

internationales forum des jungen films

berlin
25.6. – 2.7.
1972

24

WHY NOT (A Serenade of Eschatological Ecology)

Land	USA 1969-71
Produktion	Arakawa
Buch, Regie, Kamera	Arakawa
Text	Madeline Gins
Musik	Toshi Ichiyonagi
Das Mädchen	Mary Window
Uraufführung	New York, 11. Februar 1971
Länge	118 Minuten
Format	16 mm

Zu diesem Film

Befreit von den Einschränkungen, denen sowohl der Spielfilm als auch der reine Dokumentarfilm unterliegen, befreit aber auch vom Vertrauen auf den Film als Medium der Berichterstattung, versucht WHY NOT, den Kern eines Charakters aufzubrechen, indem der Film an der Findung einer anderen Möglichkeit zu sein selbst teilnimmt oder auch einfach davon berichtet. Die Filme der Vergangenheit waren weitgehend auf dem einfachen deklamatorischen Grundsatz aufgebaut: 'So ist es eben'; einige auf dem: 'Was passiert, wenn' ... (Science Fiction, Monsterfilme); und noch andere auf: 'Was geben Phantasie und Träume her'. Mit WHY NOT wird ein neuer Ansatz gemacht, von dem viele Leute meinen, daß er auf den Film der Zukunft weist. Mit der Voraussetzung von WHY NOT werden der Welt des Films wenigstens zwei neue Aspekte hinzugefügt: die Möglichkeiten einer systematischen Suche nach Alternativen, die im normalen Leben nicht erforscht werden, und die Ahnung, daß der Film wie jede andere Kunst neue Antworten finden und nicht nur die vorhandenen reflektieren kann.

In WHY NOT wird die Schauspielerin benutzt, wie ein Wissenschaftler eine Sonde benutzt, ein Geologe einen Geigerzähler. In dieser Person-zu-Person-Beziehung erforscht sie die Intentionen des Regisseurs. Beider Ziele liegen in derselben Richtung. Wenn eine Abweichung eintritt, geschieht das zugunsten der Dokumentation, was der Untersuchung umso mehr Glaubwürdigkeit verleiht. Wie in einem Diagramm wird Mary Window auf einen geraden Kurs gesetzt. Denn die Ziellosigkeit des Films hält nur so lange an, wie die Zuschauer das Ziel noch nicht erraten haben, und jedermann fährt fort, auf seine Weise ein individuelles Drama aus Neugier oder 'Wozu?' zu produzieren. Wenn eine so wesentliche Frage in der Schwebe bleibt, wäre es eine armselige Ausflucht des Zuschauers, in ein altes Denkschema zu verfallen und an Marys Wahnsinn zu glauben. Denn so wie Mary Window keine Distanz zwischen sich und dem Tisch zuläßt, zwischen dem Erblicken der Tür und der Vermischung mit ihr, kann sich der Zuschauer erlauben, den Film auf eine neue und direktere Weise zu erfahren (wenn er neue Möglichkeiten offen hält und nicht in vorgeprägten Begriffen denkt). Endlich kann der Zuschauer von dem traditionellen Beobachtungsturm herunterspringen und Mary Windows Wahrnehmungen buchstäblich verfolgen. Dieser revolutionäre Sprung ist das Ziel des Konzepts von WHY NOT.

Informationsblatt zur Aufführung des Films im Whitney Museum of American Art, New York

Ein Spiegel des heutigen Desasters

Von Amos Vogel

(...)

WHY NOT ist ohne Frage eines der Hauptwerke der amerikanischen Avantgarde der siebziger Jahre. Es ist hypnotisch, zwingend, voller Raumangst, schwimmend in kalter, überzeugender Erotik, die, anfangs versteckt und verdrängt, schließlich in einer der bizarresten Masturbationssequenzen zutage tritt, die je gefilmt wurden. Fast zwei Stunden lang beobachten wir ein junges, auffallend hübsches Mädchen, das zumeist nackt und allein in der Wohnung mit einem höchst schmerzlichen und sinnlichen Versuch beschäftigt ist, mit sich selbst ins reine zu kommen. Mary Window spielt das intensiv und schlafwandlerisch. Wir sehen zuerst, wie sie einen weißen, runden Tisch umkreist, umarmt, einschließt. Sie kleidet sich aus, steigt nackt darauf, reibt sich daran und versucht vergeblich, ihn in Besitz zu nehmen. Dann ereignet sich die gleiche taktile, sinnliche Erforschung einer Tür, eines Türknaufs und eines Riegels, die krampfhaft ertastet werden. Sie betrachtet eine Fotografie und verliert sich in Erinnerungen. Sie ist unruhig, gespannt. Sie betastet mit geschlossenen Augen eine Orange und zugleich eine ihrer Brüste. Überwältigt von den Gegenständen ihrer Umgebung, versucht sie unablässig, ihnen ihr Geheimnis zu entreißen und ihre Beziehung zu ihnen zu definieren. Sogar eine Toilette wird als neuer Gegenstand erforscht.

In einer ungewöhnlichen Szene stapelt sie unter die Beine eines schweren Sofas Bücher, so daß sie gerade darunterschlüpfen kann; dann entfernt sie sie wieder, so daß sie das wachsende Gewicht des Sofas ganz auf sich fühlt, und versucht, sich wieder hervorzuwinden. Die schwere, sadomasochistische Sinnlichkeit dieser Szene ist erstaunlich.

Die wichtigste - und sensationellste - Szene des Films dauert fast fünfzehn Minuten und enthält einen genau detaillierten, offenbar 'wirklichen' Masturbationsakt mit dem Rad eines Fahrrades. Während sich das Mädchen in wachsender leidenschaftlicher Extase auf dem Sofa zurücklehnt, wird das Rad erst gestreichelt, dann gegen ihren Schoß gepreßt, mit Speichel, der von ihrem Mund auf ein Taschentuch übertragen wird, befeuchtet und mit der Hand immer schneller gedreht. Die leidenschaftliche Vereinigung der schönen jungen Frau mit einem leblosen Gegenstand bedeutet gleichzeitig eine Apotheose von Erotik und Entfremdung; nichts ist ihrer sinnlichen Erschöpfung vergleichbar und dem verliebten Spiel mit dem Rad, nachdem ihr 'Geliebter' sie verlassen hat.

