smile machines

HUMOR KUNST TECHNOLOGIE * HUMOUR ART TECHNOLOGY

transmediale.06

03. 02.–19. 03. 2006
Akademie der Künste, Berlin
transmediale.06

smile machines

Inhalt Contents

Einführung Introduction

Anne-Marie Duguet

Smile Machines

Anne-Marie Duguet

Smile Machines

Alfred Jarry erfindet 1898 ein schönes Beispiel für den schwarzen Humor, die *Enthirnungsmaschine.* Und zwar in einem Lied aus *Ubu Cocu* (Akt 1, Szene 2), in dem die *Enthirnung* ein volkstümliches Schauspiel ist, das man sich am Sonntag mit der ganzen Familie ansieht:

Da seht, seht wie die Maschine flitzt
Da seht, seht wie das Gehirn schön spritzt
Da seht, seht wie der Rentier arg schwitzt …

Die Pfahlgeister:
Hurra Horn zack Arsch Loch!
Vatter Ubu lebe hoch![1]

George Maciunas erfindet 1971 die *Smile Maschine.* Das ist ein kleines Instrument mit einer Spannfeder, das in den Mund gesteckt wird, um die Zähne freizulegen und ein ständiges Lächeln zu erzeugen. Nicht patentiert, ohne offiziell zuerkannte *Gemeinnützigkeit,* ist diese Mundsperre dennoch höchst nützlich in Zeiten der allgemeinen Verdrossenheit, wenn die zur Schau gestellte und kontrollierte Form des Glücks zu einem Mittel wird, um glaubhaft zu machen, dass dieses Glück wirklich existiert und – wie sich von selbst versteht – *gleichermaßen* von allen geteilt wird.

Von einer Maschine zur anderen, von der Pataphysik zum Fluxus handelt es sich um die gleiche Geisteshaltung, die allerlei Gewissheiten ins Lächerliche zieht, die Mythen und aufgeblasenen Dummköpfen die Luft heraus lässt und sichtbar macht, was manche lieber verheimlichen möchten. Heute sind Jarrys Maschine und Maciunas' Instrument durch *maschinelle* Gefüge ganz anderen Umfangs abgelöst worden, aus denen der heutige mediale und technologische Komplex zur Modellierung von Wünschen und Verhaltensweisen besteht, welcher zwar unsichtbar, aber dafür um so effektiver ist. *Smile Machines* ist zum Teil eine Metapher für diesen erzwungenen Hedonismus und die mutierten Verhaltensweisen, die in der Konsumgesellschaft geformt werden und die Pasolini schon Mitte der 1970er Jahre kritisiert hat.[2]

Das von George Maciunas' *Flux Smile Machine* erzeugte Lächeln ist eine schreckliche Grimasse. Das Lächeln, zu dem über anderthalb Stunden sechs junge Frauen in der Installation *Cheese* von Christian Möller gezwungen werden, ist tragisch. Wir erleben die Dressur des Lächelns durch eine Medienmaschine, die hier unterstützt von einer digitalen Technologie Mimik erkennt, kontrolliert, und ein Alarmsignal ausstößt, sobald die *Ernsthaftigkeit* des Lächelns nachlässt. Das *oversmiling* ist eine Triebfeder der Marktwirtschaft (bei der die Frauen als erste die Kosten zu tragen haben), und, wie Deleuze erinnert: „Marketing heißt jetzt das Instrument der sozialen Kontrolle …"[3]

Die übertriebenen Höflichkeitsbekundungen in der Geschäftswelt, die ständigen Guten Tag-Wünsche und Umarmungen auf dem TV-Bildschirm sind ein Zeugnis für die zunehmende Verkümmerung menschlicher Beziehungen. Man muss dieses Spiel eines Glücks mitspielen, das auch von den immer weiter entwickelten Technologien ver-

Anne-Marie Duguet

Smile Machines

In 1898 Alfred Jarry invented a nice example of black humour: the debraining machine. It is a song from *Ubu Cocu* (Act 1, Scene II) in which debraining is a popular spectacle seen by the whole family on a Sunday:

> Look, look the machine is turning,
> Look, look the brain is spurting,
> Look, look the Pensioners are trembling...
>
> Chorus:
> Hooray, cuckold-in-the-arse, three cheers to father Ubu

In 1971 George Maciunas invented a smile machine, a little instrument with a spring to put in the mouth in order to show the teeth and to keep the smile. Without patent or *charitable status* it is nevertheless very useful in unpleasant times when declared and controlled forms of happiness become a way of making one believe in one's own reality, *equally* shared by all.

From one machine to the other, from pataphysics to Fluxus, there is the same mental state to use derision in order to question evidence, to demystify myths and self-important idiots, and to show things many prefer to keep hidden. Today Jarry's machine and Maciunas' instrument are replaced by *machine-like* structures of quite another scope, building the whole mediatic and technological complexes destined to mould desire and behaviour, perhaps invisibly, but even more effectively. *Smile Machines* is partly a metaphor for this forced hedonism and the mutation of behaviour shaped by the consumer society denounced already by Pasolini in the mid-nineteenseventies.[1]

The smile produced by the *Flux Smile Machine* of George Maciunas is a terrible grimace. The smile forced upon six young women for one and a half hours in *Cheese,* an installation by Christian Möller, is tragic. Here, the smiling-training is assisted by the media-machine and supported by digital technology made to recognize and control expressions that at the slightest decrease of *seriousness* emit an alarm signal.

The *oversmiling* is a means of a market economy (in which the first ones to bear the costs are the women), and as Gilles Deleuze says: "nowadays marketing is the instrument of social control".[2]

The excess in signs of politeness in the commercial realm, the constant greetings and kisses on television, all this is a proof of the increasing misery of human relations. One has to play into this display of happiness supported by the promises of continuously advanced technology. The irony of Cheese is caustic, pitiless.

Since the system is determining scientifically and statistically the margins of freedom necessary for its own functioning, it is within these margins that artists are inventing violations and producing accelerations of the fundamental virus, either by overexciting the forced, calculated game or by playing it in another way. Robert

heißen wird. Die Ironie von *Cheese* ist ätzend und gnadenlos.

Das System definiert wissenschaftlich und statistisch die Spielräume, die für sein eigenes Funktionieren notwendig sind. Diese Spielräume werden von den Künstlern überschritten; sie beschleunigen den alles infizierenden Virus, indem sie mehr oder anders agieren, als im verordneten, kalkulierten Spiel vorgesehen. Robert Filliou schlug folgendes Prinzip der permanenten Schöpfung vor: „was immer ihr denkt, denkt anders. Was immer ihr macht, macht etwas anderes." Ein beständiges Ausweichen, ein Verschieben von Ideen, eine Seitwärtsbewegung, gegen den Strom, Abstand haltend, *im Krebsgang,* das wären einige Vorgehensweisen des Humors.

Dieses Wort, das schließlich zu einem Gattungsbegriff geworden ist, umfasst eine breite Palette von unterschiedlichen Verhaltens- und Vorgehensweisen. Hohn, Ironie, Spott, Parodie, Satire, Karikatur, Wortspiele und Spiele mit Bildern haben nicht immer den gleichen kritischen Gehalt oder die gleiche kritische Wirkung, zeichnen sich aber alle dadurch aus, dass sie sich von der Realität distanzieren, um mit ihr zu spielen und Vergnügen an diesem Spiel zu finden. Im Scherzen, bei dem unsere Verhaftung im Lauf der Dinge unterbrochen und deren affektive Besetzung aufgehoben wird, entfaltet sich das Entdramatisierungs-, Erleichterungs- und Stimulationsvermögen des Humors.

Jede Bekundung von Humor setzt eine Komplizenschaft voraus. Dieser „geheimnisvolle Austausch von humoristischem Vergnügen", wie André Breton es beschreibt, beruht auf einem heimlichen Einverständnis und beinhaltet ein Minimum an gemeinsamen Bezugspunkten. Das Erkennen des Humors ist in großem Maße von der Interpretation abhängig und somit vom Kontext, in dem er sich zeigt. Ein Werk, das von seinem Schöpfer in aller Unschuld als völlig harmlos ausgegeben wird, kann ein paar Jahre später oder in einer neuen Situation durchaus Gegenstand humoristischer Lektüre sein. Wenn Jean-Christophe Averty in einer Folge seiner TV-Serie *Raisins verts (Grüne Trauben)* eine Hunde- und Katzenmetzgerei auf den Bildschirm bringt, freuen sich einige Fernsehzuschauer über seinen schwarzen Humor, während die meisten das für einen Skandal halten. In einem Land, in dem man traditionellerweise Hundewurst isst, wäre so eine Geschichte nicht einmal zur Kenntnis genommen worden.

Die Feinheit des Humors, die Dreistigkeit des Spottes und die ironischen Spitzen enthalten somit ein kritisches Potential, das – je nach den geschichtlichen, geographischen und kulturellen Kontexten, in denen sie angewandt werden, aber auch je nach dem, ob der Wille, einen Dissens zu erzeugen, vorangetrieben wird oder nur ein schlichter Teil des Spiels ist – mehr oder weniger provokativ und subversiv ist.

Humor war die eigentliche Definition von Dada: „eine Farce des Unsinns, die alle grundlegenden Fragen beinhaltet" (Hugo Ball, *Tagebuch,* 12.6.1916). Dada war eine Revolte gegen den Krieg, „ein Alarmsignal des Geistes" in einer von Spekulanten verdorbenen Gesellschaft. Zugleich war Dada eine Forderung nach Freiheit jenseits aller Systeme und Formen von Macht, also weitaus mehr als irgendeine Theorie zur Anti-Kunst. Diese explosive Kraft äußerte sich auf unterschiedliche Weise: durch den Skandal und die systematische Provokation der Züricher Gruppe, welche die Öffentlichkeit aus ihrer Lethargie herausreißen sollten; aber auch durch die politische Satire in Berlin, wo die Fotomontagen von John Heartfield gnadenlos den Aufstieg des Nazismus geißelten und seine wirtschaftlichen Hintergründe aufdeckten. Die Zielscheibe der

Filliou proposed this principle of permanent creation: "whatever you're thinking, think something else. Whatever you're doing, do something else." A steady exercise in the shifting of ideas and getting out of the way, moving aside, against the current, deviating, "going downhill" – these are the procedures of humour.

Humour – this term becomes generic in the end and covers a wide range of different behaviours and procedures. Derision, irony, mockery, parody, satire, caricature, play on words and images – they do not all always show the same critical degree or incidence, but they all are working in the same distance from reality by playing with it and finding pleasure in this game. Since this is a suspension from our connection to the course of events, the momentary loss of emotional investment, which is temporarily necessary in light of the context and the joke itself and has a great power of de-dramatisation, relief and stimulation.

Humour requires conspiracy. The "mysterious exchange of humorous pleasure", as André Breton described it, is based on secret correspondence and supposes a minimum of common references. The appreciation of humour depends mostly on the interpretation it arouses, and thus on the milieu in which it is practised. A work declared by its author, quite innocently, to have no negative intentions, may be the object of a humorous lecture some years later or in another situation later on. When Jean-Christophe Averty, in a part of *Raisins verts (Greengrapes),* showed a dog and cat butcher shop, some TV-viewers enjoyed the black humour however most of them were scandalized. In a country where dog-meat sausages used to be eaten, this idea would not have ever been noticed.

Thus, the finess of humour, the audacities of derision, the points of irony charged with a potential criticism more or less subversive according to historical, geographic and cultural contexts, but they also depend on the will to push further dissent, or simply to play the game.

Humour was the definition of Dada itself, "a farce of non-sense containing all major questions" (Hugo Ball *Diary,* 12/06/1916). Dada was a revolt against war, "an alarm signal of the mind", against a society corrupted by speculation. Dada was above all a call for freedom, a renunciation of all forms of power and all systems, and not so much a theory of anti-art. The explosive force of Dada took different directions: the scandalous actions and the repeated provocations of the group in Zurich with the aim to shake out the public out of its lethargy; but also the political satire in Berlin with the photomontage of John Heartfield that branded mercilessly the rise of nazism and its economic involvations. The target was attacked directly, and the analysis was unmistakable.

On the contrary, the humour of Marcel Duchamp, an example of sophisticated, cultivated, encrypted detachment, was practised less offensively but produced works of a radicality that also produced scandal whenever proceeding by the appropriation and alienation of well known objects modified and put into another context. Duchamp accorded a great deal of power to humour that he described as a kind of *salvaging,* a *liberation,* but also as a place where something profound or serious happens.

In quite a different historical context the spirit of Fluxus in the 1960s and '70s took aim at a victorious consumerism and a system of values of a well-off bourgeoisie.

Kritik wurde direkt ins Visier genommen, und die Analyse ließ keine Zweideutigkeiten zu.

Der Humor von Marcel Duchamp – ein Beispiel für eine raffinierte, kultivierte und verschlüsselte Losgelöstheit – wurde dagegen im Hintergrund ausgeübt, um Werke von einer Radikalität zu schaffen, die auch einen Skandal auslösten, da sie sich unter anderem ganz gewöhnliche Objekte aneigneten und umwidmeten, sie veränderten und in einen anderen Kontext stellten. Für Duchamp besaß der Humor eine große Macht. Er hielt ihn für eine Art *Rettung,* eine *Befreiung,* aber auch für einen Ort, an dem sich etwas Tiefgründiges, etwas Ernsthaftes abspielt.

In einem ganz anderen geschichtlichen Kontext richtete sich der subversive Geist des Fluxus in den 1960er und 70er Jahren gegen die siegreiche Konsumgesellschaft und das Wertesystem der wohlhabenden Bourgeoisie. Die *Konzerte* lösten Mini-Skandale aus, denn sie entsprachen nicht den überkommenen Erwartungen einer Öffentlichkeit, die oft von diesen ungebührlichen Aktionen verwirrt wurde, welche mit der Gefahr flirteten, hauptsächlich improvisiert waren und bei denen die Kunst auf die Banalität des Alltags reduziert wurde. Eine Entweihung des gesamten Kunstsystems, die sich durch eine Aufwertung der Performance sowohl gegen den Status des Werkes als auch gegen den Kunstmarkt wandte.

Das heutige Wiederaufleben des Interesses am Humor und das Spielerische, das in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens zu beobachten ist (auch bei den Unternehmen), ist besonders auch in der Welt der Kunst sichtbar. Zahlreiche Ausstellungen nehmen sich des Themas an; und viele Künstler legen ein spielerisches, losgelöstes und eher ironisches Verhalten an den Tag. Diese Offensive gegen den Geist des Ernstes kann immer als eine Reaktion auf eine zeitgenössische Kunst interpretiert werden, die von ihren Verleumdern als trocken, langweilig, selbstbezogen und als nur für eine kleine Minderheit zugänglich bezeichnet wird; und man kann darin auch eine Auswirkung der Desillusionierung sehen, die durch die Banalisierung des Unerträglichen entsteht. Aber ist sie nicht in erster Linie eine Form des Widerstands gegen die Hypermedialisierung von allem und jedem, vom Intimen bis zum kollektiven Ereignis, indem sie mit ihr spielt und sich über sie lustig macht? Eine Art und Weise, auf die Gleichgültigkeit zu reagieren, auf dieses zunehmende Schweigen, das „nur zwischen zwei Stimmausbrüchen wahrnehmbar ist, unter dem mechanischen Gelächter bei Fernsehinterviews, hinter den maschinellen, immergleichen und polierten Kommentaren von CNN, hinter dem Reklameklamauk im sogenannten Schlussverkauf oder dem Getöse von Spezialeffekten"? Indem der Humor in kleinen Attacken, in leicht verschobenen Wiederholungen aufscheint, indem er wesentliche Details stigmatisiert, erweist sich der Humor als eine Kraft, die – abgesehen davon, dass er weniger verwundbar macht – auch Grundsatzfragen aufzuwerfen vermag.

Der Spott (Anm.: *la dérision*) bleibt jedenfalls nicht immer ungestraft. Im *Guardian* vom 9. April 2005 war zu lesen: „Ein Mann, der auf einer lokalen Parodie-Website Witze über den Tod des Papstes veröffentlicht hatte, wurde gestern wegen unsozialen Verhaltens angemahnt." Der Spott ist in der Tat ein recht sicheres Mittel, um die Grenzen des gesellschaftlich Akzeptierbaren zu testen und die sensiblen Bereiche der Doxa zu enthüllen. Der Spott macht sichtbar, in welchem Grade die Mächte und die Individuen, auf die er sich richtet, in der Lage sind, seine Kritik aufzunehmen und zu absorbieren.

The concert events surrounding this movement provoked mini-scandals, frustrated the expectations of a conventional public often bewildered by the incongruous actions that flirted with danger, principally using improvisation and reducing art to ordinary banality. A desecration of a whole system of the arts that upgraded the value of the performance and turned against both the status of the work of art and its commercial exploitation.

The actual revival of interest in humour and play perceptible in all sectors of social life (including corporations) became manifest in the world of arts. Under different titles the exhibitions concerning this subject greatly increased, and many artists lay claim to a playful, detached and rather ironic attitude. This offensive against the spirit of seriousness may always be interpreted as a reaction to a contemporary art described by its detractors as dry, dull, self-centred and made for the lucky few, and one may also see in it the resulting disillusionment concerning the banalisation of the unbearable. But in the first place isn't it a kind of resistance to the hypermediatisation of anything and everything, from the intimate to the collective event, by playing with it and mockring it? A way to react to indifference, to the increasing silence "that is only perceptible between two outbursts of voices, under the mechanical laughter of television interviews, under the machine-like, recurrent and polished comments of CNN, behind the publicity fuss at the sales and the racket of special effects"[3]? Practised by small attacks, by slightly shifted repetitions, stigmatising an otherwise essential detail, humour proves to be a force that, making less vulnerable, has also the capacity to activate questionings.

Derision however is not always unpunished. In the *Guardian,* dated April 9th 2005, one could read: "A man who published jokes about the Pope's death on a spoof village website was yesterday threatened with an anti-social behaviour order." Derision is a safe method to test the limits of what is deemed the acceptable in a society in a given moment, it reveals simultaneously sensitive zones of the doxa and the degree of aptitude of the powers and individuals that are its aim, to assimilate and to absorb these derisions. One of the characteristic features of humour, its force and its risk at the same time, is to play with limits and to produce uncertainty. This is a joke, or perhaps not. Uncertainty is a fracture in the smoothness that is produced by the conventions; uncertainty is the gap in which contradictions and paradox appear, like a paradigm shift.

The fact that this gap itself supports a dimension of criticism does not mean that it exhausts all its possibilities. It's one of the determining factors humour but it doesn't automatically produce humour. It must be understood with the rubiric of the tools of repetition, reversal, opposition, substitution, amplification, devaluation, tautology, literalism, etc. mobilizing all resources of the rhetoric.

Smile Machines is not an exhibition about humour, but it is traversed by a common spirit, by an attitude of disrespect and provocation, and above all under the traits of derision and irony. The proposed regroupings don't have the value of a thesis. Rather, they are insistences, sometimes in view of the targets aimed at art, media, technology, daily routine, sometimes with regard to a certain kind of humour: black humour or rose-coloured humour.

Eines der Merkmale des Humors, zugleich seine Stärke und seine Gefahr, besteht darin, mit diesen Grenzen zu spielen und Ungewissheit zu erzeugen. Dies ist ein Scherz – oder vielleicht doch nicht. Die Ungewissheit ist ein kleiner Riss in der glatten Oberfläche der Konventionen; sie ist die Lücke, in der Widersprüche und Paradoxien sichtbar werden, gleichsam ein Abrutschen des Terrains des Denkens.

Dass diese Lücke eine kritische Dimension mit sich bringt, bedeutet nicht, dass sie voll und ganz deren Möglichkeiten ausschöpft. Und auch wenn sie eine Bedingung des Humors ist, so erzeugt sie ihn nicht automatisch. Sie muss in den spezifischen Figuren der Wiederholung, der Umkehrung, der Gegenüberstellung, der Substitution, der Verstärkung, der Abwertung, der Tautologie, der Buchstäblichkeit etc. erfasst werden, die alle rhetorischen Mittel mobilisieren.

Smile Machines ist keine Ausstellung über den Humor. Diese Ausstellung durchzieht vielmehr ein kollektiver Geist, eine Haltung der Respektlosigkeit und der Provokation, die vor allem durch Spott und Ironie charakterisiert ist. Die vorgeschlagene Auswahl und Kombination der Arbeiten ist nicht als These gemeint. Es handelt sich mal um Andeutungen, mal um konkrete Gegenstände, die anvisiert werden: die Kunst, die Medien, die Technologien, den Alltag, und mal um eine bestimmte Form von Humor: schwarzen Humor oder die rosarote Brille (Anm.: *la vie en rose*).

Die angewandten Techniken sind unterschiedlich, von der Stickerei bis zum Video, zur Robotik oder dem informatischen Erkennungssystem. Wenn die kritische und humoristische Haltung nicht mit einem bestimmten Medium verbunden ist, lohnt sich in einer Gesellschaft, die weitgehend durch digitale Techniken modelliert oder *moduliert* wird, wie Deleuze sagen würde, die Mühe zu betrachten, wie die technologische Entwicklung durch ihre Operatoren selbst auf Distanz gehalten werden kann.

Die Verhöhnung der Technologie durch sich selbst

Nam June Paik verlangt von den Technologien etwas anderes als sie sind, und dass sie etwas anderes tun, als sie normalerweise tun. Er träumt von Möglichkeiten. Wenn er sagt, dass er die Technologie lächerlich macht („I make technology ridiculous"), nimmt dieser *Techno-Idiot*, wie er sich selbst nennt, sie sehr ernst, das heißt, er entweiht sie. Dabei löst er systematisch ihre Einheit auf. Mit einer absoluten Idee des Relativen, des Provisorischen und des Variablen überprüft Paik die Grundbestandteile dieser elektronischen Maschinen und verarbeitet sie entgegen den technischen Standardkonfigurationen, durch die die Ströme gestoppt, Möglichkeiten zur Veränderung blockiert und einen Zustand imaginärer Ausbeutung erzwungen wird. Skrupellos setzt er die Maschinen neu zusammen und spielt mit ihnen – ein Spiel das er mit unverhohlenem Vergnügen treibt.

Auch die anderen Künstler demonstrieren ein distanziertes und vergnügliches Interesse am Technologischen. Sie entwickeln ihre Projekte aus reiner Neugier und Freude am Experiment und bemühen um eine Entmystifizierung der Technologie. Sie relativieren deren Großtaten und Funktionen, verspotten die heilbringenden Missionen, die man der Technologie zuschreibt, und zeigen eben dadurch ihre Potenziale.

The techniques are manifold: from embroidery and the wheel of a bicycle to video, robotics and digital identification systems. Since a critical and humorous attitude is not related to a specific media, it is worth the effort to consider – in a society largely modelled or *modulated,* in the words of Deleuze, by digital technologies – in which way this technological development kept in a distance by the operators themselves.

Derision of technology by itself

Nam June Paik demands from technology that it be something else than that which it is, and that it does something else than that which it normally does. When he says "I make technology ridiculous" this self-described *techno-idiot,* means what he says. In his work Paik desecrates technology and systematically breaks up the uniformity of technology. With an absolute idea of relativity, provisionality and variability, Paik scrutinizes the elementary components of electronic machines, and in fact in contrast to the technical standard configurations that stop the flow, blocks the possibilities of transformation, and forces a state of imaginary underexploitation. Without the slightest scruple he is playing with the machines, and above all he is playing with undisguised pleasure.

With a similar attitude of distant and amused implication regarding technologies, developing a project out of curiosity, experimenting, looking and learning, here several artists work on the demystification of technology. They relativize its heroic feats and functions, scoff at the salutary promises attributed to them, and thereby even end up inadvertantly showing its capacities.

Whether proceeding by deregulation, accumulation, exaggeration up to the absurdity (Jodi), or by infiltrating surreptitiously a controlled reality in an illusion of the virtual (*Videogame* by Stéphane Gilot), all these works are an exercise concerning the latent chaos of systems, a comment on the rupture and rapture of the emptiness of societies rolling in material goods.

The actual technological developments, especially thanks to the support of cognitive sciences and research on artificial intelligence and artificial life, invite us to reconsider the question of the mimesis traditionally related to the image. The realisations resulting from advanced robotics are thus introduced into the domain of art a conception of autonomy that is no longer the mechanical autonomy of the automaton. Simulating logical procedures specific to the human, and with a degree of complexity that it may be provided with, i.e. the ability of analysis and initiative, the work is no longer representing an appearance, an attitude – it *is* behaviour.

The *robots* produced by artists since the sixties such as the robot *K456* of Nam June Paik and Shuya Abe, *The Senster* of Edward Ihnatowicz, hardly evoke to that which one usually refers to. They don't have a function or at most, only a symbolic one, serve no purpose, may not replace a person, and are neither games nor toys. They are splendidly useless, are never trustworthy, and have only limited capacities.

In a society completely dominated by the ideology of growth and profitability in which performance is the essential value, whether in sports, production or techno-

Die Künstler *übersteuern* die Technologie durch Akkumulation, durch Übertreibung bis hin zum Absurden (Jodi), oder schmuggeln verdeckt, aber doch ganz gezielt etwas aus der Wirklichkeit in eine Illusion des Virtuellen ein (*Video Game* von Stéphane Gilot). Diese Arbeiten experimentieren mit dem latenten Chaos der Systeme und kommentieren den Bruch und den Taumel in Gesellschaften, die Güter im Überfluss haben.

Die aktuellen technologischen Entwicklungen – insbesondere dank der Unterstützung durch die kognitiven Wissenschaften und durch Forschungen zu künstlicher Intelligenz und zum künstlichen Leben – sind ein Anlass, die Frage der Mimesis, die traditionellerweise mit dem Bild verbunden ist, neu zu überdenken. Die Arbeiten, die aus der fortgeschrittenen Robotik hervorgegangen sind, führen somit in den Bereich der Kunst ein Autonomieverständnis ein, das nicht mehr dem der Mechanik oder des Automaten entspricht. Indem das Werk logische Prozeduren, die dem Menschen eigen sind, derartig komplex simuliert, dass es von sich aus analysieren und Initiative zeigen kann, repräsentiert es nicht mehr nur eine Erscheinung oder eine Haltung, es *ist* Verhalten.

Die *robots*, die von den Künstlern seit den 1960er Jahren geschaffen wurden, wie etwa der *Roboter K456* von Nam June Paik und Shuya Abe oder *The Senster* von Edward Ihnatowicz erinnern kaum noch an das, was man gemeinhin so bezeichnet. Diese Roboter haben allenfalls eine symbolische Funktion, sind zu nichts nutze und können niemanden ersetzen; sie sind weder Spiele noch Spielzeuge. Sie sind völlig nutzlos, nicht immer sehr zuverlässig und haben nur begrenzte Fähigkeiten.

In einer Gesellschaft, die voll und ganz von der Ideologie des Wachstums und der Rentabilität beherrscht ist und in der die Leistung – ob nun im Sport, in der Produktion oder im Bereich der Technologie – einen wesentlichen Wert darstellt, ist es ein humorvoller Akt, eben mit diesen Technologien selber Schwächen, Rückschläge und Brüche zu erzeugen. Hysterische, verzweifelte, paranoische, sinnlose und kaputte Maschinen, also alle möglichen *Wunschmaschinen*, wie Deleuze und Guattari sie beschreiben: „formierende Maschinen, deren Fehlfunktionen selbst noch funktional sind und deren Funktionieren von der Formierung nicht zu trennen ist." [5] *Petit Mal* von Simon Penny und *The Helpless Robot* von Norman White werden Störungen und Fehler ausgesetzt. Und der Anteil des Ungenauen, mit dem *Petit Mal* versehen wurde, ist keine Fehlfunktion, sondern ein Element seiner Vervollkommnung, denn „es ist gerade diese Marge an Indetermination, die es der Maschine ermöglicht, sensibel für eine von außen kommende Information zu sein", wie Gilbert Simondon zeigt.[6]

Die Komplexität der Prozeduren und das Abstraktionsniveau des Programms erlauben es nicht, einfach Technologie und Bastelei gegenüberzustellen. Der Humor geht im Gegenteil aus der explosiven Verbindung beider hervor, und gerade durch ihre Konfrontation können völlig einzigartige und überraschende Systeme erfunden werden. Norman White und Simon Penny gehen ganz handwerklich mit ihren Robotern um. Ersterer recycelt einen Computer, und letzterer reduziert die Grundelemente auf das, was unbedingt notwendig ist für das Funktionieren des Systems. Sie haben nichts Anthropomorphes: *The Helpless Robot* sieht aus wie ein Sarg, und *Petit Mal* eher wie ein Rollstuhl, aber sobald irgend etwas in ihnen *lebendig* wird (die agile Beweglichkeit oder die gesprochene Sprache), sobald ein Anschein von Autonomie wahrnehmbar

logy, it's an act of humour to cause with the technologies themselves bad performance, malfunctioning and fragilities. Hysterical, despairing, paranoiac, absurd, broken machines, they all are *desiring machines* as described by Deleuze and Guattari: "formative machines in which even malfunctioning is functional, and whose functioning is inseparable from formation".[4] *Petit Mal* of Simon Penny and *The Helpless Robot* of Norman White are exposed to disturbances and *absences*. However, the part of indetermination conferred to *Petil Mal* is no dysfunction but an element of *it's* perfection, since "it's the margin of indetermination that allows to a machine to be receptive to an external information", as Gilbert Simondon shows.[5]

The complexity of procedures and the level of abstraction of the programme do not render technology and handicrafts as simply opposed. On the contrary, humour emerges from the explosive conjunction of both, and exactly in their confrontation may invent unique and surprising systems. Norman White and Simon Penny are the artist-craftsmen of their robots: the first one is recycling a computer, the second is reducing the basic elements to those strictly necessary for the functioning of the system. They don't have any anthropomorphous aspects: *The Helpless Robot* looks like a coffin and *Petit Mal* like a wheelchair, but whenever something comes to life in them, the agility of the movement or spoken language; as soon as a trace of autonomy is perceptible, all this non-resemblance falls into oblivion and a *humain effect* is activated, inciting the viewer to project endlessly. Thus, the object of humour may become the viewer himself interpreting a slight step back as fear, and a step forward as curiosity. Sensitive to the environment, capable to diversify and to involve its reactions, the robot tries to have a relationship to the human being, and this relationship is constituted from the beginning as a human relationship, one of domination or of sympathy. The robot is no longer the slave, it enslaves the other. This kind of reversal is a satire of human psychology and of the expression of the platitude of the threat that represents the development of such autonomous *creatures* for the human being.

This do-it-yourself creative methodology is surely one kind of resistance to the technological oversupply and simulation, and thus the machines of Jean Tinguely always provoke a smile because of the ingenious simplicity of a sometimes complex functioning that seems again and again to be a miracle. *Remue-Ménage* of Jean-Pierre Gauthier elaborates on the base of the recycling and rearrangement of everyday objects, and explores the astuteness of the transparent thread to create the illusion of an autonomy of its elements, transforming itselves in front of the viewer's eyes and without the artists intervention. The utmost consequence of this autonomy is evident in the video *Before Television* by Ximena Cuevas in which the artist is dogged by her vacuum cleaner, a complete nightmare of the rebellion of household objects and a parody on slapstick films.

Still art?

Though artistic practices for the most part have left the institutional scene, and although the criticism of art is no longer a preoccupation of young artists, the

wird, gerät diese Unähnlichkeit in Vergessenheit. Ein *Anschein von Menschlichkeit* entsteht, der den Besucher zu allen möglichen Projektionen verleitet. Zum Gegenstand des Humors kann durchaus der Besucher selber werden, der ein leichtes Zurückweichen des Roboters als Furcht und eine Vorwärtsbewegung in seine Richtung als Neugier interpretiert. Sensibel für seine Umgebung, in der Lage, seine Reaktionen zu diversifizieren und dabei zu lernen, versucht der Roboter, Beziehungen zum Menschen zu unterhalten, und dieses Verhältnis konstituiert sich von vornherein als menschliche Beziehung, ob es nun eines der Herrschaft oder der Sympathie ist. Je mehr man auf die Fragen des *Helpless Roboter* eingeht, um so mehr fordert er und um so aggressiver wird er. Der Roboter ist kein Sklave mehr, er macht den anderen zu seinem Sklaven. Eine solche Umkehrung ist eine Satire der menschlichen Psychologie und der Bedrohung, den die Entwicklung solcher autonomen *Kreaturen* angeblich für den Menschen darstellt.

Die Bastelei ist eine Form von Widerstand gegen technologische Prätentionen und den technologischen Bluff. Die Maschinen von Jean Tinguely beispielsweise rufen immer ein Lächeln hervor durch ihre geniale Einfachheit und ihre bisweilen komplexe Funktionsweise, die immer auf einem Wunder zu beruhen scheint. *Remue-Ménage* von Jean-Pierre Gauthier, eine Arbeit, die ausgehend von der Wiederverwertung und Neuanordnung von Alltagsgegenständen geschaffen wurde, nutzt einen transparenten Faden, um die Illusion autonomer Elemente zu schaffen, die sich vor den Augen des Betrachters und ohne sein Zutun verwandeln. Die äußerste Konsequenz dieser Autonomie erlebt man in dem Video *Before Television* von Ximena Cuevas, in dem die Künstlerin von ihrem Staubsauger verfolgt wird – ein vollendeter Alptraum vom Aufstand der Haushaltsgegenstände und eine Parodie des Slap Stick-Films.

Immer noch Kunst?

Auch wenn die künstlerischen Aktivitäten zu einem guten Teil die institutionelle Szene verlassen haben und die Kritik der Kunst für die jungen Künstler kein Thema mehr ist, hat der Humor einiger Arbeiten in dieser Hinsicht, auch wenn sie aus den 1970er Jahren stammen, nichts von seiner Lebendigkeit verloren. *Der Denker* von Nam June Paik ist eine Rodin-Statue, die *live* über ihr eigenes Bild auf einem Videobildschirm nachdenkt. Diese mediatisierte Introspektion – die paradoxerweise darin besteht, einen geschlossenen elektronischen Kreislauf dazu zu benutzen, die Unbeweglichkeit einer Statue aus einem anderen Jahrhundert einzufangen – ist ein gutes Beispiel für die humoristische Inkongruenz, die Techniken und Epochen miteinander konfrontiert. Aber vor allem bezieht sich der Skeptizismus der Pose, der den gesamten ehrwürdigen Denker charakterisiert, hier auf das Fernsehen, und des weiteren auf die Technologie.

Die Tautologie, das Kurzschließen des Systems ist eine kritische Methode, die immer wieder von Modalitäten der Selbstverspottung und Selbstbezüglichkeit begleitet wird.

„Dies ist offensichtlich keine Pfeife." Dies ist das Werk und nichts anderes. *Cela / That / Dat* von Michael Snow (2000) beschreibt in einer Partitur für drei Sprachen und drei Bildschirme das, was man sieht, dieses ausgestellte Werk, so wie es von einem gerade betrachtet wird oder nicht, hier und jetzt, und dies ist das ganze Werk.

humour of some works, even of those dating back to the nineteenseventies, has not lost its relevance. *The Thinker* of Nam June Paik is a statue of Rodin contemplating in *live-broadcast* of its own image on a video monitor. This mediated introspection – paradoxically consisting of the use of the closed electronic circuit to capture the immobility of a statue of the last century – is a good example of the humorous incongruity confronting techniques and epochs. But above all the scepticism of the pose characterizing every respectable thinker, is here addressing the television and by extension, to technology.

The tautology, the short-circuit of the system, is a critical procedure accompanying several works with different modalities of self-derision and self-centredness.

