

Die 120 Jahre von Sodom

Pomp, Wunderwerk, Getöse und unglaubliche Nachrichten, Sensationen, Explosionen und Tumult oder Tricks, schnöder Zauber und Schwindelei, der Untergang möglicherweise ... das Wort *Spektakel* hat im Deutschen immer noch den Beigeschmack des Unseriösen, ob nun von der Seite des Ästhetischen, da es den Abstieg der Kunst zu bloßem Blendwerk und die Preisgabe jeglicher Ernsthaftigkeit anzeige, oder zur Seite des Sozialen, weil solche Effekthascherei nur die schnelle Emotionalisierung und Verführbarkeit der Massen beweise. Ein Spektakel überhäuft demnach den Augenblick mit Ereignissen, die ihn genauer Prüfung entziehen, betreibt unnötigen Aufwand und fördert eine Aufregung, die ihr Anliegen, so es denn überhaupt bestand, bald aus den Augen verliert, in eine Sphäre fern der Realität, regiert von den Gesetzen der Illusion, von Verblendung, Verwirrung und Enttäuschung. Ist das prächtige Feuerwerk heruntergebrannt, bleibt nur Schwärmerei, der blasse Nachklang eines atemberaubenden Erlebnisses, oder das Kopfschütteln derer, die zu dem ganzen Trubel lieber Abstand wahren – denn wer sich der Sache zuwendet, könnte in seiner Verwunderung vielleicht für immer erstarren.

Jede Epoche hat ihre Extreme und Ausnahmen, doch in der heutigen Zeit scheint die Öffentlichkeit mehr denn je von außergewöhnlichen Veranstaltungen, Attraktionen und festlichen Galas besessen zu sein, Warteschlange, Türsteher, VIP-Lounge und Security inbegriffen – die neuen Statussymbole der aktuellen Sicherheitskultur. Das Besondere soll nun fast täglich eintreffen, ist genauso omnipräsent wie kurzlebig, gejagt vom Wunsch nach immer neuen Rekorden, Eskalationen oder noch nie gesehenen Gefahren. Dass die

Bilder im Strom der Massenmedien einer gefräßigen Dynamik unterworfen sind, wurde gelegentlich bedauert, ist aber im Grunde seit langem akzeptiert; dass nun auch die Kunst der Hunger nach Events verzehrt, wird immer noch als Anlass für dringende Diskussionen empfunden.

Diese unübersichtliche Situation lieferte die ersten Orientierungspunkte für »Les Grands Spectacles«. Die Ausstellung will das Verhältnis zwischen Kunst und Spektakel untersuchen; sie fragt, welche Bedeutung der Kunst in einer Kultur bleibt, die sich zunehmend für Sensationen, Illusionen, Scheinwerfer und Kamerastimmung zurechtmacht, fragt nach den aktuellen künstlerischen Strategien, die darauf reagieren, und entwirft ein geschichtliches Panorama, das bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht, um

die verschiedenen Formen des öffentlichen Raums und der Medien, der Vorstellungen und des Fiktiven in den letzten 120 Jahren anzusehen. Am Anfang standen das Schloss Neuschwanstein (1886) und der fluchende König Ubu, am Ende die Luftschlösser der neuen Kriegsführung und ein betender Cowboy als Weltmachtchef. Ob es nun um die Konstruktion eines Schauplatzes oder eines Ereignisses geht, den Anteil der Inszenierung oder den Ort kultureller Selbstvergewisserung, die Aufhebung der Bühnensituation oder die Reichweite der Projektions- und Übertragungstechniken – all diese Elemente haben sich zwischen 1885 und 2005 extrem verändert. »Les Grands Spectacles« wird zeigen, wie diese Veränderungen in die Kunst hinein wirkten oder von ihr angetrieben wurden, wie die gesellschaftliche Bedeutung des Sensationellen, Tragischen oder Trügerischen in der Kunst begriffen und der Stoff des Spektakels in Kunstwerken erforscht, erweitert, entführt, verwandelt oder zerstört wurde.