Den ganzen Film hindurch wendet sie sich immer wieder der geheimnisvollen Fotografie eines (offenbar toten) Mannes zu, der ausgestreckt auf dem Rücken liegt; gelegentlich ist die Fotografie wie eine Maske vor ihr Gesicht gebunden. Am Ende des Films wird sie in einer starken und tragischen Schlußwendung in einem epileptischen Anfall oder im Tode in die gleiche Lage geschleudert. Und in der meisterhaften letzten Szene kommt eine körperlose Hand ins Bild - das erste Anzeichen eines anderen menschlichen Wesens - und berührt ihr Gesicht, ihr Haar, öffnet ihre geballten Fäuste. Aber dieser unbekannte Zeuge bringt ihr klinisches Interesse entgegen statt Hilfe; er läßt schließlich einen Stock über ihren Körper gleiten und schließt ihr damit die Augen.

Arakawa ist Maler; das trägt dazu bei, aber erklärt nicht die bemerkenswerte Plastizität des Films, die Greifbarkeit und bedrückende

Nähe der Formen, Gegenstände und Bilder. Das Zimmer, das so unschuldig in seiner einfachen, antiseptischen Modernität zu sein scheint, verwandelt sich unmerklich in einen verschlingenden Raum; und die Gegenstände verändern sich zu Mythen und Metaphern. Wir nehmen sie ebenso wie die Hauptperson des Films mit einer außergewöhnlichen Deutlichkeit und einer tiefen Empfindlichkeit des Tastsinns wahr und werden nicht durch eine konventionelle Handlung, sondern durch einen Geisteszustand gefesselt. Der ritualisierte Stil verstärkt die innere, halluzinatorische Intensität des Films und die besessene Kraft seiner Bilder.

Die Kamera bleibt währenddessen kalt und objektiv, im Stil des frühen Warhol, ungerührt von den Vorgängen, ein kaltblütiger Beobachter von fast sadistischer Konzentration. Sie zuckt nicht zurück, all das zu zeigen, was ihr vors Auge kommt; sogar die Schamhaare des Mädchens, wenn sie kriecht, sitzt oder die Beine spreizt; aber sie zeigt es in einer vollkommen dokumentarischen, unsensationellen Weise, Lichtjahre entfernt einerseits von der absichtsvollen, aufreizenden Vermeidung des Nackten in *The Owl and the Pussycat* (*Die Eule und das Kätzchen*) in den Szenen, wo es erforderlich ist, andererseits von der letztlich unerotischen Entblößung klaffender sich öffnender Votzen in den Pornofilmen.

Die ständig summende elektronische Geräusch-'Musik' (von Toshi Ichianagi) ist ein andauerndes, absichtlich störendes Element des Films, das ebenso dazugehört wie die Verwendung geheimnisvoller, einzelner Wörter, die von einer weiblichen Stimme gesprochen werden. Kompromißlos entspricht die Dauer jeder Sequenz etwa der 'wirklichen Zeit' - eine bedrückende Zumutung für unsere Aufnahmefähigkeit, wie Warhol uns so gründlich bewiesen hat. Schließlich erweist sich der Film als ein Kommentar über die Qual der Selbsterkenntnis, den Irrsinn der Einsamkeit und die süß-tödliche Nostalgie der Erinnerung. Eine große, sehr moderne Traurigkeit, eine alptraumhafte Schwere erfüllt den Film; und *'Minimal Art'*, hier tief gefärbt vom Gefühl, wird zum schreckenerregenden Gleichnis der condition humaine. Das völlig ich-bezogene Mädchen, das gequält wird von Dingen, die nicht mehr existieren, das entfremdet ist und nur noch zu Gegenständen Kontakt aufnehmen kann, das stark erotisiert ist und sich mit einer tief verletzenden Selbsterforschung beschäftigt - ist es nicht ein Spiegel unserer selbst in dem heutigen Desaster, das sich 'Unsere Zivilisation' nennt?

The Village Voice, New York, 11. Februar 1971

Der Avantgarde-Film WHY NOT

Von Roger Greenspun

WHY NOT, ein abendfüllender Film von Arakawa, dem jungen new yorker Maler der 'Conceptual Art', läuft gegenwärtig im Whitney Museum in der Serie 'New American Film Makers'. Es sollte mich sehr wundern, wenn er nicht der Hit der Reihe wird, ein wirklicher Succès de scandale, von denen es in der letzten Zeit im Bereich des Avantgarde-Films jämmerlich wenige gegeben hat.

In WHY NOT, der Untertitel lautet 'Eine Serenade eschatologischer Ökologie', erforscht ein junges Mädchen die Grenzen ihrer Welt (Arakawas Wohnung) und untersucht die Gegenstände in ihr, bis sie offenbar erschossen und einer von ihnen wird. Das Mädchen, Mary Window, ist schön, geheimnisvoll, sinnlich und zeitweilig entkleidet. Sie spricht nicht, aber eine Frauenstimme spricht statt ihrer oder zu ihr in Formeln wie 'rauf', 'runter', 'rechts', 'links' oder mit Befehlen wie 'faß an, faß an', während sie Experimente von meistens unverständlicher, oft erotischer Bedeutung ausführt.

Das Mädchen, ihre Lässigkeit, der abgeschlossene Bereich der Wohnung, ein pulsierendes, synthetisches 'Weißes Rauschen' auf der Tonspur - ich kann mir keine vollkommene Umgebung für erotische Momente vorstellen. Obwohl das nicht den ganzen Gehalt des Films ausmacht, so ist es doch ein wesentlicher Teil, den vor allem die Zuschauer vom ersten Sehen in Erinnerung behalten werden.