"Apparently that's not a pipe." That's the work, and nothing else. *Cela / That / Dat* of Michael Snow (2000) is describing in a score for three languages and on three screens simply what you are seeing – simply this work, exhibited, being about to be taken-in or maybe not by you, the viewer, here and now, and that's it. Playing with the evidence and the literality of designation, Michael Snow profits from it to shoot arrows wildly here and there towards traditional methods, expectations and codes regulating our relationship to art. Les Levine is heaping scorn on modernist positions of the sixties stating that the problems of art have nothing to do with those of the society: "I'm an artist, I don't want to be involved", and Robert Filliou is demonstrating mathematically the principle of equivalence in art *(And So On, End So Soon, Done 3 Times)* in order to declare that everybody is able to make art. The principles of non-judgement, non-admiration and non-comparison come to support this irrevocable abolition of the criteria of recognition. This "genius without talent", founder of the "Territory of the ingenious Republic", creator of the project "COMMEMOR / Commission Mixte d'Echanges de Monuments aux Morts" (Mixed Commission for the Exchange of War Memorials) between Germany, Belgium and the Netherlands, makes also fun of frontiers, flags and nationalities. *This flag is meant to straddle* ... is an empty frame, an open and fragile frontier to cross without realizing it ...

The rumination in the media

"The encratic language (the language produced and spread under the protection of the power) is, in its statutory basis, a language of repetition; all official institutions of language are ruminating machines: school, sports, publicity, mass-produced goods, songs, news – all of them repeat always the same structure, the same sense, often the same words: the stereotype, the principal figure of ideology."[6]

Thus the whole field of the media is serving as reference and reservoir of figures and messages from which artists acquire in order to deride its procedures and to emphasise its objectives. Taking out of this reservoir fragments of images, recomposing and repeating them in order to let the discourse stutter so that it becomes absurd, they reveal the insignificance and at the same time the fact of repetition constituting its power. Dara Birnbaum for example, isolates short sequences from the TV series *Wonder Woman,* splitting them up to still frames and repeating the key

Michael Snow spielt mit der Evidenz und der Buchstäblichkeit der Bezeichnung (Anm. *désignation*) und nutzt diese, um einige spöttische Bemerkungen über Verwendungsweisen, überkommene Erwartungen und Codes zu machen, die unser Verhältnis zur Kunst bestimmen. Was Les Levine betrifft, so verspottet er die modernistischen Positionen der 1960er Jahre, denen zufolge die Probleme der Kunst nichts mit denen der Gesellschaft zu tun haben: „I'm an artist, I don't want to be involved", und Robert Filliou beschreibt mathematisch das Äquivalenzprinzip in der Kunst *(And So On End So Soon, Done 3 Times),* um zu erklären, dass Kunst von jedermann gemacht werden kann. Fillious Prinzip der Ablehnung von Beurteilung, Bewunderung und des Vergleichs mündet in die unwiderrufliche Abschaffung aller Kriterien der Anerkennung. Dieses „Genie ohne Talent", dieser Gründer des „Territoriums der genialen Republik", Schöpfer des Projekts „COMMEMOR /Commission Mixte d'Echanges de Monuments aux Morts" (Gemischte Kommission zum Austausch von Kriegsdenkmälern) zwischen Deutschland, Belgien und den Niederlanden spielt auch mit Grenzen, Fahnen und Staatszugehörigkeiten. *This flag is meant to straddle ...* ist ein leerer Holzrahmen. Er markiert eine offene und fragile Grenze, die überquert wird, ohne dass man es merkt.

Das Wiederkäuen in den Medien

„Die enkratische Sprache jedoch (die Sprache, die unter dem Schutz der Macht entsteht und sich ausbreitet) ist ihrem Status nach eine Wiederholungssprache; alle offiziellen Sprachinstitutionen sind Wiederkäuungsmaschinen: die Schule, der Sport, die Werbung, die Massenware, der Schlager, die Nachrichten sagen immer die gleiche Struktur, den gleichen Sinn, oft die gleichen Wörter: die Stereotypie ist ein politisches Faktum, die Hauptfigur der Ideologie."[7]

So sieht also die Medienlandschaft aus, die als Referenzfeld und als Reservoir an Figuren und Botschaften dient, aus dem die Künstler schöpfen, um sich über die Arbeitsweise der Medien lustig zu machen und ihre Zielsetzungen aufzudecken. Die Künstler entnehmen diesem Reservoir Fragmente von Bildern, setzen sie neu zusammen und wiederholen sie, um den Diskurs in'sins Absurde zu treiben und zum Stottern zu bringen. So zeigen die Künstler die Bedeutungslosigkeit der Medien und das ewige Wiederkäuen, das ihre Macht konstituiert. Dara Birnbaum isoliert die Schlüsselmomente aus der Fernsehserie *Wonder Woman,* und wiederholt sie, um sie in ihrer krassen und klischeehaften Inkonsistenz zu enthüllen. Kim Beom bearbeitet höchst präzise den Wortlaut von TV-Nachrichtensprechern, aus dem er Mikro-Elementen herauspräpariert. Aus diesen Versatzstücken setzt er einen Paratext neu zusammen, der die persönlichen Träume des Fernsehzuschauers suggeriert und keine Beziehung zu den in der Nachrichtensendung präsentierten Ereignissen hat – eine Konsequenz der Übersättigung mit Informationen. Was die Spiegelmaschine *Slogans* von Antoni Muntadas betrifft, so versetzt sie den Betrachter in ein dreisprachiges Universum aus Werbesprüchen, die sich in einem Spiegellabyrinth reflektieren und bis ins Unendliche vervielfachen. Denn immer und überall wird man mit der gleichen Werbung bombardiert, die dazu einlädt, dem Alltag zu entfliehen, eine Traumreise zu machen und die zweifelhaften Freuden der Konsumwelt zu genießen. Aber durch Wiederholungen

moments so that they show their flagrant inconsistency of stereotypes. Beom Kim practises a very precise surgery in the discourse of some presenters of TV news and composes with these micro-elements a paratext consisting of personal day-dreams of the TV viewer, without any relation to the presented events; a consequence of the saturation of information. As for the mirror machine *Slogans* by Antoni Muntadas, so it moves the viewer in a universe of publicity slogans in three languages that are reflected and multiplied ad infinitum in a labyrinth of mirrors. Since bombardment by advertising is ever present, it invites us to escape from the daily routine, to take a dream holiday, and to enjoy the dubious pleasures of consumption. But by the means of repetition and intensification, the message is annulated in itself, absorbed and abstracted in the digital patterns constituting it.

Infiltration and simulation as critical strategy

The Yes Men no longer act within the confines of the arts-sphere but rather at the scene of the crime itself, putting on their masks in broad daylight. Their bag-of-tricks consist of using the arguments of the adversary, and in appropriating the identity of persons having some criminal or hidden responsibility in order to *correct* them, simply insisting on certain economic and historical facts and carrying its profit-oriented way of thinking to its logical conclusion. So they present, with great seriousness, in front of an assembly of bankers and managers of large corporations, a revolutionary technique that makes it possible to calculate the *acceptable degree of risk* that a company takes in different countries, especially in terms of casualties. The best decision in this regard is rewarded with a *Golden Skeleton!*

The perfection of social and political control by the bureaucracy is held up for criticism in *G3-Bureaucrazy* by the artists' group ubermorgen.com inventing generators of identity and banking documents, authentically forged, that is, technically as authentic as the supposed originals – an indication that information technology is inevitably invalidating the concept of original. And regarding the *Emotional Vending Machine* by Maurice Benayoun, it's an analyser of the emotions of the world by means of a search machine, of course in English, that explores systematically emotional means of expression on the internet. This inventory of emotions of which one may select the right dosage before downloading it in the form of a musical composition, is an ironic comment on the cynism of mass media.

In search of life forms in the depths of the earth, Agnes Meyer-Brandis explores subterranean icebergs with the help of sensible interfaces navigated by the fingertips or at the end of a thread in order to make obvious a combination of scientific and fictitious circumstances. A performance and installation, *SGM – Iceberg Probe* comes from *vertigo-technology,* a humorous arrangement aiming to parody the myths and the ideologies of the conquest of space (and their cinematic representation) for the technological and social methods of scientific experimentation.

und Intensivierungen annulliert sich die Botschaft selber. Sie wird vom digitalen Raster, das sie hervorbringt, absorbiert und abstrahiert.

Infiltration und Simulation als kritische Strategie

Nicht mehr in der abgetrennten Sphäre der Kunst agieren, sondern an den Schauplätzen des Verbrechens selbst, maskiert bei hellem Tageslicht vorgehen, das ist die Art von Offensive, für die The Yes Men sich entschieden haben. Ihre List besteht darin, die Argumente ihrer Gegner zu benutzen und sich die Identität von Personen anzueignen, die gewisse notorische oder geheime kriminelle Verhaltensweisen aufweisen, um sie zu *korrigieren,* indem einfach auf bestimmten ökonomischen und geschichtlichen Tatsachen beharrt wird und indem ihre Profitlogik auf die Spitze getrieben wird. So präsentieren sie mit größtem Ernst vor versammelten Bankiers und Vorstandschefs eine revolutionäre Technik, die es ermöglicht, den *akzeptablen Grad an Risiken* zu berechnen, mit denen ein Unternehmen in verschiedenen Ländern umzugehen hat, und zwar insbesondere was den Verlust an Menschenleben betrifft. Ein *Goldenes Skelett* ist die Belohung für die besten Entscheidungen in diesem Bereich!

Die Vollendung der sozialen und politischen Kontrolle durch die Bürokratie wird in *G3-Bureaucrazy* verspottet: Die Künstlergruppe ubermorgen.com erfindet Apparate zur Herstellung von echt falschen Ausweispapieren oder Bankdokumenten, welche genauso echt sind wie die sogenannten Originale – ein Begriff, der durch die Digitaltechnik zwangsläufig aufgehoben wird. Die *Emotion Vending Machine* von Maurice Benayoun analysiert weltweit Emotionen, indem sie mit einer Suchmaschine (natürlich auf Englisch) arbeitet, die im Internet systematisch nach emotionalen Ausdrucksformen sucht. Die gesuchten Emotionen kann man selber dosieren, bevor man sie in musikalischer Form mitnimmt – ein ironischer Kommentar zum Zynismus der Massenmedien.

Auf der Suche nach Lebensformen in den Tiefen der Erde untersucht Agnes Meyer-Brandis unterirdische Eisberge mit Hilfe eines sensiblen Interfaces, sprich mit einer Sonde, die sie mit den Fingerspitzen oder am Ende eines Fadens steuert, um in *Echtzeit* eine Kombination von wissenschaftlichen und fiktiven Gegebenheiten sichtbar zu machen. *SGM – Eisberg Sonde,* Performance und Installation, gehört zur *Vertigo-technology* und ist eine humoristische Versuchsanordnung, die auf die Mythen und die Ideologie von Weltraumeroberung (und ihre Darstellung im Film) und zugleich auf die technischen und gesellschaftlichen Methoden des wissenschaftlichen Experiments gerichtet ist.

Schwarzer Humor und la vie en rose

Am einen Pol der schwarze Humor, der sich auf Krieg, Sex, Tod, Religion, Kindheit und alles, was heilig und tabu ist, bezieht und der die dramatischsten Dinge leicht macht. Eine Kunst, das Tragische auf die Seite einer vorgetäuschten Gleichgültigkeit zu versetzen, um dort zu überleben, und die es laut Freud mehr als jede andere Form von Distanzierung ermöglicht, dass „eine Gefühlsregung vermieden wird, die wir als eine der Situation gewohnheitsmäßig zugeordnete erwartet hätten".[8] Die Suljo- und Mujo-Witze über den Bosnienkrieg, die Maja Bajević für *Back in Black* zusammengestellt hat,

Black humour vs seeing life through rose-coloured glasses

At one pole the black humour. The humour that aims at war, sex, death, religion, childhood and all that is holy and taboo, and that makes light of the most tragic things. Black humour is an art form moving the dramatic to the side of a feigned indifference in order to survive, and that more than any other form of distance makes it possible, in the words of Freud, "to economize the affects we are usually expecting in an certain situation".[7] The jokes of Suljo and Mujo in regards to the Bosnian war assembled by Maja Bajević for *Back in Black,* is apparently a method to get over the horror of the war by laughing about it. Black humour is pure dynamite, it allows to say embarrassing truths, to transgress the social and individual repression by joking with total abandon. Thus the videos of Tamy Ben-Tor about Hitler are a suite of caustic, brazen parodies playing with the shame of the viewer catched at laughing.

"Torture is based on a whole quantitative art of pain."[8] *Death is Certain* of Eva Meyer-Keller produces a calculated death executed slowly, meticulously, inexorably. She transfers the sadistic coldness of torture onto the pretty cherries. With the help of everyday instruments they are scorched, drowned, hung and destroyed whereby the artist respects a perfectly regulated ritual amplified by the strict focus of the camera on the dissecting table. Thus, mediated by the seduction of aesthetics, the video is built upon the metaphor of sadistic and political crime throughout all of history and in all nations.

In the spirit of Alfred Jarry who transformed the Passion of Christ into a sports performance and denounced with his *Père Ubu*-cycle "the whole grotesque in the world", Jean-Christophe Averty is one of the rare TV producers combining the blasphemous character of this pataphysical humour with the visual games of electronic writing. He attacks conformism, complacency, nationalism, fashion, pseudo-heroes and supposed artists, good feelings and false shame, and accumulates systematically and in poor taste, skeletons, handicapped persons and suicidals. Above all, he criticises the hypocrisy of the media for the blood-filled news they throw at us, to find the fiction and render it unbearable.

A strange humour emerges from the piece of Paul DeMarinis, *Grind Snaxe Blind Apes,* a tribute to his deceased friend, the artist Jim Pomeroy. To revive the memento of a dead person with a portrait, a photo or a film, is a common thing that doesn't provoke a joyous reaction. But if it is the hand of a monkey tracing out the portrait of the deceased with a laser pen, and if there's a lack of realism in the portrait, and if a sound reproduction makes perceptible the snore of the dead person, then this tribute is not without humour after all. And Jim Pomeroy himself was also not without humour. In his texts, performances, videos, in his often sophisticated handicrafts with all kinds of 3D systems, 4D glasses and musical hats, he demystifies technology itself, its origins and its economic bases, and by this he is mocking all forms of authority, patriotism and imperialism. The war in Vietnam and the first steps on the moon create the context of a great portion of his activities.

At another pole is the other extreme: rose-coloured humour. Here one moves to

sind offensichtlich ein Mittel, dem Horror die Stirn zu bieten, indem man sich darüber lustig macht. Der schwarze Humor ist reines Dynamit, er ermöglicht es, unbequeme Wahrheiten zu sagen und das gesellschaftlich und individuell Verdrängte durch Lustigkeit zu überschreiten, und zwar mit voller Wucht. So sind die Videos von Tamy Ben-Tor über Hitler eine Folge von galligen und dreisten Parodien, die sich auf die Verlegenheit des Betrachters selber beziehen, der beim Lachen überrascht wird.

„Die Marter (Folter) beruht auf einer quantifizierenden Kunst des Schmerzes."[9] In *Death is Certain* inszeniert Eva Meyer-Keller einen sorgfältig geplanten und unaufhaltsamen Tod. Sie verschiebt die sadistische Kälte der Folter, indem sie sie an schönen Kirschen vornimmt. Mit Hilfe von kleinen Alltagsinstrumenten werden die Kirschen gebrandmarkt, unter Wasser getaucht, aufgehängt und zerquetscht, wobei die Künstlerin einem strengen Ritual folgt, dessen Zwanghaftigkeit noch durch die Reduktion auf eine einzige Kameraeinstellung direkt auf den Seziertisch verstärkt wird. So entsteht durch die ästhetische Verführungskraft eine Metapher für sadistische und politische Verbrechen aller Zeiten in allen Ländern.

Im Geiste von Alfred Jarry, der die Passion Christi in eine Sportveranstaltung umwandelte und mit seinem *Père Ubu*-Zyklus „alles Groteske, das es auf der Welt gab", kritisierte, ist Jean-Christophe Averty einer der wenigen Fernsehregisseure, die den blasphemischen Charakter dieses pataphysischen Humors mit den visuellen Effekten der elektronischen Schnitttechnik kombinieren. Er attackiert Konformismus, Selbstgefälligkeit, Nationalismus, Moden, Pseudo-Helden und Möchtegernkünstler, gute Gefühle und falsche Scham, und zwar mit einem durchgängig schlechten Geschmack, indem er Skelette, Behinderte und Selbstmörder anhäuft. Und vor allem kritisiert er die Heuchelei, sich an den blutigen Nachrichten zu ergötzen, mit denen uns die Medien überschütten, und plädiert dafür, die Fiktionen für unerträglich zu halten, die sie uns präsentieren.

Ein seltsamer Humor zeigt sich in der Arbeit von Paul DeMarinis, *Grind Snaxe Blind Apes,* die eine Hommage für seinen verstorbenen Freund, den Künstler Jim Pomeroy, ist. Die Erinnerung an eine geliebte Person mit einem Portrait, einem Foto oder Film wiederzubeleben, ist nichts Besonderes und ruft kein Lächeln hervor. Aber da es die Hand eines Affen ist, die das Portrait des Verstorbenen mit einem Laserstift zeichnet, da es dem Portrait an Realismus mangelt, und da das aufgenommene Schnarchen des Toten zu hören ist, fehlt es der Hommage nicht an Humor. Jim Pomeroy fehlte es daran sicherlich auch nicht. In seinen Texten, Performances und Videos entmystifiziert er durch die manchmal raffinierte Bastelei mit allen möglichen 3D-Systemen, 4D-Brillen und einem Musikhut die Technologie, ihre Ursprünge und ihre ökonomischen Grundlagen, wobei er systematisch alle Formen von Autorität, Patriotismus und Imperialismus verspottet. Der Vietnamkrieg und die ersten Schritte auf dem Mond stellten den politischen Kontext für einen großen Teil seiner Aktivitäten dar.

Am anderen Pol, das andere Extrem zum schwarzen Humor: das Leben durch eine rosarote Brille gesehen, *la vie en rose.* Hier tendiert man zur Bejahung des Glücks, zum Exzess der Verzückung und des Wohlbefindens, zum Verspotten aller Gemeinplätze. Wie schon der Titel von Valérie Pavia sagt: *C'est bien la société (So ist die Gesellschaft nun mal).*

the side of the affirmation of happiness, to the excess of delight and well-being, by the derision of the commonplace. *C'est bien la société (That's what society is)* of Valérie Pavia is resumed by its title.

Annette Messager has collected proverbial sayings forming from century to century the image of women in society. Here, she has embroided them onto cloth. The collection as such is already a humorous act that confers onto the nature of the stereotype another spin. Even if embroidery is a job traditionally assigned to women this is no reason to make an inscription of that which is oppressing them.

Together with his principal protagonist, the dog Man Ray, William Wegman produced in the 1970s a series of short video scenes. By the means of excess, surprise and incongruity, a satire of the commonplace and of human behaviour is created: Integration of the publicity discourse *(Deodorant)*, fascination of the viewers of a tennis match *(Dog Duet)*, learning in the school *(Spelling Lesson)*, etc. The projection of human psychology onto the animal, more unforeseeable in its reactions than the robot, remains a sure thing in terms of arousing humour.

All these artistic propositions in their extreme diversity do not in each case reveal the contradictions of a society largely formed by technology. However they do make it possible to get out of the pathetic realm and to put into perspective its capacities and rethink its basics. The humorous attitude releases an energy capable of stimulating the perception of things, and most importantly of creating a desire without which change is not realisable. To defend the possibility of irony, persiflage and humour means to defend our little bit of freedom.

Translated from French by Ronald Voullié.

1 Pier Paolo Pasolini *Ecrits corsaires*, Paris 1976.
2 Gilles Deleuze *Pourparlers*, Paris 1990, p. 245.
3 Marc Augé *Pourquoi vivons-nous?*, Paris 2003, p. 165.
4 Gilles Deleuze and Félix Guattari *L'Anti-œdipe*, Paris 1972, p. 341.
5 Gilbert Simondon *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris 1959, p. 11.
6 Roland Barthes *Le plaisir du texte*, Paris 1973, p. 66.
7 Sigmund Freud *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, in *Studienausgabe, t. IV* (Psychologische Schriften), Frankfurt a. M. 1970, S. 218.
8 Michel Foucault *Surveiller et Punir*, Paris 1975, p. 38.

Annette Messager hat Sprichwörter gesammelt, die von Jahrhundert zu Jahrhundert das Bild der Frauen in der Gesellschaft geprägt haben, und sie hat sie gestickt. Die Sammlung selber ist schon eine humoristische Geste, die dem meist frauenfeindlichen Klischee noch einen weiteren Dreh gibt. Die Stickerei ist eine Aufgabe, die traditionell den Frauen zugewiesen wird, dies jedoch sicherlich nicht, um dabei aufzuschreiben (Anm.: *inscrire*), was sie unterdrückt.

Mit seinem Hund Man Ray als Hauptprotagonisten drehte William Wegman in den 1970er Jahren kurze Videoszenen, die durch Übertreibung, Überraschung und Maßlosigkeit satirisch mit dem gesunden Menschenverstand und den menschlichen Verhaltensweisen umgehen: Integration der Werbesprache *(Deodorant)*, Begeisterung der Zuschauer bei einem Tennisspiel *(Dog Duet)*, das Lernen in der Schule *(Spelling Lessons)*, etc. Die Projektion der menschlichen Psychologie auf ein Tier, das in seinen Reaktionen viel unvorhersehbarer als ein Roboter ist, bleibt ein ziemlich sicheres Mittel der Komik.

All diese künstlerischen Ansätze zeigen in ihrer extremen Vielfältigkeit jeweils auf eigene Weise die Widersprüche einer weitgehend durch Technologien geprägten Gesellschaft. Und sie ermöglichen es, dem Pathetischen zu entgehen, die Möglichkeiten der Technologien zu relativieren und um zu überdenken, was sie determiniert. Humor setzt eine Energie frei, die die Intelligenz der Dinge stimuliert, und natürlich auch das Begehren, ohne das keine Veränderung denkbar ist. Die Möglichkeit der Ironie, der Persiflage und des Scherzes zu verteidigen, bedeutet immer auch ein Stück Freiheit zu verteidigen.

Aus dem Französischen von Ronald Voullié.

1 Alfred Jarry *Ubu Hahnrei oder Der Archaeopterix, in Gesammelte Werke, Bd. 4*, übers. von Heinz Schwarzinger, Frankfurt a. M., 1987, S. 216.
2 Pier Paolo Pasolini *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*, übers. von Thomas Eisenhardt, Berlin 1978.
3 Gilles Deleuze *Unterhandlungen 1972–1990*, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 1993, S. 260.
4 Marc Augé *Pourquoi vivons-nous?*, Paris 2003, S. 165.
5 Vgl. Gilles Deleuze u. Félix Guattari *Anti-Ödipus*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a. M. 1974, S. 369.
6 Gilbert Simondon *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris 1959, S. 11.
7 Roland Barthes *Die Lust am Text*, übers. von Traugott König, Frankfurt a. M. 1974, S. 62.
8 Sigmund Freud *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* in *Studienausgabe, Bd. IV*, (Psychologische Schriften), Frankfurt a. M. 1970, S. 218.
9 Michel Foucault *Überwachen und Strafen*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1976, S. 46.

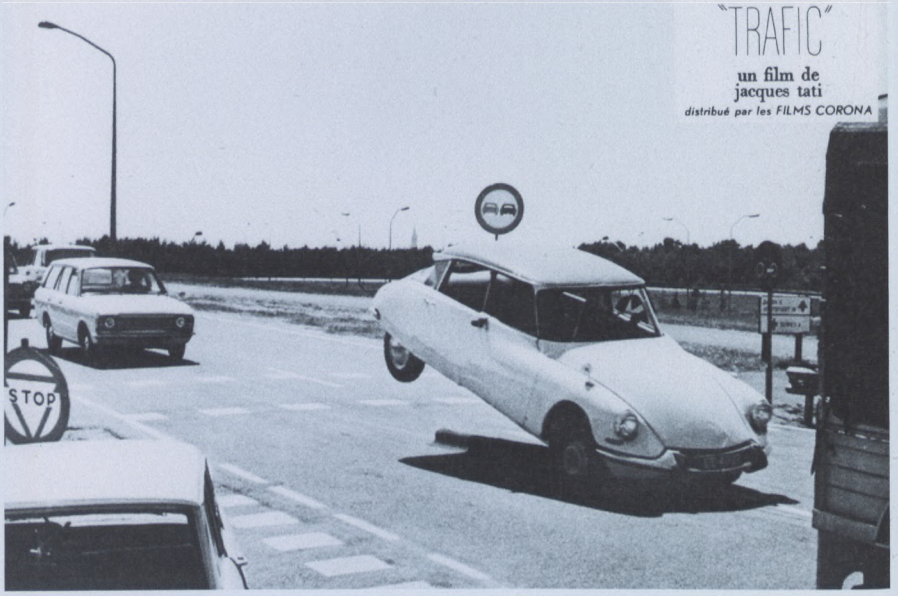
Essays

Simon Critchley *Sehr komisch*

„Eigentlich komisch ist nur der Mensch" Plessner *Lachen und Weinen*

Die Frage erweckt nicht den Anschein, als würde es sehr lustig, aber wie kann man einen Witz definieren? Witze zu erzählen ist zunächst eine spezifische und bedeutungsvolle Praxis, die die Zuhörer und der Witz-Erzähler als solche erkennen. Dabei ist eine Art unausgesprochener Gesellschaftsvertrag in Kraft, nämlich eine übereinstimmende Anschauung über die soziale Welt, in der wir uns befinden, als impliziter Hintergrund des Witzes. Es muss einen gewissen unausgesprochenen Konsens oder eine implizite gemeinsame Auffassung geben, was für *uns* als Witz gilt, welche sprachlichen oder visuellen Routinen als Witz angesehen werden. Das heißt, damit die Inkongruität des Witzes als solche erkannt wird, muss es eine Kongruenz zwischen der Struktur des Witzes und der sozialen Struktur geben – wo es keine soziale Kongruität gibt, kann es auch keine komische Inkongruität geben. Wenn die implizite Kongruenz, der unausgesprochene Vertrag fehlt, wird wahrscheinlich niemand lachen, so wie es vermutlich geschieht, wenn ich versuche – und es mir misslingt – einen Witz in einer fremden Sprache zu erzählen, beispielsweise auf Deutsch. Henri Bergson erklärt in *Das Lachen,* was er als den *‚Leitgedanken bei unseren Untersuchungen'* hervorhebt:

„Um das Lachen zu verstehen, müssen wir es wieder in sein angestammtes Element versetzen, und das ist die Gesellschaft; (...) Das Lachen muß gewissen Anforderungen des Gesellschaftslebens genügen. Das Lachen muß eine soziale Bedeutung haben." [1]



Jacques Tati
Trafic, FR/IT 1969–71

Simon Critchley *Very Funny*

"Eigentlich komisch ist nur der Mensch" Plessner *Lachen und Weinen*

Although this doesn't sound as if it's going to be very funny, how might we describe a joke? First, joking is a specific and meaningful practice that the audience and the joke-teller recognize as such. There is a tacit social contract at work here, namely some agreement about the social world in which we find ourselves as the implicit background to the joke. There has to be a sort of tacit consensus or an implicit shared understanding as to what constitutes joking *for us*, as to which linguistic or visual routines are recognized as joking. That is, in order for the incongruity of the joke to be seen as such, there has to be congruence between joke structure and social structure – where there is no social congruity, there can be no comic incongruity. When this implicit congruence or tacit contract is missing, then laughter will probably not result, which can be the experience of trying – and failing – to tell a joke in a foreign language, German for example. Bergson explains what he calls *'the leading idea in all our investigations'* in *Le rire*:

"To understand laughter, we must put it back into its natural environment, which is society, and above all we must determine the utility of its function, which is a social one. (...) Laughter must answer to certain requirements of life in common. It must have a *social* signification".[1]

So, in listening to a joke, I am presupposing a social world that is shared, the forms of which the practice of joke-telling is going to play with. Joking is a game that players only play successfully when they both understand and follow the rules. Wittgenstein puts the point perspicuously,

"What is it like for people not to have the same sense of humour? They do not react properly to each other. It's as though there were a custom amongst certain people for one person to throw another a ball which he is supposed to catch and throw back; but some people, instead of throwing it back, put it in their pocket." [2]

This is also what Mary Douglas has in mind in her groundbreaking anthropological work on the subject when she compares jokes with rites.[3] A rite is here understood as a symbolic act that derives its meaning from a cluster of socially legitimated symbols, such as a funeral. But insofar as the joke plays with the symbolic forms of society – the bishop gets stuck in a lift, I spread margarine on the communion wafer – jokes are *anti-rites*. They mock, parody or deride the ritual practices of a given society, as Milan Kundera remarks, "Someone's hat falls on the coffin in a freshly dug grave, the funeral loses its meaning and laughter is born".[4]

Suppose that someone starts to tell you a joke: "I never left the house as a child. My family were so poor that my mother couldn't afford to buy us clothes". Firstly, I recognize that a joke is being told and I assent to having my attention caught in this way. Assenting to having my attention caught is very important and if someone interrupts the joke-teller or simply walks away in the middle of the joke, then the tacit social contract of humour has been broken. This is bad form or simply bad manners. Instead of throwing the ball back, I put it in my pocket. In thus assenting and going along with the joke, a certain tension is created in the listener and I follow along willingly with the story that is being recounted. When the punch-line kicks in, and the little bubble of tension pops, I experience an affect that can be

Wenn ich einem Witz zuhöre, unterstelle ich also eine gemeinsame soziale Welt, mit deren Formen die Praxis des Witz-Erzählens ihr Spiel treibt. Witze erzählen ist ein Spiel, das nur dann gelingen kann, wenn beide Seiten die Regeln verstehen und befolgen. Wittgenstein bringt das auf den Punkt:

„Wie ist es denn, wenn Leute nicht den gleichen Sinn für Humor haben? Sie reagieren nicht richtig aufeinander. Es ist, als wäre es unter gewissen Menschen Sitte einem Andern einen Ball zuzuwerfen, welcher ihn auffangen und zurückwerfen soll; aber gewisse Leute würfen ihn nicht zurück, sondern steckten ihn in die Tasche." [2]

Auf denselben Sachverhalt verweist Mary Douglas in ihrer bahnbrechenden anthropologischen Studie zum Thema, in der sie Witze mit Riten vergleicht. Unter einem Ritus versteht Douglas einen symbolischen Akt, dessen Bedeutung sich aus einem Netz sozial legitimierter Symbole ableitet, beispielsweise ein Begräbnis. Doch insofern der Witz mit den symbolischen Formen der Gesellschaft spielt – der Bischof bleibt im Aufzug stecken, ich streiche Margarine auf eine Hostie – sind Witze *Anti-Riten.*[3] Sie parodieren oder veralbern die rituellen Praktiken einer gegebenen Gesellschaft, wie Milan Kundera beschreibt: „Jemandes Hut fällt auf den Sarg in einem frisch ausgehobenen Grab, das Begräbnis verliert seine Bedeutung und Gelächter bricht aus." [4]

Nehmen wir an, dass jemand ansetzt, einen Witz zu erzählen: „Als ich ein Kind war, bin ich nie aus dem Haus gegangen. Meine Familie war so arm, dass meine Mutter es sich nicht leisten konnte, uns Kleider zu kaufen." Zunächst erkenne ich, dass ein Witz erzählt wird, und gehe darauf ein, dass jemand auf diese Weise meine Aufmerksamkeit festhält. Die Zustimmung, dass meine Aufmerksamkeit auf etwas gezogen wird, ist fundamental wichtig, und wenn jemand den Witz-Erzähler unterbricht oder mitten in einem Witz aufsteht und weggeht, dann ist der unausgesprochene Gesellschaftsvertrag des Humors gebrochen. Das ist Taktlosigkeit oder einfach schlechtes Benehmen. Statt den Ball zurückzuwerfen, stecke ich ihn in meine Tasche. Wenn ich also meine Zustimmung gebe und mich auf den Witz einlasse, wird in mir als Zuhörer eine gewisse Spannung erzeugt und ich folge bereitwillig der Geschichte, die erzählt wird. Wenn die Pointe kommt und die kleine Spannungsblase aufplatzt, verspüre ich eine emotionale Regung, die am ehesten als Vergnügen beschrieben werden kann, und ich lache oder lächele: „Als ich zehn war, kaufte meine Mutter mir einen Hut, damit ich aus dem Fenster schauen kann." Was hier geschieht, ist, wie Kant in der *Kritik der Urteilskraft* in einer glänzenden kurzen Analyse des Lachens erklärt, „die plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts".[5] Beim Hören der Pointe löst die Spannung sich auf und wir empfinden eine komische Entlastung.

Aber ist das schon das Ende der Geschichte? Ist das alles? Hoffentlich nicht. Ich möchte die These aufstellen, dass Humor nicht bloß komische Entlastung ist, ein vorübergehender körperlicher Affekt, der durch den Aufbau und die Auflösung einer Spannung hervorgerufen wird und der auf sozialer Ebene ebenso folgenlos ist wie das Masturbieren, wenn auch seine öffentliche Vorführung ein wenig akzeptabler scheint. Vielmehr möchte ich behaupten, dass im Humor eine Art *Befreiung* oder *Erhebung* geschieht, in der ein wesentliches Element dessen zum Ausdruck kommt, was Helmut Plessner *die Menschlichkeit des Menschen* nennt. Eine Grundform dieses Gedankens formuliert Eddie Waters, der Komiker-Philosoph in Trevor Griffiths großartigem Schauspiel *Komiker* (1976):

„Ein echter Komiker – der hat Mut. Er traut sich, das zu sehen, was sein Publikum nicht wahrhaben will. Und was er sieht, ist eine Art Wahrheit, über Menschen, über ihre Situation, über was sie verletzt oder erschreckt, über ihre Probleme, aber besonders über ihre Wünsche. Ein Witz

described as pleasure, and I laugh or just smile: "When I was ten my mother bought me a hat, so that I could look out of the window". What happens here is, as Kant puts it in a brilliant short discussion of laughter from the *Critique of Judgement*, is "a sudden evaporation of expectation to nothing".[5] In hearing the punch-line, the tension disappears and we experience comic relief.

But is that an end to the matter? Is that it? Hopefully not. I want to claim that humour is not just comic relief, a transient corporeal affect induced by the raising and extinguishing of tension, of as little social consequence as masturbation, although slightly more acceptable to perform in public. I rather want to claim that what goes on in humour is a form of *liberation* or *elevation* that expresses something essential to what Helmuth Plessner calls *the humanity of the human*. The shape of the thought I am after is expressed by Eddie Waters, the philosopher-comedian from Trevor Griffiths's brilliant 1976 piece *Comedians*,

"A real comedian – that's a daring man. He *dares* to see what his listeners shy away from, fear to express. And what he sees is a sort of truth about people, about their situation, about what hurts or terrifies them, about what's hard, above all, about what they *want*. A joke releases the tension, says the unsayable, any joke pretty well. But a true joke, a comedian's joke, has to do more than release tension, it has to *liberate* the will and the desire, it has to *change the situation*."[6]

A true joke, a comedian's joke, suddenly and explosively lets us see the familiar defamiliarized, the ordinary made extraordinary and the real rendered surreal, and we laugh in a physiological squeal of transient delight, like an infant playing peek-a-boo. Humour brings about a change of situation, a surrealization of the real which is why someone like Breton was so interested in humour, in particular the unsentimental subversions of *l'humour noir*.[7]

This idea of a change of situation can be caught in Mary Douglas's claim that, "A joke is a play upon form that affords an opportunity for realising that an accepted pattern has no necessity".[8] Thus, jokes are a play upon form, where what is played with are the accepted practices of a given society. The incongruities of humour both speak out of a massive congruence between joke structure and social structure, and speak against those structures by showing that they have no necessity. The anti-rite of the joke shows the sheer contingency or arbitrariness of the social rites in which we engage. By producing a consciousness of contingency, humour can change the situation in which we find ourselves, and can even have a *critical* function with respect to society. Hence, the great importance that humour has played in social movements that have set out to criticize the established order, such as radical feminist humour, "How many men does it take to tile a bathroom?", "I don't know", "It depends how thinly you slice them". As the old radical left street has it, *es wird ein Lachen sein, das Euch beerdigt*, it will be a laugh that buries you, where the *you* refers to those in power. By laughing at power, we expose its contingency, we realise that what appeared to be fixed and oppressive is in fact the emperor's new clothes, and just the sort of thing that should be mocked and ridiculed. To a resident alien of New York City, living in a country that at times seems to be governed exclusively by delusive fantasy, nothing is more important today than laughing at power, even if we are powerless.

