST.
POLYSTYROL 7 M X 8 M
DRESDEN 2000

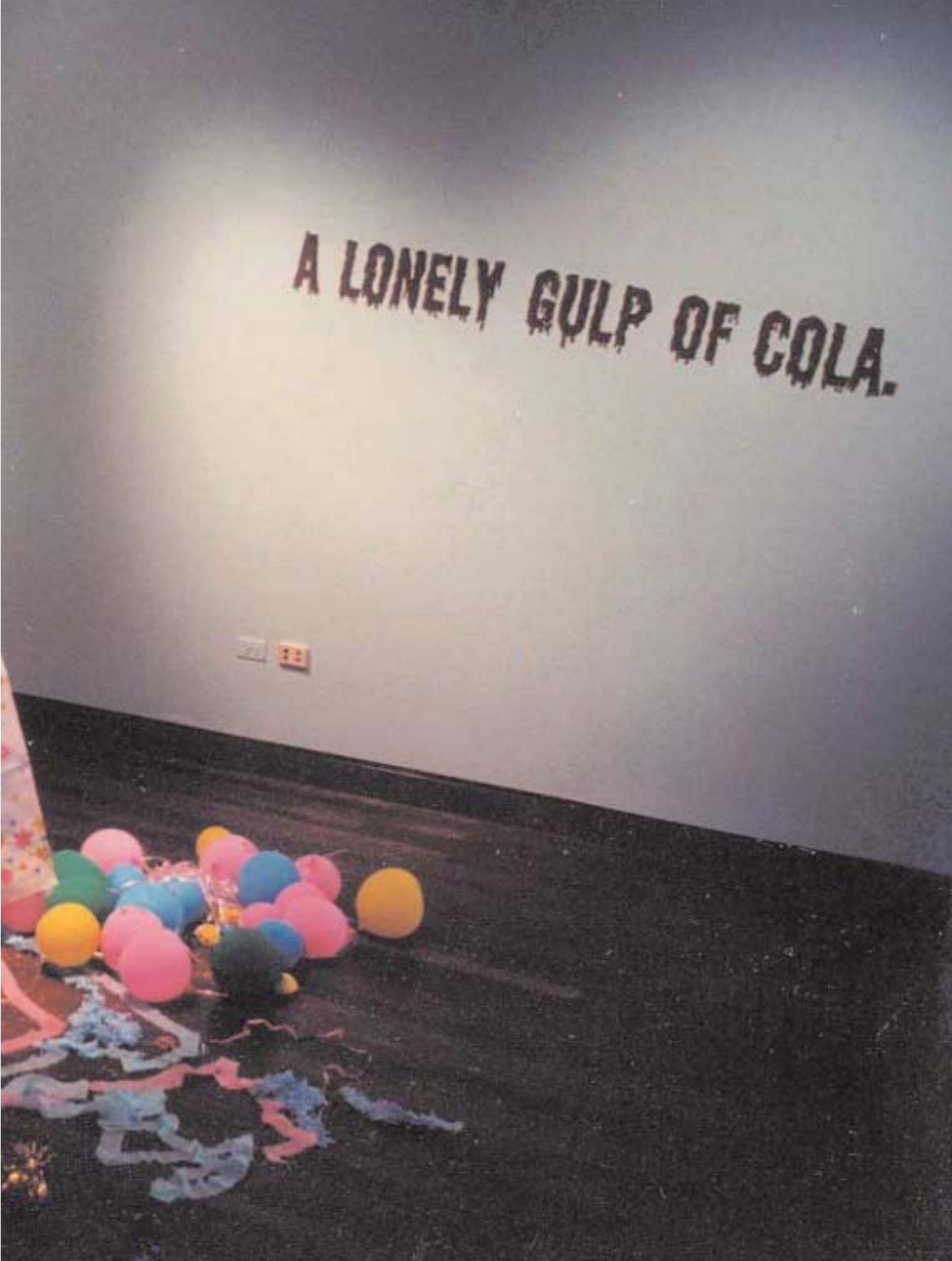


RAISE YOUR SKINNY FIST / EUROTRASH INTO...
POLYSTYROL 7 M X 8 M. DRESDEN 2000

I disconnect totally from reality


set me free..

HOME IS WHERE THE HATRED IS.
SIZE VARIABLE. NYC 2000


A LONELY GULP OF COLA.

FILMSTILLS FROM P..P..PIPPI-PARADISO.

MARTIN EDER

...P...P...PIPPI-PARADISO...

MY FAVOURITE ROOMS

FILMSTILLS FROM P..P..PIPPI-PARADISO. LEIPZIG 2000

PERFORMANCE STILL FROM P..P..PIPPI-PARADISO. LEIPZIG 2000

SHORN DEAD MAN

DAMP GRAVE

ONE – ARMED SUN.

GEORGES BATAILLE

PERFORMANCE STILL FROM P..P..PIPPI-PARADISO. LEIPZIG 2000

PERFORMANCE STILL FROM P..P..PIPPI-PARADISO. LEIPZIG 2000

FUN

Forever isn’t very long.

Martin Eder im Augsburger Höhmann-Haus.

von Thomas Elsen

Forever isn’t very long lautet der Titel des Projektes, das Martin Eder im Frühjahr 2001 für die Neue Galerie im Höhmann-Haus in Augsburg realisierte. Für einen Zeitraum von knapp zwei Monaten besetzte er die gesamte zur Verfügung stehende Ausstellungsfläche mit einer einzigen, monumentalen Skulptur. Sie bestand aus einer Vielzahl aufeinandergelegter, geschichteter, in Form gesägter, gerissener, gebrochener, und schließlich miteinander verklebter Polystyrol-Dämmplatten, wie sie in jedem Baumarkt erhältlich sind.
Als ein makellos weißes, abstrakt kristallines Ungetüm von kalter Schönheit zog sich diese skulpturale Konfiguration durch alle drei Räume der Galerie, umschloss deren Wände und Türdurchgänge an ihren Innenseiten vollständig, und nahm so das nahezu gesamte Volumen des Raumes für sich in Anspruch (vgl. dazu die Aufnahmen auf dieser und den folgenden Seiten). Bei vielen, die es sahen, weckte das Objekt die Vorstellung von sich auftürmenden Eisschollen oder eines Felsbrockens, bei anderen wiederum die Assoziation einer seltsamen, pilzartigen Wucherung. Man hätte sich auch in einem Science-Fiction-Film wähnen können, was durchaus einer Affinität des Künstlers entspricht, und durch die ebenso Spannung erzeugende wie einlullende Musik einer Spieluhr unterstützt wurde, die wie der akustische Vorspann einer kurz bevorstehenden, fiktiven Dramaturgie anmutete (zu Martin Eder als ein mit Film und mit Performance arbeitender Künstler vgl. den Aufsatz von Christian Janecke in diesem Katalog). Es konnte aber auch der Eindruck entstehen, als sei soeben ein gewaltiger Meteorit in das Gebäude eingeschlagen. Eders skulpturale Formation setzte sich über die räumlichen Gegebenheiten und Vorgaben jedenfalls so vollständig und konsequent hinweg, dass die architektonische Struktur und das Kontinuum der tatsächlichen Raumfolge nicht nur markant verändert wurde, sondern - quasi im Kunstwerk eingeschlossen - vor dem Auge des Betrachters vollkommen verschwand. An einigen Stellen blieb ringsumher nur noch ein schmaler Streifen zur Wahrnehmung und Betrachtung dieser im besten Sinne des Wortes merkwürdigen Skulptur. Die Gebrochenheit der Oberfläche von Eders Gebilde, die scheinbar vielfach in sich zusammengeschoben schien, war allgegenwärtig, und nur an wenigen Punkten erlaubten ein paar schmale Spalten einen vagen Blick in das Innenleben des künstlichen Monstrums: Es war gänzlich hohl, und die Monumentalität seiner äußeren Form korrespondierte auf eine seltsame Weise zugleich mit ihrem inneren Ausgehöhltsein, einer großen inneren Leere.

Dieses Verhältnis von innen und außen, von Gehalt und Oberfläche, ist seit geraumer Zeit ein zentrales Thema der künstlerischen Arbeit Martin Eders, und vor diesem Hintergrund

vermag sich auch seine Augsburger Skulptur nicht ausschließlich in der visuellen, sondern vor allem einer symbolisch-assoziativen Sphäre zu erschließen: Als Skulptur der reinen Oberfläche lässt sie nichts außer der Wahrnehmung eben jener Oberfläche zu, bleibt ein hermetischer Corpus, dessen äußere Form und Erscheinung dem Betrachter geradezu plakativ vor Augen geführt wird, über dessen Seelenleben wir aber nichts erfahren. Jeder Versuch von Betrachtung und Aneignung, jedes vermeintliche "Verstehen" dieses künstlichen Körpers bezieht sich allein auf die Erfassung seiner äußeren Form, einer Erfassung von Äußerem und Äußerlichkeit schlechthin, und muß damit zwangsläufig an der Oberfläche verhaftet bleiben. Dieser künstlerisch ins Visier genommene Wahrnehmungsmechanismus wird von Eder spielerisch-subtil provoziert und impliziert zugleich nicht nur die weiter gefasste Frage nach dem Gehalt von Kunst, sondern auch nach der Qualität ihrer Betrachtung. Wieviel Gehalt, wieviel geistige Substanz, wieviel Immaterialität sind wir überhaupt noch bereit oder imstande wahrzunehmen? Ist es uns nicht selber zu langwierig, zu anstrengend, zu wenig kurzweilig, nicht unterhaltsam genug, nach dem Gehalt der Dinge zu fragen? Feststellen zu wollen, ob ein solcher Gehalt unter deren Oberfläche überhaupt existiert? Reicht uns nicht vielmehr selbst oft die Oberfläche, um uns gewiß zu sein, wir hätten verstanden? In diesem Kontext weist Eders Skulptur auch über den Tellerrand reiner Kunstbetrachtung weit hinaus und beleuchtet ihre Erfassens- und Wahrnehmensformen als kollektive gesellschaftliche Phänomene, die sich von denjenigen in Werbung, Film, Mode, Pop und allen weiteren flimmernden Varianten, die die mediale Informationsgesellschaft sonst noch anzubieten hat, kaum unterscheidet. Es sind vor allem und zunehmend künstliche Realitäten, mit denen wir in all diesen Feldern konfrontiert sind, aufgeblasene, mit viel Aufwand zu- und aufbereitete akustische, optische und virtuelle Informationen, die bei uns eher als eine Flut von Signalen, als Flash News, denn als substanzielle Informationen eingehen. Schön oder schaurig, in jedem Fall aber glatt, clean und international. Ihre Ästhetik simuliert globale Kommunizierbarkeit und bleibt dennoch so standardisiert und steril wie die Wahrnehmung der meisten ihrer Konsumenten: Es sind vorwiegend auf Tempo, Fun und summarisches Erfassen, nicht auf differenziertes Eindringen im Sinne tatsächlicher Reflexion angelegte Strategien, die beide Seiten - die des Informierenden genauso, wie diejenige des Informierten - kennzeichnen. Diese Strategien nimmt Martin Eder künstlerisch unter die Lupe und präsentiert sie in Form seiner Skulptur als ein Angebot ähnlich denjenigen der immer atemberaubender anwachsenden Regalwände von Mode-, Nachrichten-, Hightech- oder Lifestyle-Magazinen in den Zeitschriftenläden großer Bahnhöfe und Flughäfen: Man schlendert an ihnen vorbei, nimmt sie als gigantische, die Netzhaut affizierende Oberflächen wahr, ist hier und da überwältigt, genervt oder hilflos, wenn man Konkretes sucht, blättert ein wenig herum, mehr nicht. Diese Vergleichbarkeit der physischen Disposition von Kunst und Kiosk mag eher Zufall sein. Der von Eder gewählte Werkstoff Polystyrol ist es umso

weniger, und seinerseits selbst so künstlich, wie die artifizielle Realität (oder müsste man nicht vielmehr sagen, Surrealität?), auf die er sich immer wieder bezieht. In dieser schönen neuen Welt ist der Unterhaltungswert von Show und Glamour längst zu einer eigenen, neuen Natur geworden, zu einer Natur als Branche sozusagen, die sich als Film und Oberfläche über das gezogen hat, was unsere ursprüngliche Natur einmal war. Diese neue Natur ist wuchernd und alles vereinnahmend, glitzernd und blendend, und dennoch leer, von zeitgeistiger Schönheit, so schön, daß die Grenze zum Morbiden fließend scheint, eine Welt des schönen Scheins, die uns in ihrer Allgegenwärtigkeit schier zu erdrücken droht – so sehr wie Martin Eders raumgreifender weißer Koloss es tut, vor dem es kaum mehr ein Zurückweichen in den Räumen der Galerie gab.