Es gibt mehrere auto-erotische Sequenzen von mehr oder minder großer Intensität, doch wenn man die Summe der verschiedenen Impulse zieht, erscheint WHY NOT wie ein philosophisches Vexierbild. Wenn sich der Kritiker der 'Village Voice' in seiner außerordentlichen Vorbesprechung fragt: "Ist das Mädchen nicht ein Spiegel unserer selbst in dem heutigen Desaster, das sich 'Unsere Zivilisation' nennt?" , dann können wir wohl mit Recht sagen: 'Nein'. Aber wir müssen die Rätselfrage als interessant in ihrer Vieldeutigkeit hinnehmen - nicht als sinnvoll, sondern anregend, spielerisch gewichtig, als ob sie auf ein Bewußtsein ziele, das zwischen dem Drinnen und Draußen einer Tür existieren könnte. Als die hübsche Mary Window stirbt (mit einer Artaud-Anthologie unter den Arm geklemmt), ist sie gerade im Begriff, durch die Tür hinauszugehen, ein Vorgang, der in WHY NOT nicht durchgeführt werden kann. Aber immer an der Schwelle, am Rande zu sein (ein runder Tisch, das Rad eines Fahrrades sind unter einer Reihe von Gegenständen mit rundem Rand), ist eine einnehmende Sache, wenn man sie auch mit Frustration und Absurdität bezahlt. Und das Vergnügen an Arakawas Film, das alle anderen Vergnügen übertrifft, liegt in seiner einfallsreichen Hartnäckigkeit, dieser Idee bis an die Grenze des Möglichen zu folgen.

The New York Times, 12. Februar 1971

Zur Parallelveranstaltung im Arsenal:

FOR EXAMPLE

USA 1971/72. Produktion, Buch, Regie, Kamera: Arakawa. Text: Madeline Gins. Darsteller des Kindes: Jonathan Leeds. Sprecher: Maurice Blanc. Länge: 90 Minuten. Format: 16 mm. Uraufführung: 20.1.1972

Zu diesem Film

Warum ist dieser Film, der streckenweise so vertraut anmutet, nicht wie jeder andere? Das Kind ist nicht ein Kind, ein Alkoholiker, der das Trinken aufgibt. Der Film ist kein reiner Dokumentarstreifen. Die Musik ist klassisch, aber ist es auch die Art, in der sie eingesetzt wird? Die Erzählung ist belehrend, aber nicht nur und nicht immer. Alle diese Elemente sind so eingesetzt, daß jedes einzelne den anderen widerspricht und sie gleichzeitig verstärkt. Der Film, der den Versuch eines einzelnen schildert, seine Erfahrungen neu zu ordnen, schlägt vor, diese Form von Erforschung im größeren Rahmen zu betreiben, und wird dabei selbst zum Mittel für die Neuordnung unserer Erwartungen.

"Er wächst anders als alle anderen Kinder auf. Er ist willensstark," berichtet der Erzähler. Und es gibt in FOR EXAMPLE auch einen 'gewollten' Übergang vom Dokumentarstil als einer 'wahrheitsgemäßen' Darlegung zu einer neuen Form, die das Gewicht des Selbstverständlichen und den Ablauf der Realität nur als Anlauf oder als Rahmen für die Einrichtung eines Kinos der Untersuchung benutzt, einer Untersuchung, die der Filmmacher ins Leben gerufen hat. Auf diese Weise ist sie ebenso sehr eine neue Realität wie eine neue 'Handlung'.

Arakawa im Informationsblatt anlässlich der Aufführung im Whitney Museum of American Art, New York

Auf der Leinwand: Jugendliche Verwahrlosung

FOR EXAMPLE *schildert den Fall eines Jungen, der auf der Bowery verkommt.*

“Er hat schreckliche Zahnschmerzen und ist ständig im Tran”. Er ist ungefähr sieben Jahre alt, betrunken und auf der Bowery gelandet. Dargestellt wird er von einem eindrucksvollen jungen Schauspieler namens Jonathan Leeds. Und er ist die Hauptperson, wahrscheinlich auch der Gegenstand, vielleicht sogar der Held von FOR EXAMPLE, einem neuen Film des schöpferischen Künstlers Arakawa, Erzählung von seiner Frau, der Schriftstellerin Madeline Gins. FOR EXAMPLE lief gestern im Whitney Museum an.

Der Junge ist nicht Gegenstand zarten Mitleids, moralischer Enttäuschung oder soziologischen Interesses. Mit vor Schmutz starrendem Gesicht und Körper, seiner Kleidung in Fetzen und einer Binde quer über einem Auge, ist er eher das Subjekt einer philosophischen Spekulation, ein Beispiel, zum Beispiel, für einen Erzähler, für den “selbst die klarste Logik eine Form des Melodrams darstellt” und auf den der Junge all den persönlichen Einfluß eines lebendigen, gefundenen Objekts ausübt.

Der Erzähler spricht in Aphorismen, oft unverständlich und fast immer in einem Exzeß von Bildern, die sie assoziieren. Der Junge treibt sich währenddessen auf der Straße herum, verschwindet in Torwegen und macht sich an der Einrichtung eines Spielplatzes in Greenwich Village zu schaffen. Er ist in gewissem Sinne weniger wichtig als die Worte, die seine Aktionen beschreiben, aber er ist mehr gegenwärtig. Und die Zwischenräume, die Wort und Bild trennen, wie der Abstand zwischen Gedanke und Geste oder wie der Raum zwischen der Kamera und ihrem Subjekt, werden die Quelle der gesamten dramatischen Spannung, die der Film hervorbringt.

Nur einmal bringt er eine größere Spannung hervor. Der Junge hat sich in einer freistehenden Telefonzelle eingeschlossen, und begleitet von der Stimme des Erzählers und einer romantischen Klaviermusik auf der Tonspur, windet und sträubt er sich und zerschlägt die Dimensionen seiner Welt. Es ist eine Sequenz von großer, düsterer Gewalt, aber sie steht in der Tat allein in einem Film, der oft andeutet, aber selten zeigt. Trotz all seiner komplizierten und, wie ich meine, ehrenwerten Bemühungen gelingt es FOR EXAMPLE in der Hauptsache doch nur, etwas von der Langeweile zeitgenössischer Kunst auf die Leinwand zu transportieren.

Roger Greenspun, in: New York Times, 21. Januar 1972

Eine Einführung

Von Lawrence Alloway

“Vergleiche: Ein Spiel erfinden - eine Sprache erfinden - eine Maschine erfinden.”