Die Ausstellung durchleuchtet dieses Konfliktfeld in drei, mehr oder weniger deutlich markierten, historischen Schritten: Sie setzt ein mit der Erfindung des Films und der Standardisierung des bürgerlichen Schauspielhauses am Ende des 19. Jahrhunderts, findet einen weiteren Schwerpunkt in der Modernisierung und Ausweitung der Massenmedien nach dem 2. Weltkrieg und führt schließlich zur Situation der Kunst am Beginn des neuen

**Emil Mayer
AUSSENSEITER
Wien 1910
Silbergelatine-
abzug
8,8 x 8,1 cm
Privatsammlung
Wien/
Courtesy Galerie
Johannes Faber**



The 120 Years of Sodom

Pomp, marvels, commotion and incredible news, sensations, explosions and uproar, or artifice, distasteful magic and swindle, possibly even downfall—the very word »spectacle« still has a touch of the dubious about it, be that from the point of view of aesthetics, where it indicates art's descent into mere illusion and the abandonment of all seriousness, or from the point of view of society, where sensationalism only serves to demonstrate how easily the masses can be incited and seduced. Accordingly, a spectacle packs the moment full of events and so prevents it from being examined more closely, it involves unnecessary expense and encourages an excitation that soon loses sight of its objective, should there ever have been one, conjuring up a state far removed from reality, ruled by the laws of illusion, delusion, confusion. Once the splendid fireworks have fizzled out, all that is left is enthusiasm, the dim echo of a breath-taking experience, or the doubts of those who prefer to keep their distance from any such hustle and bustle—after all, paying heed to the matter could perhaps mean being turned to stone forever in one's amazement.

Every epoch has its extremes and exceptions, yet today's public would seem to be more obsessed than ever before with extraordinary events and attractions, festive galas, long queues, door-keepers, VIP lounges and bouncers included—the new status symbols of our current security culture. Something special has to happen almost daily, a highlight as omnipresent as it is short-lived, hounded by the desire for ever new records, escalations and unknown dangers. That in the flood of the mass media the images are subject to a voracious dynamism is a fact that has occasionally been lamented, yet basically has long since been accepted; but that

art is now consumed by a hunger for events is still perceived as an occasion for urgent discussion. It was this confusing situation that provided the first points of orientation for the exhibition »Les Grands Spectacles«. The aim of the exhibition is to examine the relationship between art and spectacle; to inquire about the significance of art in a culture that is increasingly geared to sensations, illusions, spotlights and cameras; to ask which current artistic strategies are responding to this; to sketch out a historical panorama extending back to the 19th century in order to examine the different kinds of public space and media, ideas and fictions over the last 120 years. In the beginning was Schloss Neuschwanstein (1886) and the cursing King Ubu, at the end, the castles in the air of the new warring leaders and a praying

cowboy as head of a global power. Be it the construction of a scenario or an event, the proportion of staging involved or the site of cultural self-ascertainment, the elimination of the stage situation or the reach of the projection and transmission techniques—all these elements have undergone a radical change between 1885 and 2005. »Les Grands Spectacles« aims to show what impact these changes had on art or were brought about by it, how the social significance of the sensational, the tragic or the deceptive was understood in art, and how works of art examined, expanded, abducted, altered or destroyed the stuff of spectacle.

The exhibition explores this field of conflict in three more or less clearly outlined historical stages: it begins with the invention of film and the standardisation of the bourgeois theatre building in the late 19th century; a further focal point is the modernisation and expansion of the mass media after World War Two; finally the situation of art at the beginning of the new millennium is highlighted, when every occasion, however small, has to demonstrate its theatrical quality, and the individual's every intimate impulse can become the stuff of entertainment for the masses. Yet even if an end was predicted for the *fun society* after George W. Bush's administration assumed power, the guidelines of



Wie New York die Idee von der Abschaffung der Kunst stahl

Die Fortgeschrittensten denken nicht daran, den Apparat zu ändern, weil sie glauben, einen Apparat in der Hand zu haben, der serviert, was sie frei erfinden, der sich also mit jedem ihrer Gedanken von selber verändert. Aber sie erfinden nicht frei: der Apparat erfüllt mit ihnen oder ohne sie seine Funktion, die Theater spielen jeden Abend, die Zeitungen erscheinen x-mal am Tag; und sie nehmen auf, was sie brauchen; und sie brauchen einfach ein bestimmtes Quantum an Stoff. [Die Produzenten aber sind völlig auf den Apparat angewiesen, wirtschaftlich und gesellschaftlich, er monopolisiert ihre Wirkung, und zunehmend nehmen die Produkte der Schriftsteller, Komponisten und Kritiker Rohstoffcharakter an: das Fertigprodukt stellt der Apparat her].