Im Zusammenfallen dieser Pole sind also auch Vergänglichkeit, Verfall und das modische Kokettieren mit ihnen nachhaltig thematisiert. Eine Vergänglichkeit, die sich von jeher besonders im Schönen gespiegelt hat. Eine konzeptuelle Analogie dazu bedeutet durchaus das - kurze – Leben der Skulptur Eders, die er auf die konkrete topographisch-museale Situation hin entwickelt und aufgebaut hat, und die unmittelbar nach Ausstellungsende wieder zerstört, in Säcke verpackt, und zu Müll verbrannt wurde. Damit spielt er auf eine Ästhetik an, in der Beauty und Morbidität sehr nahe beieinander liegen, eine Ästhetik, wie sie die immer "jünger" werdende Werbewelt als Pop- und Jugendkultur, oder cooler, als "Kult" feilbietet, der gerade angesagt ist, und zugleich Dauerhaftigkeit suggerieren soll. Eder ist fasziniert und angezogen von dieser ästhetischen Hülle, als deren Bestandteil er sich selbst empfindet, die er zugleich jedoch als "hohl und leer" durchschaut. Er ist kein politisch oder systemkritisch motivierter, geschweige denn aus solch einer Position heraus agierender Künstler, sondern ein Kind seiner Zeit, das die in ihr vorherrschenden ästhetischen Kategorien als Chiffren des
eigenen Lebensgefühls empfindet, und sie als künstlerische Werk- und Spielzeuge einsetzt. Das klare Bewusstsein des nahenden Verfallsdatums dieser Kategorien, deren Ablösung durch ständig neue in immer schneller sich abwechselnden Zeitabständen droht, ist ihm dabei jederzeit präsent. Forever isn’t very long. Vielleicht verhält sich Eders Kunst gerade deshalb so zu ihnen, als hätte sie selbst keine Zeit mehr zu verlieren, als hätte sie noch nie welche zu verlieren gehabt. Es ist nicht zuletzt dieser kreative Widerspruch aus Faszination und Paraphrase, aus dem sich seine Arbeit weitgehend speist.

Forever Isn't Very Long.

Martin Eder at the Höhmann-Haus in Augsburg, Germany.

by Thomas Elsen

Forever isn't very long - this is the title of a project Martin Eder realised for the Neue Galerie at the Höhmann-Haus in Augsburg in spring 2001. For nearly two months he occupied the entire exhibition space with a single, monumental sculpture. This consisted of a vast amount of polystyrene insulation boards, bought from your average DIY store and piled on top of each another, arranged in tiers, sawn, snapped, torn into shape, and finally glued together.
An immaculately white and abstractly crystalline monster emanating a cold beauty, this sculptural configuration ran through all of the gallery's three rooms, completely encasing their walls and the inner sides of their doorways and thus claiming almost the entire volume of available space for itself (see the pictures on this and the following pages). In many spectators, the object conjured up images of icefloes piling up, or of a huge boulder, while others saw it as an outlandish fungoid growth. You also could be forgiven for thinking you were in a SciFi movie - one of Martin Eder's pet genres- , an impression that was reinforced by tunes from a musical box, monotonous and yet creating suspense, that sounded like the sort of music that accompanies the opening credits just before the drama gets under way (see Christian Janecke's essay in this catalogue on Martin Eder as an artist working with film and film elements). Or you could imagine that a gigantic meteorite had just crashed into the building. In any event, Eder's sculptural formation disregarded the confines and scope of its surrounding space so thoroughly and radically that the architectural structure and continuum of the three rooms were not only dramatically altered but, absorbed as they were by the work of art, completely disappeared in the eye of the beholder. In a few places, there remained a narrow gap running around the room to offset this truly outstanding sculpture. The fissured nature of the sculpture's surface, which looked in many places as if it had been pushed in, is manifest everywhere. Only in very few places narrow gaps afforded us a feeble glimpse of the man-made monster's inside: It was totally hollow, and the monumental dimensions of its outer shape corresponded strangely to its inner hollowness, the huge interior void.

The relationship between inside and outside, or content and surface, has for a considerable time been a central theme of Martin Eder's work, and against this background his Augsburg sculpture reveals behind the purely visual its symbolic and associative dimensions. As a sculpture that is nothing but surface it only permits the perception of that surface, remaining a hermetic corpus whose outer form and appearance are very much "in your face" while its inner being remains hidden from us. Any attempt at inspection and appropriation, any so-called "comprehension" of this artificial body only means taking in its outer form, the taking in of the external and the superficial per se, which must necessarily be confined to the surface. This perceptual mechanism becomes the focus of Eder's artistic exploration; subtly and playfully he sets it in motion and implicitly raises not only the more general question

as to the content/meaning of art but also the quality of its perception. How much content, how much essence, how much disembodied insight are we prepared, or able to, find in the first place? Don't we, for our part, find it too time-consuming, too much hard work, not amusing or diverting enough, to inquire into the nature of things? To try to establish whether there is something like meaning or content underneath the surface in the first place?

Are we not often content with the surface to feel certain that we have truly understood something? In this sense, Eder's sculpture points far beyond the contemplation of art alone, interpreting the ways in which art is perceived and received as collective social phenomena, and as such hardly different from the perceptual mechanisms that govern advertising, film, fashion, popular music and all the other flickering sign systems our media-based information culture throws at us. In all these fields, we are above all and increasingly confronted with feigned realities, i.e. overblown acoustic, visual and virtual data, elaborately prepared and presented, and perceived as torrents of signals, as news flashes rather than information of any substance. Whether gorgeous or gruesome, they always have to be slick, clean and international. Their aesthetic pretends to be globally communicable while remaining as standardised and antiseptic as the perception of most of its consumers. Both positions, that of the provider as well as that of the recipient of information, are marked by strategies based on pace, fun and summary comprehension rather than gradual insight or reflection. Martin Eder examines these strategies through his art, presenting them by means of his sculpture as a range of merchandise not unlike, say, the staggeringly tall magazine racks packed with fashion, news, High-tech, or Lifestyle journals in the newsagent's at large train stations or airports. You amble past them, perceive them as huge surfaces that stimulate the retina; you are overwhelmed, annoyed or helpless if you are trying to find something specific; you browse - and that's it. This analogy between art and a newsagent's may seem arbitrary. What definitely isn't arbitrary, is Eder's choice of material, Polystyrene being as artificial as the artificial reality (or should one say "surreality"?) he refers to time and again. In this brave new world, the entertainment value of show biz and glamour has become a second, new nature - nature as cultural activity that has become a second skin encroaching on and coating over what used to be our previous nature. This new nature is rampant and all-consuming, glittering and dazzling, and yet empty. It has the beauty of the "Zeitgeist", it is so beautiful that it blurs the boundaries between the beautiful and the morbid. It is a world of beautiful make-believe so omnipresent that it threatens to crush us - just as Martin Eder's towering white colossus did, and there was barely room anywhere in the gallery to dodge him.

In juxtaposing these phenomena, Eder also impressively reflects on the subjects of mortality, decay, and our fashionable toying with these concepts - especially mortality as it has always been mirrored in representations of the beautiful. And the brief life-span of his sculpture can be read as a conceptual analogy to this idea since the sculpture was developed for the specific topography of the gallery and was after the exhibition taken down, stuffed into bin-liners and disposed of. With this he alludes to an aesthetic in which beauty and morbidity are close bedfellows, an aesthetic sold by the ever younger world of advertising as pop and youth culture, or cooler still, a "cult", which is all the rage right now while at the same time trying to convince us of its durability. Eder is fascinated by and attracted to this aesthetic surface and he sees himself as a part of it while recognising that it is "hollow and empty" underneath. Eder's work is not politically motivated, let alone intended as a critique of some social system; he is a child of the times he lives in and as such he sees their dominant aesthetic categories as ciphers that can express his own state of being and that can be used as artistic tools and toys. But at every turn he is fully aware that the expiry dates of these categories are coming around faster and faster as they are being replaced by new ones all the time. Forever isn't very long. And that may be why Eder's art acts as if there was no time to lose and never had been. It is mainly this creative paradox between fascination and paraphrase that proves so fruitful for his art.

Translation by Hubert Roth

Die Überzeugung der Überzeugten

von Christian Janecke

In leiser Verlegenheit versprach der Pressetext für Martin Eders "..P..P..Pippi-Paradiso" die ‘Inszenierung eines nie stattfindenden Films’, bzw. des ‘Unvorhergesehenen in einem provisorischen Filmset’. Eingeräumt sei, daß im Vorfeld für die Veranstalter und womöglich auch den Künstler nicht ganz absehbar war, worauf sie sich einließen. Und zwar weniger hinsichtlich erwartbarer Inhalte, sondern hinsichtlich der infragestehenden Gattung bzw. des Mediums. Es soll im Folgenden deutlich werden, daß es sich dabei nicht um eine nachgeordnete oder scholastische Fragestellung handelt, sondern daß und wie sie im Kern mit dem Thema, dem Anliegen des Gebotenen zusammenhängt.
Am Anfang stand die Ausschreibung des seit wenigen Jahren eingeführten Projektstipendiums der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, dessen meist jüngere Preisträger bislang schon diverse Projekte im Rahmen Bildender Kunst realisiert hatten. Bezugnahmen auf andere Medien und insbesondere auf den außerkünstlerischen Alltag oder auch kontextbezogene Reflexion des künstlerischen Feldes überwogen dabei, so daß in manchen Fällen das Studiohaus der Galerie, das den jeweiligen Preisträgern für längere Zeit zur Verfügung gestellt wurde, eher als Basis und zeitweilige Unterkunft in Leipzig, als für die Erarbeitung oder gar die spätere Präsentation diente. Martin Eder hingegen entschied sich für das Studiohaus als Veranstaltungsort, was insofern belangreich erscheint, als ohne weiteres auch andere Orte, namentlich die Spielstätte eines Theaters oder – im Falle einer Zuordnung zur Performance – wenigstens die einschlägigen Räumlichkeiten einer Kunstinstitution in Betracht gekommen wären.