Ludwig Wittgenstein

Der ‘Mechanismus der Bedeutung’ ist ein im Entstehen begriffener Zyklus, der zur Zeit nahezu hundert Bilder umfaßt. Als Maler bzw. Schriftstellerin wollen Arakawa und Madeline Gins ihre Zusammenarbeit an dieser Bilderreihe ausweiten und auch Beiträge aus der Wissenschaft mit einbeziehen. Die Absicht, sich auch mit anderen Mitteln auszudrücken, zeigt sich vorläufig an der ständig zunehmenden Zahl von Gegenständen, die an den Bildern befestigt sind. Im Zusammenhang mit der gegenwärtigen Malerei gesehen, ist dieses große Unternehmen weder ein Thema mit Variationen noch ein Satz serieller Darstellungen. Robert Motherwells Elegien auf die Spanische Republik haben die Form von Thema und Variationen, bei der eine Grundform jeder Variante zugrundeliegt. Frank Stellas und Andy Warhols Wiederholungen dagegen sind Permutationen einmal festgelegter Themen. Der ‘Mechanismus’ ist weder Improvisation noch Projektion bekannter Formen. Sein Ziel ist umfassend und er gleicht darin etwas dem großen Gesamtwerk, das Mallarmé sich als “mehr oder weniger unbewußte Zusammenarbeit aller Genies” vorstellt, einer ‘Totalität universeller Beziehungen’. Mallarmés Ideal-Werk, eine Analogie zur Welt in einer Art Superbuch, und der ‘Mechanismus der Bedeutung’

verfolgen vergleichbare umfassende Ziele. Man kann den ‘Mechanismus’ als System auf ein Ziel hin geordneter Teile und Beziehungen sehen, die gegenseitig aufeinander einwirken. Der Vergleich mit Mallarmé stimmt nicht ganz und sollte nicht überzogen werden, obschon man zwischen der räumlichen Typographie von Mallarmés ‘Un coup de dés’ und Arakawas Wortbildern Ähnlichkeit spüren mag. Offensichtlich schützt Mallarmé ein heiliges Geheimnis vor dem öffentlichen Zugriff. Er gibt das Rätsel preis, behält aber sein Geheimnis. Arakawa dagegen führt seine Bilder als nüchterne Übungen mit allgemeinen Begriffen vor. Seinen Vorstellungen haftet im Grunde nichts Fremdartiges an, und wo sie schwer verständlich sind, mag Arakawa uns daran erinnern, daß überhaupt alles schwer zu erfassen ist.

Arakawa betrachtet Kunst als einen Spezialfall der Funktion des Geistes, und seine Bilder sind deshalb Modelle für eine allgemeinere Ordnung. Bei seinem Interesse für Denk- und Wahrnehmungsweisen wäre es falsch, sein malerisches Interesse allzu wörtlich zu nehmen. Aus derselben Einstellung heraus wählte Paul Valéry ein Gebiet außerhalb der Literatur, um die Verflechtungen des Wissens vorzuführen. In der Einführung in die Methode Leonardo da Vincis befaßt er sich mit dem Thema der Architektur und beschreibt eine Stadt, ‘die eine Maschine (ist), deren Gewicht den Ausgangspunkt darstellt, von dem Überlegungen aus dem Bereich der Geometrie zu Erwägungen über die Mechanik und schließlich sogar zu subtilsten Betrachtungen über Molekularphysik führen’. Das Gebäude ist eine Maschine - Valéry verwendet dasselbe Vergleichsbild, mit dem Arakawa die Absicht seiner Arbeit umschreibt. Der Begriff ‘Mechanismus’ ist wörtlich gemeint, als ‘eine Gesamtheit beweglicher Teile, die eine vollständige funktionelle Bewegung ausführen’, und steht dem nahe, was wir unter einem System verstehen, d.h. einem Komplex von gegenseitig aufeinander einwirkenden Teilen. Valérys Sicht Leonardo da Vincis erinnert insofern an Arakawa, als er den Zugang nicht über dessen vollendete Werke fand, sondern durch seine Notizbücher und Zeichnungen. So entging ihm nichts von Leonardos Gedankengängen und von seiner Theorie. Da gibt es die Faltenstudien und die Anatomien, die Landkarten und Allegorien, Kostüme und Formstudien von Wasserströmungen, die als unerwartete Verbindung abgekürzter Gedanken an Arakawas notizenhafte Aufzählungen erinnern. Arakawa benützt sich für den ‘Mechanismus’ nicht mit der Kategorie der Malerei. Zwar ist jedes Bild eine Funktion mehrerer gleichzeitig verwendeter Zeichensysteme (Wörter und Bilder, Pläne und Fotografien), doch gibt es in der Kunst des 20. Jahrhunderts Vorläufer für die Vermengung verschiedener Arten von Zeichen. Noch nie allerdings ist ein Maler diesem Motiv so ausführlich nachgegangen wie Arakawa, wobei bestimmt die Zusammenarbeit mit einer Schriftstellerin von Bedeutung ist.

Arakawas Bildform ist vorführend, d.h. direkt zum Betrachter gewendet, und sie zählt auf dessen Mitwirkung. In diesem Sinne sind die Bilder typografisch wie die Seiten eines Buches konzipiert; sie enthalten Befehle und Anweisungen. Die technische Definition des Bildes ist heute so umfassend, daß meiner Meinung nach kein Grund besteht, diese Gegenstände mit einem anderen Begriff zu bezeichnen, doch schließt das Ähnlichkeiten und Verbindungen mit anderen Denkweisen keineswegs aus.

(...)

Der ‘Mechanismus der Bedeutung’ wurde bisher - als ganze Reihe oder in Bezug auf einzelne Werke gesehen - ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Malerei behandelt, doch Arakawa versteht sein Unternehmen in einem umfassenderen Sinn. Man muß sich daran erinnern, daß die ganze Reihe ursprünglich aus dem Gedanken der Zusammenarbeit einer Schriftstellerin und eines Malers entstand. Die Beschränkung auf bestimmte künstlerische Mittel wurde somit von vornherein nicht angestrebt. Arakawa hat über die Einzelabschnitte der Reihe geschrieben: “Verwende Film als eine von vielen Möglichkeiten, diese Kategorien zu entwickeln, nicht als Lösung von der Malerei, Bildhauerei oder Schriftstellerei, sondern als ergänzendes Mittel, Ideen auszuarbeiten”. Darüber hinaus wurde bei der Veröffentlichung der Bildreihe in Buchform die Gelegenheit wahrgenommen, die Prinzipien der Reihe auszuweiten.