Bertolt Brecht, Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«

Noch immer ist an vielen Pariser Hauswänden das Datum eines Wendepunkts in der Entwicklung des öffentlichen Raums zu lesen. Wo die Stadtverwaltung das Anbringen von Plakaten verbietet, wird die Verordnung mit dem Hinweis auf die »Loi du 29 Juillet 1881« direkt an die Mauer gesprüht. Im 19. Jahrhundert konnte die große Masse der Konsumenten nur auf der Strasse erreicht werden und die Exzesse des Plakatierens waren schon zum Thema von Karikaturen oder Reiseberichten geworden, lange bevor der Gesetzgeber einschritt. Zwar hat das Plakat nach über 120 Jahren und bedrängt von Zeitung, TV oder Internet seinen Platz in der Öffentlichkeit bewahrt, und das war vor 50 Jahren nicht viel anders, aber es verlor nach dem 2. Welt-

krieg unwiderruflich seine ehemals zentrale Bedeutung. Als junge Pariser Künstler wie Raymond Hains oder Jacques de la Villeglé am Ende der 40er Jahre das alte Medium der Strasse zu ihrem Spielfeld erklären, vielleicht auch von den Zierrahmen in den Metrostationen erheitert, die einem Plakat – oder seinen abgerissenen Resten – die Anmutung eines gehängten Kunstwerks verleihen, kündigt ihr Vorgehen eine neue Epoche in der Entwicklung der Massenmedien an. Die »Affichistes« reagierten auf den Buchstaben des Gesetzes von 1881 eigentlich konsequent dialektisch, entwickelten also aus der Negation die Negation, trieben die Zerstörungen an den Plakatwänden weiter, eigneten sich die schönen Ruinen der Werbung an – beides war illegal – und attackierten mit ihrer schabigen Beute die Würde der Kunst wie Clochards.

Raymond Hains, 1926 geboren, hatte die nationalsozialistische Besetzung Frankreichs und die Befreiung durch die Alliierten als Jugendlicher erlebt. Das Nachbild der Gewalt des Kriegs führte ihn – wie er selbst betonte – zunächst zu einigen Filmexperimenten, und es hatte seine Wirkung wohl auch, als er aus den zerfetzten Versprechungen des öffentlichen Lebens Ausstellungsobjekte machte.¹ Die frühen Decollagen zielen außerdem sehr entschieden auf den zerrissenen Zusammenhang der Schrift, den Stoff, in dem die Lettristen sich seinerzeit bewegten. Raymond Hains gehörte zu ihrem Freundeskreis.² Die Vorstellungen dieser jugendlichen Herumtreiber waren vom Klang der Werbung, dem Lettering der Produktnamen und Slogans mindes-

tens ebenso geprägt, wie von den Zerstörungen des Krieges; darin glich ihr Weg dem der Dadaisten, deren Praxis sie wohl nur ansatzweise kannten. Isidore Isou, der Wortführer der Lettristen, hatte die kleinsten Bausteine, die aus der logischen Ordnung im Wort herausgebrochenen Buchstaben, zum historisch notwendigen Material der Gegenwart erklärt, dem einzigen, das die Botschaft der Moderne noch fortsetzen könne.³ Lettristische Gedichte und Rezitationen waren »wörtlich« also nicht mehr zu verstehen; aber wörtlich war auch die Sache mit dem Stichwort »lettre« nicht zu nehmen, denn die gesamte Kultur sollte durch die Reduktion auf die Atome ihrer Sprache gehen. Das Anwendungsgebiet der neuen Poetik wollten die Lettristen auf Schrift nicht beschränkt sehen. »Buchstaben« oder die letzten konkreten Elemente einer Zeichenfolge schlugen sie in jedem Text frei, im Vokabular des Films, des Theaters, der Malerei, Mathematik, Kleidung.

Eine Handvoll radikalerer Lettristen stellte die Notwendigkeit klassischer Werkproduktion dann ungleich rigorosier in Frage. Den von Isidore Isou begründeten Anspruch, die neue poetische Praxis in allen Genres anzuwenden, lasen sie als Aufforderung, ihre Ansprüche zu jeder möglichen Provokation auszuweiten. Sie verstanden den Ansatz eher philosophisch, materialistisch oder hielten sich einfach enger

- 1 In der Einladungskarte zu seiner Ausstellung bei Colette Allendy 1948 in Paris war zu lesen: »Robots, chimères, élévations et obsessions, déformations et abstractions... en vue de cinéma.«
- 2 Siehe dazu viele Dokumente in: Raymond Hains, *J'ai la mémoire qui planche*, Paris 2001.
- 3 Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris 1947; siehe auch: Michael Lenz, *Lautpoesie/-musik nach 1945*, Wien 2000.
- 4 Alphonse Allais, *Album primo-avrilesque*, Paris 1897.
- 5 Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, Paris 1952 – deutsch in: Guy Gebord, *Gegen den Film*, Hamburg 1978, S. 25 und S. 27 – das letzte Zitat ist aus James Joyce *Ulysses* entwendet.
- 6 Guy Debord, *Mémoires*, Kopenhagen 1958/59. (»Reprint«: Paris 2004) Auf den ersten Seiten steht der Hinweis zum Aufbau des Buchs in den Begriffen moderner Architektur: »Structures portantes d'Asger Jorn« und: »cet ouvrage est entièrement composé d'éléments préfabriqués.«
- 7 Boris Donné, (*Pour Mémoires*), Paris 2004.