Betritt man das Studiohaus tagsüber, so öffnet sich ein lichter, recht hoher und wohldimensionierter Raum, an dessen gegenüberliegender Wand links und rechts außen jeweils schlanke Treppen zum baulich getrennten, aber gegen den Raum hin glatt abschließenden, schmalen Emporenbereich mit hinterliegenden kleineren Räumlichkeiten und Kammern führen, die als separate Apartements dienen.
Als "..P..P..Pippi-Paradiso" am frühen Abend des 25. Novembers 2000 stattfand, war für das Publikum nur der große, je nach Gebrauch punktuell beleuchtete Atelierraum vorgesehen, wenn sich auch stets einige Besucher auf den Treppen drängelten, weil sie besser sehen oder in Tuchfühlung mit den Akteuren bleiben wollten, die beide Treppen als Auf- und Abgang nutzten. Ich erwähne dieses Detail, weil es etwas von jener vertrauteren, nicht streng zwischen Ausführenden, Initiatoren und Publikum scheidenden Atmosphäre vermittelt, die eher für einen DJ-Auftritt als für die Aufführung in einem Theater oder

auch bei vielen Performances üblich ist.
Rechterhand, dicht am Eingang anhebend, umgrenzte einer jener kargen Metallzäune, die normalerweise gefährliche Baulöcher absperren, ein Areal, das mittels einer schlichten Matratze sowie einer herabhängenden Glühbirne ebenso sehr an die mittlerweile zum Klischee gesunkene Spartanik moderner Bühnenausstattung wie an Environments aus dem Kunstbereich denken ließ – beispielsweise an Terry Allens "China Night" für die Dokumenta 8. Als die Vorstellung schon im Gange war, füllte das Publikum wie bei einer Vernissage erst allmählich den Raum, wobei der von außen Hereintretende sich unvermittelt in das Environment versetzt sah. Für den weiteren Abend mußte man stehen, allerdings kam es selten zu der für viele Performance-situationen typischen kreisförmigen Gruppierung der Besucher, da - wie sich schnell herausstellen sollte - nicht unbedingt auf dem zentral im Raum gelegenen Terrain die Musik spielte, sondern eher an den Seitenwänden des Raumes: Zur Linken sah man die Projektion des Videostills einer abgerissenen und verstümmelten Hand, bereits vom Eingang aus gut wahrnehmbar wurden zur Rechten im Laufe des Abends diverse Video-Einspielungen gezeigt, denen auf dem abgesperrten Areal bloß spärliche und improvisiert scheinende Aktivitäten junger, eigens dafür engagierter Schauspieler korrespondierten - übrigens derselben Schauspieler, die in den zuvor gedrehten Filmsequenzen mitgewirkt hatten. Aber dazu später. Die permanent wechselnden, teils sich wiederholenden Video-Einspielungen übernahmen also das, was man unter theatraler Perspektive als Handlungsfortgang beschreiben müßte, so daß die mehrheitliche Ausrichtung des Publikums zwischen halbkonzentriertem Beiwohnen – wie man es etwa von Reisenden auf Bahnhöfen kennt, die ihr Warten durch das Glotzen auf einen Großbildschirm kurzweiliger gestalten – und privater Geschäftigkeit schwankte: Wer in Leipzig dabei war, kannte viele der Anwesenden – ein Phänomen, das tendenziell eher zur Kunstszene als zur Sphäre eines sich einfindenden Theaterpublikums gehörte. Dazu fügte sich, daß Begrüßungsgetuschel, Rotweinschlürfen und häufiges Standortwechseln nicht nur praktiziert wurden, sondern auch geduldet bis erwünscht waren.
Damit wäre in einem äußeren Sinne der Rahmen, wäre etwas von der Stimmung wiedergegeben, obwohl es sich dabei – wie später zu zeigen sein wird - um ein spezifisches und einkalkuliertes Pendant zum Gebotenen handelte, das nun im Einzelnen besprochen werden soll.

Kristallisationspunkt sämtlicher selbstgedrehter Sequenzen, der meisten über Lautsprecher verbreiteten Songs wie auch der theatralen Aktionen ist die Einspielung einer längeren Sequenz aus der TV-Sendung "Fliege", über deren geistige Vorabendlichkeit jede Reflexion vergeudet wäre, wenn es sich nicht um ein derart unsägliches Exempel für Betroffenheitskitsch handelte, wenn nicht der ineins salbungsvolle und knallharte Moderator und stetige Gesprächspartner wechselnder Gäste unrühmlich aus jener Talkmaster-Generation hinausragen würde, die etwa mit Ulrich Meiers "Einspruch"

auf einem durchschnittlichen Grad an Verlogenheit dahindümpelt. Stets von theatralisch vorgebrachten Selbstzweifeln geplagt, ob er das Nachfolgende einem Publikum zumuten dürfe, schürt Pastor Fliege die Neugier seiner Zuschauer und bringt seinen Gast, eine eingeladene Frau dazu, von einem Adria-Urlaub zu berichten, bei dem sie arglos auf einen ihr bis dato unbekannten Mann hereingefallen war, dessen grausamen Folterungen sie nur durch dessen abschließenden Selbstmord entkommen konnte. Die Manier, in der Fliege die Sensationslust der Zuschauer aufstachelt, ohne dabei je seinen Part als Anwalt Entrechteter, zwischenzeitlich auch als Linderung spendender Seelsorger oder Seelendoktor aufzugeben, ruft Adornos sinistre Einsicht in Erinnerung, ein Deutscher lüge nur, wenn er auch selbst daran glaube.
In "..P..P..Pippi-Paradiso" wird diese Einspielung von einduselnden Sounds begleitet. Gelegentlich eingesprengselte Schmerzensschreie aus dem Off reißen das halb interessiert, halb amüsiert verharrende Kunstpublikum aus seiner Lethargie, aufziehender Kunstnebel wummert in Richtung Spielstätte, wo sich zwei männliche Akteure in lässiger Alltagskleidung an einer Weinflasche zu schaffen machen. Daß diese Akteure, wie die beiden später hinzustoßenden, in den nun und forthin verschiedentlich einsetzenden, eigens gedrehten Filmsequenzen wieder auftreten, legt es nahe, in der Art einer – freilich arg dislozierten - Simultanbühne von einem Nebeneinander der schaupielerisch und der filmisch dargestellten Passagen auszugehen. Ein Nebeneinander, das nicht unbedingt von den jeweiligen Akteuren in ihren jeweiligen Binnenmedien als sinnvoll oder überhaupt als aufeinander bezugnehmend erkannt und in dieser Erkenntnis für die Zuschauer zum Ausdruck gebracht werden muß, wenngleich letztere ihrerseits sich motiviert sehen, sinnhafte Zusammenhänge des gleichzeitig Gebotenen zu sondieren.
Wirft man nun einen Blick auf die tristen Filmdialoge, die sich zwischen zwei Frauen im Bad – leitmotivisch hinterlegt durch das Requisit der abgerissenen Hand in der Dusche -, zwischen den zwei Männern, die sich auf dem WG-Sofa langweilen, oder zwischen Mann und Frau im Bett, kurzfristig dem Schlaf entrissen, entspinnen, so haben sie eben soviel von den sprachentkleidenden Sätzen absurden Theaters wie von jener retardierten Kommunikation, die Optimisten wohl unter ‘Jugendsprache’ verbuchen würden. Schicksale und banale oder hehre Sehnsüchte wollen aus diesen Sätzen, die meist zu Floskeln, Beschimpfungen oder autistischen Stereotypen verkommen, hervortreten und müssen im selben Maße, in dem ihr dürftiges sprachliches Repertoir zurückbleibt, monadenhaft irrlichtern. Vor diesem Hintergrund indes müssen die überwiegend improvisierten, wenn auch wohl zuvor konzeptuell zurechtgelegten Handlungen der Theaterschauspieler inmitten des Betrachterraumes eher als solipsistische Einlagen, denn als unterschwelliger Kommentar auf die Anliegen des jeweiligen alter ego auf der Filmleinwand begriffen werden. Daß diese Darsteller stets ‘absorbed’, also in ungebrochener Rollenverkörperung bei gleichwohl pubertär nichtssagendem Gebaren agieren, macht sie den filmischen Protagonisten gerade im Wechsel des Mediums noch vergleichbar. Indem aber die filmischen und die theatralen Passagen sich an Trostlosigkeit der

Botschaft in nichts nachstehen, wird die Aufmerksamkeit frei für die mediale Differenz: Allerdings herrscht hier gerade nicht die vielbeschworene, wenn auch selten realisierte Intermedialität, die zu einem subtilen Beziehungsgeflecht führen könnte, sondern es wird diese Differenz auf expressive Weise zur quantité négligeable. Der existenziell oder je nachdem individuell gefärbte Anspruch, der filmisch verkündet wird – sei es in den erwähnten Passagen, sei es hinsichtlich der Pastor Fliege-Einspielungen – wird also dort, wo überhaupt einmal die Aufmerksamkeit der Theaterakteure zu ihm hinflackert, vergoren mit deren leerer Gegenwart. Die Evokation des Anspruches auf ein Gehörtwerden verhallt teilnahmslos in den Ohren derer, die filmisch diesen Anspruch verkörperten.
Mit dem subtil inszenierten Scheitern intermedialen Kontaktes ist allerdings wieder nur ein weiterer Splitter aus dem Ganzen, oder – wenn man sich scheut, hier vom ‘Ganzen’ zu reden – ein weiterer Strang aus dem Gewirk von medialen Ebenen benannt. Eine entscheidende Rolle spielt von Anfang an die Musik, spielen eingängige Oldies wie "Dust in the wind" oder das von den beiden Frauen filmisch geträllerte "Feelings", weil sich diese Songs durchweg an die Stimmung, die Nostalgie- und Regressionsbereitschaft eines Publikums wenden, das zumal in der Zwischenzeit mit eher karger Kost gefüttert wird. Da diese Songs zwar einerseits in fernerem oder direktem Zusammenhang mit der jeweils aktuellen Überlagerung aus Projektion, Ansage und theatraler Handlung stehen, sie andererseits aber eine davon unabhängige, jedem mit Pop-Musik aufgewachsenen Menschen vertraute Atmosphäre induzieren, wächst ihnen eine Rolle zu, die man als ‘katalytisch’ bezeichnen könnte: Ohne selbst wesentlich Schaden zu nehmen oder ernsthaft Aufwertung zu erfahren, begünstigen sie die Identifikationsbereitschaft des Publikums. Nur - womit soll es sich identifizieren?
Im Falle des von Bettina Wegener pathetisch vorgebrachten "Sind so kleine Hände" ist der Bezug zur Pastor Fliege-Sendung offensichtlich, zumal dort dem TV-Publikum unterbreitet wird, daß dem weiblichen Opfer die Finger abgeschossen wurden. Der von Eder lancierte Zynismus einer Koppelung beider Ebenen wird vom Publikum als Trash, genauer: als cooler und distanter Amoralismus erkannt und als Kalauer gewürdigt, so wie es ein Theaterpublikum vermocht hätte, dem man Tennessee Williams’ "Glasmenagerie" mit der Untermalung durch "Dreams are my reality" zugemutet hätte. Gleichwohl ist "Sind so kleine Hände" trotz, oder gerade dank seiner anachronistisch anmutenden Sentimentalität noch immer gut für eine Gänsehaut, so daß jenes von Pastor Fliege schmierig eingeforderte wohlige Mitleiden - demgegenüber die in Leipzig Anwesenden sich als gefeit verstehen - durch die musikalische Entgegensetzung ineins gebrochen und und erreicht wird.
Deutlich wird das identifikatorische Prinzip spätestens mit dem Auftritt zweier Gogo-Girls, die im Bühnenkäfig sowie auf einer außerhalb gelegenen kleinen Pattform nach Kräften einheizen. Eine Disco-Atmosphäre mag im gegebenen Rahmen zwar immer noch auf distante Weise goutiert werden, insbesondere im zweiten, wesentlich aus wiederholendem Verschnitt bestehenden, kürzeren Teil zeichnet sich indes ab, daß man ungeniert zum gemütlichen Teil übergeht. Allerdings kommt mit den besagten Wiederholungen zum

Einen ein notorisches, für das mittlerweile gelichtete Publikum durchaus anstrengendes Moment ins Spiel, zum Anderen bricht das, was sich anfangs noch als weitgehend narrative Folge oder wenigstens als schubweise und in sequentieller Überlagerung sich entwickelnde Bedeutungsebenen ankündigte, in einen über Stunden prolongierten Zustand zurück. Aus der Sicht des Theaters müßte man diesem zwar en detail bewegten, im Ganzen jedoch persistierenden Zustand auch Längen attestieren. Jedoch handelt es sich eben weder um Theater noch auch um Performance im engeren Sinne der Begriffe, sondern vielmehr um ein mit diesen und anderen Medien angereichertes, wesentlich in der Bildenden Kunst verankertes Environment. An dessen Präsentation können sich für diesen Abend Hoffnungen auf jene Art von Event knüpfen, die strukturell einer Vernissagenkultur - sofern sie heute eine fernere Betrachtung der Werke nicht inauguriert, sondern mehr oder weniger ersetzt - vergleichbar wäre. Über diese Basissituation hinaus, die bereits wesentlich von der Rekrutierung eines intellektuell sowie hinsichtlich erwartbarer Bewertungskodices einkalkulierbaren Publikums mitgetragen wird, garantieren die erwähnten theatralen, filmischen und musikalischen Elemente nur die komplexe Fortführung. Mit anderen Worten ist durch die vorgegebene Installation, ist weiterhin über die kunstinstitutionell kommunizierte Vorankündigung ein Generalbaß thematischer Art sowie intermedialer Färbung vorgegeben, der mittels der erwähnten Elemente verzeitlicht und in komplexe Nuancen differenziert wird.
Im Gegensatz zu zeitgenössischen Performern wie John Bock oder Jonathan Meese, die zwar auch ein eigens eingerichtetes Environment vorweisen können, das aber hauptsächlich als Setting dient und das klar von der Performance der selbst in Erscheinung tretenden Künstler lebt, ist das Setting bei Eder von vorneherein ein nicht nur bildnerisches, sondern latent ein filmisches (vgl. die Dauerprojektion rechts), ein theatrales (dank der ‘Käfigbühne’) und schließlich ein musikalisches (dank der DJ-Empore). Eine nachträgliche Betrachtung der Aktionsrelikte, die bei Meese und Bock sinnvoll und teils auch nötig ist, wäre bei Eder verfehlt, weil maßgebliche Anteile des bildnerischen Stimmungsraums unverbrüchlich auch solche der zeitlichen Aufführung sind und mit ihr enden. Übrig bleibt am nächsten Morgen neben einer vernachlässigbaren Anzahl von Requisiten nur eine Menge Arbeit für die Reinigungskräfte.