(...)

“WHY NOT (A Serenade of Eschatological Ecology)” ist der Titel eines Films, den Arakawa 1969 vollendete, zu einer Zeit also, als er die ersten Entscheidungen über den ‘Mechanismus der Bedeutung’ traf. Es kommt eine einzige Person darin vor, ein Mädchen, das man, je nachdem bekleidet oder nackt, in einem großen Raum (Arakawas Atelier) mit ihrem Körper und mit verschiedenen Gegenständen experimentieren sieht. Ein Gegenstand wird mehr und mehr zum Mittelpunkt ihres Interesses, die Fotografie eines toten Mannes auf der Straße. Der Titel enthält einen Hinweis, er deutet an, daß der Film als Bericht über rituelle Übungen vor dem Sterben verstanden werden könnte. Laut Arakawa sind nicht weniger als zwölf der neunzehn Abschnitte des ‘Mechanismus der Bedeutung’ im Film enthalten, vor allem aber ‘Aufbau der Erinnerung der Bedeutung’. Unserer Annahme, daß der Film Zeitdauer oder wirkliche Zeit darstellt (was nach Warhols frühen Filmen zu einer Art Modeerscheinung wurde), widerspricht der symmetrische Aufbau: der Tod des Mannes, der dem Film vorausgeht, und der des Mädchens am Ende des Films sind nicht als aufeinander folgende Ereignisse zu verstehen, sie stehen sich vielmehr als korrespondierende Geschehnisse zu beiden Seiten des Mittelpunktes gegenüber.

(...)

Mechanismus der Bedeutung, Katalog über Arakawa, München 1971, S. 5 ff.

Mechanismus der Bedeutung (Nr. 1)

1. Grundlagen der Auswahl (Ironie, Doppeldeutigkeit, Widerspruch, konkrete Abstraktion, Humor, hypnotische Illustrationen usw.)
2. Verzeichnis der angewandten Regeln (einschließlich Analyse der verwendeten Zeichen)
3. Neutralisierung der Subjektivität
4. Lokalisierung und Übertragung
5. Darstellung doppeldeutiger Bereiche
6. Energie der Bedeutung (biochemische, physische und psychophysische Aspekte)
7. Stufen der Bedeutung
8. Ausdehnung und Verringerung - Bedeutung des Maßstabs
9. Aufspaltung der Bedeutung
10. Neuzusammensetzung
11. Umkehrbarkeit
12. Textur der Bedeutung
13. Kartografie der Bedeutung
14. Gefühl der Bedeutung
15. Logik der Bedeutung
16. Aufbau der Erinnerung der Bedeutung
17. Bedeutung der Intelligenz
18. Bedeutung des Mechanismus der Bedeutung
19. Übersicht und Selbstkritik

1. Grundlagen der Auswahl

Bedeutung hängt selbstverständlich in jedem Fall davon ab, wie sie gebraucht wird, doch der Gebrauch wird seinerseits bestimmt durch Beschreibung, durch die angewendete Methode oder den Sinnzusammenhang, in dem er praktiziert wird. Unter diesen Voraussetzungen ist jede einfache Bedeutung oder die Bedeutung der Bedeutung immer sowohl relativ als auch doppeldeutig. Wir sind der Überzeugung, daß dieses Problem für jede Untersuchung über das Wesen des Denkens zu zentral ist, als daß man es aus

Angst vor Verwirrung übergehen dürfte. Wir verwenden das Wort ‘Bedeutung’ hier ohne den Versuch zu machen, es weitergehend zu definieren; wir wollen uns lediglich auf die Feststellung beschränken, daß es eng mit dem Gebrauch und der *Beschreibung* des Gebrauchs zusammenhängt.

Der nächste Schritt besteht darin, mit Hilfe einer Reihe von illustrativen Übungen, die den Mechanismus (Prozeß) der Bedeutung in Bewegung setzen und beleuchten, eine (oder mehrere) Bedeutungen der Bedeutung zu suchen. Wenn dieser Prozeß den jeweiligen Anwendungsbereichen folgend soweit in seine einzelnen Aktionsphasen unterteilt wird, daß er als Ganzes kaum mehr wahrnehmbar ist, dann ermöglicht dies, mit den Mitteln des Querverweises vom Speziellen zum Allgemeinen fortzuschreiten und so die Tendenzen der Bedeutung aufzuzeigen. Die Bedeutung der Bedeutung liegt in ihrem Gebrauch (dem Prozeß, Mechanismus) - oder jedenfalls in dessen Umfeld.

Wenn wir uns der Tatsache bewußt sind, daß alle unsere Definitionen nur provisorischer Natur sind, dann ist die bestmögliche Beschreibung der Bedeutung oder der Absicht, die diesem Projekt zugrundeliegt, die Feststellung, daß es sich um eine Aufzählung von Unsinn und/oder Bedeutung handelt - obgleich wir sie lieber als Darstellung eines Bewegungsablaufs, als Bildgeschichte der Bedeutung betrachten. Der Mechanismus der Bedeutung wird ausgelöst vom Betrachter, der die Übungen in seiner Weise (als Sinn oder Unsinn) begreift und ausführt, durch Sprache oder die Wechselwirkung von Sprachen und durch die Schaffung begrifflicher Bereiche für jeden der unwahrscheinlichen und widersinnigen (definitionslosen) Einzelabschnitte.

Um die nötigen Anstrengungen zu intensivieren (und sie damit deutlicher werden zu lassen?) und um die Zeit zu verlängern (um genügend Zeit zu haben, eine Falle zu stellen?), die notwendig ist, damit der Bedeutungsmechanismus des Betrachters unter optimalem Bezug auf sich selbst funktioniert, haben wir beschlossen, in diesen Übungen jede Denkmethode als Grundlage für die Auswahl zu verwenden, die eine begriffliche Distanz zwischen dem Denkenden und dem Gedachten herstellt. Klassische Mittel zu diesem Zweck sind Ironie, Widerspruch, Doppeldeutigkeit, Humor im allgemeinen. Weitere distanzschaffende Mittel sind konkrete Abstraktionen, das heißt, Abstraktionen, die durch Anweisungen und hypnotische Illustrationen (die den Denker über seine Gedanken hinausführen?) begrenzt oder örtlich genau bestimmt werden. Obwohl es schwierig ist, sich einen systematischen Ansatz vorzustellen, der auf einer solchen distanzschaffenden Methode beruht, steht dieser Widerspruch (des unsystematischen Systems) im Mittelpunkt unserer Untersuchung.