Laughter is contagious – think of the intersubjectivity of giggling, particularly when it concerns something obscene in a context where one should be serious, such as listening to a formal academic paper. In such cases, and I am sure (or hope) that we all know them, the

löst die Spannung, spricht das Unaussprechliche aus, eigentlich jeder Witz. Aber ein wahrer Witz, ein Komikerwitz, muß mehr tun, als die Spannung zu lösen, er muß den Willen *befreien*, und die Wünsche, er muß *die Situation verändern*." [6]

Ein echter Witz, der Witz eines Komikers, lässt uns plötzlich, knallartig das Vertraute in unvertrauter Form sehen, das Gewöhnliche als etwas Außergewöhnliches und das Reale als etwas Surreales, und wir lachen in einem physiologischen Überschwang momentaner Freude, wie ein kleines Kind beim Guck-guck-Spiel. Der Humor führt zu einer Veränderung der Situation, zu einer Surrealisierung des Realen, was auch erklärt, weshalb jemand wie Breton sich derart für den Humor interessierte, insbesondere für die unsentimentalen Subversionen des *schwarzen Humors*.[7]

Diese Idee einer Veränderung der Situation ist auch in Mary Douglas' Formulierung spürbar, ein Witz sei „ein Spiel mit Formen, das Gelegenheit bietet, zu erkennen, dass ein akzeptiertes Verhaltensmuster nicht unbedingt notwendig ist". [8] Witze sind also ein Spiel mit Formen, in dem mit den akzeptierten Praktiken einer gegebenen Gesellschaft gespielt wird. Die Inkongruitäten des Humors beruhen auf der Grundlage einer weitgehenden Kongruenz zwischen der Struktur des Witzes und der sozialen Struktur, und sie sprechen zugleich gegen diese Strukturen, indem sie sichtbar machen, dass diese Strukturen nicht notwendig so sein müssen, wie sie sind. Der Anti-Ritus des Witzes zeigt die völlige Kontingenz oder Arbitrarität der sozialen Riten unseres Lebens. Indem er diese Kontingenz bewusst macht, kann der Humor die Situation verändern, in der wir uns befinden, und kann zudem auf gesellschaftlicher Ebene eine kritische Funktion erfüllen. Daher rührt die große Bedeutung des Humors in sozialen Bewegungen, die die herrschende Ordnung kritisieren, wie der radikal-feministische Humor: „Wieviele Männer braucht man, um ein Badezimmer zu fliesen?" „Keine Ahnung." „Kommt darauf an, in wie dünne Scheiben man sie schneidet." Wie der alte Spruch der radikalen Linken sagt: „Ein Lachen wird es sein, das Euch beerdigt" – wobei *Euch* die Machthabenden meint. Wenn wir über die Macht lachen, machen wir ihre Kontingenz sichtbar, dann erkennen wir, dass das, was uns repressiv und unveränderlich erschien, nur des Kaisers neue Kleider sind, dass es in Wirklichkeit etwas ist, das ironisiert und lächerlich gemacht zu werden verdient. Für einen Ausländer, der in New York lebt, in einem Land, das bisweilen völlig von wahnhaften Phantasien beherrscht zu sein scheint, gibt es heute nichts Wichtigeres als über die Macht zu lachen, auch wenn wir selbst machtlos sind.

Lachen ist ansteckend – denken wir nur an die Intersubjektivität des Kicherns, insbesondere wenn es um etwas Obszönes geht in einem Kontext, in dem man ernst bleiben sollte, beispielsweise als Zuhörer bei einem formalen akademischen Vortrag. In solchen Fällen, und ich bin sicher (oder ich hoffe wenigstens), dass wir alle sie kennen, kann das Lachen verletzend wirken. Man könnte sagen, dass ein erzählter Witz uns an das Gemeinsame in unseren alltäglichen Praktiken erinnert. Er macht das enorme Ausmaß des Gemeinschaftlichen explizit, das unserem sozialen Leben implizit zugrunde liegt. So dachte schon Shaftesbury im frühen 18. Jahrhundert, als er den Humor eine Form des Gemeinsinns, des *sensus communis* nannte. Der Humor offenbart die Tiefen dessen, was wir gemeinsam haben. Entscheidend ist jedoch, dass er das nicht mit schwerfälligen theoretischen Beschreibungen tut, sondern leise, praktisch und diskret. Gelächter bricht plötzlich aus, wo Menschen auf einen Bus warten, in einer Kneipe den Wahlkampf-Werbespot einer politischen Partei sehen, oder wenn jemand in einem Aufzug furzt. Humor ist eine exemplarische Praxis, weil er eine universale menschliche Aktivität ist, die uns einlädt, philosophische Betrachter unseres eigenen Lebens zu werden. Er ist praktisch ausgeführte Theorie. Ich glaube,

Groucho Marx in *Duck Soup*, USA 1933

laughter can really hurt. One might say that the simple telling of a joke recalls us to what is shared in our everyday practices. It makes explicit the enormous commonality that is implicit in our social life. This is what Shaftesbury had in mind in the early 18th Century when he spoke of humour as a form of *sensus communis*. So, humour reveals the depth of what we share. But, crucially, it does this not through the clumsiness a theoretical description, but more quietly, practically and discreetly. Laughter suddenly breaks out in a bus queue, watching a party political broadcast in a pub, or when someone farts in a lift. Humour is an exemplary practice because it is a universal human activity that invites us to become philosophical spectators upon our lives. It is practically enacted theory. I think this is why Wittgenstein once said that he could imagine a book of philosophy that would be written entirely in the form of jokes.

The extraordinary thing about humour is that it returns us to common sense by distancing us from it, humour familiarizes us with a common world through its miniature strategies of defamiliarization. If humour recalls us to *sensus communis*, then it does this by momentarily pulling us out of common sense, where jokes function as moments of *dissensus communis*. At its most powerful, say in those insanely punning dialogues between Chico and Groucho Marx, humour is a paradoxical form of speech and action that defeats our expectations, producing laughter with its unexpected verbal inversions, contortions and explosions, a refusal of everyday speech that lights up the everyday, showing it, in Adorno's words, "as it will one day appear in the messianic light".[9] Some sundry examples:

1. "Do you believe in the life to come?", "Mine was always that".
2. "Have you lived in Darmstadt all your life?", "Not yet".
3. "Do me a favour and close the window, it's cold outside".
   "And if I close it, will that make it warm outside?".
4. "Do you want to use a pen?", "I can't write", "That's OK, there wasn't any ink in it anyway"
5. "Which of the following is the odd one out?
   Greed, envy, malice, anger and kindness". (Pause) "And".

das ist der Grund, weshalb Wittgenstein einmal sagte, er könne sich ein philosophisches Buch vorstellen, das nur in Form von Witzen geschrieben ist.

Das Außergewöhnliche am Humor ist, dass er uns auf den Gemeinsinn zurückverweist, indem er uns von ihm distanziert; um uns mit einer gemeinschaftlichen Welt vertraut zu machen, benutzt der Humor Miniatur-Strategien der Entfremdung. Wenn der Humor uns auf einen *sensus communis* verpflichtet, so tut er dies, indem er uns vorübergehend aus dem Gemeinsinn enthebt, wobei Witze als Momente eines *dissensus communis* wirken. In seinen stärksten Momenten, wie in den mit irrsinnigen Wortspielen gespickten Dialogen von Chico und Groucho Marx, ist der Humor eine paradoxe Form des Sprechens und Handelns, die unsere Erwartungen durchkreuzt, die mit unerwarteten Umkehrungen, Wortverdrehungen und verbalen Explosionen Gelächter auslöst, eine Verweigerung der alltäglichen Sprache, die das Alltägliche erleuchtet und es so zeigt, wie es, mit Adornos Worten, „einmal im Messianischen Lichte daliegen wird". [9] Einige Beispiele:

1. „Glaubst du an das kommende Leben?" „Meines kommt immer noch."
2. „Haben Sie Ihr ganzes Leben in Darmstadt gewohnt?" „Noch nicht."
3. „Tu mir einen Gefallen und mach das Fenster zu, draußen ist es kalt."
   „Und wenn ich das Fenster zumache, wird es dann draußen wärmer?"
4. „Möchten Sie einen Füller benutzen?" „Ich kann nicht schreiben."
   „Das ist gut, es war nämlich keine Tinte drin."
5. „Welches der folgenden Wörter paßt nicht in diese Reihe?
   Gier, Neid, Bosheit, Ärger und Freundlichkeit." (Pause) „Und."
6. „Was soll ich ihnen sagen?" „Sag ihnen, dass du nicht hier bist."
   „Und wenn sie mir das nicht glauben?" „Sie werden es dir glauben, sobald du ein Wort sagst." [10]

In einer etwas barock anmutenden Formulierung könnte man sagen, der Humor verändere die Situation, in der wir uns befinden, oder er erhelle das Alltägliche, indem er eine *verzerrte Phänomenologie des Alltäglichen* bietet. Ich möchte dies anhand eines Zitats des Stoikers Epiktet illustrieren, das Laurence Sterne den Büchern 1 und 2 von *Tristram Shandy* als Motto vorangestellt hat: „Die Menschen beunruhigen sich über die Meinungen (dogmata), die sie von Dingen haben, nicht über die Dinge selbst (pragmata)." Wie ist dieses Motto in Bezug zu Sternes Roman zu verstehen? Man kann *Tristram Shandy* offenkundig als eine ausführliche Untersuchung des Umstands ansehen, dass die Menschen mehr über die dogmata oder ihre Steckenpferde besorgt sind als über die Dinge selbst. Was Sterne das *Shandyanische System* nennt, besteht aus einer endlosen Aneinanderreihung von Digressionen. So zeigen beispielsweise die Digressionen über den Charakter und die Ansichten von Mr. Walter Shandy, dass er die Welt ausschließlich durch seine sogenannten *Hypothesen* betrachten kann: über Namen, über Nasen, über die beste Geburtsmethode, um das empfindliche Gewebe des Cerebellum zu schützen, und so weiter und so weiter. Und der gute Onkel Toby sieht die Dinge steckenpferdisch nur durch seine obsessive Beschäftigung mit der Wissenschaft des Festungsbaus und seinen Versuch, die exakten Ortsverhältnisse der Belagerung von Namur zu rekonstruieren, wo er die schreckliche, jedoch ewig unklare Verletzung an seiner Lende erlitt.

Natürlich geht in der vom steckenpferdischen, dogmatischen Standpunkt gesehenen Welt unvermeidlich alles schief: Walter Shandys Sohn wird auf den falschen Namen getauft, Tristram statt Trismegistus, seine Nase wird bei einer Zangengeburt eingedrückt, und das Gewebe des

6. "What'll I say?", "Tell them you're not here",
"Suppose they don't believe me?", "They'll believe you when you start talking". [10]

To put it in a rather baroque formulation, humour changes the situation in which we find ourselves, or lights up the everyday by providing an *oblique phenomenology of the ordinary*. Let me illustrate this by turning to a quotation from the Stoic Epictetus, which itself provides the motto to Volumes 1 & 2 of Laurence Sterne's *Tristram Shandy:* "Human beings are troubled with the opinions (dogmata) they have of things, and not by the things themselves (pragmata)." How is one to understand this epigraph in relation to Sterne's book? *Tristram Shandy* can evidently be viewed as an extended exploration of the fact that human beings are more troubled with dogmata, or their hobby horses, than with the things themselves. What Sterne calls *the Shandian system* is entirely made up of digressions. For example, the digressions on the character and opinions of Mr. Walter Shandy show him unable to view the world except through what Sterne calls his *hypotheses:* on names, on noses, on the best technique for birth in order to protect the delicate web of the cerebellum, and so on, and on, and on. And sweet Uncle Toby only sees things hobby-horsically through his obsession with the science of fortification and the attempt to reconstruct the precise dimensions of the siege of Namur where he received the terrible, but ever-obscure, blow to his groin.

Of course, the world viewed from a hobby-horsical, dogmatic perspective inevitably goes awry: Walter Shandy's son is given the wrong name, Tristram instead of Trismegistus, his nose is crushed following a forceps delivery, and the web of the cerebellum – seat of all wisdom – is irreparably crushed following a head-first birth ... And I almost forgot to add that Tristram is inadvertently circumcised by a window sash. Uncle Toby exchanges his heroic campaigns with Corporal Trim on the bowling green for his amours with the Widow Wadman, which end in disenchantment when the good Corporal explains to Toby that Mrs. Wadman's interest in the wound upon his groin is not simply born from compassion. As Sterne remarks, "Endless is the quest for truth".

*

The genius of jokes is that they light up the common features of our world, not by offering theoretical considerations, but in a more practical way. They are forms of practical abstraction, socially embedded philosophising. Jokes light up specific practices in a practically abstract manner. Laughter gives us a distance on everyday life, and there is a certain coldness at its core. I think this is what Bergson means – and it is a deep remark – when he speaks of the comic as demanding "something like a momentary anaesthesia of the heart".[11] Jokes are forms of abstraction that place in abeyance our usual modes of reaction, whether veridical or moral: if someone falls on a banana skin, then we do not rush to help, we sit back and laugh; if a horse talks, then we do not express disbelief, but delight. That is, humour lets us take up a disinterested, theoretical attitude towards the world, but it does this in an eminently practical and interesting way.

The comedian sees the world under what some philosophers call an *epoché*, a certain bracketing or suspension of belief. Of course, this can be the *epoché* of delusion, as in the comedy of Don Quixote, where the simple denizens of the Spanish countryside become

Stan Laurel, Oliver Hardy in *Big Business*, USA 1929

Cerebellum – der Sitz aller Weisheit – wird bei der Geburt mit dem Kopf voran irreparabel zerquetscht ... Und, nicht zu vergessen, Tristram wird unbeabsichtigt von der Kante eines Schiebefensters beschnitten. Onkel Toby verzichtet auf seine heroischen Kampagnen mit Korporal Trim auf dem Rasenplatz zugunsten seiner Amouren mit der Witwe Wadman, die ein ernüchterndes Ende finden, als der gute Korporal Toby erklärt, dass Mrs. Wadmans Interesse an seiner Lendenwunde nicht nur aus Mitleid geboren ist. Wie Sterne schreibt: „Endlos ist die Suche nach der Wahrheit!"

*

Das Wesen des Witzes liegt darin, dass er alltägliche Aspekte unserer Welt erhellt, nicht vermittels theoretischer Überlegungen, sondern auf eine praktische Art und Weise. Witze sind eine Form der praktischen Abstraktion, ein sozial eingebetteter philosophischer Kommentar. Sie erhellen spezifische Praktiken auf eine praktisch abstrakte Weise. Das Lachen versetzt uns in eine Distanz zum Alltagsleben, und ihm liegt eine gewisse Kälte zugrunde. Dies scheint mir zu sein, was Bergson mit seiner tiefsinnigen Bemerkung meinte, die Komik bedürfe „einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens".[11] Witze sind Formen der Abstraktion, die unsere gewöhnlichen Reaktionsweisen in faktischer und moralischer Hinsicht vorübergehend außer Kraft setzen: Wenn jemand auf einer Bananenschale ausrutscht, eilen wir ihm nicht zu Hilfe, sondern genießen den Anblick und lachen; wenn ein Pferd spricht, bringen wir nicht unseren Unglauben zum Ausdruck, sondern unser Vergnügen daran. Das heißt, der Humor lässt uns eine unvoreingenommene, theoretische Haltung zur Welt einnehmen, doch er tut dies auf eine eminent praktische und interessierte Weise.

Der Komiker betrachtet die Welt unter dem, was manche Philosophen eine *epoché* nennen, eine Ausklammerung oder Suspendierung des Wahrheitsgehalts. Natürlich kann dies auch die *epoché* einer wahnhaften Täuschung sein, wie im Fall des Don Quichotte, für den die einfache spanische Landbevölkerung zu edlen Rittern und bedrängten Jungfrauen wird. Der Komiker verhält sich wie ein Besucher von einem anderen Planeten, der vergeblich versucht, in Praktiken

noble knights and damsels in distress. The comedian behaves like a visitor from another planet, vainly trying to disappear into practices that we take for granted, and failing calamitously in the process – one thinks of Monsieur Hulot. But WE watch the comic from a this-worldly perspective, like Sancho Panza, enjoying the delusory *epoché* from a certain distance, where we can suspend reality, and yet still engage in reality testing. The comedian is psychotic, whereas his audience are simply healthy neurotics.

There is an essential coldness at the core of the comic, which can also be disturbing, as in the case of *humour noir*. Consider the Coen Brothers 1996 movie, *Fargo*, where multiple murders is treated with a troubling numbness that is accentuated through the complete inarticulacy of any of the movie's protagonists to provide a motivation or justification for their actions. There is a complete disjunction of action and affect here, a sheer anaesthetization of death. Yet, such lack of sentimentality does not leave us cold, but paradoxically has the effect of emphasizing the sheer horror of the events being depicted. If there is a surplus commodity in the contemporary world, particularly in the USA, then it is sentimentality, the very counter-movement to genuine irony and the invitation to political cynicism.

*

Let me change tack slightly and turn to a crucial aspect of laughter and the comic that came to me in conversations with Anne-Marie Duguet: the question of the mechanical, the machine-like and the technological. Alongside Freud's 1905 *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, Henri Bergson's *Le rire* from 1900 is the theory of laughter that exerted the greatest influence in the 20th century. Bergson's principal thesis is the following,

"Let us then return, for the last time, to our central image : something mechanical encrusted on something living (du mécanique plaqué sur du vivant). Here, the living being under discussion was a human being, a person. A mechanical arrangement, on the other hand, is a thing. What, therefore, incited laughter was the momentary transformation of a person into a thing, if one considers the image from this standpoint. Let us then pass from the exact idea of a machine to the vaguer one of a thing in general. We shall have a fresh series of laughable images which will be obtained by taking a blurred impression, so to speak, of the outlines of the former and will bring us to this new law: *we laugh every time a person gives us the impression of being a thing (Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose)*." [12]

Two claims are being made in this passage: first, that the central image of Bergson's book is the mechanical encrusted onto the living; second, what makes us laugh is a person who gives us the impression of a thing. Bringing together these two claims, we laugh when a human being or another living being, whose behaviour we imagine we can predict, begins to appear somehow thingly or machine-like. Humour therefore consists in the momentary transformation of the physical into the machinic, when the mechanical encrusts itself onto the living like plaque on the surface of a tooth. The comic figure, and Bergson is thinking of characters like Don Quixote and Baron Von Münchhausen, is a person become a thing, become machine-like, become what the French call *machin*, *thingamajig*. What fascinates Bergson is the comic quality of the automaton, the world of the jack-in-the-box, the marionette, the doll, the robot.

einzutauchen, die wir für selbstverständlich halten, und der dabei desaströs scheitert – denken wir an Monsieur Hulot. *Wir* dagegen betrachten das Komische aus einer diesseitigen Perspektive, wie Sancho Pansa, wir genießen die wahnhafte *epoché* aus einer gewissen Distanz, aus der heraus wir die Realität suspendieren, sie zugleich aber auch auf die Probe stellen können. Der Komiker ist psychotisch, wogegen sein Publikum nur gesunde Neurotiker sind.

Im Kern des Komischen liegt eine essentielle Kälte, die bisweilen verstörend wirken kann, wie im *schwarzen Humor.* Ein Beispiel bietet der Film *Fargo* der Brüder Coen (1996), in dem mehrfacher Mord mit einer irritierenden Gefühllosigkeit behandelt wird, die dadurch zusätzlich akzentuiert wird, dass keiner der Protagonisten auch nur ansatzweise eine Motivation oder Rechtfertigung seines Handelns zum Ausdruck bringt. Handlung und Emotion sind hier völlig voneinander getrennt, der Tod ist restlos anästhetisiert. Doch diese Unsentimentalität lässt uns nicht kalt, sondern verstärkt paradoxerweise den schieren Horror des dargestellten Geschehens. Wenn in der heutigen Welt, insbesondere in den USA irgendetwas im Übermaß verbreitet ist, dann die Sentimentalität, die echter Ironie diametral entgegengesetzt ist und zu politischem Zynismus einlädt.

*

An dieser Stelle meiner Überlegungen möchte ich eine etwas andere Richtung einschlagen und mich einem wesentlichen Aspekt des Lachens und der Komik zuwenden, auf den Anne-Marie Duguet mich im Gespräch hinwies: die Frage des Mechanischen, Maschinenartigen und Technischen. Neben Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) ist Henri Bergsons *Das Lachen* (Le rire, 1900) diejenige Theorie des Lachens, die im 20. Jahrhundert den größten Einfluss ausübte. Bergsons Hauptthese lautet:

„Kehren wir ein letztes Mal zu unserem zentralen Bild zurück: Etwas Mechanisches überdeckt etwas Lebendiges (du mécanique plaqué sur du vivant). Bei diesem lebendigen Etwas ging es um einen Menschen, eine Person. Das Mechanische dagegen ist ein Ding. Das, was unser Gelächter erregte, war die vorübergehende Verwandlung einer Person in ein Ding, sofern wir unser Bild von dieser Seite her betrachten wollen. Gehen wir nun von der präzisen Vorstellung von einer Mechanik zur verschwommenen Vorstellung vom Ding im Allgemeinen über, so ersteht vor uns eine neue Reihe von komischen Bildern. Diese lassen die Umrisse der früheren Bilder verschwinden und führen uns zu folgender neuer Regel: *Wir lachen immer dann, wenn eine Person uns an ein Ding erinnert (Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose).*“ [12]

Zwei Thesen werden in dieser Passage aufgestellt: Erstens, dass das zentrale Bild in Bergsons Buch etwas Mechanisches ist, das auf etwas Lebendiges aufsetzt und es überdeckt, und zweitens, dass es uns zum Lachen bringt, wenn ein Mensch sich wie ein Ding verhält. Miteinander verknüpft, besagen diese beiden Thesen, dass wir dann lachen, wenn ein Mensch oder ein anderes Lebewesen, dessen Verhalten wir für vorhersehbar halten, mit einem Mal irgendwie dinglich oder maschinenartig erscheint. Der Humor besteht also in der vorübergehenden Verwandlung des Körpers in etwas Maschinenhaftes, wenn der Eindruck des Mechanischen das Lebendige überdeckt. Die komische Figur, und Bergson denkt hier an Gestalten wie Don Quichotte oder den Baron von Münchhausen, ist eine Person, die zu einem Ding geworden ist, zu etwas Maschinenhaftem, das, was die Franzosen *machin* nennen, ein *Dingsda.* Bergson ist fasziniert von der Komik der Automaten, der Welt der Spielzeugfiguren, Marionetten, Puppen und Roboter.

Die beiden Kernbegriffe in Bergsons Analyse des Lachens sind Steifheit *(raideur)* und Wieder-

The two core concepts in Bergson's discussion of laughter are rigidity *(raideur)* and repetition. The comic figure possesses, or better, is possessed by *un effect de raideur*, a certain stiffness or inflexibility which is emphasized through an absent-minded, almost unconscious, mechanical repetitiveness. This is obviously the case in mime and visual humour, but equally in cartoons, where Tom endlessly repeats his pursuit of Jerry, and the Coyote never catches his Road Runner. There is a compulsion to repeat in the comic, a repetitiveness that is also endemic to the machinic, whether one thinks of photocopiers, soda machines, or air-conditioning units. At its humorous edges, the human begins to blur with the machine, becoming an inhuman thing that stands over against the human being. This is why the feeling that often accompanies laughter is not simply pleasure, but rather uncanniness. We often laugh because we are troubled by what we laugh at, because it somehow frightens us. This is particularly the case with gallows humour, as for example in the story that Groucho Marx used to like to relate about a man who was condemned to be hanged. The priest said to him, "Have you any last words before we spring the trap?" And the condemned man says, "Yes, I don't think this damn thing is safe".

Bergson's book was published in 1900, at the dawn of that quintessentially 20th century art form: cinema. André Breton notes the early and enduring love affair between cinema and humour, from the early comedies of Mack Sennett, through to Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel and Hardy and the Marx Brothers. [1–4]

"Cinema was obliged to encounter humour almost straight away because film not only – like poetry – represents the successive situations of life, but also claims to take account of their interconnection and enchainment and in order to affect the emotions of the spectator it is obliged to employ extreme solutions." [13]

Now, in my view, Bergson's account of laughter really comes alive when one thinks of silent cinema. Whether it is the mechanical rigidity of Chaplin's body, the person-become-thing of Keaton's face or the mute perversity of Harpo Marx, humour is here produced by the different ways in which the mechanical or thingly encrusts itself onto the living. In Beckett's 1965 *Film*, a tragically haggard Buster Keaton achieves this effect by staring impassively into the camera. In Chaplin's finally too didactic anti-capitalist parable, *Modern Times*, the little protagonist literally becomes an automaton, submitting himself absent-mindedly to the endless repetitiveness of the industrial production process. Chaplin satirizes the industrial machine by becoming a machine himself, in one memorable scene literally being ingested by the cogs of the industrial leviathan.

So, let's grant Bergson his thesis: we laugh when a person gives us the impression of a thing, when the mechanical encrusts itself onto the living. But if that's true, then isn't the opposite thesis also true? Namely, don't we also laugh when a thing gives us the impression of a person? This is the position argued for by Wyndham Lewis, artist, avant-gardist and creator of Vorticism, who came up with such choice phrases as "Laughter is the brain-body's snort of exultation". In a fine brief essay from 1927, *the meaning of the wild body*, Lewis writes against Bergson,

"The root of the Comic is to be sought in the sensations resulting from the observations of a thing behaving like a person. But from that point of view all men are necessarily comic: for they are all things, or physical bodies, behaving as persons. It is only when you come to deny that they are *persons*, or that there is any *mind* or *person* there at all, that the world

holung. Die komische Figur besitzt, oder besser gesagt ist besessen von einem *effet de raideur*, einer gewissen Steifheit und Unbeweglichkeit, die durch geistesabwesende, fast unbewusste mechanische Wiederholungen noch verstärkt wird. Das ist offenkundig der Fall bei Pantomimen und visuellem Humor, aber auch in Zeichentrickfilmen, wo Tom immer wieder hinter Jerry herjagt und der Kojote den Roadrunner niemals fängt. Im Komischen liegt eine Tendenz zur Wiederholung, die auch der Welt der Maschinen zu eigen ist, denken wir zum Beispiel an Fotokopierer, Getränkeautomaten oder Klimaanlagen. Im Humor verschwimmt die Grenze zwischen Mensch und Maschine, wird der Mensch zum unpersönlichen Ding, das seine menschliche Existenz verdrängt. Daher ist das Lachen nicht einfach nur mit Lust verbunden, sondern oft auch mit einem Gefühl des Unheimlichen. Oftmals lachen wir, weil das, worüber wir lachen, uns beunruhigt, weil es uns irgendwie ängstigt. Dies gilt insbesondere für den Galgenhumor, wie beispielsweise in einer Anekdote, die Groucho Marx gerne über einen Mann erzählte, der zum Tod durch Erhängen verurteilt ist. Der Priester fragt ihn: „Haben Sie noch ein paar letzte Worte, die Sie sagen möchten, bevor wir die Klappe öffnen?" Und der Verurteilte antwortet: „Ja, ich glaube, dieses verdammte Ding ist nicht sicher."

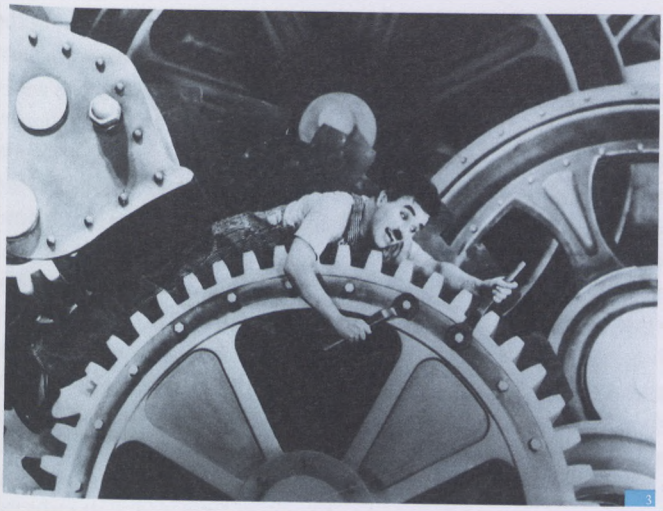
Bergsons Buch erschien im Jahr 1900, als die quintessentielle Kunstform des 20. Jahrhunderts gerade ihren Anfang nahm: der Film. André Breton berichtet von der frühen und anhaltenden Liebesbeziehung zwischen Kino und Humor, von den frühen Slapstick-Filmen Mack Sennetts bis zu Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel and Hardy und den Marx Brothers. 1–4

„Das Kino, das nicht wie die Dichtung die aufeinanderfolgenden Situationen des Lebens darstellt, sondern auch deren Verkettung Rechnung tragen will; das, um die Gemüter zu bewegen, gar nicht anders kann, als nach extremen Lösungen zu suchen, musste fast auf Anhieb auf den Humor stoßen."[13]

Bergsons Analyse des Lachens scheint insbesondere im Stummfilm ihr ideales Feld zu haben. Ob in der mechanischen Steifheit von Chaplins Körperbewegungen, in Keatons zur Dinghaftigkeit erstarrtem Gesicht oder in der stummen Verstocktheit von Harpo Marx, der Humor wird hier auf verschiedene Weisen dadurch hervorgebracht, dass das Mechanische oder Dinghafte das Lebendige des Menschen überdeckt. In Becketts *Film* (1965) erzeugt ein tragisch abgehärmter Buster Keaton diesen Effekt, indem er ausdruckslos in die Kamera starrt. In Chaplins letztlich etwas zu didaktischer antikapitalistischer Parabel *Moderne Zeiten* wird der kleingewachsene Held buchstäblich zu einem Automaten, als er sich geistesabwesend in die endlose Wiederholung des industriellen Produktionsprozesses eingliedert. Chaplin ironisiert die industrielle Maschinerie, indem er selbst zur Maschine wird und sich in einer denkwürdigen Szene buchstäblich von den Zahnrädern des industriellen Leviathan verschlingen lässt.

Bergsons These scheint also stimmig: Wir lachen, wenn ein Mensch sich wie ein Ding verhält, wenn etwas Mechanisches das Lebendige überdeckt. Wenn dies stimmt, gilt dann aber nicht auch das Gegenteil? Das heißt, lachen wir nicht auch dann, wenn ein Ding den Eindruck einer lebendigen Person erweckt? Diese Position vertrat der Künstler, Avantgardist und Begründer des Vortizismus, Wyndham Lewis, der so bemerkenswerte Sätze äußerte wie: „Das Lachen ist das Jubelschnauben des Hirn-Körpers." In einem geistreichen kurzen Essay von 1927, *The Meaning of the Wild Body*, schreibt Lewis gegen Bergson:

„Der Ursprung des Komischen ist in den Empfindungen zu suchen, die aus der Beobachtung resultieren, dass ein Ding sich wie eine Person verhält. Unter diesem Gesichtspunkt sind allerdings alle Menschen unvermeidlich komisch; denn sie alle sind Dinge, physische Körper, die sich



Charles Chaplin in *Modern Times*, USA 1936

of appearance is accepted as quite natural, and not at all ridiculous. Then, with a denial of *the person,* life becomes immediately both *real* and very serious. To bring vividly to our mind what we mean by *absurd,* let us turn to the plant, and enquire how the plant could be absurd. Suppose you came upon an orchid or a cabbage reading Flaubert's Salammbô or Plutarch's Moralia, you would be very much surprised. But if you found a man or a woman reading it, you would not be surprised." [14]

So, if a man behaves like a cabbage, then that's funny, but if a cabbage behaves like a man, then that's also funny. It's incontestable. Person-become-thing and thing-become-person are both funny and therefore both Bergson and Lewis would appear justified in their theories of laughter.

But, beyond this simple reversal of Bergson, there is a deeper point to Lewis's argument. He continues, "Now in one sense you ought to be just as much surprised at finding a man occupied in this way as if you had found an orchid or a cabbage, or a tom-cat, to include the animal world. There is the same physical anomaly. It is just as absurd externally, that is what I mean. – The deepest root of the Comic is to be sought in this anomaly." [15]

This thought adds an interesting twist to the matter. It is not so much a person behaving like a thing or *vice versa* that is the root of the comic, but rather – surprise, surprise – *a person acting like a person*. That is, there is something essentially ridiculous about a human being behaving like a human being; there is something laughable about me behaving like a little professor of philosophy and you behaving like earnest visitors to an art exhibition on humour. It's finally absurd isn't it? We might just as well be cabbages.

We have now arrived at a fresh formulation of the problem, which takes me back to my epigraph: what is essentially laughable is a person acting like a person. Lewis goes on to give a further vivid example drawn from the London Underground,

"The other day in the underground, as the train was moving out of the station, I and those around me saw a fat but active man run along, and deftly project himself between the sliding doors, which he pushed to behind him. Then he stood leaning against them, as the carriage was full. There was nothing especially funny about his face or general appearance.

wie Personen verhalten. Erst wenn man leugnet, dass sie *Personen* sind, oder dass es überhaupt so etwas wie einen *Verstand* oder *Personen* gibt, kann die Welt des äußeren Scheins als ganz natürlich und keineswegs lächerlich akzeptiert werden. Dann, mit der Leugnung der *Personen,* wird das Leben unmittelbar *wirklich* und zugleich sehr ernst. Um uns eine lebhafte Vorstellung dessen zu machen, was wir *absurd* nennen, wenden wir uns dem Pflanzenreich zu und fragen uns, wie eine Pflanze absurd sein könnte. Nehmen wir an, Sie fänden eine Orchidee oder einen Kohlkopf, die Flauberts Salambô oder Plutarchs Moralia lesen: Sie wären gewiß höchst überrascht. Wenn Sie jedoch einen Mann oder eine Frau fänden, die dasselbe lesen, wären Sie nicht überrascht." [14]

Wenn also ein Mensch sich wie ein Kohlkopf verhält, ist das komisch, wenn aber ein Kohlkopf sich wie ein Mensch verhält, ist das auch komisch – das ist unbestreitbar. Der Ding-gewordene Mensch und das Mensch-gewordene Ding sind beide komisch, und somit scheinen Bergsons und Lewis' Theorien des Lachens gleichermaßen berechtigt. Doch jenseits der bloßen Umkehrung von Bergsons Standpunkt geht Lewis' Argumentation einen Schritt weiter. Er fährt fort:

„In einem gewissen Sinn sollten Sie jedoch genauso überrascht sein, einen Menschen bei dieser Beschäftigung zu sehen, wie als wenn Sie eine Orchidee oder einen Kohlkopf oder, um auch das Tierreich einzubeziehen, einen Kater dabei gesehen hätten. Es ist stets dieselbe physische Anomalie. Ich meine, es ist nach außen hin genauso absurd. – Der tiefste Ursprung des Komischen ist in dieser Anomalie zu suchen." [15]

Dieser Gedanke fügt eine interessante Wendung hinzu. Der Ursprung des Komischen ist weniger ein Mensch, der sich wie ein Ding verhält, oder umgekehrt, sondern vielmehr – Überraschung – *ein Mensch, der sich wie ein Mensch verhält.* Es ist etwas essentiell Lächerliches daran, wenn ein Mensch so tut wie ein Mensch, wenn ich mich wie ein Philosophieprofessor benehme und Sie sich wie ernsthafte Besucher einer Kunstausstellung über den Humor. Letzten Endes ist das absurd – wir könnten genauso gut Kohlköpfe sein.