Desiderat einer Erörterung bliebe die zusammenfassende Frage, welchen Stellenwert ein erst im zeitlichen Event – und das heißt hier: erst im Verein mit der tragenden Rolle eines korrespondierenden Kunstpublikums – sich erfüllendes künstlerisches Environment hat, und zwar generell wie auch hinsichtlich des spezifischen Gehaltes dieser Arbeit:
Zunächst einmal ist das Rahmenkonzept Eders raffiniert, weil es die Konsumenten von Kunst dort packt, wo sie nach Jahren der Marginalisierung strapaziöser Anschauung zugunsten des derzeit gängigen Vernissagenhedonismus gelandet sind. Nur, daß das vorfindliche Event zu einer Auseinandersetzung mit den von Eder angeschlagenen Themen auf eine Weise provoziert und zugleich animiert, die jeden auf die freie Anschauung seiner

plastischen Werke erpichten Künstler neidisch stimmen müßte. Wie oben ausgeführt, wäre diese Auseinandersetzung kaum unter den Auspizien des Theaters zustandegekommen, weil sie in hohem Maße an die Verabredungsgemeinschaft eines Kunstpublikums geknüpft ist, welches sich bereit erklärt hat, einen multimedial ins Zeitliche ausdifferenzierten thematischen Zustand an-, sowie im Gegenzug theatrale Einbußen hinzunehmen. Dies ist umso bemerkenswerter, als es ambitionierten Gesellschaftskritikern und erklärten Weltverbesserern wie Christof Schlingensief heute nur dann noch gelingt, die Massen für ihre Politik zu erwärmen, wenn sie ihr Theater mit allerlei Real-Life-Elementen durchsetzen. Ohne Frage: Eder wie Schlingensief antworten dem Diktat der TV-Spaß- und Betroffenheitskultur nicht länger durch Verweigerung, stattdessen suchen beide die Paraphrase - Schlingensief im charismatisch angeführten Politspektakel, welches das Theater mit seinen uralten Mitteln noch übertrumpft, Eder unter weitestgehender Aussparung eigenen Auftritts in der strengen Rückbindung konventionell theatraler, sodann aber multimedialer Elemente an einen Zustand, der primär vom Environment ausgeht, diesem über einige Stunden Nachklang verschaffend. Schlingensief kann daher populistisch gegen den Populismus zu Felde ziehen, Eder ist auf die Resonanz einer hochgetrimmten Kunstszene angewiesen, die einen Umgang mit Phänomenen vom Schlage Pastor Flieges habitualisiert hat, die auf den distinguierten Genuß des Unsäglichen bereits konditioniert ist, die insofern also schon einen hohen Grad an Immunität sowohl gegenüber dem TV-Betroffenheitskitsch als auch gegenüber seiner künstlerischen Brechung mitbringt. Illusorisch wäre der Versuch, diesem Publikum mit jener Weltverbesserungseuphorie zu kommen, die Schlingensief seiner Klientel ohne weiteres noch zumuten kann. Folglich ist "..P..P..Pippi-Paradiso" nur in dem Maße ein möglicher Erfolg beschieden, als es gelingt, die Dramaturgie des Events an die ohnehin schon praktizierte Verlaufsform eines selbstbewußten Stelldicheins der Kunstszene anzuschmiegen. Diese Adressatenspezifik ist an sich nicht anrüchig, problematisch wäre nur der Appell an eine gemeinsame, kunstinterne Gesinnung. Das Adressatenspezifische ermöglicht erst den Offenbarungseid jedes Einzelnen aus dem anwesenden Kunstpublikum, der sich entscheiden kann, den Abend lang nur teilnehmend-betrachtend mitzuziehen, oder den erstaunlichen Zuschnitt auf sein politisch ebenso korrektes wie resigniertes Credo zu bemerken und ihn hernach selbst zum Gegenstand übergeordneter Reflexion zu erheben.

Preaching to the Converted

by Christian Janecke

Expressing perhaps a certain feeling of awkwardness, the press release for Martin Eder's "..P...P...Pippi-Paradiso" promised 'the staging of a film that never takes place... thepresentation of the unexpected in a provisional film set'.
Admittedly the organisers, and probably the artist too, did not know beforehand exactly what they were letting themselves in for - not so much as regards the content as the genre or medium at issue. The following is intended to It all started with the Galerie für Zeitgenossische Kunst's advertising a new scholarship for an art project. The competition was inaugurated just a few years ago, and the mostly young scholarship holders have already produced a wide range of projects within the general framework of the plastic arts, in which allusions to other media and to everyday life outside of the arts have predominated. In many cases the projects reflected so intensively on the context within which art is produced that the GfZK's Studiohaus (which is put at the disposal of scholarship holders for an extended period) served rather as base and temporary accommodation in Leipzig than as a location for working on - let alone later presenting - a project. Martin Eder, on the other hand, opted precisely to stage his event in the Studiohaus, a significant choice insofar as other locations, such as a theatre or - considering his project as a perfo mance - the premises of an art institute might have served just as well.

If one enters the Studiohaus during the day, one is confronted by a bright, lofty, well-proportioned room from whose end wall two slender flights of stairs, located on the extreme left and right, lead up to a narrow gallery. The latter is structurally divided off from the main room but directly abuts it and leads to smaller rooms and chambers further back that serve as apartments.
When "...P...P...Pippi-Paradiso" was staged in the early evening of 25 November 2000, only the large studio room, spotlighted as needed, was reserved for the audience. Even so, visitors continually pushed their way onto the flights of stairs - to see better, or else to get closer to the performers who used them for their exits and entrances. I mention this detail as it conveys a sense of the intimate atmosphere of that evening, in which there was no strict separation between performers, technicians and audience. It was more like the atmosphere that prevails at a DJ show than in a theatre - or at many performances for that matter. To the right, starting close by the entrance, one of those inelegant metal fences normally used to seal off road works enclosed a space furnished by a plain mattress and lit by single naked light bulb, recalling the stereotyped Spartanism of a modern stage set, or of art environments such as Terry Allen's

"China Night" at Documenta 8. Only when the presentation was under way did the room slowly begin to fill up with visitors, as at a vernissage -those entering from without immediately finding themselves in the midst of the proceedings. The audience had to stand throughout the evening, but it seldom formed the kind of circles of onlookers that one typically sees at performances since - as was soon to become apparent - the main action was not necessarily taking place in the centre of the room but rather on the side walls. Video stills of a torn off, mutilated hand were projected on the left-hand wall, while on the right-hand wall - as could be seen clearly when first entering the room - diverse video sequences were shown throughout the evening. The latter bore some correspondence to the somewhat sparse improvisations (for so they appeared to be) being performed in the aforementioned enclosed space by young actors especially engaged for the occasion - the same ones, incidentally, who were to be seen acting in the video sequences. But more of that later. The unceasingly alternating, in part recurring video sequencesthus assumed the function of what one would call - from a theatrical perspective - the plot. For the most part the audience oscillated between half paying attention to what was going on (like travellers in a train station watching a large TV screen to while away the time) and beingengrossed in their own private conversations. For many of those present in Leipzig knew each other, creating an atmosphere more akin to that of an art happening than of a theatre performance. It was an atmosphere in which whispered conversations, the sipping of red wine, and frequent changes of location were not only inevitable but tolerated, even desired. The foregoing gives some indication of the framework, the atmosphere of that evening, whereby - as indicated below - this atmosphere was a deliberately calculated pendant to the event, which will now be discussed in detail.

All the video sequences made for the project, as well as most of the songs being broadcast into the room and the action on stage, focused on a lengthy episode from the TV program "Fliege". It would be pointless to reflect at length on the intellectual
significance of this early evening program, were it not such an ineffable example of emotional kitsch, did not it and its presenter (the unctuous and merciless interrogator of an endless series of 'guests') enjoy a certain notorious prominence among a generation of talk shows epitomised by the shallow mendacity of Ulrich Meier's "Einspruch" ('Objection'). In this particular sequence, constantly plagued by a theatrically exaggerated doubt as to whether he should not perhaps rather spare them the gruesome details of what is to follow, 'Pastor Fliege' fans his viewers' curiosity as he inveigles a female guest to recount the gruesome details of a vacation she spent on the Adriatic - during which she fell into the clutches of a gentleman whom she'd never seen before in her life, and from whose sadistic attentions she was released only through his subsequent suicide. The manner in which Fliege arouses his viewers' craving for sensation without once abandoning his role of victim's advocate
- occasionally even of alleviator of spiritual anguish - recalls Adorno's sinister insight that a German lies only when he himself believes in what he says. In "...P...P...Pippi-Paradiso" this sequence from "Fliege" is accompanied by a congeries of confused sounds: the occasional cry

of pain from off stage tears the half-int rested, half-amused audience out of its lethargy. A cloud of artificial smoke billows up in the direction of the stage where two actors in casual dress are engaged in emptying a bottle of wine between them. These actors and the two that later join them also appear in the film sequences made for the project - a fact that might lead one to conclude that one is being presented with juxtaposed theatrical and cinematographic passages in the manner of an (admittedly extremely dislocated) simultaneous performance. It is a juxtaposition that is not necessarily recognised as significant, or even as existing at all, by the actors immersed in their respective media (and if recognised as not necessarily worth communicating to the audience) - even though the spectators for their part might feel obliged to establish some kind of meaningful correlation between what is happening on stage and on screen. The barren film dialogue between the two women sitting in a bath (echoed by the leitmotif of the torn-off hand in the shower) or between the two bored men reclining on a cheap sofa, or the man and woman suddenly torn out of their sleep as they lie in bed, is composed in equal parts of the dislocated language of Absurdist drama and of that retarded form of communication that optimists still insist on calling 'the language of the younger generation'. It is as if this dialogue (consisting for the most part of clichés, insults, and autistic commonplaces) were striving to give utterance to individual destinies, to yearnings both banal and noble, and as if the latter were being metamorphosed by the severe limits imposed on their linguistic repertoire into monadic will-o'-the-wisps. Thus the largely improvised (even if conceptually pre-planned) action in the centre of the room must be understood rather as a series of solipsistic interpolations than as a direct commentary on what the actors' alter egos are performing on screen. The fact that the on-stage actors are constantly, uninterruptedly absorbed in their roles - characterised by empty, pubescent gesturing - does give them certain affinities with their counterparts in the other medium. But as there is absolutely nothing to choose between the dreariness of the cinematographic passages and that of the theatrical ones, the audience is at liberty to focus its attention on formal differences between the media. Yet the kind of often evoked (but seldom realised) intermediality that might give rise to a subtly woven web of formal relationships is entirely absent here. On the contrary, the difference between the media is expressly reduced to a qualtité négligible. The existentially (or individually) nuanced demands that are being raised in the above-mentioned video sequences and in the "Pastor Fliege" episode - insofar as they even momentarily claim the actors' attention - are fermented to nothingness in the latter's empty present. The evocation of such demands is met by indifference, goes unheeded by those who embody them on film. Yet this subtly staged failure of the two media to make contact is simply one fragment of the whole experience or (if the notion of 'whole' experience seems a little too presumptuous)--- one strand in this tangle of media dimensions. Music, for instance, plays a decisive role from the very beginning of the evening, featuring as it does such catchy oldies as "Dust in the wind" or "Feelings" - the latter warbled by the two women in the bath sequence. The songs are important because without exception they address the mood, the appetite for nostalgia and regression, of an audience that in the interim has had to get by on largely frugal fare. Since these songs on the one hand stand in a more or less direct relationship