2. Verzeichnis der angewandten Regeln

Allgemeines:

- Jeder Abschnitt soll aus etwa zwanzig Einheiten bestehen.
- Jede Einheit wird ein bis vier Übungen umfassen.
- Es sollen alle denkbaren Medien verwendet werden.

Die Abschnitte:

- Alle Abschnitte haben provisorischen Charakter. Einige können zusammengelegt, andere ausgeschrieben oder neue miteinbezogen werden.
- Die Übungen innerhalb eines Abschnitts dienen als deren vorläufige Definition. Jeder Abschnitt stellt somit ein offenes System dar, dessen Bedeutung sich mit jedem neu hinzukommenden Element verändert.
- In jedem Abschnitt soll das Gesamtthema von einem gesonderten Gesichtspunkt her betrachtet werden. Aus dem Bezugsrahmen des Einzelabschnitts ergeben sich die Übungen.
- Die Reihenfolge der Abschnitte ist willkürlich. Sie kann - von einigen Fällen abgesehen - geändert werden.
- Die Abschnitte sollen (angesichts der vielen Aspekte eines einzigen Begriffes) als vereinheitlichender Faktor für alle Wissensbereiche dienen.

Übungen:

- Zwei Arten: aktiv/passiv - Praxis/Illustration.
- Es sollen immer zwei oder mehr Sprachformen miteinbezogen werden (visuelle Sprache, begriffliche Sprache, haptische Sprache usw.)

Analyse der verwendeten Zeichen:

Soll im weiteren Verlauf des Projektes behandelt werden...

Unvollständiges Verzeichnis verwandter Werke zur Isolierung historischer Tendenzen und Andeutung des Forschungsbereichs

3. *Neutralisierung der Subjektivität*
Soll reichen von:
Anonym – Lehrlingsystem
Wissenschaftliche Methode – Heisenberg, Godel
Erste erfolglose Französische Revolution – Chinesische Revolution
Massenproduktion – Duchamps 'ready-mades'
4. *Lokalisierung und Übertragung*
Soll reichen von:
Buddha, Jesus Christus – Entdeckung des blinden Flecks
Kunst (Kandinsky, Malewitsch, Satie, Gertrude Stein) – Philosophie (Aristoteles, Kant, Wittgenstein)
Geschichte der Medizin – Atomphysik
Natürlich ist die Entdeckung Amerikas durch Columbus inbegriffen
5. *Darstellung doppeldeutiger Bereiche*
Soll reichen von:
Allem Geschichtlichen – allem Existierenden
6. *Energie der Bedeutung*
Soll reichen von:
Kinetik – Potential
Gesetze des Hammurabi – Arthur Rimbaud – Geschichte der experimentellen Psychologie – Atomenergie
Leonardo da Vinci – James Joyce
11. *Umkehrbarkeit*
Soll reichen von:
Vorgang des Verfalls – Volkswirtschaft
Gedanken – Gedanken
unfertig
18. *Bedeutung des Mechanismus der Bedeutung*
Es ist zu hoffen, daß später noch mehr Zusammenhänge sichtbar werden. Siehe vorläufig Grundlagen der Auswahl.
19. *Übersicht und Selbstkritik*
Dies ist ein Projekt, das sich ständig weiterentwickelt und vielleicht nie endet, es sei denn...

Da bisher weder die einzelnen Abschnitte voll entwickelt wurden, noch alle Medien erforscht* oder ein System von Kreuzverweisen geschaffen wurde, und da auch die Untersuchung verwandter Werke noch bei weitem nicht vollständig ist, ist es für eine gründliche selbstkritische Studie noch verfrüht.

Selbstverständlich würde die volle Ausarbeitung eines einzigen Abschnitts eine lebenslange Aufgabe darstellen, aber wir haben beschlossen, dieses Ziel nicht einmal anzuisieren. Wir betrachten diese Arbeit vielmehr als Übergangsstudie, die richtungsweisend für eine übergeordnete Untersuchung des Erkenntnis- und Wahrnehmungsvermögens (im Bereich der Kunst, Psychologie, Philosophie) werden soll, als Methode, die uns soweit bringen soll, daß wir sie schließlich nicht mehr benötigen. Nur aus dieser Überlegung heraus haben wir auch der Veröffentlichung dieser Arbeit in einer so frühen Phase zugestimmt. Die Verwirrung dieser blinden Zeiten zu entwirren, scheint uns verzweifelt nötig.

*Verschiedene Abschnitte wurden in dem 1967-69 gedrehten Film mit dem Titel WHY NOT (A Serenade of Eschatological Ecology) untersucht.

Arakawa in: *Mechanismus der Bedeutung*, a.a.O., S. 26 ff, S. 125 f.

Sag eins, denk zwei

Der Japaner Arakawa malt an einer gewaltigen Bild-Enzyklopädie mit dem Titel '*Mechanismus der Bedeutung*'. Der Frankfurter Kunstverein gibt einen Einblick in das Werk.

Zur bloßen Augenfreude ist dem japanischen Maler Shusaku Arakawa die Kunst zu schade, Aufklärung soll ihr Ziel sein. Denn 'die Verwirrung dieser blinden Zeiten zu entwirren', scheint dem Künstler 'verzweifelt nötig'. Wer will ihm widersprechen?

Für seinen Teil und auf seine Weise ist Arakawa, 35, längst am Werk, um die Verwirrung zu beheben - an einem wahrhaft enzyklopädischen Werk. Seit 1963 hat der in New York tätige Emigrant eine Art von anschaulichem Forschungs- und Lehrsystem in Arbeit, und mit jedem seiner (seither rund 100) Bilder baut er daran weiter.

Thema des weitverzweigten Projekts ist der von Arakawa so genannte 'Mechanismus der Bedeutung', das heißt: das Funktionieren von Verständigung, von Wort- und Zeichensprachen, die Beziehung von Wirklichkeit und Abbild.