Damit sind wir zu einer neuen Formulierung des Problems gelangt, die mich zu meinem Motto zurückführt: Das essentiell Lächerliche ist ein Mensch, der sich wie ein Mensch verhält. Lewis fährt fort mit einem weiteren anschaulichen Beispiel, eine Szene aus der Londoner U-Bahn:

„Neulich in der U-Bahn sahen ich und andere in meiner Nähe in dem Moment, als der Zug schon abfuhr, einen dicken, aber aktiven Mann neben dem Zug entlangrennen und mit einem geschickten Sprung sich noch durch die Schiebetüren zwängen, die er hinter sich zuschob. Dann stand er da an die Türen gelehnt, da der Wagen voll war. Sein Gesicht und sein Äußeres im Allgemeinen hatte nichts besonders Komisches. Doch sein Rennen und sein sauberer und zielstrebiger, wenn auch unpraktischer Einstieg, in Verbindung mit der Kühle seines Blicks, reizte zum Lachen, ein Reiz, dem mehrere von uns nachgaben. Sein Blick, befand ich, war der Schlüssel für die Absurdität dieses Effekts. Seine distanzierte Haltung war dafür verantwortlich." [16]

Das Lächerliche ist in diesem Fall einfach ein Mensch, ein dicker, aber sportlicher Mann, der sich wie ein Mensch verhält und ein schwieriges Manöver mit gewissem Aplomb ausführte. Das ist komisch aufgrund einer gewissen *Distanziertheit,* die dieser Mann sowohl hinsichtlich seines Handelns als auch hinsichtlich des sportlichen, aber dicken Körpers, der diese Handlung ausführte, an den Tag legte. Das heißt, alles wird lächerlich absurd, wenn ich mich von meinem Körper distanziere, wenn ich mir mich selbst, mein Ego, meine Seele oder was auch immer getrennt von der körperlichen Behausung vorstelle. Ich denke, der Humor hat seinen Ursprung in der unüberbrückbaren Kluft zwischen dem Physischen und dem Metaphysischen, zwischen Körper und Seele.

Dies ist vielleicht der Beginn des Humors in der Philosophie, ob in Descartes' Gedanken-

Yet his running, neat and deliberate, but clumsy embarkation, combined with the coolness of his eye, had a ludicrous effect, to which several of us responded. His eye I decided was the key to the absurdity of the effect. It was its detachment that was responsible for this." [16]

In this case, what is ludicrous is simply a person, a fat but fit person, acting just like a person, and executing a difficult manoeuvre with some aplomb. This is funny because of a certain *detachment*, a disinterested coolness that the man has with respect to both the action he carries out and the fit but fat body that carries out the action. That is to say, everything becomes laughably absurd when I begin to detach myself from my body, when I imagine myself, my ego, my soul, or whatever, in distinction from its corporeal housing. I think that humour takes root in the unbridgeable gap between the physical and the metaphysical, between body and soul.

This is perhaps how humour begins in philosophy, whether it is Descartes' thought experiment in the *meditations*, the Cartesian meditations of Husserl, or Thomas Nagel pondering what it is like to be a bat. Reflect for a moment on what Descartes asks of us in his thought experiment in the Second Meditation,

"... If I look out of the window and see men crossing the square, as I just happen to have done, I normally say that I see the men themselves, just as I say that I see the wax. Yet do I see any more than hats and coats which could conceal automatons? I judge that they are men. And so something which I thought I was seeing with my eyes is in fact grasped solely by the faculty of judgement which is in my mind." [17]

For Descartes, the judgement that what I am now perceiving are in fact thinking beings like myself and not automatons is not something inferred from the evidence of the senses, but rather something that has to be deduced rationally. This is why the philosophical quest for certainty cannot be reduced to a naïve empiricism. For Descartes, philosophy requires a certain detachment of the rational soul from the sensible body, a separation of the metaphysical from the physical. But this philosophical operation is achieved by a momentary transformation of a person into a thing – an automaton – where the living becomes encrusted with the mechanical. In short, it is a comic effect.

In this way, we come back to another of Bergson's central ideas when he writes that what takes place in the comic is *the body taking precedence over the soul* ('le corps prenant le pas sur l'âme'). He writes, "Why do we laugh at an orator who sneezes at the most moving part of his discourse? Where lies the comic element in this sentence, taken from a funeral speech and quoted bya German philosopher, 'He was virtuous and plump'. It lies in the fact that our attention is suddenly recalled from the soul to the body". [18]

Or again, "Napoleon, who was a psychologist when he wished to be so, had noticed that the transition from tragedy to comedy is effected simply by sitting down". [19]

Philosophy begins with the adoption of a contemplative attitude that permits a certain detachment of the soul from the body. In Descartes, there is a separation of the dubitable world of fleeting appearances from an indubitable point of thought that is both the engine of sceptical doubt and the point at which doubt comes to an end. What cannot be doubted is the fact that there is a thinking thing that doubts. Now, it is in this contemplative detachment of the soul from the body that humour takes root as the body taking precedence over the soul. It is only when the soul is detached from the body that the body can take precedence over the soul. What is funny, finally, is the fact of having a body. But to find this funny is to adopt

experiment in den *Meditationen*, in Husserls *Cartesianischen Meditationen* oder in Thomas Nagels Überlegungen, wie es wäre, eine Fledermaus zu sein. Denken wir für einen Moment über die Frage nach, die Descartes uns in seinem Gedankenexperiment in der zweiten Meditation vorstellt:

„... Doch ich sehe gerade zufälligerweise vom Fenster aus auf der Straße vorübergehende Menschen, von denen ich üblicherweise nicht weniger als vom Wachs sage, dass ich sie sehe. Was aber sehe ich außer Hüten und Kleidern, unter denen sich Automaten verbergen könnten? Aber ich urteile, dass es Menschen sind. Und so erfasse ich das, von dem ich glaubte, ich sähe es mit den Augen, durch das Urteilsvermögen allein, das in meinem Geist ist." [17]

Für Descartes ist das Urteil, das was ich dort wahrnehme, tatsächlich denkende Wesen wie ich selbst und nicht etwa Automaten sind, nicht aus der Evidenz der Sinneseindrücke hergeleitet, sondern es muss rational erschlossen werden. Aus diesem Grund lässt die philosophische Suche nach Gewissheit sich nicht auf einen naiven Empirismus reduzieren. Für Descartes verlangt die Philosophie eine gewisse Distanzierung der rationalen Seele vom sinnlichen Körper, eine Scheidung des Metaphysischen vom Physischen. Doch diese philosophische Operation wird durch eine vorübergehende Verwandlung einer Person in ein Ding – in einen Automaten – vollzogen, in der das Lebendige durch das Mechanische überdeckt wird. Es ist, kurz gesagt, ein komischer Effekt. Und so kommen wir zurück zu einem weiteren zentralen Gedanken Bergsons, der schreibt:

„Wir sehen also einen Körper, der sich auf Kosten der Seele breitmacht (le corps prenant le pas sur l'âme)." Und er führt aus: „Weshalb lachen wir über einen Redner, wenn er im pathetischsten Moment niest? Was finden wir komisch an dem von einem deutschen Philosophen geprägten Satz aus einer Leichenpredigt: ‚Er war tugendhaft und wohlbeleibt'? In beiden Fällen wird unsere Aufmerksamkeit plötzlich vom Seelischen abgelenkt und auf das Körperliche verwiesen." [18]

Oder an einer anderen Stelle: „Napoleon, der sich manchmal als ein guter Psychologe entpuppte, wußte genau, dass das Sich-Hinsetzen eine Tragödie in eine Komödie verwandeln kann." [19]

Die Philosophie beginnt mit einer kontemplativen Haltung, die eine gewisse Distanzierung der Seele vom Körper ermöglicht. Bei Descartes gibt es eine Unterscheidung zwischen der zweifelhaften Welt der flüchtigen Erscheinungen und dem unbezweifelbaren Standpunkt der Gedanken, die sowohl der Motor des skeptischen Zweifels als auch der Punkt sind, wo der Zweifel endet. Was nicht bezweifelt werden kann, ist die Tatsache, dass es ein denkendes Etwas gibt, das zweifelt. In dieser kontemplativen Distanziertheit der Seele vom Körper entspringt der Humor, so wie der Körper sich auf Kosten der Seele breit macht. Nur wenn die Seele sich vom Körper distanziert, kann der Körper Vorrang vor der Seele erlangen. Das Komische ist letzten Endes der Umstand, einen Körper zu haben. Das komisch zu finden bedeutet aber, dass man eine philosophische Perspektive einnimmt, dass man die Welt und sich selbst unvoreingenommen betrachtet. Witze sind der Ausdruck einer *abstrakten* Beziehung zur Welt. Wenn ich einen Witz höre, distanziere ich mich plötzlich und leidenschaftslos von meiner unmittelbaren Erfahrung, wie Lewis' Mann in der Londoner U-Bahn, und von diesem kontemplativen Standpunkt aus bewirkt die bathische Rationalität des Humors ihren Zauber. Von Descartes ist der berühmte und vielleicht wahre Ausspruch überliefert, Metaphysik könne man nur wenige Stunden im Jahr betreiben. Der große Vorteil des Humors ist, dass er eine aktive Form des Philosophierens ist, ein leuchtend heller silberner Faden im großen Federbett des Daseins. Und man kann leicht ein oder zwei Stunden am Tag damit zubringen. Ich empfehle Ihnen, damit anzufangen.

Aus dem Englischen von Christoph Hollender.

a philosophical perspective, it is to view the world and myself disinterestedly. Jokes are the expression of an *abstract* relation to the world. In hearing a joke, like Wyndham Lewis's man on the London Underground, I suddenly and coolly detach myself from my immediate experience and it is from this contemplative standpoint that the bathetic rationality of humour performs its magic. Descartes famously and perhaps rightly said that one could only do metaphysics for a few hours a year. The great virtue of humour is that it is philosophising in action, a bright silver thread in the great duvet of existence. And one can easily engage in it for an hour or two every day. I suggest you make a start.

1 Henri Bergson *Laughter* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980), p.65.
2 Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, ed. G.H. Von Wright (Blackwell, Oxford, 1980), p.83.
3 Mary Douglas *'Do Dogs Laugh?'* and *'Jokes'* from *Implicit Meanings. Essays in Anthropology* (Routledge, London, 1975)
4 Milan Kundera *The Book of Laughter and Forgetting* (Penguin, London, 1983), p.232–33.
5 Immanuel Kant *The Critique of Judgement*, trans. J.C. Meredith (Oxford University Press, Oxford, 1952), pp.196–203.
6 Trevor Griffiths *Comedians* (Faber, London, 1976), p.20.
7 André Breton *Anthologie de l'humour noir* (Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1966)
8 Douglas *Implicit Meanings*, op.cit. p.96.
9 Theodor Adorno *Minima Moralia* (Verso, London, 1974), p.247.
10 From various Marx Brothers' scripts, Peter Chelsom's wonderful 1994 film *Funny Bones*, and Samuel Beckett's *Endgame* (Faber, London, 1958).
11 Henri Bergson *Laughter*, op.cit. p.64.
12 Henri Bergson *Laughter* , op.cit. p.97.
13 André Breton *Anthologie de l'humour noir*, op.cit. p.14
14 Wyndham Lewis *The Complete Wild Body* (Black Sparrow Press, Santa Barbara, 1982), p.158–59.
15 Ibid, p.159.
16 Ibid, p.159.
17 Descartes *Meditationes de prima philosophia* (Vrin, Paris, 1978), p.31–32.
18 Henri Bergson *Laughter*, op.cit. p.93.
19 Ibid, p.94.

1 Henri Bergson *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* (Frankfurt a.M.: Luchterhand, 1988), S. 16.
2 Ludwig Wittgenstein *Vermischte Bemerkungen, Werkausgabe* (Bd. 8, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989), S. 567.
3 Mary Douglas ‚*Do Dogs Laugh?*' and ‚*Jokes*' in: dies. *Implicit Meanings. Essays in Anthropology* (Routledge, London, 1975), S. 83–89 u. 90–114.
4 Milan Kundera *Das Buch vom Lachen und Vergessen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983), S. 287–288.
5 Immanuel Kant *Kritik der Urteilskraft* (Stuttgart: Reclam, 1963), S. 276 (§ 54).
6 Trevor Griffiths *Komiker* in: *Theater heute*, 19. Jg., März 1978, S. 41.
7 André Breton *Anthologie des Schwarzen Humors* (München: Rogner & Bernhard, 1972)
8 Douglas *Implicit Meanings*, S. 96.
9 Theodor Adorno ‚*Zum Ende*' in: ders. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt a.M. 1980), S. 281.
10 Aus diversen Filmskripten der Marx Brothers, Peter Chelsons großartigem Film *Funny Bones* (1994) und Samuel Beckett's *Endspiel*.
11 Henri Bergson *Das Lachen*, S. 15.
12 Ebd., S. 43–44.
13 André Breton *Anthologie des Schwarzen Humors*, S. 17–18
14 Wyndham Lewis *The Complete Wild Body* (Black Sparrow Press, Santa Barbara, 1982), S. 158–59.
15 Ebd., S. 159.
16 Ebd., S. 159.
17 Descartes *Meditationen*, hrsg. von A. Schmidt (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), S. 91.
18 Henri Bergson *Das Lachen*, S. 40.
19 Ebd., S. 41.

Harold Lloyd in
Safety Last, USA 1923

Dominique Noguez

Humor ist nicht …

I

Über Humor lässt sich schlichtweg nur eins sagen: Es gibt nichts auf der ganzen Welt, was komplizierter ist. Aber er ist von einer diskreten, möglichst unsichtbaren Kompliziertheit.

II

Drei Viertel dessen, was man als *Humor* bezeichnet, ist keiner.

III

Man muss mit dem Humor umgehen, wie die negative (auch apophatisch genannte) Theologie mit Gott umgeht: für diese „ist Gott bekannt wie ein Unbekannter" (Jacques Maritain). Er ist weder bestimmt noch bestimmbar; alle Begriffe, die wir auf ihn anwenden können, sind unzureichend, da von unvollkommenen Geschöpfen geschaffen. Wir können von ihm nur negativ sprechen, indem wir sagen, was er nicht ist.

Wir werden daher nacheinander sehen, dass Humor weder Lachen noch Lächeln, Komik, Spontaneität oder Heiterkeit ist; dass er nicht unwillkürlich sein kann; dass er nur wenig mit einer Maschine zu tun hat; und dass er schließlich unzugänglich, ja sogar unmöglich ist.

Diese Negationen sind zugleich Richtigstellungen. Sie beziehen sich sowohl auf Fehler der Analyse aufgrund eines Mangels an Genauigkeit als auch auf Fehleinschätzungen oder Mythen (oft im Sinne von Mystifikationen).

IV

Humor ist nicht Lachen

Zunächst eine Frage der Topik: Lachen und Humor sind nicht am *selben Ort*. Ersteres ist eine ununterdrückbare, automatische und unwillkürliche *Wirkung*. Letzterer gehört eher zur Ordnung der bewussten und gewollten *Ursachen*.

Man wird feststellen, dass es zwei Arten von Lachen gibt: ein Lachen der Zustimmung und der Übereinstimmung mit der Welt und den Geschöpfen, ein positives Lachen – und ein negatives Lachen der Revolte und des Hasses. Es gibt einerseits das Lachen des Neugeborenen, ein heiteres Gekicher, das die Freude, harmonisch in die Welt integriert und, vor allem, von seiner Mutter behütet zu sein, zum Ausdruck bringt, ein zufriedenes und glückliches Lachen. Und andererseits das Lachen des rebellischen Heranwachsenden, das Lachen des Teufels, das Lachen, das anprangert und tötet; auch das kollektive Lachen von kleinen und großen gesellschaftlichen Gruppen, die jede Abweichung, jede Erneuerung bestrafen und die lynchen. Aber diese beiden Arten von Lachen haben gemein, dass sie körperliche Phänomene sind, welche durch kaum bewusste Reizungen ausgelöst werden und sich auf die Gesichtszüge und die klanglichen Äußerungen eines menschlichen Wesens auswirken. Was den Humor betrifft, so gehört er kaum zur Ordnung des Körperlichen – er läßt sich sogar, wenn er denn vorkommt, wenn ein Individuum ihn be-

Dominique Noguez

Humour is not . . .

I

About humour there is only one simple thing to say: it is the most complex thing in the world. However, it is of a discreet and preferably invisible complexity.

II

Three quarters of all things considered *humour* are not humour.

III

One should deal with humour like the negative (also called apophatic) theology deals with God: in this theology God "is known as unknown" (Jacques Maritain). He is neither determined nor even determinable; all concepts we may apply to Him are insufficient because forged by imperfect creatures. We can only talk about Him in a negative way, by saying what He is not.

We will see one after the other that humour is neither laughter nor smiling, neither the comic nor spontaneity or cheerfulness; that it can not be involuntary; that it has little to do with a *machine;* and finally that it is inaccessible, and even impossible.

These negations are at the same time rectifications. They refer to errors in analysis for lack of precision but also to confusions and myths (often in the sense of mystifications).

IV

Humour is not laughter

At first a question of topic: laughter and humour are not *at the same place.* The former is an irrepressible, automatic, involuntary *effect.* The latter belongs rather to the order of conscious and voluntary *causes.*

One may observe two kinds of laughter: one laughter of adhesion, connivance with the world and its creatures, a positive laughter – and another, a negative laughter, out of revolt and hatred. On the one hand there is the laughter of the small child, the happy screaming reflecting the pleasure to be in perfect harmony with the world and sheltered by one's mother, a laughter of satisfaction and happiness. And, on the other, the laughter of the rebellious youth, the Devil's laughter, laughter that denounces and kills; also the collective laughter of smaller and greater social groups punishing each and every difference or innovation, and lynching. But the two laughters have in common that they are physical phenomena provoked by hardly-realized stimuli affecting the features and the sound emission of a human being. Humour barely belongs to the physical order – if there is one, when an individual shows it, it may not be characterized by *any* modification of the individual's appearance, and even governed by the will of absolute impassability.

Besides, if humour is a cause, then its a subtle and fuzzy cause, more of a stirring of the

kundet, dadurch charakterisieren, dass er *keinerlei* Veränderung in der Erscheinung des Individuums auslöst, und kann sogar von einem Willen nach absoluter Unerschütterlichkeit geprägt sein.

Ansonsten gilt, wenn der Humor eine Ursache ist, dann eine feine und zarte Ursache, eher eine Reizung der Sinne als ein Auslöseknopf. Also keine Ursache, die so eindeutig und, um es als scheinbare Tautologie zu formulieren, so kausal wie das *Belachenswerte* wäre – wenn man diesen Gattungsnamen allen möglichen Ursachen des Lachens geben möchte, ob nun unwillkürlich oder gewollt, spontan oder produziert, natürlich oder künstlich: wenn jemand zufällig auf der Straße stolpert (das klassische Beispiel Bergsons) oder bei einem genau vorbereiteten Gag; sowohl einem Lapsus als auch einem Witz.[1]

Ja, mehr als eine Ursache oder, wie wir noch sehen werden, als eine Strategie ist der Humor ein *Gespür* – eine diffuse Realität, Befähigung und Intuition, miteinander vermischte Erkenntnis und Existenz, eine Art und Weise, die Welt zu verstehen und dies zugleich zum Ausdruck bringen zu können. Etwa so, wie Jacques Vaché den Humor in einem seiner berühmten *Lettres de guerre* an André Breton definiert hat, indem er das „H" wegließ: „Der Umor geht so sehr aus einem Gefühl hervor, dass er nur sehr schwer auszudrücken ist – Ich glaube, er ist ein Gefühl – Ich würde fast sagen – auch – ein *Gespür* für die theatralische (und freudlose) Nutzlosigkeit von allem." Freudlos: das Lachen ist weit weg![2]

V

Humor ist nicht Lächeln

Im Französischen haben die Wörter *rire* (Lachen) und *sourire* (Lächeln) eine phonetische Nähe, die ein erhellendes Wortspiel ermöglicht: das *sourire* wäre so etwas wie ein *sousrire* (ein schwächeres, kleineres Lachen) – nicht etwa im Sinne eines untergeordneten, sondern eines untergründigeren Lachens, eines versteckten Lachens, so etwa wie: sich ins Fäustchen lachen. Wie es im Alten Testament heißt: „Der Verrückte bricht in Gelächter aus; der Weise lacht kaum, nur ganz leise und mit schüchternem Mund". (*Ekklesiastikus,* 22, 20) Anders gesagt, der Weise lächelt.

Hat der Humor zwangsläufig etwas mit Weisheit zu tun? Nein. Verbietet er sich gewaltsame Ausbrüche? Auch nicht. (Denken wir nur an Alfred Jarry, der öffentlich mit seinem Revolver herumgefuchtelt hat.) [1–3] Er kann bei dem, der sowas erlebt, ein lautes und unstillbares Lachen auslösen. So denkt zum Beispiel einer der ersten westlichen Experten für diese so ganz besondere Essenz, sprich Shakespeares *Falstaff.* Während er sich schon im Voraus freut, welchen Nutzen er aus einer lächerlichen Person ziehen kann, um seinen Herren zu erheitern, sagt er in *Heinrich IV.* (5. Akt, 1. Szene 1, Ende): „Aus diesem Seicht will ich Stoff genug ziehen, um Prinz Harry damit so lang beständig zum Lachen zu bringen, bis sechs Moden vorüber sind. (...) Ach, das ist doch viel, was eine Lüge mit einem kleinen Eid oder Spaß mit trauriger Miene (a jest with a sad brow) bei einem jungen Menschen ausrichten können ..."[3]

Aber während ein humorvoller Akt oder ein humorvolles Wort beim Gesprächspartner die größte Heiterkeit auslösen kann – und sogar soll –, gilt für denjenigen, der ihn produziert, das genaue Gegenteil. In seinem humorösen Handeln wird er oft als *pince-sans-rire*[4] definiert, also als jemand, der einen trockenen Humor hat. Man müsste ergänzen: *pince-sans-sourire.* Ist er also ein Phlegmatiker? Vielleicht. Aber es gibt noch etwas besseres als das Phlegma: „mit einer traurigen Augenbraue", wie es im Englischen wortwörtlich heißt.

senses than a trigger. It's not a cause that is as obvious and, to use an apparent tautology, *causal* as the *laughable* – if one wants to give this generic name to all possible causes of laughter, involuntary or voluntary, spontaneous or produced, natural or artificial: a sudden fall in the street (the classic Bergsonian example) as well as a meticulously elaborated gag; a slip as well as a joke. [1]

Yes, more than a cause, or, as we will see later, more than a strategy, humour is a *sense* – a diffused reality, aptitude and intuition, cognition and existence all mixed up, a way to understand the world and to put it simultaneously into words. Almost in this way Jacques Vaché defined humour, depriving it of its initial "h", in one of his famous *Letters of War* written to André Breton: "... Umour derives so much from a feeling that it finds expression only with difficulty – I believe that it is a sensation – I would even say – also – a *sense* for the theatrical (and joyless) uselessness of the whole." [2] Joyless: the laughter is far away!

V

Humour is not smiling

In French the words *rire* (laughter) and *sourire* (smile) have a phonetic proximity allowing a revealing play on words: the *sourire* is something like *sous-rire* (sub-laughter) – not in the meaning of an inferior laughter, but of *underlying* laughter, an undertone, like *to have a joke up one's sleeve*. As is said in the Old Testament: "The madman roars with laughter; the wise man is hardly ever laughing, only slightly and with a timid mouth." (*Ecclesiasticus*, 22, 20). In other words, the wise man smiles.

Is humour inevitably on the side of wisdom? No. Does it prevent itself from violence and outbursts? Not at all. (Remember Alfred Jarry waving his revolver in public.) [1–3] It may provoke in those being present a loud and inextinguishable laughter. And so is thinking one of the first occidental experts on this spiritual and very unique essence, Shakespeare's *Falstaff*. Enjoying in advance the gain he may draw from a ridiculous person to cheer up his master, he states in *King Henry IV*. (act V, scene I, end): "I will devise matter enough out of this Shallow to keep Prince Harry in continual laughter the wearing-out of six fashions. (...) O, it is much that a lie with a slight oath and a jest with a sad brow will do with a fellow ..."

Thus, if a humorous act or word may – or even should – provoke everybody's euphoric outburst, than for its author, in fact, its just the opposite. In his humorous activity he is often defined as *pince-sans-rire* [3], having a dry humour. We should replace it: a *pince-sans-sourire*. Thus, apathetic? Maybe. But there is something better than the apathy: "with a sad brow", in the words of Shakespeare.

VI

Humour is not comic

Now, back to the question of cause. In the one or the other of its forms, and particularly in the meaning making up the voluntary and produced part of the laughable, the comic has a direct and restricted relationship to the cause and effect, even if sometimes the cause takes a while

Alfred Jarry
Autre Portrait de Monsieur Ubu.
Originalausgabe von Ubu Roi,
Mercure de France, 1896

Alfred Jarry
Chanson du Décervelage,
Mercure de France, 1896

Alfred Jarry *Ohne Titel,*
Mercure de France, 1896

and the effect is a long time coming. It belongs to the order of the organized and classifiable stimulus, thus to the order of rhetoric. One of the first figures of this is the throwing of cream gateaus or the – most physical – tripping someone up, and it may, from the paronomasia ("ovaire toute la nuit", Robert Desnos[4]) to the syllepsis ("je passe le plus clair de mon temps à l'obscurcir", Boris Vian [5]), touch the vast literary field of verbal subtilizations.

Humour has not this nice and rough simplicity. It has, certainly, a relation to the comic. Maybe, humour approaches the comic like an asymptote approaches a given curve, i.e. ad infinitum, i.e. hardly ever. It has a part in the comic, but it's not comical. And if, by chance, it happens to be comical, it consists of the comic *plus something else,* i.e. it no longer belongs to the comic. At the same time comical and tragic, comical and serious, comical and melancholy – those who tried to define humour present it always as a mixture. And this mixture changes qualitatively, ontologically, the consistency of the whole. Since there are possible definitions like this: humour is tempered, restrained, surpassed comic; beyond the comic.

Let's now have a look at a highly humorous sentence from Lichtenberg (at least it seems to be this to us empirically): "He gave a name to each of his slippers". This sentence is really simple, no alteration of the signifier, no play on words makes of it a verbal composition destinated to provoke laughter. It is not comical. It might be found as such in a naturalistic novel. It is a wet, matted, gloomy sentence – revealing a negligible obsession, unveiling an intimate reality – with the taste of a grey dressing gown and the smell of soup that the petty bourgeois bachelor has to share with himself. Something related to the dubious "little pile of secrets" that each man is, according to a word of André Malraux, made of. That's reality, flat and at the same time touching. That's reality, but emphasized. Emphasized like a detail, in the way you realize it and make it be realized; but also realized like you realize a sauce: oh no! just a pinch of this powder one puts in the food that has no taste, is neither salted nor peppery, has no taste of chervil or parsley, coriander or savory, and only the function to enhance imperceptibly the flavour. Not even this, just a discreet nimbus added to things so to name and describe them, to put them into the light of art. Like Duchamp introducing an ordinary urinal or the wheel of a bicycle into an art gallery. Like an imperceptible underlining, the simple fact to indicate, to say: "look here", "that's it" or "take notice".

This nearly invisible underlining is the humour. Far away from the indiscreet comic, so emphasizing, so coarsing.

VII

Humour is not spontaneity

Humour is neither spontaneity nor all that is connected wiht it: liveliness, lettig oneself go, teasing, impulsiveness, frankness. Humour always has to do with the idea of dissimulation, and in the first place with the idea of the mask. Humour requires a personality lastingly or temporarily double, based consciously – even only for reasons going back to earliest childhood and partly unconscious – on censorship, on the idea that there are things to show and things to hide, and living in the tension between both, like a comedian. The psychology of the actor, analysed by Diderot, Albert Camus and many others, helps to understand the one who makes humour. A man of the theatre is not necessarily a man of humour, but a man of humour is

VI

Humor ist nicht Komik

Kommen wir zur Frage der Ursache zurück. In dieser oder jener Form, aber insbesondere in der Bedeutung, die zum bewussten und produzierten Teil des Belachenswerten gehört, hat das Komische zum Lachen ein direktes und eindeutiges Verhältnis von Ursache und Wirkung, selbst wenn die Ursache manchmal lang anhält und die Wirkung auf sich warten lässt. Es gehört zur Ordnung des organisierten und klassifizierbaren Reizes, das heißt zur Ordnung einer Rhetorik. Eine der ersten Figuren ist das Werfen einer Sahnetorte oder das – am meisten körperliche – Beinstellen, und es kann von der Paronomasie („ovaire toute la nuit", Robert Desnos[5]) bis zur Syllepse („je passe le plus clair de mon temps à l'obscurcir", Boris Vian[6]) an das weite literarische Feld von verbalen Spitzfindigkeiten heranreichen.

Der Humor hat nicht diese schöne und derbe Schlichtheit. Er hat sicherlich ein Verhältnis zum Komischen. Er nähert sich ihm sozusagen an, wie eine Asymptote sich einer bis ins Unendliche verlaufenden Kurve nähert, das heißt, praktisch nie. Er hat Anteil am Komischen, ist aber nicht komisch. Und wenn es zufällig doch einmal vorkommt, dass er komisch ist, so ist er Komik plus etwas anderes, das heißt, es handelt sich nicht mehr um Komik. Zugleich komisch und tragisch, komisch und ernst, komisch und melancholisch – diejenigen, die versucht haben, den Humor zu definieren, haben ihn immer als eine Mischung präsentiert. Und in dieser Mischung verändert das, was hinzugefügt wird, qualitativ und ontologisch die Konsistenz des Ganzen. Daher mögliche Definitionen wie die Folgende: Humor ist gemäßigte, verhaltene und überwundene Komik; er ist jenseits der Komik.

Betrachten wir nun einen Satz, der einen höchst humoristischen Gehalt hat, der zumindest empirisch diesen Eindruck erweckt, zum Beispiel einen Satz von Lichtenberg wie: „Er hatte seinen beiden Pantoffeln Namen gegeben."[7] Dieser Satz ist ganz schlicht – keine Veränderung des Signifikanten, kein Wortspiel macht daraus eine verbale Komposition, die dazu bestimmt ist, das Lachen auszulösen. Er ist nicht komisch. Er könnte, so wie er ist, in einem realistischen Roman stehen. Er ist ein feuchter, filziger und trübseliger Satz, der eine kleine Marotte enthüllt, eine intime Realität aufdeckt – von jener Intimität eines muffeligen grauen Schlafrocks und dem Suppengeruch eines kleinbürgerlichen Junggesellen – also etwas, das von dem obskuren „kleinen Haufen an Geheimnissen" herrührt, aus dem laut André Malraux jeder Mensch besteht. Das ist die Realität, ganz schlicht und zugleich doch rührend. Das ist die Realität, aber enthüllt. Enthüllt, wie man ein Detail enthüllt, das heißt, wie man es bemerkt und dafür sorgt, dass man es bemerkt; aber enthüllt auch, wie man schonungslos eine Soße beurteilt: Oh, das ist doch gar nichts, bloß eine Prise von diesem Pulver, das man in die Lebensmittel tut und das eigentlich keinen Geschmack hat, weder nach Salz noch nach Pfeffer schmeckt, das weder nach Kerbel oder Petersilie noch nach Koriander oder Bohnenkraut schmeckt, und das keine andere Funktion hat, als ganz leicht den Appetit anzuregen. Nicht einmal das, nur eben der diskrete Nimbus, den die Dinge durch die einfache Tatsache, sie zu benennen und zu beschreiben, sie ins Licht der Kunst zu stellen, bekommen. Wie die Gebärde von Duchamp, ein gewöhnliches Urinoir oder das Rad eines ganz normalen Fahrrads in einer Kunstgalerie auszustellen. Wie eine unmerkliche Hervorhebung, die schlichte Tatsache, auf etwas hinzuweisen, es auszusprechen: „hier", „das da" oder „sieh mal".

Diese fast unsichtbare Hervorhebung ist der Humor. Tausend Meilen vom indiskreten Komischen entfernt, das so deutlich unterstreichend, so vergröbernd ist.

always a man of the theatre, given the theatre he constitutes for himself. As Byron said, a man entirely full of humour: "I hope, it is no crime / To laugh at all things. For I wish to know / What, after all, are all things but a show?"

Humour can only occur in a personality more or less consciously split in two parts. And if only into the image that the society expects of this personality, and the image it has in the inside of itself. Or, as in Freud's analysis of humour, into the ego fighting with the aggression of the outside world, and the super-ego, the residual of the parental gaze, downplaying the aggression and making fun of it.

Thus, playing with masks – but in this case the mask is shown as mask, nobody is misled, that's the difference to false pretences. Certainly, in the case of deliberate misleading, an exquisite form of humour, one is starting with pure swindle, someone is beeing lead up the garden path. But that will not take a long time: the masks are dropped, and humour appears. Humour is a swindle revealed as such. Or, as one said in Renaissance times, this is a way to play seriously, "serio ludere".[6]

In front of the interlocutor one play-acts to be someone else, to take oneself for another one. A kind of assumed schizophrenia. One is no longer the same person as the one that suffers or should suffer. One looks at oneself as another, and its not important what happens to this other. A sublime challenge: to change misfortune into pleasure. At least, one tries to do it. Still, the gained pleasure is rarely without a bitter taste. Its brightness is full of stains. Its cheerful notes are floating over a continuous tone of sadness.

VIII

Humour is not cheerfulness

"Joyless", said Vaché about *umour*, as we have already seen. Before him two writers demonstrated the same sense of humour on this subject: "How is it that", writes Flaubert in 1852, "while weeping, I often looked into the mirror, to see me? This disposition to float over oneself is perhaps the source of all virtue. It lifts out of your personality instead of holding you back in it. The comic, carried to its extreme, the comic that does not make laugh, the lyrism in the joke is for me all that I long for as writer. There are the two human elements. (...) I approach (to the comic) more and more and to the same extent I become less happy, since that's the height of sadness."

And Marcel Schwob writes in 1893: "The laughter is destined to disappear. There is no reason why, amongst so many extinguished animal species, the tic of one of them should persist. This coarse physical proof of a sense we have for a certain disharmony should vanish, given the complete scepticism, the absolute science, the general wretchedness and the respect for all things." A strange prophecy. Perhaps an indication that the tide of history goes from laughter to humour.

VII

Humor ist nicht Spontaneität

Er ist weder Spontaneität noch all das, was mit ihr verbunden wird: Begeisterung, Sichgehenlassen, Schlagfertigkeit, Impulsivität, Freimütigkeit. Er hat immer und grundsätzlich etwas mit der Idee der Verheimlichung und vor allem der Maske zu tun. Er setzt eine dauerhaft oder vorübergehend doppelte Persönlichkeit voraus, die bewusst – selbst aus Gründen, die in die frühe Kindheit zurückgehen und zum Teil unbewusst sind – auf einer Zensur beruht, auf der Idee, dass es Dinge gibt, welche gezeigt werden können, und andere, welche verheimlicht werden müssen. Diese doppelte Persönlichkeit lebt wie ein Komödiant in der Spannung zwischen diesen beiden Polen. Die Psychologie des Schauspielers, wie sie Diderot, Albert Camus und viele andere analysierten, hilft beim Verständnis desjenigen, der Humor aufweist. Nicht jeder Theatermensch ist ein humorvoller Mensch, aber jeder humorvolle Mensch ist ein Theatermensch, wenn man an das Theater denkt, das er für sich selber bildet. Byron und hierin vollkommener Mann des Humors sagte: „I hope, it is no crime/To laugh at all things. For I wish to know/What, after all, are all things but a show?"

Humor kann nur in einer Persönlichkeit aufkommen, die mehr oder weniger zwiegespalten ist. Und sei es nur zwischen dem Bild, das die Gesellschaft von ihr erwartet, und dem Bild, das sie innerlich von sich hat. Oder wie in der Freudschen Analyse des Humors, zwischen dem Ich, das mit den Aggressionen der Außenwelt ringt, und dem Überich, dem Überbleibsel des elterlichen Blicks in uns, das die Aggressionen herunterspielt und sich über sie lustig macht.