to the particular film sequence or stage action onto which they are being superimposed, and on the other hand - independently of this - create an atmosphere which must be familiar to anyone who has been brought up in a culture saturated with pop music, they assume a role which one can only describe as 'catalytic': without themselves being either degraded or ennobled, they positively influence the spectators' willingness to identify with what is going on. But with what are they to identify? In the case of the song "Sind so kleine Hände" ('Such little hands...'), sentimentally performed by Bettina Wegener, the connection with the Pastor Fliege episode is explicit: Fliege's viewers are informed that the victim had her fingers shot off. The cynicism suggested here by Eder in bringing together these two levels of discourse is interpreted by the audience as 'trashy' - or more precisely as a form of cool, distanced amorality - and applauded as a corny joke. It is equivalent to an audience watching Tennessee Williams' "The Glass Menagerie" being subjected to an rendering of "Dreams are my reality". Nevertheless despite (or perhaps because of) its anachronistically tinged sentimentality, "Sind so kleine Hände" is always capable of raising goose pimples, such that the kind of cosy compassion so smarmily demanded of his viewers by Pastor Fliege (to which of course the audience in Leipzig considers itself immune) is both denied by and triumphs through this musical counterpointing. If it wasn't before apparent, this identificatory principle is made explicit by the entrance of two go go girls who strut their stuff with great gusto - one in a cage in the centre of the room and the other on a small platform to one side. If the setting was always faintly suggestive of a disco, in this second part - which is shorter than the first and consists in large part of repetitive clips - it becomes obvious that without further ado

the fun is about to begin. But firstly these repetitive video cuts represent a considerable, one might say a notorious, challenge for an audience whose ranks have by now begun to thin out. And secondly what at first appeared to possess narrative coherence - or at least appeared at times to be developing into sequentially layered levels of significance - now regresses into a situation which is prolonged for hours on end. From a theatrical point of view one is forced to admit that this situation, admittedly turbulent in detail but overall simply persistent, possesses a certain duration. But it is precisely neither theatre nor performance in the strict sense of the

terms. Rather it is an environment that has been enriched with these and other media and is essentially anchored in the fine arts. It suggests the possibility of creating an event structurally resembling a vernissage, which does not so much inaugurate as more or less replace a closer scrutiny of the works on display. Over and beyond this basic situation, which can be maintained only by recruiting an audience on whose reactions and judgements (based on a common intellectual codex) one can rely, the above-mentioned theatrical, cinematographic and musical elements merely guarantee the complex duration of this environment. In other words the installation and the expectations aroused by its being located in an art institution create a kind of thematic basso continuo of intermedial tones, temporised and differentiated into complex nuances by means of the aforementioned elements. Other contemporary performers such as John Bock and Jonathan Meese do indeed create their own environments, but for the most part

they merely serve as settings for (and only come alive through) the performances in which the artists make a personal appearance. In contrast, Eder's environment is from the outset not only artistic but also latently cinematographic (cf. the permanent projection on the right-hand wall), theatrical (thanks to the 'caged stage'), and also musical (thanks to the DJ's gallery). In Eder's case it would be beside the point to scrutinise the relics of his performance after it is over (as would be necessary for a complete understanding of a performance by Meese or Bock, for instance), since a considerable part of the artistic environment is inextricably woven into the temporality of the event and ceases to exist when the latter does. Beside a negligible heap of props, little remains the following morning except a great deal of work for the cleaning staff.

This discussion would not be complete without addressing the question of the status of an artistic environment that is realised only as a temporary event - specifically here: in an institution supported by an audience interested in art - both in general terms and with respect to the specific content of this work. First of all, Eder's basic concept is ingenious: it confronts consumers of art at precisely that location where they have finished up after today's hedonistic cult of the vernissage has succeeded in marginalising the hard work of actually looking at art - except that the event provokes a lively discussion of the issues raised by Eder in a manner that must be the envy of any artist who wants people to actually look at his or her work. As indicated above, this discussion could scarcely have been initiated under the auspices of the theatre, since it is to a large degree dependent on the engaged participation of an audience interested in art, one that is prepared to accept a chronologically differentiated multimedia presentation at the price of a loss of theatricality. This is the more remarkable when one considers that ambitious social critics and self-appointed saviours of the world such as Christof Schlingenseif can interest the masses in their political ideas only by infusing their theatre with all kinds of real life elements. Without question, both Eder and Schlingenseif no longer refuse to face the challenge thrown down by today's TV fun-and-feeling culture. Instead they both seek to meet it through paraphrase: Schlingenseif through his charismatically orchestrated political spectacles that go far beyond the ancient boundaries of theatre, and Eder by largely dispensing with personal appearances and rigorously incorporating conventionally theatrical - and also multimedia - elements into a situation that is primarily based on the environment in which the event takes place, causing this environment to reverberate with significance for several hours. Schlingensief can thus combat populism with its own weapons, whereas Eder is dependent on the response of a sophisticated art scene used to dealing with phenomena such as Pastor Fliege, one that is already habituated to the exquisite enjoyment of the unutterable and that therefore possesses a high degree of immunity against both kitschy TV talk programs and their artistic refraction. It would be illusory to believe one could confront such an audience with the kind of messianic euphoria that Schlingenseif offers his audience. Consequently "...P...P...Pippi-Paradiso" can be a success only to the degree that its staging conforms with the pre-existing, self-assured ritual of an art scene gathering. The need for this very specific audi-

ence is not in and of itself problematic, though it would be fatal to appeal to some internal set of commonly held artistic convictions. But it is only by addressing this very specific audience that those present are able to decide for themselves whether to participate in the evening's events as merely passive observers or to recognise the astonishing relevance of what they are witnessing to a personal credo that is as politically correct as it is politically resigned - and subsequently to subject this recognition to some profound reflection.

Translated by Stephen Richards

Fly Robin Fly

von Jan Winkelmann

Ein grauer Bahnhof, irgendwo in der Ex-DDR- und Jetzt-BRD-Provinz an einem winterlichen Sonntag Morgen im Jahr 1 des ausgebliebenen Y2K-Bugs. Der Blick aus dem Fenster des leeren interregionalen, in harmonischen Sandtönen gehaltenen Großraumabteils offeriert ein beachtliches Dreiviertelddepressionspotential. Das einzig halbwegs Beruhigende bietet die akustische Untermalung dieser präapokalyptischen Szenerie durch Thievery Corporations "The Mirror Conspiracy" im Laufwerk des mobilen Schreibwerkzeugs. Erinnerungen an buntere Zeiten kommen auf, da die graugraue neblige Landschaft gleich einer Projektionsleinwand am Fenster vorbeischwebt. Gleichzeitig scheint sie das endlos in die Länge gezogene Setting einer mittels künstlichem Nebel zu einem Wasteland-Szenario arrangierten leeren Bühne. Der Schreibende imaginiert in Anlehnung an eine von ihm kürzlich beigewohnte Performance inmitten des mit Raureif überfrorenen Feldes eine Gruppe von 200 halbnackten Gogo-Girls sich zu den Rhythmen von ABBA's "Dancing Queen" immer weiter ihrer textilen Verhüllungen entledigen. Die vollschlanke Bedienung aus dem Mitropa-Restaurant offeriert durch den Zug stolpernd den für Züge so typischen löslichen Kaffee mit Holzstäbchen zum Umrühren, der dem an sich schon unnachahmlichen Geschmack des Kaffees eine weitere unübertreffliche Geschmacksnote hinzufügt. Umsteigen. Wittenberge, der Bahnhof nicht weniger trostlos als das bereits an diesem Morgen erlebte Menschenvakuum. Der stahlblaue Metallic-Nagellack jener den Fahrschein stumpfsinnig mit der Lochzange entwertenden Zugbegleiterin erinnert an eine erst vor kurzem gesehene Trashfilmszene: Der Held in einer farblich zum Nagellack der Zug-Stewardess trefflich harmonisierenden metallblauen Latexhose nahm die abendliche Eroberung mit zu sich nach Hause in sein doppelstöckiges Loft, um im Moment der höchsten erotischen Verdichtung zu erleben, wie diese sich in mehr als ihr Gegenteil verwandelte, als die sowieso nur ob des alkoholisierten Zustandes als "Gewinn" wahrgenommene, leicht aufgeschwemmte Blonde urplötzlich innehält und erklärt, dass sie nun leider ganz schnell ihre täglich notwendige Collagen-Injektion vornehmen müsse, um ihre Lippen wieder entsprechend in Form zu bringen, dass diese sie jedoch nicht weiter beeinträchtige und man ja gleich im Anschluss unverrichteter Dinge an der jäh unterbrochenen Stelle weiter fortfahren könne. Aber irgendwie ist dann doch "Something Sligthly Different/From the Beginning after the End", um den Titel einer Ausstellung ins Gespräch zu bringen, die am Beispiel von Lolo Ferrari exemplifizierend Aspekte der Realitätsformung und deren Künstlichkeit thematisierte, die den Menschen nicht nur als Subjekt seiner eigenen Selbstkonstitution zeigen, sondern in erster Linie als ein zunehmend artifizielles Produkt zahlreicher Faktoren, die sich im wesentlichen in Abhängigkeit zu soziokulturellen Zusammenhängen bzw. Verhaltensmustern und

Inszenierungsmechanismen definieren, wie sie in den Massenmedien, der Welt des Konsums, der Brands, der Hoch- und Semihochglanzmagazine täglich vorexerziert werden. In diesem Sinne seien hier exemplarisch die Worte der oben erwähnten, bereits verblichenen Silikonschönheit wiedergegeben: "There are moments when I disconnect from reality. Then I can do anything, absolutely anything. I swallow pills. I throw myself out of the windows. Dying seems very easy then. I really hate reality. I want to be wholly artificial. I adore being operated on." Willkommen in der totalen Degeneration. Künstlichkeit erlöse uns von den Übeln der Realität. Ihr werdet schon noch sehen, was dabei herauskommt.