How New York stole the idea of Abolishing Art

Those who have progressed most do not think of changing the apparatus because they believe themselves to be working with an apparatus serving what they freely invent, thus changing of its own accord with each new thought they have. But they are not inventing freely: the apparatus does what it has to do with them or without them, theatres perform every night, newspapers appear several times a day; and they absorb what they need; and all they need is a certain quantity of material.

[But the producers are completely dependent on the machine, economically and socially, it monopolizes their work and the effect they have, and writers', composers' and critics' products are increasingly taking on the character of raw materials: the apparatus manufactures the prefabricated product.]

Bertolt Brecht, from the »Notes on the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*«

You can still read the date of a key point in the development of public space on the wall of many Parisian buildings. The regulation is sprayed directly on the wall wherever the city authorities do not allow posters to be put up, with a reference to the »Loi du 29 Juillet 1881«. In the 19th century, the great mass of consumers were accessible only in the streets; the excessive numbers of posters that were appearing had become the subject of caricatures and travel reports long before the legislators made their move. Posters have retained their place in public life over 120

years later, despite pressure from newspapers, TV or the Internet, and things were not very different 50 years ago, but they did lose their formerly central significance irrevocably after the Second World War. Young Parisian artists like Raymond Hains or Jacques de la Villeglé decided to make this old street medium their playground in the late 40s. Perhaps they were amused by the decorative frames in the Metro stations, which make posters—or their torn remains—look like hung works of art. Their approach did announce a new epoch in the development of the mass media. The »Affichistes« actually responded to the letter of the 1881 law with dialectical consistency: they developed negation from negation, pushed on with the trail of destruction on the billboards, took possession of the beautiful ruins of advertising—both were illegal—and attacked the dignity of art with their shabby booty, like clochards.

Raymond Hains, born in 1926, had experienced the National Socialist occupation of France and liberation by the Allies, as a young man. The image of the violence of war first led—as he emphasized himself—to early film experiments; that image also influenced his turning public life's ripped-up promises into art exhibits.¹ The first collages are also very definitely addressing the lettering's tattered context, the material the lettrists used in their day. Raymond Hains was one of their circle of friends.² These young layabouts' ideas derived just as much from the tone of

advertising, the lettering used for the product names and the slogans as they did from the destruction wrought by the war; in this respect they took a similar path to the Dadaists, whose practice was probably familiar to them only to a limited extent. Isidore Isou, the lettrists' spokesman, had declared that the smallest building blocks, letters detached from their logical order in a word, were the historical material that the present needed, the only one that could carry on the message of Modernism.³ So lettrist poems and recitations could no longer be understood »literally«; but the matter of the »lettre« slogan was not to be taken literally either: the whole of culture was to be reduced to the atoms of its language. The lettrists did not want to see the new poetics applied to lettering alone. They liberated »letters«, or the last concrete elements of a sequence of signs, in every text, in the vocabulary of cinema, theatre, painting, mathematics, clothing.

Then a handful of more radical lettrists started to question the necessity of producing classical works much more rigorously. They read Isidore Isou's reasonable demand that the new poetic practice should be applied to all genres as a challenge to expand their own demands to include every possible provocation. They tended to understand the approach philosophically and materially, or

- 1 The invitation card to his exhibition at Colette Allendy in Paris in 1948 included the phrase: »Robots, chimères, élévations et obsessions, déformations et abstractions ... en vue de cinéma.«
- 2 For this see many documents in: Raymond Hains, *J'ai la mémoire qui planche*, Paris 2001.
- 3 Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris 1947; see also: Michael Lentz, *Lautpoesie/-musik nach 1945*, Vienna 2000.
- 4 Alphonse Allais, *Album primo-avrilisque*, Paris 1897.
- 5 Guy Debord, *Hurléments en faveur de Sade*, Paris 1952 – English: *Howls for Sade*, in: Guy Debord, *Complete Cinematic Works*, Oakland, USA, 2003 – the last quotation is from James Joyce's *Ulysses*.
- 6 Guy Debord, *Mémoires*, Copenhagen 1958/59. (»Reprint«: Paris 2004) The reference to the book's being built up on the concepts of modern architecture appears on the first pages: »Structures portantes d'Asger Jorn« and: »cet ouvrage est entièrement composé d'éléments préfabriqués.«
- 7 Boris Donné, (*Pour Mémoires*), Paris 2004.