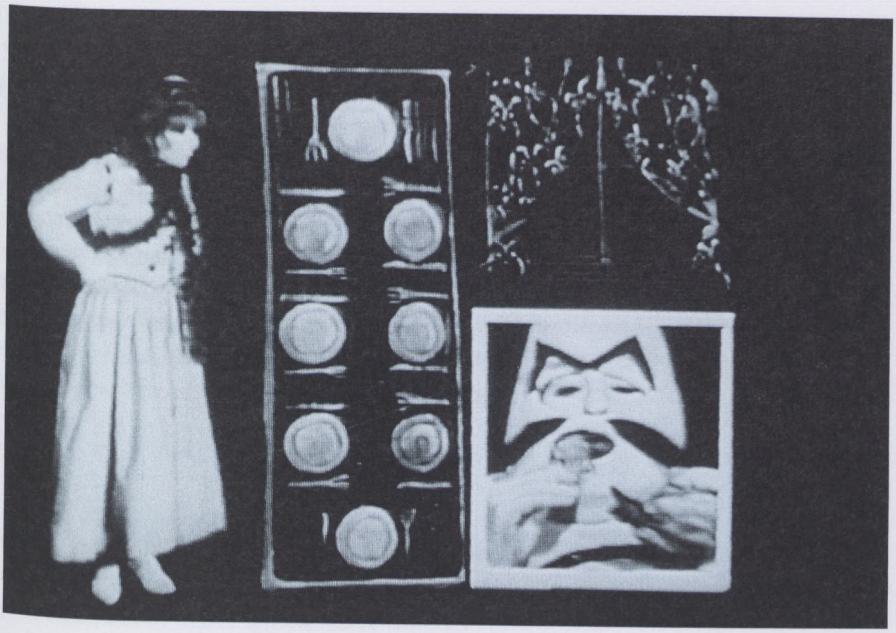
Ein Maskenspiel also – wenn auch mit der Besonderheit, dass die Maske hier als Maske zur Schau getragen wird und niemand sich davon täuschen lässt, im Gegensatz zur Vorspiegelung falscher Tatsachen. Gewiss, im Fall der Irreführung, einer erlesenen Form von Humor, beginnt man mit schlichtem und einfachem Betrug, jemand wird zum Narren gehalten. Aber das dauert nicht an: die Masken werden gelüftet und der Humor kommt zum Vorschein. Humor ist ein Betrug, der als solcher eingestanden wird. Oder, wie man in der Renaissance sagte, er ist eine Art und Weise, ernsthaft zu spielen, „serio ludere".[8]

Vor den Augen des Gesprächspartners spielt man, ein anderer zu sein, sich für einen anderen zu halten. Das ist eine Art von freiwilliger Schizophrenie. Man ist nicht mehr dieselbe Person wie diejenige, die leidet oder leiden sollte. Man sieht sich als einen anderen, und es ist ganz gleich, was diesem anderen zustößt. Eine großartige Herausforderung: man verwandelt das Unglück in Vergnügen. Man versucht es zumindest. Aber das erlangte Vergnügen ist selten ungetrübt. Sein Glanz hat dunkle Schatten. Seine fröhlichen Noten schweben über einem dumpfen Dauerton der Traurigkeit.

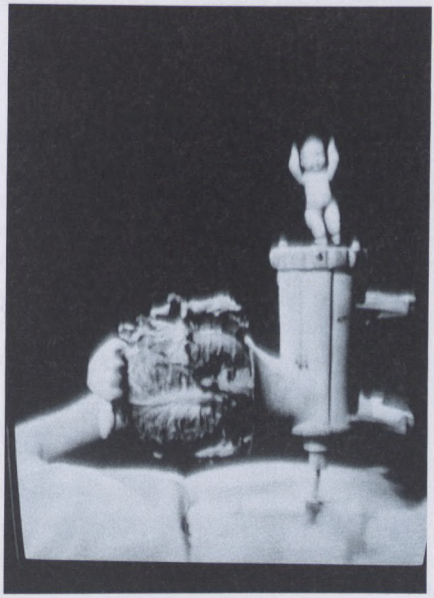
VIII

Humor ist nicht Fröhlichkeit

„Freudlos", sagte Vaché, wie man gesehen hat, über den *Umor*. Schon vor ihm haben zwei Schriftsteller zu diesem Thema denselben Humor an den Tag gelegt: „Woher kommt es", schreibt Flaubert 1852, „dass ich mich beim Weinen oft im Spiegel betrachtet habe, um mich zu sehen? Diese Anlage, über sich selbst zu schweben, ist vielleicht die Quelle aller Tugend. Sie hebt einen aus der Persönlichkeit, statt einen darin festzuhalten. Die Komik, die den äußersten Grad erreicht



Jean-Christophe Averty, *Ubu Roi*, nach dem gleichnamigen Werk von Alfred Jarry, TV Still, 1965



Jean-Christophe Averty, *Raisins verts*, TV Still, 1963

hat, die Komik, die kein Lachen hervorruft, der Lyrismus im Witz ist für mich alles, was ich als Schriftsteller am meisten ersehne. Darin liegen die beiden Elemente der Menschlichkeit. (...) Ich nähere mich ihm (dem Komischen) mehr und mehr, in dem Maß, wie meine Fröhlichkeit abnimmt. Denn im Komischen liegt die letzte aller Traurigkeiten."[9]

Und Marcel Schwob schreibt 1893: „Das Lachen ist wahrscheinlich dazu bestimmt, zu verschwinden. Man sieht nicht, warum unter so vielen ausgestorbenen Tierarten die Eigenart *(le tic)* einer von ihnen fortbestehen sollte. Dieser grobe physische Beweis für das Gespür, das man für eine bestimmte Disharmonie in der Welt hat, muss angesichts des kompletten Skeptizismus, der absoluten Wissenschaft, der allgemeinen Erbärmlichkeit und der Wertschätzung aller Dinge einfach verschwinden."[10] Eine seltsame Prophetie. Vielleicht ein Hinweis darauf, dass die menschliche Geschichte sich vom Lachen zum Humor bewegt.

IX

Der Humor ist nicht unwillkürlich

Das Lachen ist, wie wir gesehen haben, unwillkürlich. Der Humor in keinem Fall. Von unwillkürlichem Humor zu sprechen, wie es André Breton manchmal macht, ist absurd. Zweifellos im Namen dieses monströsen Begriffs (monströs, da ein Widerspruch in sich und weil der Humor ein viel höheres Bewusstseinsniveau voraussetzt) hat er in seine Anthologie des schwarzen Humors zwei oder drei echte Idioten oder völlig Übergeschnappte wie Charles Fourier oder Jean-Pierre Brisset aufgenommen. Dadurch verliert sie an Glaubwürdigkeit und Brillanz. Selbst die Anwesenheit von Raymond Roussel ist, wie Breton eingesteht, problematisch.[11] Unvernunft ist nicht kein Hohn. Poetischer Wahn – und selbst Genie – ist kein Humor und genügt in keinem Fall.

X

Humor ist nicht (oder nicht nur) eine Maschine

Wenn der Humor immer willentlich ist, dann in welcher Weise? Er ist eine Strategie, ein Spiel, eine List, er verläuft über eine Rhetorik, und dadurch nähert er sich der Komik (aber nur, dies sei wiederholt, asymptotisch). Er kann teilweise eine Maschine sein, im Sinne der beiden Bedeutungen des Wortes *machina* im Lateinischen: zugleich Maschinerie und Machination, mechanisches Gerät und Komplott. Beide Bedeutungen sind in einzigartiger Weise theatralisch, wie am Rande festgehalten sei. So hat man von der großen Maschine des Zweifels in den Metaphysischen Meditationen gesprochen. Descartes macht den Zweifel nämlich einerseits zu einem Dispositiv, zu einer Methode; und andererseits beschreibt er ihn als Fiktion eines Bösen Geistes (*genius malignus*), der uns täuschen will. Der Humor ist in gewisser Weise eine Maschine in diesem doppelten Sinn: indem er bewusst bestimmte Mechanismen der Sprache benutzt, und indem er mit List und Machination vorgeht. Aber man muss sogleich nuancieren.

Die Machination des Humors ist keine echte Machination, keine kalte, feindselige und entschlossene Handlung. Sie ist eher ein unentschlossenes Handeln, weniger eine Art Angriff als eine Verteidigung, ein Ausweichen, das mit dem Strich geht, um den Gesprächspartner gegen den Strich zu bürsten. Sie ist in diesem Sinne die Verallgemeinerung einer schönen Figur der Rhetorik,

IX

Humour is not involuntary

Laughter is, as mentioned, involuntary. Humour not at all. To speak of involuntary humour, as André Breton is disposed to do sometimes, is an aberration. Undoubtedly in the name of this monstrous concept (because contradictory in itself, whereas humour requires a higher level of consciousness), he welcomes in his *Anthology of Black Humour* two or three downright idiots or great maniacs like Charles Fourier or Jean-Pierre Brisset. Because of that the anthology loses some of its credibility and brilliance. Even the presence of Raymond Roussel is, as Breton himself admits, a problem.[9] Unreason is not derision. Poetic insanity, even genius is no humour, and in any case, not at all enough.

X

Humour is not (or not only) a machine

If humour is always voluntary, then in which way? It is a strategy, a game, a ruse, it proceeds by a rhetoric, and by this it approaches to the comic (but only, we repeat, asymptotically). It may be *partly* a machine, in the two meanings of the Latin word *machina:* simultaneously machinery and machination, mechanical disposition and conspiracy. By the way, both meanings are uniquely theatrical. At times there was some talk about the great *machine* of doubt in the *Metaphysical Meditations.* On the one hand Descartes made of doubt a disposition, a method; on the other, he presents it as the fiction of an Evil Spirit *(genius malignus)* that wants to mislead us. In some respects humour is a machine, in this double meaning: making use of certain mechanisms of the language, and proceeding by ruse and machination. But immediately one has to give subtle nuances.

The machination of humour is no real machination, not a hostile nor cold determined act. It's more a tepid act, not so much a way to attack than to defend oneself, in a roundabout way, by going with the masses in order to brush the interlocutor against the pile. In this meaning it is the generalization of a nice figure of the rhetoric, the epitrope or permission that is defined by Fontanier as, in order "to keep you away from an excess, and to inspire horror or remorse about it", an invitation "by dedicating oneself to it, taking it to extremes, and losing the right measure".[10]

A masterly example for this is the *Modest Proposal,* made by Jonathan Swift, to fight the misery in Ireland: "There are children too many, lets kill and eat them!", he recommends in the placid tone of a technocrat, disguising his indignation and compassion.

Thus, by feigning to go in the same direction as the adversary in order to avoid a direct confrontation, the humour may be simultaneously an object of approval and of disapproval: approval, in so far as it allows to circumvent censorship and taboos in times of dictatorship or conformism; disapproval, since one may see in this a lack of courage, if one had the imagination or incongruity to mount for a while the big horses of morality and politics.
Concerning humour as machinery, so it is first of all a complexity of wheels and driving forces that get stuck and block each other. More of an antimachine.

der Epitrope [12] (des *Anheimstellens*), die Fontanier als eine Art und Weise definiert, die uns, „gerade im Hinblick darauf, uns von einem Exzeß abzubringen oder uns Entsetzen und Reue über ihn einzuflößen", dazu einzuladen scheint, „sich ihm rückhaltlos hinzugeben oder ihn auf die Spitze zu treiben und nicht das richtige Maß zu halten". [13] Ein meisterhaftes Beispiel dafür wäre hier der Bescheidene Vorschlag (*Modest Proposal*), den Jonathan Swift gemacht hat, um das Elend in Irland zu bekämpfen: „Schlachten wir die überzähligen Kindern und essen sie auf!", empfiehlt er im ruhigen Ton des Technokraten, der seine Empörung und sein Mitgefühl verbirgt.

Indem er so vortäuscht, in dieselbe Richtung wie der Gegner zu gehen, um ihm nicht direkt die Stirn zu bieten, kann der Humor zugleich Gegenstand des Lobes und der Schande sein: des Lobes, da er es ermöglicht, Zensurmaßnahmen und Tabus in Zeiten der Diktatur und des Konformismus zu umgehen; der Schande, da man darin einen Mangel an Mut sehen könnte, wenn man die Phantasie oder die Frechheit hätte, für einen Moment die großen Pferde der Moral und der Politik zu besteigen.

Was den Humor als Maschinerie betrifft, so ist er vor allem so etwas wie ein Komplex von Rädchen und Triebfedern, die sich festfressen und blockieren. Also eher eine Anti-Maschine.

XI

Der Humor ist nicht zugänglich

Und so zeichnet sich das Bild eines Humors ab, der nie dort ist, wo man ihn vermutet, der zur Unzeit funktioniert und nie – oder fast nie – beschrieben werden kann. Der das Gegenteil von allem und manchmal sogar von sich selbst ist. Der ständig entweicht wie ein flüchtiges Gas, wie Luft, die zu rein ist, als dass sie menschlich eingeatmet werden könnte. Der der Name dessen ist, was im Menschen am edelsten und subtilsten ist, und zugleich dessen, was der Mensch niemals vollständig erlangen kann.

Aus dem Französischen von Ronald Voullié.

1 Zu dieser Kategorie des Belachenswerten gehören als Unterkategorien oder Synonyme das Lachhafte und das Komische. Unterkategorien, wenn man das *Lachhafte* für das reserviert, was unwillkürlich ist, und das *Komische* für das, was absichtlich und literarisch entwickelt wurde, um einen zum Lachen zu bringen. Und synonym, wenn man unterschiedslos in das *Komische* eingehen läßt, was willentlich und nicht-willentlich ist, den Witzbold und den Astronomen, der in einen Brunnen fällt.

2 Jacques Vaché *Brief vom 29. April 1917 an André Breton*, in: *Lettres de guerre*, eingeleitet von vier Essays von André Breton, Paris 1970, S. 45.

3 William Shakespeare *König Heinrich IV.*, übers. von Erich Fried, Berlin 1986, S. 132.

4 Je te pince sans rire (Ich zwicke dich, ohne zu lachen): Spiel im 16. Jahrhundert, bei dem man das Gesicht eines Mitspielers mit Farbe beschmierte, indem man ihn mit den zuvor mit Tinte oder Kohle eingefärbten Fingern zwackte, ohne dabei zu lachen. Ansonsten musste man seinen Platz einnehmen. (A.d.Ü.)

5 *Eierstock die ganze Nacht*, Wortspiel mit dem Ausdruck *ouvert toute la nuit: die ganze Nacht geöffnet.*

6 *„Ich verbringe den hellsten Teil meiner Zeit damit, sie zu verdunkeln"*, Wortspiel mit dem Ausdruck *„passer le plus clair de son temps"* (den größten Teil seiner Zeit [damit] verbringen), wobei *clair* (hell) durch das Wort *obscurcir* (verdunkeln) betont wird. Die Syllepse bezeichnet jedes Spiel mit der doppelten (im allgemeinen wörtlichen und übertragenen) Bedeutung eines Wortes oder einer Wortgruppe.

7 Georg Christoph Lichtenberg *Sudelbücher*, Heft L, 477.

8 Siehe Daniel Arasse *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris 2000, S. 13.

9 Gustave Flaubert *Brief an Louise Colet vom 8. Mai 1852*, in: *Die Briefe an Louise Colet*, übers. von Cornelia Hasting, Zürich 1995, S. 417.

10 Vorwort zu *Messieurs les ronds de cuir, tableaux-roman de la vie des bureaux* von Georges Courteline, Paris 1893.

11 „Der Humor, ob willentlich oder nicht, von Raymond Roussel (...) Der Anteil an Humor in diesem Werk, sowie der an Obsession und der der Verdrängung ist noch weit davon entfernt, vollkommen zu sein." *Anthologie de l'humour noire* (1949–1943; 2. ed., 1950; 3. ed., 1966), Paris 1970, p. 291–292.

12 Rhetorische Wendung, wonach man etwas zum Schein vorläufig einräumt oder dem Ermessen der Richter anheimstellt. (A.d.Ü.)

13 Pierre Fontanier *Les Figures du discours* (1821–1830), Einleitung von Gérard Genette, Paris 1968, S. 148.

XI

Humour is not accessible

And so is emerging the image of a humour that is never at the place where it is supposed to be, that works at contretemps, that is never – nearly never – descriptible. The opposite of all, and sometimes of itself. Constantly escaping like a volatile gas, like an air too pure to be humanly respirable. Humour is the name of the most noble and the most subtle in the human being, and, at the same time, of something that man may never achieve completely.

Translated from French by Ronald Voullié.

1 To this category of the laughable belong, as subcategories or synonyms, the ridiculous and the comic. Subcategories, if reserving *ridiculous* to all that is involuntary, and *comic* to all that is deliberately, in a literary way, elaborated to make laugh. And synonyms, if one includes without exception in the *comic* all that is voluntary and not-voluntary, the joker or the astronomer falling in the fountain.

2 Jacques Vaché *letter to André Breton, 29 april 1917,* in *Lettres de guerre,* introduced by four essays of André Breton, Paris 1970, p. 45.

3 *Je te pince sans rire* (I pinch you without laughing): a game of the sixteenth century in which one smeared the other's face by pinching it with one's fingers that were coloured before with ink or coal, and without laughing. Otherwise one had to take the other's place.

4 *Ovary all night,* play of words with the expression *opened all night.* Paranomasis is the scholarly name of the low pun.

5 "I spend clearest time of day by obscuring it", play on words where the literal meaning of *clear* is stressed by the word *obscure.* The syllepsis describes the play with two meanings (in general, true sens and figurative sens) of a word or a group of words.

6 See Daniel Arasse *On n'y voit rien.* Descriptions, Paris 2000, p. 13.

7 Gustave Flaubert *letter to Louise Colet,* 8 mai 1852.

8 Preface to *Messieurs les ronds de cuir, tableaux-roman de la vie des bureaux* of Georges Courteline, Paris 1893.

9 "The humour, voluntary or not, of Raymond Roussel (...) In this work the part of humour, of obsession and of repression is far away to be perfect", *Anthologie de l'humour noire* (1949–1943; 2. ed., 1950; 3. ed., 1966), Paris 1970, p. 291–292.

10 Pierre Fontanier *Les Figures du discurs* (1821–1830), introduction by Gérard Genette, Paris 1968, p. 148.

Debra Wacks **Kein Scherz** *Feministische Kunst, Humor und der Geist des Karnevals*

„In der Karnevalswelt ist jede Hierarchie außer Kraft gesetzt. Alle Schichten und Altersstufen sind gleich." Michail Bachtin[1]

„Ich mache wirklich keinen sehr ernsten Eindruck, dabei bin ich sehr ernst. (...) Humor ist weitaus schwieriger zu erreichen, als Humorlosigkeit. (...) Einen guten Witz zu machen ist eine Kunst. (...) Witze gehören zu den ernsthaftesten Dingen der Welt." Hannah Wilke[2]

„Karneval ist partizipatorisch, auf fröhliche Art kritisch und immer potenziell subversiv." Robert Stam[3]

Am 26. August 1970 marschierten fünfzigtausend Frauen die pikfeine Fifth Avenue in New York City hinunter. In der bis dato größten Frauen-Demo in den USA kamen Feministinnen aller Couleur zusammen, um den fünfzigsten Jahrestag des Frauenwahlrechts zu feiern. Parallel zu dem Marsch durch Manhattan nahmen über einhunderttausend Frauen (und einige Männer) an Kundgebungen in mehr als neunzig großen und kleinen Städten im ganzen Land teil.[4] Auf den Fotos von den Demos sind Frauen Arm in Arm zu sehen; lachend und singend legen sie den Verkehr lahm und nehmen die Straßen in Besitz.

Diese Märsche und andere Veranstaltungen wurden von Feministinnen aus den verschiedensten Bereichen der Frauenbewegung ins Leben gerufen. Die Teilnehmerinnen forderten Passanten auf, sich einzureihen und an den Aktionen im Kampf um gleiche Arbeits- und Bildungschancen für Frauen, Kinderbetreuung rund um die Uhr und das Recht auf Abtreibung teilzunehmen. Das letztendliche Ziel war es aber, Veränderungen in Gang zu setzen, die zu einem radikalen Umbau der hierarchischen Gesellschaft führen sollten.

Im Jahre 1978 betraten *Anne Gauldin* und *Denise Yarfitz* ein Restaurant in Venice Beach, Kalifornien. Beide trugen die typische ‚Arbeitskleidung' einer Coffeeshop-Kellnerin, Anne Gauldin hatte sich jedoch zusätzlich mit über einem Dutzend künstlicher Gummibrüste geziert. Auf dem Kopf trug sie eine Krone aus rosa Blümchen und an ihrem weißen Rock steckten rosafarbene und rote Weinranken aus Plastik. Beide Künstlerinnen konfrontierten die überraschten Gäste mit der Botschaft, unterbezahlte und überarbeitete Kellnerinnen seien die „entwürdigte moderne Version der antiken Großen Muttergöttin und Ernährerin."[5] Gauldin und Yarfitz gehörten zu den feministischen Performancekünstlerinnen der Gruppe *The Waitresses*, die zwischen 1978 und '81 verschiedene Gastronomieeinrichtungen mit ihrem Stück *The Great Goddess Diana* heimsuchten. Gloria Feman Orenstein beschreibt die Performance als ritualistisch, radikal und partizipatorisch:

„Die Waitresses forderten die Anwesenden häufig zum Mitmachen auf. Sie versuchten, die kollektive Energie der versammelten Menschen für die Bekämpfung patriarchaler Unterdrückungsmechanismen und die Wiederbelebung matristischer Werte zu nutzen. Die Beteiligung von Publikum und Passanten hob die Trennung zwischen Kunst und Alltag auf ..."[6]

Die *Waitresses* verflochten Spiel, Parodie, Theater und Kunst mit feministischen Botschaften und führten Performancearbeiten auf, die gleichzeitig humorvoll und feministisch waren, für alle sozialen Gruppen universelle Bedeutung hatten und sich perfekt in ihr historisches Milieu einordneten.

Debra Wacks **Not Kidding** *Feminist Art, Humor, and the Carnivalesque Spirit*

"In the world of carnival all hierarchies are canceled. All castes and ages are equal." Mikhail Bakhtin[1]

"I really don't look like I'm serious, but, I'm very serious. (...) humour is much more difficult to attain than humourlessness. (...) it's hard to make a joke. (...) jokes are like the most serious things in the world." Hannah Wilke[2]

"Carnival is participatory, joyfully critical, and potentially subversive." Robert Stam[3]

On August 26, 1970, fifty thousand women marched down posh Fifth Avenue in New York City. In the largest U.S. demonstration by women up to that time, feminists of all kinds united to celebrate the fiftieth anniversary of women's suffrage. In tandem with the Manhattan march, over one-hundred-thousand women (and some men) participated in rallies in more than ninety major cities and small towns across the country.[4] Photographs of the marches show women arm in arm, laughing, and chanting as they stop traffic and take over public streets.

These marches, and events like them, were enacted by feminists involved in various aspects of the Women's Movement. Participants encouraged on-lookers to join in the actions as they highlighted the need for equal employment and educational opportunities for women, twenty-four-hour child-care centers, and abortion on demand. The ultimate objective was to produce change – change that would radically alter hierarchical society.

Eleanor Antin's *The King of Solana Beach*, 1974–75
Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York

Sigmund Freud, einer der wenigen Forscher, die bereits lange vor Beginn der 1970er Jahre Frauen überhaupt in seinen Humorstudien erwähnt hatten, erklärte, Frauen seien als ständiges Ziel obszöner Späße zu *gehemmt,* um die Art von Humor schätzen zu können. Solche Aussagen stützten lange Zeit die Unterstellung, allen Frauen fehle grundsätzlich ein gewisser Sinn für Humor.[7] Als die Frauenbewegung jedoch mehr öffentliche Aufmerksamkeit errang, waren es vor allem Feministinnen, die als humorlos galten, wie Susan J. Douglas feststellt:

„Zweifellos spielte die Presse der frühen 1970er Jahre eine zentrale Rolle dabei, dem Feminismus einen anrüchigen Anstrich zu verleihen und die stereotype Feministin als behaarte, Karate kämpfende Söldnerin mit dem Kreuz eines Raubritters darzustellen, die in geschmackloser Kleidung herumlief und sich niemals bei einem Lächeln – geschweige denn Lachen – erwischen ließ."[8]

Das allgemein übliche Brandmarken der Feministinnen als humorlos hat die Frauenbewegung vom Mainstream der amerikanischen Gesellschaft isoliert. Es bietet der Öffentlichkeit eine Rechtfertigung dafür, politisch tätige Frauen abzulehnen und, ironischerweise, ihre Anliegen nicht ernst zu nehmen.[9]

Dennoch fanden die Feministinnen der 1970er Jahre bemerkenswerte Formen, sich Humor zunutze zu machen. Für Plakate und andere Ausdrucksformen verwendeten sie häufig bestimmte Arten von Humor, um feministische Botschaften zu vermitteln. Der berühmte Spruch „Eine Frau ohne Mann ist wie ein Fisch ohne Fahrrad" wendet sich beispielsweise mit dem Mittel der Absurdität gegen die landläufige Überzeugung, eine unverheiratete Frau sei irgendwie unvollständig. Der bekannte Ausspruch der Feministin Florynce Kennedy „Wenn Männer schwanger werden könnten, wäre Abtreibung ein Sakrament" macht über ein Paradox die ungleiche Machtverteilung zwischen den Geschlechtern deutlich, die untrennbar mit der Familien- und Kirchenpolitik verbunden ist.[10]

Gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts nahm die Forschung erstmals Notiz von den geschlechtsbezogenen Unterschieden in Studien über Humor. Einerseits begann man, Beispiele für humorvolle Frauen aus verschiedenen Epochen ausfindig zu machen, andererseits wurden neue Theorien über den universellen Charakter des weiblichen Humors aufgestellt. Natürlich gibt es zahllose Varianten von Humor, Gloria Kaufman definiert den feministischen Humor jedoch spezifisch als eine Ausdrucksform der „Nichtakzeptanz von Unterdrückung."[11] Französische Feministinnen der 1970er Jahre bezeichneten Humor als revolutionäre Taktik. Laut Hélène Cixous können Frauen „herkömmliche Gesetze (und) ... allgemein angenommene *Wahrheiten* mit Gelächter aufbrechen."[12] Humor ist somit ein Weg zur Bekämpfung, wenn nicht gar Zerstörung der patriarchalen Autorität.

Karnevaleske Grenzüberschreitungen

„Daher geht großen Umbrüchen, selbst im Bereich der Wissenschaft, immer eine gewisse vorbereitende Karnevalisierung des Bewußtseins voraus." Michail Bachtin[13]

Indem sie in großer Zahl gegen die herrschenden Zustände aufbegehrten, haben viele Aktivistinnen der Frauenbewegung zeitgenössische Parallelen zu den Ideen des russischen Theoretikers Michail Bachtin hergestellt, dessen einflussreiche Untersuchung den Karneval als potenziellen Ort der Überschreitung sozialer Grenzen benennt. In seinem Buch *Rabelais und seine Welt,* diskutiert Bachtin den Karneval im Mittelalter anhand der Romane des französischen

In 1978 *Anne Gauldin* and *Denise Yarfitz* appeared to spontaneously enter a restaurant in Venice Beach, California. Both were dressed in traditional coffee shop-waitress uniforms, but Gauldin covered the front of hers with more than a dozen rounded rubber breasts. Her hair was crowned with pink flowers and she pinned plastic vines of pink and red grapes to her white skirt. Both artists proceeded to explain to the unsuspecting diners that underpaid and overworked waitresses, "are the debased modern version of the ancient Great Mother Goddess as nurturer." [5] Gauldin and Yarfitz were members of the feminist performance art group *The Waitresses,* in which they disrupted various eating establishments with their piece, *The Great Goddess Diana,* from 1978 to 1981. Gloria Feman Orenstein describes the performance as ritualistic, radical, and participatory:

"The Waitresses often invited the participation of the spectators charging the exorcism of patriarchal oppression and the reclamation of matristic values with the collective energies of the crowd. Involving the audience and passersby lifted a barrier between art and life . . ." [6]

The *Waitresses'* feminist messages combined with play, parody, spectacle, and art, which produced performances that were simultaneously humorous, feminist, socially transgressive, and perfectly in sync with their historic milieu.

Sigmund Freud, one of the few pre-1970s theorists to even mention women in his discussions concerning humor, declared that women, who usually serve as the object of smutty jokes, are too *repressed* to appreciate such humor. Statements like this once supported the presumption that all women fundamentally lack a sense of humor.[7] However, when the Women's Movement gained public attention, it was feminists in particular who were perceived as humorless, as Susan J. Douglas writes:

"There is no doubt that the news media of the early 1970s played an absolutely central role in turning feminism into a dirty word, and stereotyping the feminist as a hairy-legged, karate-chopping commando with a chip on her shoulder the size of China, really bad clothes, and a complete inability to smile – let alone laugh." [8]

The habitual representation of feminists as humorless isolates the Women's Movement from mainstream America. It provides a justification for the public to dismiss politically active women and, ironically, decide not to take them, or their issues, seriously. [9]

Yet, although usually overlooked, 1970s feminists found significant ways to employ humor. Posters and expressions often incorporated some form of humor to convey feminist messages. For example, the saying, "A woman without a man is like a fish without a bicycle" uses absurdity to counter the popular sentiment that an unmarried woman is somehow lacking. While feminist Florynce Kennedy's notorious remark, "If men got pregnant abortion would be a sacrament," employs paradox to draw attention to the sexist imbalance of power intrinsically linked to both reproductive and church policies.[10]

Towards the end of the twentieth century, scholars began to take note of the gender disparity in humor studies and not only started to excavate examples of humorous women from various eras, but also began to formulate new theories of humor's transgressiveness in the hands of women. There are many different types of humor, but Gloria Kaufman specifically defines feminist humor as that which communicates the "nonacceptance of oppression." [11] 1970s French feminists referred to the power of humor as a revolutionary tactic. According to Hélène Cixous, women may "blow up the law (and) . . . break up the *truth* with laughter." [12] Hence, humor offers a way to counter, even destroy patriarchal authority.

Renaissanceschriftstellers François Rabelais.[14] Rabelais siedelte seine unverblümten Geschichten in einer mittelalterlichen Welt an, in der sich das Leben um verschiedene Arten von Festspielen drehte, die im Zusammenhang mit bestimmten Lebensabschnitten und religiösen Feiertagen standen. Die Machtstrukturen waren üblicherweise hierarchisch, mit Ausnahme des Karnevals, während dessen die Menschen ungestraft soziale Normen lächerlich machen und sogar übertreten durften. Für Bachtin ist Karneval eine Parallelwelt zu der nüchternen, beschwerlichen und von Unterordnung geprägten Routine des Alltags.[15] *Alles ist möglich* im Karneval. Es ist die Zeit des Umbruchs, in der Hierarchien auf den Kopf gestellt und Grenzen verwischt werden und in der der Humor triumphiert.

Laut Bachtin kehren die Verhältnisse nach dem Ende der Karnevalszeit niemals völlig in ihren vorherigen Zustand zurück. Wie in einem Kreislauf sind die althergebrachten Normen unter dem Einfluss des Karnevals ständigen Veränderungen unterworfen. Diese fortlaufende Verjüngung verhindert jede Art von Stillstand, vor allem starre Herrschaftsverhältnisse. Auf diese Weise bietet die karnevalistische Tradition einen Weg zu revolutionären Veränderungen.

Die Feministinnen der 1970er Jahre waren angetreten, die Gesellschaft zu verändern. Sie taten das mit so viel Entschlossenheit und Begeisterung, dass sich ihr Kampf durchaus mit den verjüngenden Einflüssen der dörflichen Karnevalstraditionen vergleichen lässt. Für mich wohnt den Aktionen der 70er-Jahre-Feministinnen ein echter karnevalistischer Geist inne: Die sozio-politischen Umwälzungen in den USA am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts sehe ich als Resultat des rebellischen Geist des Karneval, der zum Bestandteil und zur Botschaft der amerikanischen Frauenbewegung wurde.[16]

Die Welt verändern

„Mit allem, was ich tue, verändere ich die Welt." Adrian Piper[17]

„Ich bin vielleicht ironisch, ich bin vielleicht komisch, aber ich mache keine Scherze."
Eleanor Antin[18]

Der Geist des Karneval wurde von den feministischen Künstlerinnen in den Vereinigten Staaten begeistert aufgenommen und gepflegt. Besonders offenkundig ist dies bei Performancekünstlerinnen, die per Definition ihren Körper als Medium benutzen und damit die soziopolitischen Fragen des Frauseins unmittelbar aufgreifen. Mein Ziel ist es, die Arbeit dieser Künstlerinnen erneut in den Kontext des Karnevalesken zu stellen, womit ich sowohl ihren Einsatz von Humor, als auch das politische Potenzial ihrer radikalen Aktionen anerkennen will (Beteiligung der Zuschauer, Zurschaustellung ihrer unperfekten Körper, Untergrabung von Hierarchien und Stereotypen und Überschreitung von Grenzen).

Nachdem sie die politische Bedeutung der Konzeptkunst als unbefriedigend eingestuft hatte, wählte *Adrian Piper* den öffentlichen Raum. Auf dieser unberechenbaren und gleichwohl ihren Absichten entgegen kommenden Bühne präsentierte sie *sich selbst* als Kunstobjekt.[19] Sie beschreibt eine frühe Performance: *Aretha Franklin Piece* (1972):

„Ich hörte Aretha Franklins Version von *Respect*, bis ich den Song komplett auswendig kannte und jederzeit im Kopf abspielen konnte. (...) In der Performance hörte ich das Lied in meinem Kopf und tanzte dazu. Ich tanzte eine Mischung aus Bugalu, Jerk, Lindy, Charleston und Twist, mit

Carnivalesque Transgressions

"Great changes, even in the field of science, are always preceded by a certain carnival consciousness that prepares the way." Mikhail Bakhtin[13]

By acting en masse against the status quo, active participants in the Women's Movement created contemporary parallels with the ideas of Russian theorist Mikhail Bakhtin, whose influential analysis deems carnival a potential site for social transgressions. In his book *Rabelais and His World,* Bakhtin discusses carnival life of the Middle Ages via the novels of French Renaissance writer François Rabelais.[14] Rabelais situated his uninhibited stories within medieval settings, where life revolved around different types of festivals (connected to cycles of life and holy days). Power was typically hierarchical except during carnival activities, at which time the people were permitted to make fun of and even transgress social norms. Bakhtin sees carnival as an alternative world to the mundane, hegemonic, serious routine of everyday living.[15] *Anything goes* during carnival – for it is a time of upheaval, inversion of hierarchies, blurring of boundaries, and humor.

According to Bakhtin, circumstances never return to their exact previous condition once the period of carnival concludes. Like a cycle, the old norms are constantly evolving, changing with each influx of carnivalesque newness, and thus creating a reoccurring rejuvenation that prevents any kind of stasis, particularly static hegemony. In this way, the carnivalesque offers a means to revolutionary change.

Feminists in the 1970s set out to alter society and they did so with such vigor and enthusiasm that it may be likened to the liberating, rejuvenating quality of communal carnivalesque behavior. Indeed, I identify the carnivalesque in the group actions of 1970s feminists: the socio-political transformation of life in the U.S. at the end of the twentieth century is understood here to be a result of the rebellious carnivalesque spirit that became part and parcel of the national Women's Movement.[16]

Changing the World

"My activity changes the world." Adrian Piper[17]

"I may be ironical, I may be funny, but I'm not kidding." Eleanor Antin[18]

The carnivalesque spirit was both embraced and fostered by feminist artists in the United States. This is especially evident with performance artists who by definition used their body as a medium and therefore directly addressed socio-political issues concerning women. My objective is to recontextualize the work of these artists within the carnivalesque, which both acknowledges their use of humor and repoliticizes their radical actions (such as involving viewers, displaying their unruly bodies, subverting hierarchies and stereotypes, and transgressing boundaries).