Die gezuckerte Landschaft vor dem grünlich getönten – mittlerweile – Intercity-Fenster erinnerte an eine nächtliche Odyssee. Erst kürzlich, auf dem Heimweg von einem feudalen Abendessen im aristokratischem Ambiente eines am Elbhang gelegenen Schlosses, das er zwischen einem unablässig schwatzenden Intellektuellen zur Linken und einer zwar heiteren, jedoch viel zu schüchternen PR-Managerin zur Rechten genoss, obgleich er sich an diesem Tage nicht auf dem Höchststand seiner charmanten Small-Talk-Fähigkeiten befand. Jedenfalls imaginierte er auf der gänzlich von Neuschnee bedeckten Autobahn, die verzückende Vorstellung den weißen Straßenbelag in Form von bolivianischem Marschierpulver und Tausende von Menschen, kniend oder liegend sich dieses mit Hilfe unterschiedlichster das Riechorgan verlängernder Prothesen schniefend und saugend gierig einzuverleiben. Dabei bereitete ihm die Vorstellung besondere Freude, wenn es sich hierbei um ein Publikum handeln würde, das sich in erster Linie aus dem nicht gerade selten dieserlei hedonistischen Praktiken frönenden, an sich schon geschwätzigen Kunstmischpoche rekrutiert und dabei vor lauter Gier vergisst, wie sinnbildhaft sie sich dem weißen Pulver, einem Götzen anbetend gleich, überantworten. In nicht unähnlichem Maße erheiterte ihn die Vorstellung einer Massenhalluzination beim Sammeln von psychoaktiven Pilzen in den tschechischen Wäldern. Während durch die spärlich belaubten Zweige am Himmel eine von der Fliegerstaffel des nahe gelegenen Militärflughafens mit buntem, gleich Fähnchen den Flugzeugen hinterher gezogenen Rauch der in den Himmel geschriebene Slogan "I love drugs" sichtbar wird, der von einer besseren Zeit oderwasweißich künden soll, aber letztlich doch nur den missglückten Versuch darstellt, in Form von – gut gemeinter jedoch leider ‚nur' gemeinter – Vereinnahmung des eigentlich aus dem Bereich des Tourismus-Merchandising entlehnten "I love..." (...Heidelberg, ...NY, ...Kufstein) auf die Sorglosigkeit im Umgang und die Normalität von körperfremden stimulierenden Substanzen hinzuweisen. Dies trifft bekanntermaßen insbesondere – aber wiederum nicht ausschließlich – auf eine Generation von um die Zwanzigjährigen zu, die im Zuge der zum platten Mainstream degenerierten Techno-Kultur seit Beginn der 90er Jahre die unreflektierte Sehnsucht nach Momenten von Authentizität im Zusammenklang von basstreibender Musik, ekstatischem Tanz und nicht zuletzt durch die verstärkende Wirkung synthetischer Drogen zu stillen versuchen, um sich verklärt der Fiktion eines

unmittelbaren Wirklichkeitsrausches hinzugeben. Eigentlich sollte jede Pille Extasy mit einem Beipackzettel folgenden Wortlauts versehen sein: "Wir heißen Sie recht herzlich willkommen beim Vielfliegerprogramm "Higher and Higher". Für Ihre Illusionen sind sie leider selbst verantwortlich. Die Wahrscheinlichkeit, dass es Ihnen morgen beschissen geht, ist relativ hoch. Dennoch wünschen wir Ihnen viel Spaß und eine sichere Landung."

Die schräg gegenüber sitzenden, mit schwarzen Rollmützen ihren rasierten Schädel bedeckenden Bodybuilder scheinen zwar keiner dieser im letzten Absatz genannten Leidenschaften zu frönen, jedoch anderen körperfremden, im Falle von oraler und/oder intravenöser Zusichnahme in Kombination mit hartem Hantel-Training durchaus sichtbare und effektvolle körperliche Veränderungen hervorrufenden Stoffen in ihrem bisherigen Leben nicht entsagt zu haben. Sie unterhalten sich amüsiert über einen Typen, den sie vor ein Paar Tagen besuchten, um ihn zwar höflich aber mit gegebenem Nachdruck darauf hinzuweisen, dass dessen kürzlich im heiterbeschwingten Ambiente einer Luxusdisco eroberte "Mieze" (O.-Ton) sich leider im Besitz (!) ihres wenig zu Scherzen aufgelegten und überaus durchsetzungsfähigen Auftraggebers befindet. Aus diesem Grunde wäre es doch ungemein schade, wenn die sich ob der bisherigen Unwissenheit des smarten Jünglings gerade ankündigenden Missstimmungen von Seiten ihres Bosses weiter zunehmen und infolgedessen die zu erwartenden Reaktionen seinerseits sich zu einem nicht mehr überschaubaren Risiko für den Seitenscheitelträger entwickeln würden. Ob dieses bisher nur aus Film und Fernsehen ihm bekannten und aus diesem Grunde ihn auch nachhaltig beeindruckenden Szenarios schien sich der gute Junge entschlossen zu haben, die auf ihn zwar einen sympathischen aber nicht wirklich unendlich wichtigen, ein solches Risiko nur bedingt rechtfertigenden Zauber ausübenden Frau mit sofortiger Wirkung aus seinem unmittelbaren Lebensumfeld zu verbannen. Die beiden Rollmützenfreaks scheinen mit dieser unsäglichen Anekdote demnächst zu Gast bei einer nachmittäglichen Talk Show zu sein. Mediale und reale Realität verschmelzen auf immer beeindruckendere Art und Weise. Andy Warhols Vision: "In the future everybody will be famous 15 minutes" ist bereits längst zum Fluch für eine ganze Generation von sensationsgeilen Minimaldenkern geworden. Andy würde sich angesichts dieser Auswüchse wohl im Grabe drehen, mag der aufgeschlossene Bildungsbürger denken. Weit gefehlt! Wahrscheinlich würde er jubelnd vorm Fernseher sitzen und TV-Rezeption zur ausschließlichen Realitätserfahrung erklären, denn genauso sieht seine Realität gewordene Prophezeiung aus. Bisher hatte sich nur niemand vorstellen können, wie diese bemitleidenswerte Form des Fünfzehnminutenruhmes tatsächlich aussehen könnte. Ein weiteres Beispiel gesteigerten Darstellungsdranges, gepaart mit einem fernsehtauglich aufbereiteten aber leider nicht wirklich authentisch wirkenden Betroffenheitsgestus von Seiten des Moderators, flimmert gerade über einen der acht Monitore in der Business Lounge des Frankfurter Flughafens. Eine junge Dame erzählt die unglaubliche Geschichte ihrer Odyssee mit einem süddeuropäischen Urlaubsflirt in deren Folge sie unmenschlich misshandelt wurde und letztlich

nur mit sehr viel Glück diesem Martyrium wieder zu entkommen in der Lage war. Schockierend genug war hier eigentlich schon ihre Geschichte, doch der lockere Plauderton, in dem sie diese vortrug und wie diese mit des Moderators gespielter protestantischer Betroffenheit pariert wurde, ließ das Ganze unerträglich wirken und machte es zu einem Paradebeispiel pervertierter Fernsehkultur, die ganz ähnlich den obengenannten bacchantischen Hedonisten sich auf einer Sehnsucht nach authentischer Wirklichkeitserfahrung gründet und dabei die chronischen Hoffnungsmangelerscheinungen einer Gesellschaft in der Verlorenheit einer ganzen Generation in den Labyrinthen der Gegenwart vortrefflich abbildet.

Das Spannungsfeld von persönlicher und sozialer Identität, die
Ambivalenz zwischen Ich-Sucht und Wir-Gefühl treibt bisweilen und gelegentlich absonderliche Blüten. So geschah es auch einem nachhaltig verhinderten Liebespaar im weiteren Bekanntenkreis, das über Jahre nicht zueinander fand, weil sie, deren Herz er mit einem in memoriam ihres ersten Kusses bei Boney M's Uralthit "Sunny" nachkomponierten und per SMS auf ihr Handy geschickten Klingelton ebendieses Songs zu gewinnen begann, gefangen in den Konventionen ihrer Erziehung und im Korsett eines ihr schmeichelnden sozialen Status in Form einer zwar nicht wirklich glücklich machenden aber dennoch eine Menge an Sicherheit bietenden und deshalb auch überaus bequemen Beziehung, den entscheidenden Schritt zu machen nicht in der Lage war. Die letztlich als reine Projektion sich herausstellende Imagination einer gemeinsamen Zukunft a la "Und wenn sie nicht gestorben sind..." implodierte wie ein kleines Universum, als die Dame sich plötzlich unbeabsichtigt in anderen Umständen wieder fand, wohlgemerkt wurde dieses Unbill nicht von dem bislang so geduldig Wartenden verursacht. Der Plan für einen Suizid mittels eines aus der Uniklinik entwendeten und mit einer Kultur von Cholerabakterien gefüllten Reagenzglases, das der charmante Antiheld zu trinken beabsichtigte, erschien ihm im letzten Moment zu introvertiert und nicht wirklich spektakulär genug. Stattdessen kaufte er sich lieber eine neue Gucci-Brille und poppte mit ihrer Schwester. Einmal mehr gerierte sich hier auf exemplarische Weise die Welt der vermeintlich tiefen, ehrlichen und wahrhaftigen Gefühle als eine Bühne von Konstruktionen, die eine hauptsächlich durch äußere Einflüsse generierte Realität darstellt. Die eigene Wahrnehmung von sich selbst und der Wirklichkeit in Beziehung zu der sie gestaltenden unmittelbaren sozialen Umgebung wird leider viel zu selten hinterfragt, wie auch die unterschiedlichen Mechanismen und Strategien der sozialen und kulturellen Meinungs- und Wertebildungsmaschinerie, wie sie für die Welt am Beginn des neuen Jahrtausends kennzeichnend sind, in den seltensten Fällen nachhaltig reflektiert werden. Die unkritische Affirmation von unterschiedlichen medial vorgegebenen Erfahrungen aus dem Bereich der Werbung, des TV und des Kinos, als auch von Versatzstücken der Populärkultur, in der die Oberfläche in Form von Konsumexzessen in einer Welt der ‚Mental Prisons' und ‚Mindsets' geradezu obsessiv zelebriert werden, nimmt einen größeren Stellenwert ein, als kontemplative Reflexion und die Besinnung auf innere Werte. Das führt leider oftmals zu so tragischen Begebenheiten, wie der oben beschriebenen. Amen.
Abflug. Scheiße. Kein Wunder, dass die Economy-Class-Reisenden – wie man bisweilen immer

häufiger liest – an plötzlich auftretenden Thrombosen sterben. Hinter mir sitzt ein Typ, der sich dauernd ob meiner bis zum Anschlag nach hinten geklappten Lehne beschwert. Vollidiot! Trotz des absoluten Telefonverbotes hat dieser sein Handy angeschaltet, um eine überaus wichtige Nachricht los zu werden. Offensichtlich geht es um einen Text, der noch nicht geschrieben ist und der allerhöchste Zeit wird geschrieben zu werden: "Was soll der Scheiß jetzt mit dem Text. Jetzt habe ich dich hundertmal gebeten das Ding fertig zu machen. Es wird jetzt echt Zeit, wir müssen das Buch endlich produzieren." Mit Stirnrunzeln und Entsetzen auf dem Gesicht eilen die charmanten Flugbegleiterinnen dem das Handyverbot in Flugzeugen so sträflich missachtenden Jüngling mit Kamm in der rechten Gesäßtasche entgegen. Ich kläre die Situation, indem ich dem Aufgebrachten einen Drink an der Bar vor dem Notausgang spendiere. Bisweilen in ähnlicher Situation mit drängelnden Redakteuren und künstlich nach vorne gesetzten Abgabeterminen konfrontiert, schildere ich ihm die andere Seite der Textproduktion. "... und wenn man dann zur absolut letzten und überhaupt nicht mehr aufzuschiebenden Deadline glücklich den nach durchschriebener Nacht, mit müdigkeitsbedingten Halluzinationen korrekturgelesenen Text im RTF gespeichert und attached per Email abschickt hat, verwundert es bisweilen doch etwas, wenn dann geringfügige Änderungen noch bis fast drei Wochen nach dem so absoluten Redaktionsschluss möglich sind. Aber davon einmal abgesehen, kommt es ihnen nicht auch manchmal so vor, als dass es bei vielen Texten nicht besser gewesen wäre, sie hätten in Form von Druckerschwärze auf weißem Papier nie das Licht der Welt erblickt?" Im Gegenzug zu meinem Dozieren erzählt er mir von seiner Freundin, deren Namen ich nicht mehr memoriere, lediglich die Tatsache, dass dieser auf einen Typ namens Sichem aus dem Alten Testament zurückgeht, dessen Geliebte sie einst war, ist mir im Gedächtnis geblieben. Anyway, wir ordern einen "Mango Madness" wobei die Flugbegleiterin zuerst nicht wusste, um was für einen Drink es sich dabei handelte. Wir hätten es auch vielen anderen gleichtun können, indem wir einen Tomatensaft bestellen. Haben Sie sich schon einmal überlegt, warum im Flugzeug so viele Leute Tomatensaft trinken? Würde man das auf den prozentualen Verbrauch der Bevölkerung hochrechnen, wäre es am Ende womöglich eine hervorragende Idee für einen Start-up: "Let’s produce tomato juice". Leider mag ich keinen Tomatensaft. Allerdings liebe ich Tomatensuppe, insbesondere jene glasklare Tomatensuppe, die mein Vater in Perfektion zuzubereiten weiß. Gustatorisch liegen Welten zwischen dieser und der sämigen Tomato Soup von Campbells, die kürzlich gereicht wurde, als man zu Gast bei einem von Andy Warhols ehemaligen Superstars war. Ein ziemlich kalter Morgen. Das Taxi hält irgendwo an der 89. Straße. Eine durchlebte Nacht ging dem Morgen voraus. Irgendwo in einem ziemlich geilen, very fancy Club, Scharen von glamouros und extremely sexy Girls, lots of sich dauerhaft zum Selbstzweck produzierende Drag Queens, hottest House Music und viele in erster Linie chemische Stimulanzien erzeugen multiple synästhetische Sensationen und halten den Laden in Fahrt. Das "Studio 54" muß im Vergleich hierzu eine Art "Kindergeburtstag mit Topfschlagen" gewesen sein. Mein Begleiter scheint mit dem bis zum Bauchnabel aufgeknöpften Hemd