Als Fundamente dieses Ideengebäudes hatte der Maler schon 1970 bei der Biennale in Venedig 17 Schau-Tafeln vorgezeigt und war damit nach fast einstimmigem Kritikerurteil zum 'ungekrönten Sieger' des Festivals geworden. Ein größerer Komplex seines anspruchsvollen Unternehmens kann nun erstmals beim Frankfurter Kunstverein besichtigt werden: Zur bislang umfangreichsten Arakawa-Ausstellung wurden 53 'Mechanismus'-Bilder nach Deutschland eingeflogen.

Die großen, grau grundierten Tafeln weisen in malerischen Partien delikate Farbreize auf, nach Pop Art aufmontierte Eimer oder Oberhemden erzeugen Verblüffungseffekte. Ausgiebig eingefügte Textpartien jedoch sind nicht allein als Graphik-Elemente zu genießen; original oder in beigegebener Übersetzung erfordern sie so angestrengte Lektüre, daß ein ermüdeten Ausstellungsbesucher dem Kunstverein an die Beschwerdetafel schrieb: "Das ganze in Buchform wäre gut."

Dem Mann kann geholfen werden. Pünktlich zur Ausstellung hat Arakawa seinen *Mechanismus der Bedeutung* (Untertitel: *Werk im Entstehen*) auch gedruckt vorgelegt: ein Kunstbuch, das - typischer Arakawa-Gag - in zwei austauschbaren Schutzumschlägen geliefert wird. Der eine zeigt, silhouettenhaft, einen buddhistischen Mönch im Lotossitz, der andere ein Motiv Leonardo da Vincis.

Der so veranschaulichte Ost-West-Kontrast kennzeichnet Bildung und Lebensweg eines Künstlers, der auf die eigene heimische Tradition wehmütig distanziert zurückblickt. "Vor 400 Jahren", sagt Arakawa, "gab es noch japanische Kunst. Heute ist alles Imitation - außer mir."

Er selbst studierte in seiner Geburtsstadt Tokio zunächst Medizin und Mathematik, war aber auch Mitglied einer Neo-Dadaisten-Gruppe, bastelte Abfall-Kunst und legte zementierte Wattenmumien in Pappsärge. 1960 zog er dann nach New York um, und mittlerweile ist er, nach eigener Schätzung, schon "mehr als zur Hälfte westlich" geworden.

Dazu hat sicher die New Yorkerin Madeline Gins, 30, beigetragen. Die seit 1963 mit Arakawa bekannte, seit neuestem mit ihm verheiratete Autorin eines Romans 'Word Rain' (Wortregen), die - unter anderem - Philosophie studiert hat, plant auch so eifrig am "Mechanismus der Bedeutung" mit, daß die Eheleute ihre Werk-Anteile nicht mehr zu trennen wissen. Die Ausführung der Gemälde allerdings bleibt Arakawa vorbehalten.

Teamwork, gewissermaßen, verlangt der Künstler auch noch vom Leser und Betrachter seiner Bilder, den er mit knappen Anweisungen in eine Mitarbeiter-Rolle drängt und zur Lösung von Denksportaufgaben, zu psychologischen Tests und Meditationsübungen auffordert. "Bewegen Sie die Augen hin und her!", so etwa wird der Kunstfreund instruiert. "Fixieren Sie die Spiegelung!", "Riechen Sie dies!" oder auch: "Sag eins, denk zwei!"

Nicht jede dieser Lösungen ist wörtlich zu nehmen. Als ihm ein Bild mit der Inschrift "Wenn möglich, stehlen Sie eine dieser Zeich-

nungen mitsamt diesem Satz!" tatsächlich von einer Künstler-Gang entwendet wurde, nahm Arakawa den Raub als 'interessantes Mißverständnis' auf. In Wahrheit hatte er Unmögliches verlangt: den Text und nicht die Leinwand fortzutragen.

So simpel nämlich, wie Arakawas Appell zur Entwirrung der Verwirrung sich anhört, funktioniert der 'Mechanismus' keineswegs. Der Sprachlogik auf der Spur, deckt Arakawa Unlogik, Willkür und Paradoxien auf - so, wenn er 'Ein weißes Hemd' aus der Sprache gleichsam in optische Vokabeln rückübersetzt: in eine weiße Fläche und ein kariertes Hemd.

Übertragungen von einem Medium ins andere, von einer Form in eine entgegengesetzte, bilden, ein Lieblingsthema Arakawas. In der Spezialmethode ironischer 'Kartographie', mit bunten Schnüren als Projektionslinien, wird ein Eimer als Knoten abgebildet; die Chiffre 'Fünf Meilen' könnte 'Kopfweh', 'köstlich' oder 'Farbe' bedeuten; ein nur aus Wörtern aufgebautes Bild zeigt ('Im Begriff, sich zu spalten') zugleich eine menschliche Figur und eine Landschaft.

"Alles ist doppeldeutig", teilt Arakawa mit, "auch die Feststellung, daß etwas doppeldeutig ist." Probe aufs Exempel: Wenn eine Fläche schlicht als 'doppeldeutig' gilt, so ist die nächste, gleichgroße, 'doppelt so doppeldeutig'.

In solch radikalem Spiel bildnerischer Reflexion wird jede Über-einkunft angezweifelt, geht keine Gleichung mehr auf. Das 'Porträt der Mona Lisa' zeigt *nicht* die Mona Lisa, angeblich übereinstimmende Quadrate sind offensichtlich verschieden. Dafür bleibt auf der Leinwand viel 'Platz für Korrekturen', es werden 'Fehler' angestrichen oder 'mindestens zehn Mutmaßungen' empfohlen. Statt gesicherter Einsichten lehrt Arakawa den Zweifel als Methode.

So wird auch der Beschauer von den nach erstem Anschein so präzisen Kommandos eher irritiert als gemaßregelt - von der Anweisung etwa, eine gerade Linie 'abstrakter' zu machen, 'von außen nach innen' zu sprechen, oder (beinahe so schwer zu übersetzen wie zu tun) von der Parole: "Fuck intercourse!"