After finding conceptual art dissatisfying as a politically-responsive medium, *Adrian Piper* turned to the unpredictable, yet apropos public arena and began to use her *self* as art object.[19] She describes an early performance work, Aretha Franklin Piece (1972):

viel Improvisation. Ich führte das Stück in der Schlange vor dem Bankschalter, an der Bushaltestelle oder in der öffentlichen Bücherei auf.“ [20]

Leider gibt es keine Aufzeichnungen der Performance, aber man kann sich unschwer die vergnügliche Verwirrung vorstellen, die Piper mit ihren spontanen Tanzeinlagen verursacht haben muss – ebenso, wie den Spaß an der Aufregung, am ungezügelten Ausbrechen aus der Norm.

Die Grenzüberschreitungen von Adrian Piper haben jedoch eine sozipolitische Komponente. Wie sie selbst erklärt: „Ich denke, die Symbolik dieser Aufführungen (auch Aretha Franklin) hatte viel mit meinem aufkommenden Selbstbewusstsein als Frau zu tun – mit der Missachtung meiner Person, der Reduzierung zum Objekt und der Tatsache, dass ich schwarz bin.“ [21] Anstatt sich mundtot machen zu lassen, machte Piper sich zum Schauspiel, trieb ihre Rolle als Objekt auf die Spitze und befruchtete den Raum und die Menschen um sich herum mit ihrem karnevalesken Geist. [22] Sie wurde eine unlenksame Frau.

Wenn Adrian Piper ihre allmähliche Selbsterkenntnis erwähnt, spricht sie eine der fundamentalen Methoden des Feminismus der 1970er Jahre an: die Bewusstseinssteigerung, die zum Schlüssel ihrer Arbeit wurde und ihre leidenschaftliche Überzeugung nährte, mit ihrer Kunst die Welt verändern zu können (siehe Epigraf von Piper). [23] Dieser Optimismus steht für einen Großteil der feministischen Kunst der USA in diesem Jahrzehnt, deshalb passt er so nahtlos sowohl zu der bahnbrechenden Frauenbewegung der heutigen Zeit als auch zum Karnevalesken. Bachtin schreibt: „Das Ideal-Utopische und das Reale finden zeitweilig in dem einzigartigen Weltgefühl des Karnevals zusammen.“ [24]

Entscheidend für das Projekt einer Destabilisierung der patriarchalen Machtstrukturen in den 1970er Jahren waren die Bemühungen vieler Künstlerinnen, die Kontrolle über ihre eigenen Darstellungen zu gewinnen und / oder das soziale Gefüge der Geschlechter aufzubrechen. Manche Künstlerinnen, wie Dara Birnbaum, griffen die Geschlechterfrage auf, indem sie das Bild der Weiblichkeit im Fernsehen analysierten und manipulierten. In ihrem knapp sechsminütigen Video *Technology / Transformation: Wonder Woman* (1978–79) zwingt Birnbaum die Zuschauer, die Rolle des Fernsehens bei der Schaffung und Darstellung eines zweifelhaften Frauenbildes anzuerkennen. Birnbaum entnimmt Szenen aus der beliebten Fernsehserie *Wonder Woman* und setzt diese neu zusammen, wobei sie minutiös die Augenblicke herausgreift, in denen sich die *normale Frau* im Kreis dreht und dabei wie von Zauberhand in ihr Alter Ego, die sexy *Superheldin* verwandelt. Durch das Zusammenschneiden dieser Szenen scheint die normale Frau / Wonder Woman hilflos und hektisch herumzuwirbeln und dabei schizophren zwischen verschiedenen Weiblichkeitsklischees hin- und herzutaumeln.

Birnbaum nahm sich als eine der ersten Künstlerinnen des öffentlichen Fernsehens an, um dessen kulturellen Einfluss zu hinterfragen. Auch die Popmusik (der Titelsong der Serie *Wonder Woman* und ein sexistischer Popsong mit dem Titel *Wonder Woman*) wird in ihrem Video seziert. Birnbaum bemerkt dazu:

„Durch Verschieben der Szenen und Verändern der Dramaturgie wurden diese Bilder vom Erzählfluss abgekoppelt und bestimmten Musiktexten gegenüber gestellt, was dem Zuschauer schlagartig das Wesen des Fernsehens vor Augen führt und dessen stereotype Gesten von Macht und Unterwerfung, von Selbstdarstellung und Selbstverleugnung, von männlichem und weiblichem Selbstverständnis entblößt.“ [25]

Da das Video ein populäres Kulturgut aufgreift, ruft es spontane Heiterkeit hervor. Dennoch

"I listened to Aretha's version of 'Respect' until I had it completely memorized and could hear the entire song in my mind at will. (...) The piece consisted of my listening to the song in my mind and simultaneously dancing to it. I did a mixture of the Bugaloo, the Jerk, the Lindy, the Charleston, and the Twist, with a high degree of improvisation. I performed the piece while waiting in line at the bank, at a bus stop, and in the Public Library." [20]

Although there are no visual documents of the performance, one can imagine the humorous disruption caused by Piper's spontaneous dance eruptions, in addition to appreciating the pleasure of the disturbance, of a rambunctious breaking away from the norm.

Piper's transgressions are also socio-political. As she explains: "I think that the symbology of these pieces (including Aretha Franklin) had a lot to do with my emerging sense of myself as a woman, as having been silenced in various ways, as having been objectified and as being a black person as well." [21] Instead of silence Piper embraces spectacle as she exaggerates her role as object and carnivalizes the space as well as the viewers surrounding her.[22] She becomes an unruly woman.

As Piper speaks about her gradual self awareness, she employs a fundamental technique of 1970s feminism, consciousness raising, which became key to her efforts and ardent belief that her art could alter the world (see Piper's epigraph).[23] This optimistic sentiment defines much of the U.S. feminist art being produced during the decade – which is why it dovetails so ideally with the ground-breaking contemporary Women's Movement as well as with the carnivalesque. As Bakhtin writes: "The utopian ideal and the realistic merged in this carnival experience, unique of its kind." [24]

Critical to efforts destabilizing patriarchal power during the 1970s was the move by many women artists to assume control of their own representations and / or to begin to dismantle social constructions of gender. Some artists, like *Dara Birnbaum,* dealt with gender issues by analyzing and manipulating images of femininity on television. In her nearly six minute-long video, *Technology / Transformation: Wonder Woman* (1978–79), Birnbaum forces viewers to recognize the role television plays in formulating and presenting problematic images of women. Birnbaum appropriates and splices together scenes from the popular television series *Wonder Woman,* specifically isolating the moments in which the *regular woman* magically transforms into her sexy *superhero* alter ego by turning around in a circle. By editing together these scenes the regular woman / Wonder Woman appears to be aimlessly, frenetically spinning as she schizophrenically alternates between different feminine clichés.

Birnbaum was one of the first artists to co-opt broadcast television in order to criticize its cultural potency. Popular music (the sexist theme song of the *Wonder Woman* TV series) is also scrutinized in her video, as Birnbaum notes:

"By dislocating the visuals and altering the syntax, these images were cut from the narrative flow and countered with musical texts, plunging the viewer headlong into the very experience of TV – unveiling TV's stereotypical gestures of power and submission, of self-presentation and concealment, of male and female egos." [25]

Because the video recalls popular culture, it is immediately greeted by laughter, yet it becomes evident that Birnbaum uses the humorous medium in a carnivalesque manner – to mock and make impotent repressive imagery. Birnbaum's methodology embraces techno-

wird deutlich, dass Dara Birnbaum das humorvolle Medium auf karnevaleske Weise ausbeutet: Sie macht repressive Darstellungen lächerlich und beraubt sie damit ihrer Macht. Die Methodik von Dara Birnbaum nutzt Technologie, Fernsehen und Popmusik, um deren Botschaften als solche zu untergraben – ein ideales Beispiel für die Kunst, die „Herrschaft mit ihren eigenen Waffen zu schlagen." [26]

Andere in den 1970er Jahren aktive Künstlerinnen versuchten die Geschlechterverhältnisse zu dekonstruieren, indem sie buchstäblich eine männliche Rolle annahmen. Ausgesprochen *unweibliche* Kleidung zu tragen, war für viele feministischen Performancekünstlerinnen eine wichtige subversive Strategie, etwa für *Eleanor Antin*, die in Werken wie *The King of Solana Beach* (1974–75) die Rolle des *King* übernahmen. 1–3 Mit langem Vollbart, schwarzem Hut, Umhang und Stiefeln karikierte Antin ein mächtiges Mannsbild, ohne dabei jemals vollends täuschen zu wollen. Stattdessen sah sie seltsam lächerlich aus und ließ ihr Geschlecht im Unklaren, während sie in ihrem kalifornischen Strandörtchen umherstolzierte und mit ihren *treuen Untergebenen* parlierte.

Derber Humor

„Die Vorzüge, eine Künstlerin zu sein:
Das Arbeiten ohne Erfolgsdruck.
Wissen, dass der Karrieresprung jenseits der 80 kommt.
Die freie Wahl zwischen Karriere und Mutterschaft.
Keine dicken Zigarren rauchen oder in italienischen Anzügen malen zu müssen.
Nie den peinlichen Begriff *Genie* zu hören."
Guerrilla Girls [27]

Vor allem drei Künstlerinnen ernteten in den 1980er Jahren in den USA die meiste Aufmerksamkeit und den größten Erfolg: *Cindy Sherman, Barbara Kruger* und *Jenny Holzer.* Alle drei produzierten Hochglanzarbeiten, die strategische Anleihen bei den Techniken der Medien vornahmen. Die Art, wie sie die Fotografie oder andere *neue* Medien einsetzten, brachte ihnen zuweilen die Bezeichnung *Technology Girls* ein. [28]

Trotz der Einflüsse feministischer Kunst und Politik der 1970er Jahre auf die Arbeit von Sherman, Kruger und Holzer wurden ihre Bezüge zur Vergangenheit selten kritisch beleuchtet. Die drei Künstlerinnen hatten sich durchaus nicht von den 1970er Jahren abgekoppelt, vielmehr hatte sich die Kunstwelt auf diese Art der Rezeption verständigt. [29] Diese Künstlerinnen standen für eine neue, gefälligere Art von Feminismus. Sie galten als clever, ironisch und cool (heiter, aber mit sicherem Abstand zur lästigen Politik), verglichen mit den Frauen der 70er, die als naiv, humorlos und unbezähmbar dargestellt wurden (zu leidenschaftlich, zu schrankenlos). [30] Sherman, Kruger und Holzer gehörten keiner landesweiten karnevalesken Frauenbewegung an – in jener Zeit, als der Feminismus einen umfassenden und bitteren Rückschlag erlitt. [31]

Das Karnevaleske war jedoch nach den 1970er Jahren keineswegs spurlos aus den USA verschwunden. Stattdessen trat es nur noch in bestimmten soziopolitischen Umfeldern in Erscheinung, häufig im Zusammenhang mit Fragen der Sexualität und /oder der AIDS-Krise. [32] Manche der interessantesten und bedeutendsten Kunstwerke des Jahrzehnts stammten von Frauen, in deren Arbeit eindeutig die feministische Performance der 70er und die Frauenbewegung erkennbar war, denen jedoch der Rückhalt und die politische Einordnung durch eine

logy, television, and pop music in order to subvert their messages, as such, this is one case in which "the master's tools" are indeed used to "dismantle the master's house." [26]

Other women artists working in the 1970s aimed to deconstruct gender by literally assuming a male persona. Dressing *in drag* was a key subversive strategy for many feminist performance artists, such as *Eleanor Antin,* who represented herself as *The King* in works like *The King of Solana Beach* (1974–75). 1–3 With a long beard and moustache, a black hat, cape, and boots, Antin masqueraded as a powerful, man, but she never attempted to pass as one. Instead she looked somewhat silly and allowed her gender to remain ambiguous as she promenaded around her Californian beach community to converse with her *loyal subjects.*

Rowdy Humor

"The Advantages of Being a Woman Artist:
Working without the pressure of success.
Knowing your career might pick up after you're eighty.
Having the opportunity to choose between career and motherhood.
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits.
Not having to undergo the embarrassment of being called a *genius.*"
Guerrilla Girls [27]

Three women artists in particular received the majority of the attention and success during the 1980s in the U.S.: *Cindy Sherman, Barbara Kruger,* and *Jenny Holzer.* All three of them produced slick work that strategically borrows techniques from the media. They were occasionally referred to as the *technology girls,* because of the way they use photography or other *new* media. [28]

Although Sherman, Kruger, and Holzer's work was influenced by 70s feminist art and politics, their ties to the past were rarely discussed critically. It is not that the three artists intentionally removed themselves from the 1970s, but rather that this is the way the art world chose to receive their work. [29] These artists came to represent a new, more palatable kind of feminism. For they were seen as savvy, ironic, and cool (humorous yet comfortably removed from messy politics), versus the women of the 70s, who were represented as naive, humorless, and untamable (too passionate, too physically unbounded).[30] Sherman, Kruger, and Holzer were not part of a national feminist carnivalesque moment, instead feminism at this time was met by a broad and nasty backlash.[31]

But the carnivalesque did not simply disappear from the United States after the 1970s. Instead it became attached to different socio-political concerns – quite often surrounding issues of sexuality and /or the AIDS crisis.[32] Some of the most interesting and important art of the decade was produced by women whose work clearly reflects both 70s feminist performance and the Women's Movement, but who lacked a communal feminism to provide support and political contextualization. This can be seen in the playful queer skits of *Carmelita Tropicana* or the abject and physically heretical performances of *Karen Finley.*[33]

By the mid-90s, curators were noticing that many contemporary artists used humor in their work. This humor was often rowdy and almost always sarcastic. Artists (women and some men) who were drawn to this humor, sometimes became known as *Bad Girls.* [34]

breite feministische Bewegung fehlte. Beispiele sind die verspielten, kuriosen Parodien von *Carmelita Tropicana* oder die abgründigen und physisch häretischen Performancearbeiten von *Karen Finley.* [33]

Mitte der 1990er begannen Kuratoren, den Humor in den Arbeiten zahlreicher zeitgenössischer Künstlerinnen wahrzunehmen. Dieser Humor war oft schwer verdaulich und fast immer sarkastisch. Künstler (weibliche und wenige männliche), die diesem Humor zugeneigt waren, bekamen mitunter das Prädikat *Bad Girls* [34] verpasst. Mag diese Kunst auch noch so aufregend sein, so wohnt ihr doch meist ein Gefühl der Resignation gegenüber der repressiven Realität der modernen Welt inne. Der Wunsch nach einer – oder genauer – der Glaube an eine Kunst, die die Kraft zu tatsächlichen Veränderungen besitzt, scheint keine treibende Kraft mehr zu sein. Denn in der oft zynischen Zeit nach dem Ende der 1970er Jahre „tritt an die Stelle von Bachtins optimistischem Utopismus ein ironischer Pessimismus". [35]

Eines der Werke, die jedoch der unbotmäßigen Heiterkeit des Karnevalesken frönen, ist das Video *Angel Falls* (2000) von *Patty Chang, Kelly Hashimoto* und *Kimberly Tomes,* das nach dem höchsten Wasserfall der Welt benannt ist. [36] Es macht Spaß, zuzusehen, wie die drei Künstlerinnen abwechselnd in einem Wasserstrom tanzen und spielen – und zwar im 91. Stock des World Trade Centers in New York City. Ihr raues Lachen verrät das karnevaleske Happening, mit dem sie lustvoll die reaktionäre, patriarchalische und kapitalistische Kultur karikieren, die durch die monumentalen Türme symbolisiert wird.

Chang, Hashimoto und Tomes parodieren vergnügt Klischeebilder von Weiblichkeit, um sie zu untergraben. Die Geisteswissenschaftlerin Kathleen Rowe fügt an, dass Frauen zwar durch den (männlichen, heterosexuellen) Blick der Gesellschaft traditionell in einem Zustand der Machtlosigkeit gehalten und zum Objekt herabgewürdigt wurden, doch „in einer postmodernen Kultur von Ab- und Trugbildern liegt die Macht auch in der Besitznahme und Kontrolle des Sichtbaren". Ohne also innerhalb feministischer Zusammenhänge zu agieren, produzieren die Künstlerinnen private Momente des Ungehorsams. Sie lehnen Zurückhaltung ab und feiern die Lust an ihrer Sexualität – und lassen sich dabei zuschauen. [37]

Im Gegensatz zu zu den Arbeiten der US-amerikanischen feministischen Künstlerinnen, die bisher in diesem Text diskutiert wurden, bezieht sich die französischen Künstlerin Annette Messager mit ihrer Arbeit *Ma collection de proverbes* (1974) [38] nur abstrakt in Worten auf den weiblichen Körper. Anstatt den Körper abzubilden oder selbst agieren zu lassen, entscheidet sich Messager für den Angriff auf die inhärente patriarchalische Struktur der Alltagssprache, indem sie gewaltverherrlichende und frauenfeindliche Redensarten auf Stoffflicken aufstickt (z. B. „Der Mann plant, die Frau gibt das Geld aus", „Frauen sind wie Gewürze: Je mehr man sie schlägt, desto wohliger duften sie", „Die Frau ist eine Burg und der Mann ihr Gefangener"). [39] Annette Messager hat diese *lustigen* Sprüche über einen längeren Zeitraum in Frankreich und anderen Ländern gesammelt. Die gestickten Zitate sind jedoch bewusst so nachlässig ausgeführt, dass sie den hässlichen Kern der Worte besser zutage treten lassen.

Freud hätte hier vermutlich angedeutet, dass Messager, wie alle Frauen, zu *gehemmt* sei, um über solche volkstümlichen *Späße* lachen zu können. [40] Dabei kann Messager hier zuletzt lachen, weil sie die Sprichwörter in ihrem Kern entlarvt und zur Schau stellt. In Frankreich forderten feministische Theoretikerinnen ab Mitte der 1970er Jahre die Frauen auf, die maskuline Dominanz durch ein *Schreiben des Körpers* herauszufordern. [41] Luce Irigaray schrieb beispielsweise häufig über die

As stimulating as this art is, it usually harbors a sense of resignation concerning the repressive realities of contemporary life. The desire for, or more accurately, the belief in art's ability to create actual change no longer appears to be a driving force. For "ironic pessimism replaces Bakhtin's optimistic utopianism" in the often cynical post-1970s era. [35]

Yet, one work that had harnessed the unruly joy of the carnivalesque is the videotape *Angel Falls* (2000) by *Patty Chang, Kelly Hashimoto,* and *Kimberly Tomes,* which adopts its name from the highest waterfall in the world. [36] It puns on the fact that the three artists take turns dancing and playing in a stream of water while on the 91st floor of what had been one of the World Trade Center Towers in New York City. Their raucous laughter once epitomized a carnivalesque happening as they joyously contradicted the conservative, patriarchal, capitalist culture associated with these monumental buildings.

Chang, Hashimoto, and Tomes deliberately parody cliché images of femininity in order to *thwart* them. Scholar Kathleen Rowe adds that although women have traditionally been objectified and rendered powerless by the male (heterosexual) gaze, "in a postmodern culture of the image and the simulacra power also lies in possession and control of the visible." Thus, without a feminist milieu in which to participate, the artists instead produce personal unruly moments. They reject passivity and celebrate the pleasure of their sexuality – and viewers watch as Chang, Hashimoto, and Tomes relish in their spectacle.[37]

Eleanor Antin's *The King of Solana Beach,* 1974–75
Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York

Eleanor Antin's *The King of Solana Beach*, 1974–75
Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York

Zusammenhänge zwischen Sprache, Patriarchat und Unterordnung des Weiblichen in der französischen Sprache. Daraus leitet sie eine Verteidigungsstrategie aus Nachahmung und Parodie ab: „Wir müssen die weibliche Rolle bewusst annehmen. Damit unternehmen wir bereits einen Schritt von der Unterordnung hin zur Bejahung, womit wir die Mechanismen der Unterordnung untergraben. Das Spiel mit der Nachahmung ist deshalb für die Frau ein Versuch, den Raum ihrer Ausbeutung im Diskurs zurückzuerobern, ohne sich einfach darauf reduzieren zu lassen." [42]

Der Schlüssel zur Nachahmung oder Parodie ist die Wiederholung (Widerspiegelung) in Abwandlungen. Indem sie die Sprichwörter hervorhebt, erobert sich Messager einen „Ort der eigenen Ausbeutung im Diskurs" zurück. Die Einordnung der Sprüche in einen neuen Kontext verursacht einen derartigen Missklang, dass Frauen unwillkürlich gezwungen sind, neu und kritisch hinzuhören und sich nicht mehr einfach darauf *reduzieren* zu lassen. [43]

1 Michail Bachtin *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur.* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995) S. 292 (Quelle dieser dt. Übersetzung), *Rabelais and His World*, Übers. Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984) S. 251 (Quelle der Autorin).
Viele der hier angerissenen Fragen werden in meiner Doktorarbeit ausführlich behandelt: *Subversive Humor: The Performance Art of Hannah Wilke, Eleanor Antin, and Adrian Piper* (The City University of New York, 2003).

2 Zitiert aus Wilke *‚Artist Hannah Wilke Talks with Ernst (Part 1)', Oasis d'Neon Band 1, Nr. 1* (1979) k.S.

3 Robert Stam *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989) S. 92.

4 Die Frauenbewegung kam nicht plötzlich 1970 auf. 1963 schrieb Betty Friedan *The Feminine Mystique* (New York: Norton), was 1966 zur Gründung von *NOW* (the National Organization for Women) führte. Wenn ich von der Frauenbewegung spreche, meine ich im Allgemeinen die von NOW angeführte Bewegung, obgleich es auch zahlreiche andere Formen des Feminismus gab und gibt.

In contrast to the US feminist work discussed in this text, Annette Messager, a French artist, only abstractly references the (female) body via language in her piece *Ma collection de proverbes* (1974).[38] Rather than perform or depict the body, Messager opts to tackle the inherent patriarchal structure of everyday language by embroidering violent and misogynistic folk sayings onto patches of fabric (e.g. "Man thinks, woman spends," "A Woman is like a spice, the more you beat it, the nicer it smells," "Woman is a castle, Man is her prisoner").[39] Annette Messager has collected these *funny* proverbs over many years, both in France and other countries. But Messager's low-tech reiteration is stitched in a deliberately sloppy manner, better reflecting the ugly truth behind the words.

Freud might have suggested that Messager, or any woman, was too *repressed* to appreciate the humor of the folk *jokes*.[40] Yet it is Messager who has the last laugh, for she turns the adages inside out for all to scrutinize. In France, from the mid-1970s on, French feminist theorists urged women to contest masculine dominance by *writing the body*.[41] Luce Irigaray, for instance, often wrote about the relationship between language, the patriarchy, and the subordination of the feminine in French. As a result, she offers a defensive mimetic / parodic strategy: "One must assume the feminine role deliberately. Which means already to convert a form of subordination into an affirmation, and thus to begin to thwart it. (...) To play with mimesis is thus, for a woman, to try to recover the place of her exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it."[42]

The key to either mimesis or parody is repetition with variation. By rewriting the proverbs, Messager recovers a "place of her exploitation by discourse," however the recontextualization of the proverbs creates a jarring effect, one that fosters reexamination and prevents women from being *simply reduced* to them.[43]

1 Mikhail Bakhtin *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984) p. 251. Many of the issues described here are fully developed in my doctoral dissertation, *Subversive Humor: The Performance Art of Hannah Wilke, Eleanor Antin, and Adrian Piper* (The City University of New York, 2003).

2 Wilke quoted in *'Artist Hannah Wilke Talks with Ernst (Part 1)'*, *Oasis d'Neon volume 1*, number 1 (1979) n.p.

3 Robert Stam *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989) p. 92.

4 The Women's Movement did not suddenly appear in 1970, Betty Friedan wrote *The Feminine Mystique* (New York: Norton) in 1963, which led to the founding of *NOW* (the National Organization for Women) in 1966. When I reference the Women's Movement, I generally mean that led by NOW, but there were/are many forms of feminism.

5 Gloria Feman Orenstein *'Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess'* in *The Power of Feminist Art, eds. Norma Broude and Mary D. Garrard* (New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1994) p. 187.

6 Orenstein, p. 187.

7 Sigmund Freud *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, trans. James Strachey (New York: W. W. Norton & Company, 1960) p. 115–120

8 Susan J. Douglas *Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media* (New York: Three Rivers Press, 1994) p. 165.

9 Bakhtin suggests that the public is suspicious of seriousness, which is exactly what enemies of the Women's Movement tapped into when they accused feminists of being humorless, see *Rabelais and His World*, p. 100. Stereotyping feminists as taking themselves *too seriously* allowed anti-feminists, by contrast, to display their *good humored-ness* as they laughed at the so-called militant or angry women.

10 For examples, see Liz McQuiston *Suffragettes to She-Devils: Women's Liberation and Beyond* (London: Phaidon Press, 1997).

11 Gloria Kaufman and Mary Kay Blakely *Pulling Our Own Strings: Feminist Humor and Satire* (New York: Paragon House, 1986) no page given, cited in Nancy A.Walker *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988) p. 145.

12 Hélène Cixous *'The Laugh of the Medusa'*, trans. Keith Cohen and Paula Cohen (1975), in *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism, eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991).

13 Bakhtin *Rabelais and His World*, p. 49.

5 Gloria Feman Orenstein ‚*Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess*' in *The Power of Feminist Art*, Hrsg. Norma Broude and Mary D. Garrard (New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1994) S. 187.

6 Orenstein, S. 187.

7 Sigmund Freud *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten*. In: *Ders.: Studienausgabe Bd. IV*, (EA 1905), (Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag, 2000), S. 92–97 (Quelle der dt. Übersetzung), *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, Übers. James Strachey (New York: W. W. Norton & Company, 1960) S. 115–120 (Quelle der Autorin)

8 Susan J. Douglas *Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media* (New York: Three Rivers Press, 1994) S. 165.

9 Bachtin vermutet, dass die Öffentlichkeit misstrauisch auf Seriosität reagiert. Genau in diese Falle tappten die Gegner der Frauenbewegung, wenn sie den Feministinnen Humorlosigkeit vorwarfen. Siehe *Rabelais und seine Welt*, S. 144 (Quelle der dt. Übersetzung), (Quelle der Autorin: *Rabelais and His World*, S. 100)
Das Stereotyp von den Feministinnen, die sich *zu ernst* nehmen, erlaubte es wiederum den Feminismusgegnern, sich als *gut aufgelegt* darzustellen, indem sie die angeblich militanten oder zornigen Frauen auslachten.

10 Beispiele in Liz McQuiston *Suffragettes to She-Devils: Women's Liberation and Beyond* (London: Phaidon Press, 1997).

11 Gloria Kaufman und Mary Kay Blakely *Pulling Our Own Strings: Feminist Humor and Satire* (New York: Paragon House, 1986) keine Seitenangabe, Zitat aus Nancy A.Walker *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988) S. 145.

12 Hélène Cixous ‚*The Laugh of the Medusa*', Übers. Keith Cohen und Paula Cohen (1975), in *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Hrsg. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991).

13 Bachtin *Rabelais und seine Welt*, S. 101 (Quelle der dt. Übersetzung), *Rabelais and His World*, S. 49 (Quelle der Autorin).

14 François Rabelais *Gargantua und Pantagruel* (Frankfurt a.M.: Insel-Verlag, 1974).
Erstveröffentlichung von *Pantagruel* 1532 und *Gargantua* 1542 (in Frankreich).

15 Dennoch spricht Bachtin von einer *offenen Seriosität*, in welcher Ernst und Heiterkeit gleichberechtigt nebeneinander existieren. Siehe *Rabelais und seine Welt*, S. 168 (Quelle der dt. Übersetzung), *Rabelais and His World*, S. 122–123 (Quelle der Autorin).

16 In seiner Erörterung der Suche nach dem Karnevalsgeist in anderen Zeitperioden schreibt Stam, dass Bachtins Ideen „eine wahre Identifizierung mit Verschiedenheit und Andersartigkeit, eine immanente Affinität zu Minderheiten und Unterdrückten zeigen, eine Eigenschaft, die offenbar besonders geeignet zur Untersuchung der Verhaltensweisen von oppositionellen oder Randgruppen ist, seien es Angehörige der dritten Welt, des Feminismus oder der Avantgarde." Stam, S. 21.

17 Piper über ihre Straßenperformance in Adrian Piper ‚*Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of an Art Object*' (1974), Nachdruck in *Out of Order, Out of Sight, Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992* (Cambridge: The MIT Press, 1996) S. 52.

18 Zitat von Antin in Howard N. Fox ‚*A Dialogue with Eleanor Antin*' in Fox *Eleanor Antin* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1999) S. 219.

19 Piper schreibt: „Ich fühlte, ohne darauf Einfluss zu haben, dass dies [die Performancekunst] die einzige künstlerische Ausdrucksform war, die für mich möglich oder akzeptabel ist (...) Mir ist inzwischen klar geworden, dass die Krise und ihre Lösung das Ergebnis des Eindringens der *Außenwelt* in meine künstlerische Abgeschiedenheit war. (...) Ich bin mir meiner selbst bewusst geworden." Piper: *Talking to Myself*, S. 31–32. An früherer Stelle im selben Essay führt Piper die verschiedenen sozio-politischen Ereignisse an, die zu ihrer Bewusstwerdung geführt hatten, u. a. den Einmarsch in Kambodscha und die Frauenbewegung. Piper, S. 30.

20 Piper *Talking to Myself*, S. 48. *Respect* kam 1967 heraus.

21 Piper ‚*Xenophobia and the Indexical Present II: Lecture*' (1992), Nachdruck aus *Out of Order, Out of Sight, Volume I*, S. 263.

22 *Schauspiel* (engl. *Spectacle*) ist hier eher als ein *Sich-zur-Schau-Stellen* zu verstehen, nicht unbedingt als Teil der kommerziellen Kultur, wie sie Guy Debord in *The Society of the Spectacle* (Detroit: Black and Red, 1970) beschreibt. Über das Schauspiel schreibt Piper: „Der folgende Gedanke wird so mancher Sorte prüder Feministinnen ein Dorn im Auge sein: Die freiwillige Zurschaustellung, wie sie beim Tanzen, bei Performances jeder Art, bei der Arbeit als Model oder beim Zulassen anzüglicher Blicke oder Handlungen vorkommt, kann ein Akt politischen Widerstands sein, eine Geste blanker Schamlosigkeit, ein Triumph des eigenen Ichs, der jeden Versuch der Abwertung oder Ablehnung völlig zunichte und lächerlich macht und die Feigheit und Verlogenheit der Unkenrufer als das offenbart, was sie ist: der Versuch, die eigenen unbotmäßigen Ausbruchsimpulse zu ersticken (...) Natürlich ist das gefährlich, doch die Bedrohung liegt eher in den Folgen der Macht, die es verleiht, als im Ursprung des Vergnügens, das es darstellt." Piper *Some Reflective Surfaces I*, S. 154.

23 Piper schreibt: „Ich versuche, die Stereotype darzustellen, die in den Reaktionen der Zuschauer zum Ausdruck kommen – in der Hoffnung, dass sie den Zuschauern offenbar werden und die Selbsterkenntnis ihnen die Kraft gibt, diese zurückzuweisen." Piper *Ways of Averting One's Gaze* (1988), *Out of Order, Out of Sight, Volume II: Selected Writings in Art Criticism 1967–1992*, S. 130.

24 Bachtin *Rabelais und seine Welt*, S. 59 (Quelle der dt. Übersetzung), *Rabelais and His World*, S. 10 (Quelle der Autorin).

25 Zitat von Dara Birnbaum aus *Biography, eai.org/eai/biography*, im Web gefunden am 6. Dezember 2005.

26 Diese Aussage erinnert an Audre Lordes Behauptung, die „Waffen der Herrschaft können sich niemals gegen sie selbst richten" und widerspricht dieser. Audre Lorde *Sister Outsider* (Trumansberg, New York: Crossing Press, 1984) S. 112.

27 Das sind nur einige der sarkastischen Bonmots auf den Plakaten der Guerrilla Girls aus den späten 1980er und frühen 1990er Jahren. Die Guerrilla Girls mit ihren Gorillamasken nennen sich selbst das *Gewissen der Kunstszene* und behaupten, „den Sexismus und Rassismus in der Kunst mit Fakten, falschen Pelzen und Humor (zu) bekämpfen". Siehe *Confessions of The Guerrilla Girls*, Hrsg. The Guerrilla Girls (New York: Harper Perennial, 1995). In den Aktionen der Guerrilla Girls spiegelt sich der Geist des subversiven Karnevalismus wider, auch wenn sie diesen Geist nicht allzu oft in ihrer Kunst offen zum Ausdruck brachten.

28 Ida Applebroog bezeichnet mit *Technology Girls* die wenigen Frauen, die in der Kunstszene der 1980er Jahre echten Starruhm ereichten, und merkt an, dass andere Künstlerinnen praktisch *ausgeschlossen* blieben. Die Zitate von Applebroog stammen aus dem Video *Reclaiming the Body: Feminist Art in America*, einem Film der Michael Blackwood Productions, 1995.

14 François Rabelais *Gargantua and Pantagruel,* trans. Jacques LeClercq (New York: Heritage Press, 1936). Rabelais first published Pantagruel in 1532 and Gargantua in 1542 (both in France).

15 Yet Bakhtin speaks highly of an *open seriousness,* where laughter and seriousness can coexist. See *Rabelais and His World,* p. 122–123.

16 In his discussion about locating the carnivaleque in other periods of time, Stam writes that Bakhtin's ideas "display an intrinsic identification with difference and alterity, a built-in affinity for the oppressed and the marginal, a feature making them especially appropriate for the analysis of opposition and marginal practices, be they Third World, feminist, or avant-garde." Stam, p. 21.

17 Piper speaking about her street performances in Adrian Piper *'Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of an Art Object'* (1974), reprinted in *Out of Order, Out of Sight, Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992* (Cambridge: The MIT Press, 1996) p. 52.

18 Antin quoted in Howard N. Fox *'A Dialogue with Eleanor Antin'* in Fox, *Eleanor Antin* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1999) p. 219.

19 Piper writes: "I felt, quite helplessly, that this (performance work) was the only kind of art it was possible or acceptable for me to make (...) I see now that the crisis and solution was the result of the invasion by the *outside world* of my aesthetic isolation (...) I have become self-conscious."

20 Piper *Talking to Myself,* p. 48. *Respect* was released in 1967.

21 Piper *'Xenophobia and the Indexical Present II: Lecture'* (1992), reprinted in *Out of Order, Out of Sight, Volume I* p. 263.

22 *Spectacle* is understood here as excessive visibility, not necessarily as a function of commodity culture, as Guy Debord defines it in *The Society of the Spectacle* (Detroit: Black and Red, 1970). In relation to spectacle, Piper writes: "Here is a thought that a certain variety of prude feminist would prefer not to have: Voluntary self-objectification, of the kind that occurs in dancing, in performance of any kind, in modeling, or in permitting oneself to be looked at or done to sexually, can be an act of political defiance, a gesture of brazen shamelessness, a celebration of self that absolutely crushes and makes ridiculous any attempt at devaluation or disapproval, and exposes the cowardice and hypocrisy of the disapprovers for what it is: an attempt to eradicate from consciousness their own uncontrollable outlaw impulses (...) Sure it's dangerous. But the danger is in the cost of the power it confers, not in the sources of pleasure it exposes." Piper *Some Reflective Surfaces I,* p. 154.

23 Piper writes: "I try to fashion the stereotypes your own responses often express, in the hope that you will recognize them and feel moved by your self-awareness to repudiate them." Piper *Ways of Averting One's Gaze* (1988). *Out of Order, Out of Sight, Volume II: Selected Writings in Art Criticism 1967–1992,* p. 130.

24 Bakhtin *Rabelais and His World,* p. 10.

25 Dara Birnbaum sited in *Biography,* eai.org/eai/biography, internet, accessed December 6, 2005.

26 This statement recalls and counters Audre Lorde's declaration that "the master's tools will never dismantle the master's house," Audre Lorde *Sister Outsider* (Trumansberg, New York: Crossing Press, 1984) p. 112.