eine persönliche Referenz an die wilde Zeit in den 70er Jahren erweisen zu wollen. Der Abend, die Nacht, der Morgen: eine fortwährende Sozialstudie. Die Celebrity Machinery dreht auf höchsten Touren, dazu das Konsumkarussell in atemberaubendem Tempo ... here comes the Supernova ... nonverbale Zeichensysteme verdrängen die verbale Kommunikation, die übermächtigen Lifestyle Codes der Prestigekonsumenten erobern souverän die Macht für diese Nacht ... der Tanz um Tausend Goldene Kälber ... Welcome to the Pleasuredome! Schnitt. Ich bin 10 Minuten zu spät. In der Hand ein blutiges Taschentuch. Ahoi! Der dieses Treffen arrangiert hat, steht fröstelnd in der Morgensonne, in der Hand einen Blumenstrauß in den Landesfarben der südwesteuropäischen Heimat der uns zum Frühstück erwartenden vornehmen alten Dame. Der uniformierte Doorman kündigt unser Kommen telefonisch an, ein Fahrstuhl bringt uns zum Penthouse mit Blick über den zugefrorenen Central Park. An der Wand hängt eine ca. drei mal drei Meter große Version von Drellas "Flowers", daneben, wie überhaupt im Rest der Wohnung, allerhand schräger, zum Großteil antiquarischer Tand. Meine – neben einem persönlichen Interesse – in Vorbereitung auf einen Vortrag über die Factory zusätzlich gesteigerte Wissbegierde nach Details aus der legendären Zeit in der legendären Factory um den legendären Warhol beantwortete mir der mittlerweile doch sehr gealterte Superstar abschlägig mit einem Verweis auf ihr 1990 erschienenes Buch, mit dem alle meine bereits gestellten und noch nicht gestellten Fragen beantwortet würden. Statt dessen möchte sie mit uns über ihre Kunst reden. Ich aber nicht. Der Begleiter, mindestens ebenso derangiert ob einer durchzechten Nacht, übernimmt souverän die Moderatorenfunktion. Die fein säuberlich auf dem Küchenschrank aufgereihten Campbells Suppendosen werden um zwei reduziert, um sie nach der Verköstigung ihres Inhaltes mit zittriger Schrift von ihr signieren zu lassen. Desillusionierung auf ganzer Linie. Einst inmitten der künstlerischen Avantgarde ganz nah am Puls der Zeit, bisweilen diesem weit voraus, daneben an dem damit verbundenen Ruhm und Glamour partizipierend, ist das heute davon Übriggebliebene mehr als ernüchternd. Ein Schicksal, dem nicht nur die Entouragen und Musen von Künstlern teilhaftig werden, sondern das in den meisten Fällen auch die Protagonisten in ihrem "Alterswerk" ereilt – was jedoch vornehmlich ein Phänomen des 20. Jahrhunderts zu sein scheint. Der Besuch des Guggenheim Soho am Tage zuvor hatte diese These bereits wieder einmal aufs eindrücklichste bestätigt. Warhols "Last Supper" in allen möglichen und unmöglichen Variationen, geschmäcklerisch, kommerzialisiert, anämisch, langweilig. Die sorgsam signierte Suppendose landet auf der 88. Straße im nächsten Papierkorb. Mein Begleiter verbrachte die darauffolgende Nacht im Emergency Room und verpasste seinen Rückflug.

Fly Robin Fly

by Jan Winkelmann

A grey railway station somewhere in the former GDR, now FRG, on a wintry Sunday morning in the year after the Y2K bug was supposed to break out. The view out of the window of the local train's empty open-plan carriage (with its harmonious beige colour scheme) possesses a remarkable, three-quarter depression potential. The acoustic accompaniment of Thievery Corporation's "The Mirror Conspiracy" playing from the notebook is all that offers some degree of comfort. Reminiscences of more colourful times arise, the misty grey landscape sweeps by the window like a projection screen, also resembling an empty stage with an expansive wasteland of artificial fog. Remembering a recent performance, the writer imagines what it would look like if 200 half-naked go-go dancers, standing in the middle of a field covered in morning dew, were to slowly undress to the rhythm of ABBA's "Dancing Queen". A chubby waitress from the Mitropa onboard restaurant stumbles along the aisle offering passengers the inimitable instant coffee typically served on trains, each cup equipped with a wooden stick that gives the coffee a further matchless flavour. Change trains. Wittenberge, the railway station no less dreary than the other human void already experienced this morning. The metallic steel blue nail polish of the conductor, mindlessly cancelling tickets with a punch, brings to mind an episode from a recently seen trash movie: the hero, wearing a pair of metallic blue latex pants (in perfect harmony with the conductor's nail varnish) dragged his evening prey home to his two-storey loft, to experience, in the moment of most intense erotic entanglement, its turning into more than the opposite of what it had appeared to be: the slightly plump blonde (whom he had picked up in the first place only because he was drunk) was suddenly quiet, proceeding to explain that she unfortunately had to give herself her daily collagen injection to freshen up the shape of her lips, but that this operation needn't disturb matters and that they can then continue on from where they left off before. But "Something Slightly Different/From the Beginning After the End", to mention the title of an exhibition addressing aspects of reality, its making and its artificiality with reference to Lolo Ferrari, displays human beings not only as the subject of their own self-constitution but primarily as increasingly artificial products formed by multifarious factors – in turn determined by socio-cultural relationships, i.e. patterns of behaviour/representation mechanisms – as reflected on a daily basis by the mass media, consumerism, its brands and glossy magazines. In this connection, the words of the late silicon beauty mentioned above seem exemplary: "There are moments when I disconnect from reality. Then I can do anything, absolutely anything. I swallow pills. I throw myself out of the windows. Dying seems very easy then. I really hate reality. I want to be wholly artificial. I adore being operated on". Welcome to total degeneration. May artificiality deliver us from the evils of reality! You will see where that leads us.

The powdered landscape beyond the greenish tainted window (now of the intercity express) brought back to memory the nocturnal odyssey he had just recently experienced, on the way home from a feudal dinner party in the aristocratic setting of a palace on the banks of the Elbe, which he had spent between an incessantly babbling intellectual to his left and a cheery yet exceedingly shy PR manageress to his right, although on this day he wasn't at the height of his charming small talk abilities. Anyway, he began to imagine that

the blanket of fresh snow now covering the motorway was in fact of Bolivian marching powder, greedily inhaled by thousands of kneeling or lying people through assorted pipes and hoses protruding from their noses. He was particularly pleased at the thought that this audience was recruited from the (innately garrulous) art mob that not rarely indulges in such hedonistic practices, and how metaphorical its abandoning itself out of sheer greed, as if worshipping an idol, to the powers of the white powder would appear. Similarly, he was enchanted by the idea of a mass hallucination whilst collecting magic mushrooms in the Czech woods. Presumably heralded from better times or whatever, the slogan "I love drugs" – written in the sky in coloured smoke by a squadron of aircraft from a nearby military airport – gradually becomes visible through the sparse foliage. Yet it ultimately likens an unsuccessful attempt at applying the "I love …" (… Heidelberg, … NY, … Kufstein) caption, originally derived from tourist merchandising, to indicate how normal and carefree our use of external stimulants is. As we already know, this is particularly but not exclusively, true of the generation of approximately twenty-year-olds, consistently seeking (as techno culture gradually degenerated into dull mainstream since the early 1990s) to satisfy its uncritical longing for genuinely authentic moments through music with a compelling bass line, ecstatic dance and ultimately through the amplifying effect of synthetic drugs, to – thus transfigured – subsequently surrender to the fictitious inebriation of a more immediate sense of reality. Each pill of Ecstasy should be accompanied by an information sheet with the following words: "Welcome to the frequent-flyer programme Higher and Higher. Unfortunately you alone are responsible for your illusions. The probability that you will feel like shit tomorrow is relatively high. However, we wish you a lot of fun and a safe landing."

The bald-headed bodybuilders in their black beanies sitting diagonally opposite do not look as if they indulge in any of the above-mentioned habits, yet they do appear to have consumed (either orally or intravenously) certain other substances – combined with serious weight training – to visibly change their bodies. They are amusing themselves about the story of a guy whom they visited a few days ago to tell him, politely yet emphatically, that the bird he picked up recently in the groovy setting of a luxury disco is unfortunately their boss's girlfriend. Therefore it would really be a pity if the smart guy's current ignorance of their boss's growing ill tempers would result in unpredictable risks. Whether or not influenced by similar scenes in movies or on television that had left a lasting impression, the good chap decided to forthwith avoid the young woman – who was indeed likeable, yet not that important and scintillating as to justify such a risk. Recounting such unspeakable anecdotes makes the beanie-wearers seem like future guests of an afternoon TV talk show. Real life and media reality seem to intermingle to an increasingly impressive blend. Andy Warhol's oft-cited vision "In the future everybody will be famous for 15 minutes" has already long become the curse for a whole generation of obsessively sensation-seeking simpletons. The liberal, educated citizen might expect Andy to turn in his grave at the thought of such excesses. Not at all! He would probably shout with joy in front of the TV, and declare watching television as the definitive experience of reality, for this is the resulting reality of his prophecies. Until now, nobody could have imagined what this pitiable form of fifteen-minute fame would ultimately look like. Another example of heightened exhibitionism coupled with the TV-presenter's gesture of consternation (well-rehearsed yet not genuine) is now flickering on one of the eight monitors in the Business Lounge at Frankfurt airport: a young woman recounts an unbelievable odyssey starting with a flirt whilst on vacation in southern Europe upon which she had been maltreated most inhumanely, the resulting martyrdom of which she was only able to escape from with a great deal of luck.

The story itself was already shocking enough, yet the casual, gossipy style of her account and the feigned, protestant consternation of her host's responses to it made the whole show unbearable, turning it into a prime example of perverted TV culture, which – very much like the pursuits of the bacchanal hedonists cited earlier – is based on a longing for genuine experiences of reality and thereby aptly reflects the chronic deficiency symptoms of an entire generation lost in the labyrinths of the present.

The tension between personal and social identity, the ambivalence of self-addiction and a sense of social belonging occasionally bring forth decidedly strange fruit. This happened to acquaintances of mine who (unsuccessfully) tried to get together for years on end, because the girl – trapped in the conventions of her upbringing and in the corset of her flattering social status (in the form of an albeit not really happy, yet still supporting and thus comfortable relationship) – was pathologically incapable of deciding in favour of the guy who had conquered her heart by sending her a self-composed ringing tone based on Boney M's ancient hit "Sunny" via SMS in commemoration of their first kiss during this song. The purely speculative wish of a common future along the lines of "they lived happily ever after" ultimately imploded like a tiny universe when the girl unintentionally found herself with a bun in the oven (mind you, this ill was not caused by the one who had waited so patiently for her). In the decisive moment, his plan to kill himself by drinking a test-tube (stolen from the university clinic) of cholera bacteria seemed to him as being too introverted and not really spectacular enough. Instead, he bought himself a new pair of Gucci sunglasses and screwed the girl's sister. Once again, the realm of purportedly profound, honest and genuine emotion was splendidly revealed as a set of constructs representing a reality primarily formed by external influences. Unfortunately, one seldom questions the perception one has of oneself and reality in relation to one's immediate social surroundings. Similarly, the various different mechanisms and strategies that mark the world at the turn of the millennium, determining socio-cultural opinions and values, are rarely the object of substantial reflection. Both the uncritical affirmation of the assorted input of pre-packaged experiences through advertising, television and movies, as well as the bits and pieces of pop culture, obsessively celebrated in consumerist excesses in a world of 'mental prisons' and 'mindsets', have become more important than contemplation and the reflection of inner values. Unfortunately, this often results in such tragic situations as the one described above. Amen.