Der vertrackte Sprachwitz einer solchen Formulierung hat literarische Vorbilder bei Lewis Carroll und Christian Morgenstern; mit der Austauschbarkeit von Bild und Wort experimentierte der Maler René Magritte; der Philosoph Ludwig Wittgenstein analysierte die Unzuverlässigkeit der Sprache: Dieser geistige Ahnenkreis umschreibt (zusammen mit Einflüssen des Zen-Buddhismus) Arakawas Standort zwischen den Künsten und Wissenschaften.

Keine Frage dennoch, daß Arakawas geistvolles, auch ästhetisch inhaltsreiches Werk vor allem als Bildkunst zählt. Die allerdings ist (so der amerikanische Kritiker Lawrence Alloway in der Einführung zum 'Mechanismus'-Buch) nur ein 'Spezialfall der Funktion des Geistes'.

Denn Arakawa und Frau Madeline haben längst den Blick auf eine 'allgemeinere Ordnung' (Alloway) gerichtet - eine Utopie mit einem Einschlag von Größen-Wahn: Schon der 'Mechanismus der Bedeutung' ist in zunächst 19 Abschnitten (wie 'Stufen der Bedeutung', 'Aufspaltung der Bedeutung', 'Neuzusammensetzung') konzipiert, deren 'volle Ausarbeitung' jeweils eine 'lebenslange Aufgabe darstellen' würde. Das ganze Malwerk jedoch soll nur 'Übergangsstudie' für eine künstlerische und wissenschaftliche 'Untersuchung des Erkenntnis- und Wahrnehmungsvermögens' sein.

Inzwischen treibt der Maler seine Forschungen noch in anderen Kunstgattungen voran: Soeben hat er seinen *zweiten Film* vollendet, und ein 'Mechanismus'-Bild möchte er auch in einer Bronze- und Marmor-Version als Obelisk aufführen. In der Straßenkunststadt Hannover steht das Denk-Mal derzeit zur Diskussion.

Der Spiegel, Hamburg, 26. Jg., Nr. 4, 17. Januar 1972, S. 106 ff.

Denkfehler inbegriffen

Arakawas Bildtafeln 'Mechanismus der Bedeutung'

Wenn man lange darüber nachdenkt, ob es sich lohnt, über Arakawas Bilder länger nachzudenken, dann haben diese Bilder ihr proklamiertes Ziel fast schon erreicht: Sie haben die Wahrnehmung nicht nur beschäftigt, sondern sie haben irritierend gewirkt, sie haben Denkprozesse ausgelöst, über deren Nutzen der zum Nachdenken angehaltene Betrachter mit sich unter Umständen ohne eindeutiges Ergebnis streitet.

Es geht um die etwa hundert großformatig-genormten Bildtafeln einer fröhlichen Wissenschaft, die sich hauptsächlich auf Wittgenstein beruft, die womöglich auf Zen, ganz sicher aber auf Dada fußt, und die ansonsten ihre einkalkulierten Widersprüche bildnerisch raffiniert darbietet. Arakawa malt, schabloniert, zeichnet, collagiert und montiert Schautafeln. Er bringt Schrift und Zeichen in eigenartiger Mischung. Texte deuten die vorgesetzten oder zitierten Bildzeichen und umgekehrt: effektiv kombiniert Bildmaterial bedingt und trägt kommentierende Sprüche. Die variable Ausführung etwa der Schriftarten und das bei aller Formelhaftigkeit sensibel abgewandelte Gesamtdesign versprechen das ästhetisch jeweils Besondere. Andererseits wollen die einzelnen Tafeln als Demonstrationsobjekte begriffen und gebraucht werden. Die Texte sprechen den Betrachter direkt an und fordern ihn auf. Unter einem Feld verstreuter X-Zeichen: "Bitte nur an den Punkt und nicht an die X denken". Dann kommen, nun auf eine andere Weise 'zufällig' gruppiert, Kreise. Darunter: "Bitte nur an den Punkt und nicht an die X denken." Schließlich, im unteren Drittel der Tafel, von links beginnend, drei kleinere angrenzende Rechtecke in Farbe, Abstufungen in Violett. Darunter: "Nach dem gleichen System die nächsten zwei Farbstufen trennen." Diese drei Übungen tragen eine gemeinsame Überschrift, die besagt, daß sie als 'Filter' zu denken sind, "durch die man subjektive Interpretationsweisen filtrieren und bis zu einem gewissen Grad neutralisieren kann". Das dann auf Leinwand in Öl, 244 x 165 cm.

Mit diesem knapp beschriebenen Bild (man müßte noch darauf eingehen, daß durch die unterschiedliche Präsentation der Übungsteile, wobei die X-Figuren einen geschlossenen Rahmen, die Kreise einen halb offenen und die Farbfelder gar keinen Rahmen bekommen, eine nicht weiter geklärte, aber bedeutungsträchtige Progression ins Spiel kommt), demonstriert Arakawa die 'Neutralisierung der Subjektivität'. Nach dieser ersten 'Abteilung' seiner Untersuchung folgen vierzehn weitere (...). Die Zahl der Bilder zu den Gruppentiteln schwankt zwischen drei und acht.

(...)

Arakawa hat sich also vorgenommen, den Wegen der Wahrnehmung, die zur Fixierung einer 'Bedeutung' führen, mit bildnerischen Demonstrationen nachzugehen. Ihm ist jede Methode recht, 'die eine begriffliche Distanz zwischen dem Denkenden und dem Gedachten herstellt'. Ironie, Widerspruch, Doppeldeutigkeit, Humor zählen für ihn zu den 'klassischen Mitteln', darüberhinaus benutzt er Abstraktionen, die als konkrete Anweisungen oder als 'hypnotische Illustrationen' eingesetzt werden. Er ist daran interessiert, daß 'der Bedeutungsmechanismus des Betrachters unter optimalem Bezug auf sich selbst funktioniert'. Dafür legt er Fallen, entlockt Assoziationen und entzieht dem düpierten Betrachter den festglaubten Boden unter den Füßen. Wer den Boden noch nie geprüft hat, kann entzückt sein und tief fallen.

(...)

Laszlo Glozer in: Süddeutsche Zeitung, München, Nr. 124, 2. Juni 1972, S. 37

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welslerstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, 1 berlin 30