27 These are only some of the sarcastic quips listed on a Guerilla Girls poster from the late 1980s–early 1990s. The anonymous, gorilla-mask-wearing Guerrilla Girls refer to themselves as the "Conscience of the Art World," and claim to "fight sexism and racism in the art world with facts, humor and fake fur." See *Confessions of The Guerrilla Girls, eds. The Guerrilla Girls* (New York: Harper Perennial, 1995). The Guerilla Girls echo a sense of subversive carnivalism in their activism, but often did not overtly repeat this spirit in their art.

28 Ida Applebroog uses the term *technology girls* to reference the few women who achieved star status in the 1980s art scene, and notes that other women artists were basically *shut out.* Applebroog is quoted from the video *Reclaiming the Body: Feminist Art in America,* A Michael Blackwood Productions release, 1995.

29 Radical carnivalism first had to be eschewed before feminist art could be accepted by the mainstream art world. It should be remembered that "carnival is opposed to official culture." Krystyna Pomorska *Foreword to Rabelais and His World.*

30 In fact, irony has since become a kind of prerequisite for success in the contemporary art market. See Linda Hutcheon *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (London: Routledge, 1995). Note: this does not mean that 70s feminist artists do not use irony.

31 Susan Faludi *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (New York: Crown Publishers, 1991).

32 500,000 demonstrators marched on Washington in 1987 demanding funds for AIDS awareness, research, and treatment. And the members of *ACT-UP* (Aids Coalition To Unleash Power) ensured that their slogan, *Silence = Death,* became ubiquitous.

33 See C. Carr *'Rehearsals for Zero Hour: Performance in the Eighties',* in *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (New York: Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, 1990).

34 The New Museum of Contemporary Art *Bad Girls* (Cambridge: The MIT Press, 1994) – both the catalogue and the exhibit explore the use of humor in art, but fail to mention the 1970s.

35 Hutcheon *A Theory of Parody,* p. 74.

36 Some of this Angel Falls text previously appeared in my catalogue essay for *SMIRK: women, art, and humor,* Firehouse Art Gallery, New York, March 2001.

37 Kathleen Rowe *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter* (Austin: University of Texas, 1995) p. 12. Rowe argues against Laura Mulvey's conclusion that the male gaze automatically renders a woman powerless. Laura Mulvey *'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' Screen 16* (Autumn 1975): p. 6–18.

38 The relationship between European and American feminist art is discussed in Kathleen Wentrack's doctoral dissertation, *The Female Body in Conflict: U.S. and European Feminist Performance Art 1968–1979, Carolee Schneemann, Valie Export, and Ulrike Rosenbach* (The City University of New York, 2005).

29 Zuerst musste der radikale Karnevalismus ausgeblendet werden, bevor feministische Kunst vom Mainstream akzeptiert wurde. Erinnern wir uns: „Karneval ist der Feind des anerkannten Kulturbetriebs."
Krystyna Pomorska, Vorwort zu *Rabelais and His World.*

30 Tatsächlich hat sich Ironie seither auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt zu einem unabdingbaren Erfolgskriterium entwickelt. Siehe Linda Hutcheon *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (London: Routledge, 1995). Das soll nicht heißen, die feministischen Künstlerinnen der 70er hätten keine Ironie eingesetzt.

31 Susan Faludi *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (New York: Crown Publishers, 1991).

32 1987 marschierten 500.000 Demonstranten nach Washington mit der Forderung nach Unterstützung von Programmen zur Aufklärung, Erforschung und Behandlung von AIDS. Die Mitglieder der *ACT-UP* (Aids Coalition To Unleash Power) sorgten dafür, dass ihr Slogan *Silence = Death* (Schweigen ist Tod) weltbekannt wurde.

33 Siehe C. Carr ‚*Rehearsals for Zero Hour: Performance in the Eighties*', in *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (New York: Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, 1990).

34 The New Museum of Contemporary Art *Bad Girls* (Cambridge: The MIT Press, 1994) – Katalog und Ausstellung untersuchen Humor in der Kunst, lassen aber die 1970er Jahre völlig außer acht.

35 Hutcheon *A Theory of Parody*, S. 74.

36 Auszüge dieses Texts über Angel Falls sind bereits in meinem Essay für den Katalog *SMIRK: women, art, and humor* erschienen. Firehouse Art Gallery, New York, März 2001.

37 Kathleen Rowe *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter* (Austin: University of Texas, 1995) S. 12.
Rowe argumentiert gegen Laura Mulveys Schlussfolgerung, der männliche Blick beraube die Frau automatisch ihrer Macht. Laura Mulvey ‚*Visual Pleasure and Narrative Cinema*', *Screen 16* (Autumn 1975): S. 6–18.

38 Kathleen Wentrack bespricht in ihrer Doktorarbeit das Verhältnis zwischen feministischer Kunst in Europa und Amerika: *The Female Body in Conflict: U.S. and European Feminist Performance Art 1968–1979, Carolee Schneemann, Valie Export, and Ulrike Rosenbach*, The City University of New York, 2005.

39 „L'homme pense, la femme dépense", „La femme est comme une épice, plus on tape dessus, plus elle exhale un arôme agréable", „La femme est un château-fort, l'homme est son prisonnier."

40 Merrill führt aus, dass sich hinter dem angeblich *mangelnden Humor* der Frauen in Wahrheit die Weigerung verbirgt, die kulturellen Prämissen hinzunehmen, die ein Witz voraussetzt. „Wenn wir Frauen uns nicht länger mit dem traditionellen Frauenbild identifizieren, können wir uns über Witze, die unseren Ausbruch aus diesen Festlegungen lächerlich machen, nicht mehr amüsieren." Lisa Merrill ‚*Feminist Humor: Rebellious and Self-Affirming*', in *Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy*, Hrsg. Regina Barreca (New York: Marion Boyars, 1985) S. 273.

41 Hélène Cixous fordert: „Schreibe dich selbst. Verschaffe deinem Körper Gehör", S. 338.

42 Luce Irigaray *This Sex Which is Not One* (1977), Übers. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1985) S. 76.

43 Suleiman erläutert: „In der Nachahmung spiegelt die Frau die ‚männliche' Version des ‚Weiblichen' wider. Da sie sich dabei aber ihrer selbst bewusst ist, hebt sie den Zitatcharakter und oft ironischen Gehalt der Wiederspiegelung hervor", Susan Rubin Suleiman *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard University Press, 1990) S. 27. *Hutcheon definiert die Parodie im weitesten Sinne als* „Wiederholung aus kritischer Distanz, wodurch eher die Differenzen als die Ähnlichkeiten sichtbar werden." Linda Hutcheon *A Theory of Parody: Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York: Methuen, 1985) S. 6.

39 "L'homme pense, la femme depense," "La Femme est comme une epice, plus on tape dessus, plus elle exhale un arome agreable," "La femme est un chateau-fort, l'homme est son prisonnier."

40 Merrill states that "women's so-called *lack of humor* is, in fact, a refusal to comply with the premise of a joke (...) when women no longer identify with the ways in which we traditionally have been defined, humor which ridicules our departure from those expectations no longer amuses us." Lisa Merrill *'Feminist Humor: Rebellious and Self-Affirming,'* in *Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy, ed. Regina Barreca* (New York: Marion Boyars, 1985) 273.

41 Cixous urges: "Write yourself. Your body must be heard," p. 338.

42 Luce Irigaray *This Sex Which is Not One* (1977), trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1985) p. 76.

43 Suleiman explains: "In mimicry, a woman 'repeats' the male (...) version of 'woman,' but she does so in a self-conscious way that points up the citational, often ironic status of the repetition,"
Susan Rubin Suleiman *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard University Press, 1990) p. 27. Hutcheon broadly defines parody as "repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity." Linda Hutcheon *A Theory of Parody: Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York: Methuen, 1985) p. 6.

Gerburg Treusch-Dieter, Andreas Broeckmann und Vera Tollmann

Über den listigen Umgang mit der Wirklichkeit

AB Die Vorbereitungen zur transmediale.06 drehten sich immer wieder um das Verhältnis von Humor und Maschine: wie beziehen Künstlerinnen und Künstler sich auf die Wirklichkeit, und wie setzen sie sich über die Erwartungen an Technologie und deren Funktionalität hinweg.

GTD Mit der Einführung des Humors ins Verhältnis Mensch-Maschine wird das in Frage gestellt, was wie ein Fatum dieses Verhältnis bestimmt: Der Mensch will mit dem von ihm Hergestellten die Welt beherrschen, aber das Gegenteil kommt raus. Er wird zum Opfer dessen, was er als Mittel der Beherrschung einsetzt, er wird selbst beherrscht, *übermannt*. Darauf basiert ja die ganze Dialektik der Aufklärung: Die Naturbeherrschung kehrt sich in entsetzlicher Form um und fällt auf den Menschen zurück, der durch diese Umkehrung erfährt, welche Grausamkeit er ins Werk gesetzt hat. Dieses scheinbare Schicksal des Menschen wird durch die Einführung des Humors gebrochen.

AB Ein Weg, den Humor ins Spiel zu bringen, ist die Konstruktion von schwachen, unvollkommenen Maschinen, ein Weg, den vor allem Künstler, Männer, zu gehen scheinen. Das hat natürlich etwas Kathartisches. Anstelle von Hightech konstruieren sie dysfunktionale Maschinen, wie um sich dem Zwang der funktionalen Technik zu entziehen, während die Frauen, die Künstlerinnen, sich eher mit sozialen Themen befassen, mit den Beziehungen zur Welt und zur Gesellschaft. Die Technologiefrage wird hier vor allem von Männern aufgegriffen.

GTD Das heißt doch, dass sich die Geschlechtsrollen reproduzieren. Die Männer erschaffen sich in ihren schwachen Maschinen selbst als Kind (lacht). „Tu was für mich, heb mich auf, lass mich runter", und so fort. „Zieh mir die Schuhe an, zieh sie mir nicht an". Im Grunde sind das doch Wunschmaschinen, exteriorisierte männliche Wünsche. Das „Lass-mich-doch-wieder-Kind-sein" ist ein Aufgeben der Verantwortung für die Technologie – und das ist neu. Wolf Vostell hat beispielsweise noch mit dem Crash gearbeitet und dadurch die Gewalt, die in den Maschinen steckt, offenbart. Für Vostell wäre die Vorstellung von *schwachen Maschinen* doch Pipifax gewesen.

VT Bei deren Präsentation geht es aber gerade nicht, wie bei Vostell, um eine Machtgeste, sondern um die Dekonstruktion des Zusammenhangs von Technologie und Macht. Die Frage ist ja, ob man Technologie immer gleich mit Gewalt zusammendenken muss.

GTD Hier besteht offenbar ein Unterschied zwischen den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts und dem Beginn des 21. Jahrhunderts. Der Zusammenhang von Technologie und Gewalt wird uns seit dem 11. September 2001 im Namen eines Terrors verkauft, der vollkommen humorlos, aber – um ein neuestes Schlagwort zu verwenden – *gut aufgestellt* ist. Und zwar von beiden Seiten: als Staatsterrorismus arbeitet er mit Hightech, als Selbstmordattentat mit Primitivität. Die erste Variante verweist auf die zweite und umgekehrt, das heißt, der Wunsch nach einem explodierenden Sprengsatz ruft den Wunsch nach totaler Kontrolle hervor. Das eine verhält sich zum anderen komplementär.

AB Dabei ist die Präzision einer menschlichen Bombe fast größer als das, was satellitengeleitete Raketen zu leisten imstande sind: *das Ding zünden,* kriegt man aus fünftausend Kilometer Entfernung nicht mit der gleichen grausamen Genauigkeit hin. Der Mythos der Technologie behauptet, sie sei allmächtig, doch dieses Als ob kann ganz leicht ausgehebelt und durch menschliches Handeln unterlaufen werden. Beispielsweise durch die Sarajevo-Witze von Maja Bajević. Sie entstehen als die Serben auf den Bergen um Sarajevo die Stadt ununterbrochen beschießen: In dieser Situation werden die Witze zur Möglichkeit, sich selbst am Leben zu erhalten, weil sie eine

Gerburg Treusch-Dieter, Andreas Broeckmann and Vera Tollmann

On Crafty Dealings with Reality

AB The preparations for transmediale.06 were again and again concerned with the relationship between humour and the machine: how do artists relate to reality, and how do they overcome expectations on technology and its functionality?

GTD Inserting humour into the equation human being / machine calls into question the thing that determines this relationship like fate: human beings wish to dominate the world with the things they have produced, but the effect is the opposite. They become victims of the means used to dominate; they are themselves dominated and overcome. The entire dialectic of the Enlightenment is based on this; the domination of nature is horrifically reversed and falls back on human beings, who through this reversal experience set this brutality in motion they have set in motion. This apparent human fate is avoided by the introduction of humour.

AB One way of bringing humour into play is the construction of weak, imperfect machines, a road that male artists especially seem to take. This of course has something cathartic about it. Instead of high-tech, they construe dysfunctional machines, as if to escape the constraints of functional technology, while the women artists tend to be concerned with social themes, with the relationship to the world and society. The question of technology is here above all taken up by men.

Lotte Reiniger
Das tapfere Schneiderlein, GB 1954
© Christel Strobel, Agentur
für Primrose Productions, München

ganz andere Art von Waffen darstellen. Der Humor ist ein ganz anderes effektives Werkzeug. Er ist eine wichtige künstlerische Komponente, eine kritische Kraft.

GTD Aber welches Verhältnis besteht zwischen den humorvoll erschaffenen schwachen Maschinen und den humorlosen Selbstmordattentätern, deren Präzision ferngesteuerten Hightech-Raketen überlegen ist? Die schwache Maschine als Wunsch, ein Kind zu sein, und die lebende Bombe als Wunsch zu sterben, bilden ja einen absoluten Gegensatz.

AB Und angesichts der Arbeiten, über die wir hier sprechen, stellt sich die Frage, ob der Umgang mit der Technologie und die Waffe selber geschlechtlich kodiert sind. Kann davon die Rede sein, dass sie männlich oder weiblich ist?

VT Ihre Anwendung ist auf jeden Fall männlich! Das ergibt zumindest die quantitative Auswertung der Recherche.

GTD In der Kulturgeschichte besteht für Frauen ein Tötungsverbot, das aber nicht als *anthropologische Konstante* gelten kann, nach dem Motto: Frauen töten nicht, Männer ja. Oder Frauen als Sammlerinnen sind friedlich, Männer als Jäger nicht. Frauen waren geniale Jägerinnen und sind es weiterhin, sofern sie dazu kommen, dies zu realisieren (lacht). Das Tötungsverbot für Frauen ist historisch produziert und hat, wie ich denke, mit der Entmischung von Waffe und Werkzeug zu tun. Das Messer wird noch heute als Waffe und als Werkzeug benutzt, aber das Schwert ist bereits mit seinem Entstehen im arbeitsteiligen Sinn als Waffe definiert. Und da spätestens hätte das Tötungsverbot für Frauen, die sich von der Waffe fernzuhalten hatten, gegriffen.

AB Aber beim Schwert geht es um die Anwendung der Waffe, während sich der Selbstmordattentäter selbst zur Waffe macht. Meine Frage nach dem *Geschlecht der Waffe* zielte ja auf eine Art Subjektivität des Technologischen. Der Selbstmordattentäter, die Selbstmordattentäterin, ist mit der Waffe identisch, eine Opferposition, in die man sich nur unter extremen Bedingungen begibt. Und da finde ich es interessant, dass sich nicht nur Männer, sondern auch Frauen zu lebenden Bomben machen. Vielleicht ist die Opferposition nicht geschlechtsspezifisch codiert?

GTD Beide löschen ihren Körper zugunsten eines Jenseits aus, das als höhere Realität aufgefasst wird. Nicht das Töten und das für Frauen dabei aufgehobene Tötungsverbot steht im Vordergrund, sondern diese höhere Realität, die auf Erden nicht zu finden ist. Also, im Sinne des Festivalthemas *Reality Addicts:* warum soll diese höhere Realität nicht süchtig machen? Ich weiß, dass das Festival dies in keiner Weise meint, aber warum soll diese Sucht als religiöse Sehnsucht nicht für männliche oder weibliche Selbstmordattentäter zutreffen? Ihr säkularisiertes Gegenstück wäre die mediale Realität, die mit technischen Mitteln süchtig macht. Allerdings schließen sich Sucht und Humor gegenseitig aus, deshalb würde das Konzept des Festivals noch auf eine weitere Realität verweisen, in der es nicht um mediale Abhängigkeit, sondern um einen Bruch mit ihr geht? Sich in die Luft sprengen ist für solche, die auch nur ein Fünkchen Humor haben, unmöglich. Sie würden die Komik dieses Geschehens begreifen, die darin besteht, dass sich ein Mensch, der ins Paradies will, zur lebenden Bombe macht. Aber auch der total vernetzte Mensch steht dieser Komik nicht nach: er vertauscht seine Nabel- zwar mit einer Kabel-, nicht mit einer Zündschnur, aber auch er hängt an einem Paradies, das in seinem Fall im Diesseits liegt.

VT Humor löst diese Abhängigkeit auf. Er ist im Gegensatz zum Selbstmordattentat, das unwiderruflich ist, reversibel. Er bringt das Lachen zurück, Lachen über eine Situation, mit der man sich nicht identifiziert. Deshalb ist er immer auch eine Fiktion, die Abstand schafft.

AB Humor produziert etwas, was nicht endgültig ist, denn er bringt keine Wirklichkeit hervor …

VT … auch keine aus seiner Situation entstehenden Folgen, es geht um eine momentane Erleichterung.

GTD So this means that gender roles reproduce themselves. In their weak machines the men invent themselves as children (laughs). "Do something for me, lift me up, put me down," *etc.* "Put my shoes on, don't put them on." They are basically ideal machines that exteriorise male wishes. This "let-me-be-a-child-again" is the rejection of responsibility for technology – and that is new. Wolf Vostell, for example, worked with the crash, thus revealing the power contained within machines. For Vostell the idea of *weak machines* would have been nonsense.

VT But their presentations, unlike Vostell's, are not about a gesture of power, but about the deconstruction of the connection between technology and power. The question is whether technology always needs to be thought of in connection with power.

GTD Obviously there is a difference here between the 1970s and the early 21st century. The connection between technology and power has been sold to us since September 11 '01 in the name of terrorism that is completely without humour, but – to use a recent buzz word – well positioned. And this is true of both sides: as state terrorism it works with high tech, as suicide attack with primitiveness. The first variety refers to the second and vice versa, i.e. the desire for the explosive device brings forth the desire for total control; the one compliments the other.

AB And here the precision of a human bomb is almost greater than what satellite-guided rockets are capable of: *detonating the thing* from a distance of five thousand kilometres can't be achieved with the same dreadful accuracy. The myth of technology is a claim to its omnipotence, but this as-if can quite easily be cancelled out and undermined by human action. For example, through the Sarajevo jokes of Maja Bajević. They came about when the Serbs were continually firing down upon the city from its surrounding mountains. In this situation the jokes were a way of keeping oneself alive, because they represented a completely different kind of weapon. Humour is a completely different, effective tool. It is one of the most important artistic components, a critical force.

GTD But what is the relationship between the humorously created weak machines and the humourless suicide assassins whose precision is superior to remote-controlled high-tech rockets? The weak machine as the wish to be a child and the living bomb as the wish to die are entirely antithetical.

AB And in view of the works we are talking about, the question arises as to whether our dealings with technology and weapons themselves are gender-coded. Can we talk about them being male or female?

VT Their use is certainly male!

GTD Women have traditionally been prohibited from killing, although this cannot be regarded as an *anthropological constant* in the sense of women don't kill, men do. Or women as gatherers are peaceful, men as hunters not. Women were brilliant hunters and still are, provided they come to realise this (laughs). The prohibition on killing for women is historically produced, and I believe it has to do with the differentiation between the weapon and the tool. A knife is still used as a weapon and as a tool, but the sword is defined as a weapon, according to the principle of the division of labour, at the moment of its production. And this was the point where the prohibition on killing for women, who were required to stay clear of weapons, would finally have taken hold.

AB But with the sword we are dealing with the use of a weapon, while the suicide bomber turns him / herself into one. My question about the *gender of the weapon* is aimed at a kind of

GTD Nein. Damit bin ich nicht einverstanden (lacht)! Fiel nicht vorhin das Argument, dass Humor entwaffnen könne? Das stellt doch eine Realität ohne Waffen her. Und diese Entwaffnung würde vom Ausgangspunkt her auch für ein Waffensystem zutreffen, das desto komischer ist, je mehr sein Automatisierungsgrad dem Menschen, der sich selbst in die Luft jagt, unterlegen ist. Das ist doch schon im Märchen vom tapferen Schneiderlein der Witz, dass der Riese in seiner ganzen Übermacht keinerlei Chance gegen das Schneiderlein hat.

AB Wobei gerade das Schneiderlein mit Technologie, mit Technik und Wissen, arbeitet: Es zerdrückt einen Käse anstelle eines Steins, und es wirft einen Vogel anstelle eines Steins in die Luft, weil es weiß, dass der Vogel davonfliegen wird. Es verwendet diese *Prothesen* im Wettkampf mit dem Riesen, wobei seine eigene Kleinheit nur eine von den Eigenschaften ist, die ihm durch seine List zum Vorteil geraten. Das andere ist, dass das Schneiderlein, im Gegensatz zum Riesen, flexibler mit den in der Natur vorgefundenen Mitteln umgeht: Es kennt ihre Effekte, der Riese kennt sie nicht.

GTD Ich behaupte, das Schneiderlein hat einen anderen Technikentwurf! Keinen der Gewalt- und Machtversessenheit, wie er für unsere Zivilisation zutrifft, sondern einen, der dem Paroli bietet.

AB Der Riese schleudert den Stein in die Luft, dann fällt der Stein wieder runter: das ist alles, was der Riese tun kann. Die Frage ist, ob die spezifische Verwendung von Technik durch das Schneiderlein sich von ihrer *normalen* Anwendung unterscheidet, ob da tatsächlich ein Widerstandspotential gegenüber den *üblichen* Anwendungen von Technik drinsteckt?

GTD In *Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft* stellt Joseph Weizenbaum dem zwanghaften Programmierer einen Umgang mit dem Computer gegenüber, der sich nicht auf Macht und Gewalt fixiert. Es gibt also eine Anwendung von Technik, die diesen *Sündenfall* vermeiden kann und die nicht, wie es für den zwanghaften Programmierer zutrifft, süchtig macht, denn er ist der Spieler schlechthin, der Spieler, der nicht aufhören kann. Weizenbaum setzt ihn mit dem Spieler bei Dostojewskij gleich und beschreibt in diesem Zusammenhang eine analoge Situation zwischen Casino und Programmierer-Büro: Dort wie hier sieht es um vier Uhr morgens endzeitlich aus, dort wie hier wird der Raum nur verlassen, um der Unumgänglichkeit des Schlafens Genüge zu tun. Aber niemand sagt sich los vom System, durch das alle ihr *Leben* empfangen, ob der Spieler durch die Kugeln des Roulette oder der Programmierer durch die Algorithmen des Computers seinen *Kick* erfährt. Im Gegensatz zum Spieler, wäre also das Schneiderlein ein nichtsüchtiger (lacht), ein humorvoller Technikanwender.

AB Ich finde man muss unterscheiden zwischen Mediensucht und Realitätssucht. Diese hat ja nichts zu tun mit besonders vielen Fernsehbildern oder besonders exzessivem Gebrauch der Medien. Realitätssüchtige, das sind in unseren Augen solche, die den Fernseher ausschalten, die weggehen vom Bildschirm und sich eine andere Form von Wirklichkeit suchen. Das heißt nicht, dass Medien keine Wirklichkeit sind.

GTD Was noch in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts ein Leben aus *zweiter Hand* genannt wurde, das ist längst ein Leben aus *erster Hand* geworden, denn die Medien haben sich längst an die Stelle der Realität gesetzt, aber es wird nicht mehr problematisiert, es ist die Realität.

AB Ich bin in den 70ern noch ohne Computer, ohne viel Fernsehen, ohne Walkman aufgewachsen. Und ich wundere mich immer noch sehr über Leute, die den ganzen Tag mit Musik auf den Ohren herumlaufen. Sie gehen, von ihrer Umgebung akustisch abgekoppelt, mit Kopfhörern durch die Welt, und hören nach eigenem Bekunden *24 Stunden am Tag Musik.*

VT Ein Soundtrack zum Alltag, na und? Ich sehe das nicht so pessimistisch, es kann durchaus produktiv sein, viel Musik zu hören. Und an den ultimativen 24 Stunden ist bestimmt auch ein Teil Provokation.

subjectivity of the technological. The suicide assassin is identical to the weapon, taking up a victim stance only in extreme circumstances. And I find it interesting that not only men but also women make themselves into living bombs. Perhaps the victim stance isn't gender-specifically coded?

GTD Both destroy their bodies in favour of a hereafter that is conceived to be a higher reality. In the foreground is not the killing, or for women the disregarding of the ban on killing, but the higher reality that cannot be found on this earth. So, in the sense of the subject of the festival, *Reality Addicts,* why shouldn't this higher reality be addictive? I know that this is not at all what the festival wishes to propound, but why shouldn't this addiction, as a religious yearning, apply to male or female suicide bombers? Its secular counterpart would be media reality, which creates addiction through technical means. But addiction and humour are mutually exclusive, in which case the concept of the festival would refer to a further reality that is not concerned with media dependency but independence from it. Blowing oneself up is impossible for anyone with a scrap of humour. He/she would understand the comedy of the event, which consists in someone wanting to enter paradise turning themselves into a living bomb. But the totally networked person is every bit as comical, although in this case he exchanges his umbilical cord a flex not a fuse, he/she still aspires to a paradise, however for an earthly one.

VT Humour eliminates this dependency. In contrast to the suicide assassination, which is irrevocable, humour is reversible. It brings back laughter. Laughter about a situation we don't identify with. Which is why it is also always a fiction, one which creates distance.

AB Humour produces something that isn't final, as it doesn't bring forth reality . . .

VT . . . and there are no consequences from the situation in which it arises.
It's simply about momentary relief.

GTD No, I don't agree! (laughs) Didn't we just have the argument that humour can disarm? That brings forth a reality without weapons. And from this standpoint disarmament would also apply to a weapon system that is all the more comical for its degree of automation being subject to the person who blows him / herself up. That is the joke in the story of the brave little tailor: the all-powerful giant hasn't a chance against him.

AB Although it is the little tailor who works with technology and knowledge. He crushes a piece of cheese instead of a stone, and throws a bird instead of a stone into the air because he knows that the bird will fly away. He uses these *prostheses* in his battle with the giant, and his own smallness is only one of the qualities he turns to his advantage in his craftiness. The other thing is that the tailor, in contrast to the giant, deals more flexibly with natural means; he knows their effects, the giant doesn't.

GTD I think the little tailor has a different idea about technology. Not one obsessed with power, as our civilisation is, but one that defies power.

AB The giant hurls the stone into the air, but it falls back down. That is all the giant is able to do. The question is whether the specific use of technology by the little tailor differs from its *normal* use; whether it actually does contain an oppositional potential in relation to the usual *uses* of technology.

GTD In *Computer Power and Human Reason,* Joseph Weizenbaum contrasts the compulsive programmer with a way of dealing with the computer that is not based on power. There is a way to use technology that can avoid this *fall from grace* and that isn't addictive, as is the case with

AB Aber das entspricht nicht meiner Vorstellung von *Realitätssucht,* die gerade nicht die Abhängigkeit von einer medialen Logik meint. Meine Vorstellung von Realität schließt kontingente Momente ein: also das, was man nicht kontrollieren kann, das, was in einem komplexen System stattfindet, sich aber der Systematisierbarkeit entzieht. Und diese unablässige Musikberieselung – wie auch in Einkaufszentren – ist ja nicht zuletzt der Versuch, die Wahrnehmung zu glätten und homogen zu machen.

GTD *Realitätssucht* ist also ein Zustand, der sich zur *Mediensucht* entgegengesetzt verhält? Reality Addicts meint eine Realität, die eben nicht medial vermittelt ist, die nicht an Kabel- und Zündschnüren hängt, als sei es die Nabelschnur? Es geht also um Leute, die süchtig nach einer Realität sind, die den Medien entgeht oder sich nicht an den Medien orientiert? Eine Ausstiegsphantasie?

AB Es geht um den Ausstieg aus der zwanghaften Bindung an den Bildschirm, Ausstieg aus dem Glauben, dass Google uns die neue Wahrheit gibt.

VT Ich verstehe *Realitätssucht* so, dass man sich mit der verknappten Information nicht zufrieden gibt. Man sucht sich am besten eine ganze Kette von Medien zusammen, die man täglich neu verknüpft. Wichtig ist, dass du genau weißt, wo du was kriegen kannst. Du machst dir deinen eigenen Fahrplan oder deine eigene Kartografie, und die scannst du täglich ab. Es ist wie ein Puzzle, aber anders kommst du gegen die zunehmende Unübersichtlichkeit angesichts immer leichter werdenden Zugriffs auf Information, aber auch die Wiederholung immer gleicher kurzgefasster Information, nicht an. Sie soll durch Verdummung beruhigen, bewirkt aber das Gegenteil: Unruhe, Wissenwollen, Jagd auf Information.

AB Oder auf Wirklichkeit?

GTD Aber nicht auf eine Wirklichkeit, die durch das Abschalten der Medien aufgespürt wird. Im Gegenteil, ich gehe freiwillig als Beute ins Netz. Obwohl mir eine von den Medien befreite Realität auch verdächtig ist: Neo-Hippietum (lacht), das ist doch hoffnungslos naiv.

AB Ich verstehe gar nicht, was daran so hippiemässig ist?

GTD Na ja, weil es mal wieder um das *einfache Leben* geht. Als ob es neben der medialen Realität noch eine Realität gäbe, die die reine Unschuld ist.

AB Ich habe doch nichts von einem Zustand der Unschuld gesagt. Ich glaube nur, dass es einen Erfahrungsbereich gibt, der nicht von diesen medialen Vermittlungen abhängt: damit meine ich Formen von kulinarischem Genuss oder von Körpererfahrungen, die nicht technisch zu machen sind.

VT Aber die gibt's doch immer, oder?

AB Und um genau das geht es mir, wenn ich sage: *Realitätssucht.* Für mich heißt *Reality Addicts,* dass es Leute gibt, die solche Erfahrungen suchen. Die künstlerischen Projekte, die mich in diesem Zusammenhang interessierten, sind solche, die das stark machen, die ihren Spaß haben daran, die Medienrealität gegen sich selbst zu wenden. Aber mit einem Zustand der Unschuld vor dem Sündenfall hat das nichts zu tun. Es geht um das Zulassen von *schmutzigen,* vermischten Wirklichkeiten, die man nicht in den Griff bekommt, die allenfalls zu modifizieren sind. Wenn Du sagst, es gehe mir um den Wunsch nach Unschuld, dann unterstellst Du auch, dass ich in der Verbindung von Technik und Wissen einen Fall von Schuld sehe. Sie belaste uns mit einer Hypothek, die man nicht mehr los kriegt, das heißt: wir wären verschuldet mit Technologie.

GTD Das rührt an den Zusammenhang von Theologie und Technologie. Warum, frage ich mich schon lange, ist der Teufel aus göttlicher Perspektive ein *Macher* im intriganten Sinn? Seine Machinationen und Verstrickungen, Fallen und Netze, führen innerhalb der Schöpfung zum Tod, während Gott das Leben okkupiert. Er zeugt, während der Teufel erzeugt, als ob das etwas höchst Verdäch-

the compulsive programmer – for he/she is the epitome of the gambler who can't give up. Weizenbaum equates him / her with in Dostoevsky's *The Gambler,* and in this connection describes an analogue situation between the casino and the programmer's office: both places look apocalyptic at four in the morning; both places are only left in order to satisfy the demands of sleep. But no one renounces the system that is felt to give *life,* that provides the *kick,* be it the gambler through the roulette wheel or the programmer through the algorithms of a computer. In contrast to the gambler, the little tailor would be a non-addicted (laughs), humorous user of technology.

AB I think we need to distinguish between addiction to media and addiction to reality. This has nothing to do with particularly large quantities of television images or a particularly excessive use of media. Reality addicts in our eyes are those people who turn off the television, who move away from the screen in order to seek a different form of reality. This doesn't mean that media is not reality.

GTD What in the 1970s was still considered living *second hand* has long become living *first hand,* for the media have put themselves in the place of reality. But they are no longer discussing it; they are reality.

AB I grew up in the 1970s without a computer, without much television and without a Walkman. And I'm still amazed at people who walk around all day with music in their ears. They move through the world with headphones, severed acoustically from their surroundings, and say that they listen to music *24 hours a day.*

VT A soundtrack to daily life. So what? I don't see it pessimistically. It can certainly be productive to listen to music a lot. And of the 24 hours, some of that is bound to be provocation.

AB But that doesn't correspond to my idea of *reality addiction,* which precisely doesn't propound the dependency on a media logic. My idea of reality includes contingent elements, i.e. things you can't control, things that take place in complex systems, but that can't be systemised. And this constant stream of music – it's the same in shopping centres – is also an attempt to smooth over and homogenise reality.

GTD So *reality addiction* is also a state that is contrary to *media addiction? Reality Addicts* refers to a reality that is not conveyed via the media, not dependent on flexes and fuses as if they were the umbilical cord? We're talking about people who are addicted to a reality that escapes the media or isn't oriented towards the media? An opting-out fantasy?

AB It's about the opting out of the compulsive attachment to the screen, opting out of the belief that Google is giving us a new truth.

VT I understand *reality addiction* to mean not being satisfied with rationed information. The best thing is to find a whole chain of media and piece it together differently each day. The important thing is to know exactly where you can get what. You make your own timetable or your own map and scan them daily. It's like a jigsaw puzzle, but otherwise you're unable to fight the growing confusion in view of the increasing ease of access to information, or the repetition of similar and summarised information. A repetition that is intended to sooth through stultification, but achieves an opposite effect: agitation, desire for knowledge, the hunt for information.

AB Or for reality?

GTD But not for a reality that is tracked down by switching off the media. On the contrary, I become online quarry of my own free will. Although I'm also suspicious of a reality that is liberated from media: neo-hippyness (laughs), that's hopelessly naive.

tiges ist. Dabei ist er, genau besehen, die Kehrseite Gottes. Er ist seine linke Hand, die sehr wohl weiß, was die rechte Hand tut. Beide waschen sich die Hände gegenseitig in Schuld oder Unschuld, je nach dem. Aber warum dieses Konzept? Hat es damit zu tun, dass diejenigen, die über Technik und Wissen verfügten, eben deshalb unterworfen wurden und sich dabei aufs Tiefste schuldig zu fühlen hatten, damit sie ihre Unterwerfung akzeptierten? Handwerker, die ihre Arbeit nicht als Gottesdienst verstanden, betrieben das Werk des Teufels.

VT Und Menschen, die sich 24 Stunden an Maschinen anschließen, die haben noch heute teil an dieser Schuld? Jedenfalls werden sie wie Kranke behandelt, für die es bereits Therapien gibt. Sie sind die Armen, die Schwachen, die gerettet werden müssen.

AB Aber nur, wenn sie auffällig werden, wenn sie nicht mehr produktiv sind; vorher macht das nichts. Aber wenn sie bei der Krankenkasse aufschlagen, dann müssen sie *gerettet* werden. Ansonsten sind sie wunderbare, postmoderne Konsumenten von immateriellen Waren wie DSL-Leitungen, Klingeltönen und anderem. *Reality Addicts* stellen diese Abhängigkeiten in Frage und spielen mit den Wirklichkeiten, denen sie sich unterwerfen. Natürlich ist das auch eine Form von *Wirklichkeitsgestaltung,* wenn man den ganzen Tag über mit Stöpseln im Ohr herumläuft und sich eine akustische Umgebung verschafft, die vielleicht angenehmer ist als das, was man sonst auf der Strasse hört. „Ich mache mir meine eigene Welt und bestimme selbst, wie ich darin lebe." Warum nicht? Nur für mich steckt da zu viel von der prägenden Logik dieser Systeme drin. Wenn du hörst, was die sich teilweise für Musik antun, die nur auf Normalisierung und Synchronisierung ausgerichtet scheint … Das als Form der Befreiung und Selbstbestimmung zu bezeichnen, halte ich für völlig abstrus. Für mich ist das eine Form von Unterwerfung, die durch die Musik selber unkenntlich gemacht wird.