Departure time. Shit. No wonder that more passengers travelling economy class – as one often reads nowadays – die of sudden thromboses. The guy sitting behind me constantly complains about my reclined seat. What an absolute idiot! Although it is strictly forbidden to phone on board, he turned his mobile on to make an apparently very important call about a text that hasn't yet but urgently needs to be written: "What's all that shit about the text! I've asked you a thousand times to get the thing finished. Get a move on, we need to publish the book." The charming flight attendants, with furrowed brows and appalled expressions, immediately rush over to the disrespectful young man with a comb in the back pocket of his trousers. I then settle matters by getting the outraged guy a drink at the bar near the emergency exit. As I am occasionally subjected to similar situations with impatient editors and fictitiously urgent deadlines I go about explaining to him the other side of publishing: "… and after making it to the absolutely final deadline, after storing the final version of the text (written and edited at night under fatigue-induced hallucinations) and sending it off via email, it's a bit bewildering that minor changes to the text can still be made three weeks after the date

of the publication's going to press. But apart from that, don't you also sometimes feel that it would have done many texts a world of good to never have been printed in the first place?" In response to my lecture he tells me about his girlfriend, whose name I can't remember, only that it goes back to a guy named Sichem in the Old Testament, after whose lover she was named. Anyway, we order a "Mango Madness", a beverage the flight attendant has obviously never heard of. Of course we could be like the others by ordering a tomato juice. Have you ever thought about why so many people drink tomato juice on airplanes? If one were to take this to make a projection of the percentage of tomato juice consumed per capita of the population, one could conceivably come up with a good idea for a start-up: "Let's produce tomato juice!" Unfortunately, I don't like tomato juice. But I love tomato soup, especially clear tomato soup the way my father makes it. Taste-wise his soup and the thick Campbell's tomato soup (served recently by one of Andy Warhol's superstars) are worlds apart. A chilly morning. The taxi stops somewhere on 89th Street. The morning was preceded by a long night, somewhere in a cool, very fancy club. Loads of glamorous, extremely sexy girls, lots of drag queens showing off for the sake of showing off, the hottest of house music and assorted, mainly chemical stimulants account for multiple synaesthesia and keep the place alive. In comparison, "Studio 54" must have been like an egg-and-spoon race at a children's birthday party. My companion, with his shirt unbuttoned down to his navel, seems to want to make a personal reference to the wild seventies. The evening, the night, the morning: an ongoing study in sociology. The celebrity machine ups the revs, and the consumer roundabout spins with an increasingly breathtaking velocity … here comes the Supernova … nonverbal sign systems suppress verbal communication, the overpowering life-style codes of the prestigious consumers take over for the night … the dance for a thousand golden calves … Welcome to the Pleasuredome! Cut. I'm ten minutes late. A blood-drenched handkerchief in my hand. Ahoy! The person who organised this meeting is standing shivering in the morning sun, holding a bunch of flowers in the colours of the home country in southwest Europe of the distinguished elderly woman who is expecting us for breakfast. The uniformed doorman phones to say that we have arrived, we then take the lift up to the penthouse boasting a view over frozen Central Park. There is an approximately three-by-three-metre version of Drella's "Flowers" on the wall; next to it, like everywhere else in the apartment, various, mainly antique knick-knacks. Beyond my personal interest, my eagerness for knowledge (heightened as it was through my preparations for a lecture on the Factory) of details from the legendary time at the legendary Factory around the legendary Warhol was turned down by the superstar – who had indeed aged in the meantime – by referring me to her book published in 1990 as a work that would successfully answer all the questions I had just, and hadn't yet, asked. She wants to talk to us about her art instead. But I don't. My companion, just as unhinged after a long night of drinking, takes over command of the situation. He takes two of the cans of Campbell's soup standing in an impeccably tidy row on the kitchen cupboard. After eating their contents, he has the lady sign them in her shaky handwriting. Disillusionment far and wide. She had once been in the midst of the avant-garde, very much with her finger on the pulse of the times, or indeed well ahead of it, and she had actively participated in the world of fame, glitz and glamour: what remains today is more than sobering. A fate to which not only artists' entourages and muses are subject, but also one which catches up with the artists themselves in their late work (however, this primarily seems to be a 20th century phenomenon). The visit to Guggenheim Soho a day earlier confirmed this theory yet again. Warhol's "Last Supper" on display in all conceivable – and unbearable – variations: effeminate, commercial, anaemic, boring. The carefully signed soup can ended up in a bin on 88th Street. My companion spent the following night in the emergency room and missed his flight home.

Translated by Oliver Kossak

1968 born in Augsburg. Lives in Berlin.

1986 – 92 Fachhochschule Augsburg. Diplom 1993.
1993 – 95 Akademie der Bildenden Künste Nürnberg.
1995 – 96 GHK Gesamthochschule Kassel.
1996 – 99 Hochschule für bildende Künste Dresden.
1999 – 01 Meisterschüler, Prof Bosslet.

2001 Förderkoje Art Cologne
2001 Arbeitstipendium Kulturstiftung des Feistaates Sachsen
2000 Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Projektstipendium Studiohaus
1999 Philip Morris Kunstförderung, New York /Columbia University

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO SHOWS (AUSWAHL)

2002 Galerie Eigen+Art, Berlin.
2001 Städtische Kunstsammlung Augsburg. «Forever Isn't Very Long»
2001 Büro für Kunst Dresden, «BadStar»
2000 Oktogon, HfBK Dresden. «Something Slightly Different-From the Beginning After the End»
2000 Studiohaus Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, «P..P..Pipi-Paradiso, my favourite rooms»

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP SHOWS (AUSWAHL)

2001 Galerie D´AmelioTerras, New York.
2001 Kunstsammlungen Gera, Otto Dix Preis
2001 Städtische Galerie Delmenhorst. Wirklichkeit in der Zeitgenössischen Malerei, mit E.Peyton, G.Hume, Neo Rauch, u.a..
2000 Hauptzollamt Frankfurt Am Main, dynamo.eintracht
2000 Galerie Eigen+ART, Leipzig.
2000 LeRoy Niemann Gallery, Columbia University New York. «alltomorrowsparties»
2000 Z 2000, Berlin Akademie der Künste.
2000 Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig. «I love You, but...»

1999 Galerie Dorothea Deimann, Basel. «Les Prochaines»
1999 Alte Pinakothek Muenchen Performance «W..Words Don't Come Easy II»
1999 Luxor Hotel, Las Vegas Videoscreening «W..Words Don't Come Easy I»
1999 Kaufhaus Esders, Dresden. «Pitstops»

*1999 WMF Berlin. Novaphorm™ Label**
1999 Literaturhaus München, Novaphorm™ Textzone.

1998 Galerie Arndt & Partner, Berlin. Novaphorm™ beautystyle
*1998 Espace des Arts, Chalon-sur-Saone. Young European Artists. Novaphorm™ aromastrip **

*1997 Sammlung Hoffmann, Berlin. Recycling Novaphorm™ hotel **
1997 PS 1. New York, Reopening. «heaven»
1997 Novaphorm™ hotel in Kassel während documenta X.*
*1997 Haus Schwarzenberg, Berlin. Novaphorm™ electrolux lounge**
*1997 Voxxx Galerie, Chemnitz Novaphorm™ chill out **
1997 Gut Keferloh, «Postwar Disasters s,m,l,xl.»

*1996 Gipsstr. 23, Berlin, Novaphorm™ disco**
1996 Galerie Eigen+Art im Taschenbergpalais Dresden.
1995 Galerie Upart, München, Uptown Classics
1993 L.O.F.T. Galerie Augsburg, Wood

VORTRÄGE + WORKSHOPS + SCREENINGS (AUSWAHL)

2001 Deutsche Studienstiftung, Akademie v. St. Johann. Theatralität und Performativität der Kunst, L.: Dr. Christian Janecke.
2001 Städtische Kunstsammlung Augsburg. «Forever Isn't Very Long» Lecture zur Ausstellung.
2000 Columbia University New York: «Bring me the Head of... Martin Eder.»
2000 Unversität Witten-Herdecke: Novaphorm™ translations «oeconmenta»*

1999 Kunsthalle Basel. Vortrag Videokunst von Jan Winkelmann. «Sad Man..Lo.Lost it...»
1999 Universität Witten-Herdecke Novaphorm™ Aromen
1999 Städtische Galerie für Gegenwartskunst Dresden. Novaphorm™. Translations 96 – 99
1999 Hochschule für Bildende Künste Dresden, N™ Systeme

**(all Novahorm™ actions in collaboration with Lisa Junghanß)*

Galerie EIGEN+ART
www.eigen–art.com

ACKNOWLEDGMENTS

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung Forever isn´t Very Long von Martin Eder.
Städtische Kunstsammlungen Augsburg,
Neue Galerie im Höhmann–Haus, 16. März bis 22.April 2001.
Kurator: Thomas Elsen

Thanks to the Authors:
Thomas Elsen, Christian Janecke, Jan Winkelmann, Georges Batailles, Antonin Artaud.

The Photographers:
Axel Weiss, Klaus Liepa, Jirka Pfahl.

The Galleries:
Galerie EIGEN+ART, Berlin. D´AmelioTerras, New York. Büro für Kunst, Dresden.

Special Thanks to:
Clarissa, Dianne, Dinah Ehm, E. Buben, Derek Zeitel & Avery Pack, Eberhard Bosslet, Elly Brose-Eiermann, Felix Weinold, Günther Findeiss, Grainne McMenamin, Hubert Roth, Hr. Wieland, Judy, Kevin Walker, Lisa Junghanß, Marian Tögel for Exhibition Soundtrack, Michael McKee, Peter Lochmüller, Rainer Vogg, Roland Brinkmann, Stiftung Federkiel München, Tilman Wendland.

For Patience: Hr. Böhm

Thanks to the Actors in P..P..-Pippi Paradiso:
Maike Jebens, Nica Ruf, Bernhard C. Conrad, Philipp Heitmann

Thanks to:
Godspeed my Black Emperor, Rachel´s, Contraire Death Club, Anita Lane, Bohren und der Club of Gore.

Fotoproduction The Return of The Anti Soft:
Model: Grainne Mc Menamin
Foto: Axel Weiss
Hair & MakeUp: Adrian Hieber
Costume Design: Dinah Ehm at Fame & Glory, Berlin.
Assistant: Michael McKee.
Production Assistant: Dele Weiss.
Postproduction: Suicide Studios Berlin.

Cover Photography: Axel Weiss
Cover Model: Grainne Mc Menamin

Edited by Martin Eder.
Designed by Suicide Studios, Berlin.
Translations by Hubert Roth, Stephen Richards, Oliver Kossack.
Druck / Printing: Fa. Schroff, Augsburg

Herausgeber / Published by Städtische Kunstsammlungen Augsburg.
Neue Galerie im Höhmann–Haus

All opinions expressed in material contained within this publication are those of the artist, authors and editors and not necessarily those of the publishers.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publishers.

Herausgeber / Published by Städtische Kunstsammlungen Augsburg.
Neue Galerie im Höhmann–Haus
© Kunstsammlungen Augsburg, Künstler und Autoren.

ISBN: 3-931718-14-X

Wir danken den Firmen Böwe Systec, Augsburg, der Stadtsparkasse Augsburg sowie Philip Morris und der Galerie EIGEN+ART, Berlin für die freundliche Unterstützung.

HAIL IN A MONOCHROME STRUCTURE

SNIFF WHITE TRASH /

BIG GLUE UTOPIA.