GTD 24 Stunden Musik, das heißt doch, eingelullt zu werden wie im Mutterbauch. Es wird eine uterale Situation hergestellt: geschlossene Augen, angestöpselte Gehörgänge, und von da aus eine pränatale Wahrnehmung wie im Mutterbauch (lacht). Und jetzt könnte man wieder aufs Paradies kommen, da jede Regression nichts anderes als einen paradiesischen Zustand will. Sofern also *Reality Addicts* eine Realität meint, in der ich nicht von morgens bis abends an den Medien lutsche, hat sie mit einer Paradieses-Vorstellung nichts zu tun?

AB Da treffen zwei unterschiedliche Paradiesbegriffe aufeinander, nämlich einer, der auf der Bühne des Marionettentheaters zu suchen ist (lacht), und einer, der sich dahinter – oder davor – befindet.

GTD Und dieser zweite Begriff würde ein Außerhalb der Szene bezeichnen, während sich innerhalb der Szene, also auf der Bühne, die Abhängigkeit von der Technik abspielt? So gesehen, wäre die Schöpfung immer schon eine riesige Maschinerie gewesen, ein Theater, auf dessen Bühne der Teufel nur das andere Gesicht Gottes mimt. Die Frage stellt sich, ob sich die Geschichte der Technik auch anders erzählen lässt? Der Computer ist die Lösung, aber was war das Problem (lacht)? Weshalb diese Gier nach einer störungsfreien Berechenbarkeit, die uns die Reduktion von allem und jedem auf Null und Eins als höchstes Glück empfinden lässt? Ging – oder geht – es darum, uns selbst abzuschaffen? Uns, die Süchtigen, die von Macht und Ohnmacht zugleich besessen sind, und die das Paradies in beiden Richtungen suchen: vor der Geburt und nach dem Tod. Um das noch mal auf den zwanghaften Programmierer bei Weizenbaum zu beziehen: Er ist an beide Zustände, an die Omnipotenzfantasie und an die Regression gebunden und, so gesehen, ist er noch nicht in der Realität angelangt.

VT Aus meiner Sicht wäre die Symbiose aus beiden Formen der ideale Umgang mit der Realität.

GTD Und wie würde diese Symbiose funktionieren?

AB I don't see what's so hippyish about that?

GTD Well, because it's about going back to the *simple life*. As if apart from media reality there was another reality of pure innocence.

AB But I didn't say anything about a state of innocence. I only think that there is an area of experience that doesn't depend on being imparted by the media. By this I mean forms of culinary enjoyment or physical experiences that can't be had technically.

VT But aren't they always there?

AB That's just what I mean when I talk about *reality addiction*. For me *Reality Addicts* means that there are people who seek out such experiences. The artistic projects that interest me in this connection are those that strengthen this area, that take enjoyment in turning media realities against themselves. But this has nothing to do with the innocence before the Fall. It's about the admittance of *dirty*, mingled realities that we can't get a grip on, that at best can be modified. When you say *'I'm talking about the desire for innocence'* you also imply that I see guilt in the connection between technology and knowledge. Such a guilt would burden us with an eternal debt, i.e. we would be indebted to technology.

GTD That touches on the connection between theology and technology. I've wondered for a long time why the Devil, from a divine perspective, is a *doer*, a schemer. Within creation his machinations and entanglements, traps and nets, lead to death, while God occupies life. God generates, while the Devil engenders, as if that were something deeply suspicious. But strictly speaking the Devil is the reverse side of God. He is his left hand, which very much knows what the right hand is doing. Each washes the other's hands in guilt or innocence. But why this concept? Does it have to do with the fact that those in possession of technology and knowledge have for that very reason been subjugated, and so are obliged to feel deeply guilty in order to accept their subjugation? Craftspeople who don't see their labour as worship are doing the work of the Devil.

VT And people who attach themselves to machines 24 hours a day still partake in this guilt? At any rate they are treated as sick people, for whom treatment is available. They are the poor and weak who need to be saved.

AB But only if they stand out because they are no longer productive. Before that it doesn't matter. But once they burden their health insurance they have to be *saved*. Otherwise they are wonderful post-modern consumers of immaterial goods like DSL lines, ringing tones, etc. *Reality addicts* call such dependencies into question and play with the realities to which they subjugate themselves. Of course it is also a form of *reality design* to walk around all day with plugs in your ears, creating acoustic surroundings that are perhaps more pleasant than what you can hear on the streets. "I make my own world and I decide how I live in it." Why not? But for me this contains too much of the characteristic logic of the systems. When you hear what kind of music some of them listen to, apparently only aimed at normalisation and synchronisation... To describe this as a form of liberation and self-determination is a complete obscuration. For me it is a form of subjugation that is made unrecognisable through the music itself.

GTD 24 hours of music means being lulled to sleep, like in the womb. A uterine situation is created: closed eyes, plugged ears, and through this a prenatal perception as in the womb (laughs). And now we could return to Paradise, as regression intends nothing other than a paradisal state. So if *Reality Addicts* means a reality in which I don't suck at the media from morning to night, does it then have nothing to do with the idea of a paradise?

VT Als Gleichgewicht.

AB Halb geboren, halb nicht geboren?

GTD Die Füße noch im Bauch, und der Kopf schon draußen?

AB Ein Humorist kann vielleicht rein und raus springen, er kann vielleicht sogar von der Bühne springen? Der Humorist ist keiner, der die Technik hundertprozentig beherrschen muss, er kennt nur ihre Effekte, mit denen er zu spielen weiß. Er möchte die Technik gar nicht beherrschen, sonst wäre er von seiner Ausgangssituation her kein Humorist. So hält er daran fest, dass das von ihm hergestellte Ding nie mehr sein kann, als eine von ihm abhängige Sache. Der Wahn der Omnipotenzfantasie, dass diese Sache selbständig handeln kann, käme ihm ebenso wenig in den Sinn, wie die Regression, dass ihn diese Sache vom Handeln entbindet, als ob sie eine *Mama* wäre, nach der geplärrt werden kann. Eine urkomische Situation, die aber von demjenigen, der in dieser Ambivalenz steckt, gar nicht erkannt wird. Für den Humoristen trifft dies nicht zu: Er stellt etwas her, von dem er niemals annimmt, dass es ohne ihn existieren kann. Der Humor des Humoristen ist ein extrem individuelles, performatives Konzept, das einen Schauspieler braucht: jemanden der Witze erzählen, jemanden der die Situationskomik ausleben, jemanden der ein Gespür für den richtigen Moment, für die richtige Geste, den richtigen Satz entwickeln kann. Und dies lässt sich nicht einfach auf ein Objekt übertragen und reproduzieren. Es geht also um ein temporäres und performatives Handeln, um eine *kurze Aktion,* aus der man sich auch sofort wieder zurückziehen kann.

GTD Warum wird dann überhaupt noch etwas hergestellt?

AB (lacht) Um zu zeigen, dass es nicht funktioniert. Mit dem humorvollen Herstellen werden die Grenzen der Funktionalität demonstriert, denn der Humor ist ja bei den künstlerischen Arbeiten genau da ausgeprägt, wo man die Grenzen des Technischen sehen, die Logik des Mechanismus verstehen kann. Nicht in jedem Detail, aber es muss erkennbar sein, wo die Grenzen liegen, und das Lachen muss sich dann um dieses isolierte Objekt herum schließen können.

GTD Dass dieses Lachen bereits beim Verfertigen von Pfeilspitzen aus Feuerstein möglich gewesen ist, halte ich für unmöglich, denn ein Lachen darüber, dass das Hergestellte nicht funktioniert, ist doch eine Situation, die wir uns erst heute im Zustand von Hightech leisten können (lacht sehr).

AB Ich vermute dagegen, dass mit dem ersten bearbeiteten Feuerstein auch der erste Witz da gewesen ist (alle lachen).

GTD Wenn ich über das, was ich mache, lachen kann, bin ich weder von einem Omnipotenz- noch von einem Regressionswunsch beherrscht. Das Hergestellte ersetzt nicht die Geburt, wie das die künstliche Gebärmutter perspektiviert, in der sich beide Wünsche verbinden. Da sie aber keine weibliche Unternehmung ist, stellt sich die Frage: Wie beschränkt oder wie humorlos ist denn nun der männliche Produzent? Oder, anders gefragt: Inwiefern bringen die Künstlerinnen in der Ausstellung andere Konzepte ins Spiel?

VT Andere Humor-Konzepte?

GTD Und andere technische Konzepte?

VT Schwierig, weil das Technische in den Arbeiten der Künstlerinnen kaum eine Rolle spielt. Es geht eher um gesellschaftliche Fragestellungen, der performative Aspekt steht im Vordergrund: Es ist oft so, dass die Frauen selbst vor der Kamera in unterschiedlichen Rollen agieren. Und diese Rollen geben sie sich selbst, wie Valérie Pavia, eine französische Videokünstlerin, die disparate Narrative so zusammenführt, dass sich immer eine absurde Pointe ergibt. Dabei spricht sie auf eine ganz lakonische Art und Weise, inszeniert sich aber auch sehr weiblich, was wiederum gebrochen wird durch ihr *Desinteresse* oder, richtiger, durch ihre Abgeklärtheit, mit der sie auf den

AB Two different concepts of paradise come together here, namely the one we can find in the puppet theatre (laughs) and the one that is behind – or before – it.

GTD And this second concept would signify somewhere outside the scene, while inside the scene, on the stage, the dependency on technology is played out? Seen in this way, creation would always have been a gigantic machine, a theatre on whose stage the Devil simply mimes the other face of God. The question arises as to whether the history of technology can be related in another way. The computer is the solution, but what was the problem (laughs)? Why this craving for a disturbance-free predictability that has us experience the reduction of anything and everything to a zero and a one as the greatest happiness? Was it – or is it – about doing away with ourselves? Us, the addicts, obsessed with both power and powerlessness, who are searching for paradise in both directions: prior to birth and after death. To bring us back once again to Weizenbaum's compulsive programmer: he / she is bound to both states, to the fantasy of omnipotence and to regression, and, seen in this way, has not yet arrived in reality.

VT In my view the symbiosis of both forms would be the ideal approach to reality.

GTD And how would this symbiosis work?

VT As a balance.

AB Half born, half unborn?

GTD The feet still in the womb, but the head already outside?

AB A humorist could perhaps jump in and out, he could even jump off the stage? The humorist is not someone who needs to master technology one hundred percent, but is someone who knows its effects and how to play with them. The humorist doesn't want to master technology, otherwise he/she wouldn't intrinsically be a humorist. He/she keeps a firm hold on the fact that the thing produced can never be anything more than something dependent on him / her. The madness of the omnipotence fantasy, that things can act independently, would occur to him / her as little as the regression that this thing absolves him / her from action, as if it were a *mama* to go crying to. An utterly comical situation, which however is not recognised by the person within this ambivalence. This does not apply to the humorist; he / she produces something and never assumes it to be capable of existence without him/her. The humour of the humorist is an extremely individual, performative concept that needs an actor, someone who can tell jokes, who can develop a feeling for the right moment, the right gesture, the right sentence. And this can't simply be transferred onto an object and reproduced. We're talking here about temporary, performative action, about a *short act,* which we can pull back from immediately.

GTD So why are things produced at all?

AB (laughs) To show that it doesn't work. Humorous production demonstrates the boundaries of functionality; in the artistic works humour is most distinct at exactly the point where we can see the boundaries of the technical and understand the logic of the mechanism. Not in every detail, but the boundaries need to be recognisable, and the laughter needs to be able to close around this isolated object.

GTD I find it impossible that this laughter was already present at the manufacture of flint arrowheads, because laughing about the fact that something manufactured doesn't work is a luxury we have only been able to afford today in the state of high tech (laughs a lot).

AB On the other hand, I suspect that the first flint stone to be chipped brought the first joke with it (all laugh).

GTD If I can laugh about what I do, I am neither dominated by the desire for omnipotence or regres-

Alltag sieht. Auch von Annette Messager gibt es eine Arbeit in diesem Sinn: sie hat misogyne Sprüche auf *Stofftaschentücher* gestickt, das heißt, auf Stoff in Taschentuchgröße. Diese Sprüche sind ganz nachlässig hingestickt, da es ihr um das Gegenbild zur Perfektion weiblicher Handarbeit geht.

AB Ein gutes Beispiel in diesem Kontext ist auch ein Band von Kristin Lucas, das leider nicht in der Ausstellung ist. Dieses Video, *Host* (1997) ist aus der Perspektive eines Geldautomaten aufgenommen: Du siehst die Schrift auf seinem Bildschirm spiegelverkehrt, und wenn du durch dieses Fenster guckst, ist das so, als ob du in dem Geldautomaten sitzt und hinaus in die Welt siehst. Der Film beschreibt den Dialog zwischen einer jungen Frau, die dringend Geld braucht, obwohl ihr Konto leer ist, und dem Geldautomaten, der ihr durch eine List helfen will, an das Geld eines anderen Bankkunden zu kommen, der eh zuviel davon hat.

VT Der sozialistische Automat (alle lachen)!

GTD ... der Verteilungsgerechtigkeit praktiziert. Es passiert genau das Gegenteil wie in den männlichen Konstruktionen, denn die Künstler ersetzen sich durch ihre schwachen Maschinen, während die Frauen sich selbst an die Stelle der Maschinen setzen, was in seiner Konsequenz heißt: Die Ersetzung des Menschen durch die Maschine wird rückgängig gemacht.

VT Aus meiner Sicht wird die Maschine, ob als Video oder Automat, einfach als Kamerabild oder Bühne genutzt.

AB Aber nicht bei dem *tape* von Kristin Lucas: sie kommuniziert mit dem Apparat, und sie ist der Apparat. Das ist eigentlich Schizophrenie, aber eine, wie man sie sich immer erhofft, um die Geldströme hinter dem Bildschirm zu kontrollieren. Und ich glaube schon, dass das auch eine besondere Qualität von humorvoller künstlerischer Arbeit sein kann: nämlich die Fähigkeit, zwischen den verschiedenen Ebenen der Präsenz und der Repräsentation hin und her zu springen. Das heißt ja nicht nur, um die verschiedenen Logiken zu wissen, sondern es heißt auch, mit ihnen zu kämpfen.

GTD Und dabei wird der Automat zum Bühnenraum, in den sich das Double der Künstlerin reinsetzt, die jetzt mal anders als die dem Automaten eingeschriebenen Programme funktioniert.

AB Weil sie die bessere Maschine sein will! Für den Mann als Künstler kommt das nicht in Frage. Seine Maschine muss schlechter sein als er, darum identifiziert er sich mit der schwachen Maschine.

VT Die Frau ist eben eine Verbündete der Maschine.

AB Was auch für die US-amerikanische Künstlerin Natalie Jeremijenko gilt, die sich auf einem sehr hohen Niveau mit der Technologie auseinandersetzt. Eines ihrer Projekte heißt *BIT Plane*, das ist ein kleines Flugzeug mit einer Überwachungskamera, die Videodaten zu einer Bodenstation funkt. Mit diesem Flugzeug flog sie über Silicon Valley und nahm dort Bilder der großen Firmenzentralen auf.

VT Der Trick dabei war: Dieses Flugzeug ist so klein, dass es von irgendwelchen Frühwarnsystemen weder eingefangen noch abgeschossen werden konnte.

AB Jeremijenko hat das als eine Form der Gegenüberwachung beschrieben. Ein anderes Projekt besteht darin, dass sie Zellen von einem Baum klonen ließ. Die 40 oder 50 Baumklone wurden zuallererst in einer Galerie präsentiert, in der diese Pflänzchen gewachsen sind, die sie dann an Stellen mit den unterschiedlichsten klimatischen Bedingungen ausgesetzt und eingepflanzt hat. Das Projekt will zeigen, dass die Identität von Klonen eine reine Illusion ist, da es so viele kontextuelle Umstände gibt, die mitprägend dafür sind, was aus einem Baum oder einem Lebewesen wird. Natalie Jeremijenko benutzt die Technologie: nicht um sich gegen sie zu wenden, sondern um eine menschliche Botschaft zu überbringen. Sie hat kein Hühnchen mit der Technologie zu rupfen, sondern mit dem Mythos, der sie mystifiziert.

sion. What I produce does not replace my birth, as in the perspective of the artificial womb in which both desires combine. But since this is not a female undertaking the question arises as to how restricted or humourless is the male producer? Or to put it another way, to what extent do the women artists in the exhibition bring other concepts into play?

VT Other concepts of humour?

GTD And other technical concepts?

VT Difficult, because technology scarcely plays a role in the women's works. They have more to do with social questions, and the performative aspect is in the foreground. The women themselves often act out different roles in front of the camera. And they give themselves these roles, like Valérie Pavia, a French video artist, who brings together disparate narratives in such a way that the conclusion is always absurd. She speaks very laconically, but stages herself in a very feminine way, which on the other hand is disrupted by her *lack of interest,* or more exactly by the tranquillity with which she views everyday life. There is also a work like this by Annette Messager: she has embroidered misogynistic phrases on *handkerchiefs,* i.e. on handkerchief-sized pieces of cloth. The phrases are carelessly embroidered, because she is concerned with an antidote to the image of perfect female handiwork.

AB A good example in this context is also a tape by Kristin Lucas, which unfortunately isn't in the exhibition. This video, *Host* (1997) has been made from the perspective of an ATM: you see the letters on its screen in mirror writing, and when you look through this window it's as if you're sitting in an ATM looking out at the world. The film describes the dialogue between a young woman who desperately needs money, although her account is empty, and the ATM, which wants to help her, through a trick, to get hold of the money of another of the bank's customers, who has too much of it.

VT The socialist ATM (all laugh)!

GTD ... which practices equal distribution of wealth. Exactly the opposite happens in the male constructions, as the men replace themselves with their weak machines, while the women put themselves into the place of the machines, which in all consistency means a reversal of the replacement of the human being by the machine.

VT In my view the machine, be it video or ATM, is simply used as a photographic image or stage.

AB But not in the tape by Kristin Lucas. She communicates with the device, and she *is* the device. That is schizophrenia, actually, but one we've always wished for in order to control the streams of money behind the screen. And I certainly think that this can be a particular quality of humorous artistic work, namely the ability to jump back and forth between the different levels of presence and representation. This doesn't only mean knowing about different logics, it also means struggling with them.

GTD And so the ATM becomes a stage set into which the artist's double places herself, to function differently from the ATM's programming.

AB Because she wants to be the better machine! There is no question of this for the male artist. His machine must be worse than him, which is why he identifies with the weak machine.

VT The woman is an ally of the machine.

AB Which applies to the American artist Natalie Jeremijenko, who enters into a very high-level debate with technology. One of her projects is entitled *BIT Plane,* which is a small aeroplane with an observation camera that radios video data to a ground station. In this aeroplane she flew over Silicon Valley and took photographs of the big corporation headquarters.

GTD Sie hätte, wenn das mit dem tapferen Schneiderlein stimmt, einen Umgang mit der Technik wie dieses Schneiderlein, das mit List und Tücke den Riesen zu Fall bringt, obwohl er über eine unglaubliche Kraft verfügt. Klone unter Bedingungen auszusetzen, unter denen es gar nicht möglich ist, dass sie sich gleich entwickeln, zeigt, dass die Technik des Klonens ein Wahn ist, den sie ad absurdum führt.

AB Dabei wendet sie die Technik so an, wie sie angewendet werden soll. Die Technik kommt zu ihrem Recht. Nur der Mensch, der mit dieser Technik einen bestimmten Mythos verbindet, wird frustriert, weil diese Technik, die doch so wunderbar funktionieren müsste, zu völlig anderen Resultaten führt. Die Männer bauen Maschinen, die – so wie sie konstruiert sind – ohnmächtig sind. Gehandicapt. Behindert. Das *Ding* von Natalie Jeremijenko ist nicht behindert. Es entfaltet sich genau so, wie es sich entfalten soll, da auch die Technik kein Verlangen danach hat, dass 40 oder 50 identische Bäume rauskommen. Das ist ein ausschließlich menschliches Verlangen danach, dass jemand nach mir kommt, der genauso ist wie ich, oder der sogar Ich ist.

GTD Sie stellt die philosophischen Voraussetzungen des Klonens in Frage, nämlich die Identitätslogik, auf deren Kritik Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* abzielen, das heißt, Natalie Jeremijenko praktiziert mit ihrer *Baumschule* diese Kritik. Und die Pointe ist die, dass sie dadurch ein bisschen in die Richtung des tapferen Schneiderleins kommt, weil auch dieses Schneiderlein eine andere Technikverwendung hatte. Käse, Vogel, und so fort, verwandeln seine Schwäche nicht in Stärke, sondern sie sind der Anstrengung des Riesen darum überlegen, weil sie aus sich heraus wirksam sind. Das Schneiderlein kitzelt aus ihrer Beschaffenheit den Effekt heraus, der den Riesen entwaffnet, doch der Effekt hat immer einen Witz. Er fügt dem Schneiderlein keine Macht hinzu, denn der Käse ist nachher nicht mehr zu gebrauchen, und der Vogel ist weg. Es geht also um einen Witz, um einen Humor, der einen Bruch innerhalb der Technikverwendung setzt. Eine künstliche Gebärmutter wäre demnach nicht das Ding, auf welches das Schneiderlein zielt. Es ist nicht süchtig nach einem regressiven Paradies, sondern es steht mit der Realität auf gutem Fuß, wozu auch das Stolpern gehören kann, denn der Humor taucht im Augenblick des Bruchs auf. Er ist nicht als Regel parat, sondern er ist an den Augenblick der Aktion gebunden. Im Bruch selbst liegt der Witz oder, anders gesagt, der Witz selbst löst den Bruch aus, der sich nicht positivieren lässt. Aber mit diesem Bruch tritt eine andere Realität und mit ihr auch ein anderer Umgang mit der Technik ein.

AB Aber was wäre so ein anderer Umgang? Wie kann man sich das vorstellen?

GTD Wir sind ja darauf fixiert, dass die Automation ihr *Faustrecht* bis zum geht nicht mehr durchsetzen kann. Jede Wegrationalisierung scheint im Sinne dieser Identitätslogik gerechtfertigt: Maschine bringt Maschine zwecks Maximierung von Profit hervor. Wir setzen dieser Identitätslogik keinerlei Widerstand entgegen, sondern starren wie das Kaninchen auf die Schlange auf die daraus resultierende Arbeitslosigkeit und nehmen die damit verbundene Ohnmacht durch die neuen Mechanismen der Disziplinierung und Kontrolle in Kauf. Und da wäre doch die Frage, ob man nicht mit dem Schneiderlein sagt: „Oh! Hallo! – da verwende ich doch den *Käse* einfach mal anders, bei mir darf die Maschine ein Vogel sein, damit sie ungeschoren über das Silicon Valley kommt."

VT The trick was that this aeroplane was so small it couldn't be registered by any early-warning system, nor could it be shot down.

AB Jeremijenko described it as a form of anti-observation. Another project consisted of cloning the cells of a tree. The 40 or 50 tree clones were first exhibited in the gallery in which they had grown, but were then replanted in places with very different climatic conditions. The project intends to show that the identity of clones is illusory, as there are so many contextual circumstances that contribute to how a tree or a living thing will turn out. Natalie Jeremijenko uses technology not to protest against it but to deliver a human message. She has no bone to pick with technology, but with the myth that mystifies it.

GTD If we're right about the brave little tailor, Jeremijenko would have a similar approach to technology: the tailor brings the giant down through cunning and craftiness, although the giant has unbelievable power. Subjecting clones to conditions in which it is impossible for them to develop in the same way shows that the technology of cloning is a madness, which Jeremijenko takes to absurdity.

AB And she uses the technology just as it is supposed to be used. The technology comes into its own, but the person who associates a particular myth with it is frustrated, because this technology, which ought to function so beautifully, leads to completely different results. Men build machines that – in the way they are constructed – are powerless, handicapped, and for disabled. Jeremijenko's *things* are not disabled. They develop in exactly the way they are supposed to, as the technology itself has no desire for 40 or 50 identical trees to emerge. This is an entirely human desire: that someone comes after me who's exactly like me, or even is me.

GTD She calls the philosophical preconditions of cloning into question, namely the logic of identity, which Horkheimer and Adorno criticise in the *Dialectic of Enlightenment,* i.e. with her *arboretum.* She practises this criticism and by doing so she goes a little in the direction of the brave little tailor, who also used technology differently. In the case of the little tailor, cheese, birds etc. do not transform his weaknesses into strength, but they are superior to the efforts of the giant because they are effective in and of themselves. Out of their very nature the tailor tickles the effect that disarms the giant, but the effect is always something of a joke. It doesn't give the tailor any additional power, for the cheese is no longer edible and the bird is gone. So we have here a joke, a humour, that causes an inner disruption within the application of technology. Accordingly, an artificial womb would not be the thing the little tailor was aiming for. He is not addicted to a regressive paradise, but is on good terms with reality – of which stumbling can be a part, as humour emerges at the point of disruption. Humour is not on hand as a rule, but is bound to the moment of action. The joke lies in the disruption itself, or to put it another way, the joke itself triggers the disruption, which cannot be made positive. But with this disruption another reality and another way of dealing with technology enters onto the scene.

AB But what would this other way be? How can we imagine it?

GTD We are fixated on the idea that automation can assert its *law of the jungle* to the bitter end. In the sense of this logic of identity every elimination through rationalisation seems justified. Machine brings forth machine for the purpose of profit maximisation. We present no resistance to this logic, but stare, as if hypnotised, at the resulting unemployment, and take for granted the powerlessness associated with it through the new mechanisms of disciplining and control. And perhaps here we could say, along with the brave little tailor, "Oh, Hello! I'll just use the *cheese* another way. I can let the machine be a bird so that it gets across Silicon Valley unharmed."

Ausstellung Exhibition

Maja Bajević *Back in Black*
2003

Maja Bajević wurde 1967 in Sarajevo geboren und studierte Kunst in Paris. 2003 wurde sie französische Staatsbürgerin. Zuletzt hatte sie Einzelausstellungen im Moderna Museet Stockholm, in der Galerie Michel Rein in Paris, im P.S.1 in New York und im Museum für Moderne Kunst in Belgrad.

Back in Black thematisiert indirekt die persönlichen Auswirkungen des Kriegs von 1992 bis 1995 auf die Bevölkerung in Sarajevo und wie sie damit umging: In einem traditionellen Café, dessen Wände noch mit Tito-Porträts geschmückt sind, erzählen junge und alte BosnierInnen zynisch abgründige Kriegswitze vor der Kamera. Dabei tragen sie anonymisierende Strumpfmasken. Die Witze handeln immer von denselben Charakteren: Suljo und Mujo, zwei legendären Figuren, die schon vor dem Krieg als Witzcharaktere populär waren – damals war es die Kritik am kommunistischen System, nun sind es die Kriegserlebnisse, die verarbeitet werden. Da verlieren sie Ohren oder Arme und suchen nach der Zigarette, die hinter dem Ohr klemmte. Schwarzer Humor überwindet das Tabu der Kriegstraumata und schafft die Möglichkeit, die eigentlich unaussprechlichen Erlebnisse und Gefühle mitzuteilen – eine Strategie, die großen emotionalen Belastungen vorübergehend zu vergessen. Durch die Dokumentation der Witze auf Video kann *Back in Black* auch als Teil eines *Oral History*-Archivs verstanden werden.

Maja Bajević was born in Sarajevo in 1967, and studied art in Paris. In 2003 she became a French citizen. In recent years she has had solo exhibitions at the Moderna Museet Stockholm, at the Michel Rein Gallery in Paris, at P.S.1 in New York and at the Museum of Modern Art in Belgrade.

Back in Black is concerned, in an indirect way, with the personal effects of the war of 1992 to 1995 on the population of Sarajevo, and the way in which they responded to the situation. The setting is a traditional café, the walls still hung with portraits of Tito, where Bosnians of all ages cynically relate abysmal jokes about the war in front of the camera. They wear stocking masks in order to remain anonymous. The jokes always revolve around the same two protagonists: Suljo and Mujo, two legendary figures, who already were popular as characters of farce before the war. In earlier days the criticism was directed against the Communist system, now it takes its material from the experience of war. Suljo and Mujo lose their ears or their arms, and then look for the cigarette that they had stuck behind their ear. Black humour overcomes the tabu of war-induced trauma, and makes it possible to share experiences and feelings that are actually unspeakable – a strategy for finding temporary relief from major emotional damage. Now that the jokes have been documented on video, *Back in Black* can also be seen as a kind of *oral history* archive.

Maurice Benayoun *Emotion Vending Machine*
2006

Seit mittlerweile 15 Jahren beschäftigt sich der 1957 in Algerien geborene französische Künstler *Maurice Benayoun* mit dem künstlerischen Potential und den Grenzen von Virtueller Realität und Interaktivität. Seit 1984 lehrt Benayoun *Video Art and New Images* an der Sorbonne in Paris. 1998 wurde ihm der Prix Ars Electronica verliehen. Benayoun ist Vizedirektor und Mitbegründer der CITU (Création Interactive Transdisciplinaire Universitaire).

Jean-Baptiste Barrière ist Komponist und Multimedia Künstler. Er war von 1981 bis 1997 Direktor für musikalische Recherche, Bildung und Produktion am Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) in Paris. Seit 1997 beschäftigt er sich in künstlerischen Projekten mit der Gegenüberstellung von Musik und Bild.

Die Mechanismen globaler Emotionen entstehen in dem Bereich, wo Wirtschaft und Politik zusammen kommen, in der Welt des Product Placements. Vor dem konzeptionellen Hintergrund künstlerischer Vermarktung setzt sich die Emotion Vending Machine auf ironische Weise mit der Produktion von Emotionen auseinander. Dabei verwendet die Maschine Internetdaten als Sammelbecken globaler Emotionen. User können aus einer Liste von neun emotionalen Zuständen bis zu drei auswählen, darunter *Hass, Begehren* oder *Verzweiflung*. Die Emotionen werden in Form von 3D-Begriffskarten dargestellt, als Auszüge aus dem Web, die in Echtzeit generiert werden. Diese Karten zeigen die Emotionen der Welt so an, wie sie zum jeweiligen Zeitpunkt im Web präsent sind, visualisiert auf der geografischen Position größerer Städte, ein Mix, der auch wie eine Musikpartitur gelesen werden kann. Die musikalische Interpretation entziffert die Städte und ihre emotionale Ausrichtung um ein spezifisches musikalisches Ergebnis zu produzieren, indem Rhythmus, Färbung und Evolution an die jeweilige Emotionsauswahl des Users angepasst werden. Nachdem das persönliche Ergebnis über die Lautsprecher des Automaten angehört wurde, können sich die User ihren emotionalen Sound Mix auf ihren USB Stick oder MP3 Player ziehen.

Musik: Jean Baptiste Barrière

Born 1957 in Algeria, Maurice Benayoun has been exploring the artistic potential and limits of Virtual Reality and interaction for more than 15 years. Since 1984, Maurice Benayoun has been teaching Video and Media Art at the Sorbonne in Paris. In 1998 he was awarded the Prix Ars Electronica. Benayoun is the artistic director and co-founder of CITU (Création Interactive Transdisciplinaire Universitaire).

Jean-Baptiste Barrière is a composer and multi-media artist. He was director of Musical Research, Education and Production at Ircam (Institute for music/acoustic research and coordination) in Paris from 1981 to 1997. Since 1997 he is working on artistic projects dealing with the confrontation of music and image.

The mechanics of the world's emotions evolve in the zone where economics and politics converge, in the world of product placement. Through its concept of artistic merchandizing, the *Emotion Vending Machine* deals with the production of emotions in an ironic way. The Machine takes Internet data as a global pool of emotions. Users can select up to three emotions from a list of nine emotional states, including *hate, desire,* or *despair.* The emotions are represented by 3D-maps of word clusters, extracted from the web and generated in realtime. These maps show the emotions of the world as they are present on the web at that moment, mapped onto the actual position of major cities on the globe, a mix which can also be read like a music score. The musical interpretation deciphers the cities and their emotional polarity to produce a specific musical result by adapting rhythm, coloration and evolution to the selection of the emotional states made by the user. After listening to the personal result through the integrated speakers, users can plug in their USB stick or MP3 player to load their emotional sound remix.

Music: Jean Baptiste Barrière

Tamy Ben-Tor *Hitler, the Horror and the Horrah*
2003

Tamy Ben-Tor wurde 1975 in Jerusalem geboren. Sie ist Performance- und Videokünstlerin und stellt ihre Arbeiten in Nordamerika, Europa und Israel aus. Ende 2005 waren ihre Arbeiten in ihrer ersten Einzelausstellung *Exploration in the Domain of Idiocy* in der Zach Feuer Gallery in New York zu sehen. Tamy Ben-Tor lebt und arbeitet in New York, wo sie seit 2004 einen Masterstudiengang an der Columbia University School of the Arts absolviert.

In dem episodischen Video *Hitler, the Horror and the Horrah* karikiert die Künstlerin selbst Adolf Hitler sowie verschiedene Meinungen zu Hitler und bricht somit auf ironisierende Weise das Tabu der Hitler-Parodie. Mit klassischen *Talking Heads*-Aufnahmen werden stereotype Charaktere und ihr Reden über Hitler überzogen dargestellt – von der geschwätzigen Wissenschaftlerin bis hin zur stummen Hitler-Verehrerin – kein Klischee bleibt verschont. Zurück bleiben Fragen nach Medienbildern, die weniger in der Lage sind an die Shoa zu erinnern, als ritualisierte Darstellungen immer wieder zu reproduzieren und damit festzuschreiben. Die Arbeit sorgte bei ihrem Erscheinen für großes Aufsehen und steht seitdem für das Selbstbewusstsein einer neuen Generation israelischer KünstlerInnen, die die Formen traditioneller Gedächtnispolitik provokant und kritisch beleuchten. „Als ich meine Arbeiten Deutschen gezeigt habe, wurde mir klar, dass sie sich erleichtert gefühlt haben, weil ich Israelin bin. Und weil ich Israelin bin, ist es vielleicht in Ordnung, dass ich es getan habe. Ich glaube nicht, dass meine Arbeit alles verharmlost. Es ist nur witzig. Ich sage ja nicht, dass der Holocaust oder Hitler lustig ist. Ich sage nur: Schaut mal, was seitdem passiert ist. Schaut, wie wir gefangen sind angesichts dieses angespannten Bildes von Hitler: Hitler, dem Teufel."

Tamy Ben-Tor was born in Jerusalem in 1975. She is a performance and video artist who exhibits her work in North America, Europe and Israel. At the end of 2005 her works were shown in a first solo exhibition *Exploration in the Domain of Idiocy* at the Zach Feuer Gallery in New York. Tamy Ben-Tor lives and works in New York, where since 2004 she has been pursuing for a master's degree at the Columbia University School of the Arts.

In her episodic video *Hitler, the Horror and the Horrah*, the artist caricatures Adolf Hitler as well as various opinions about him. Her ironic treatment breaks the taboo of Hitler parody. With classic *talking heads* shots, stereotypical characters and what they have to say about Hitler are presented in an exaggerated style – with female roles ranging from the garrulous scientist to the dumbstruck Hitler-worshipper. No cliché is spared. Nagging questions are left in the mind about media images that are not so much capable of recalling the Shoah but of repeatedly reproducing ritualised representations and so fixing them in definite form. Since its first appearance the work attracted a great deal of attention, and has come to stand for the self-confidence of a new generation of Israeli artists, who are shining a critical and provocative spotlight on the politics of memory in its traditional forms of expression. "When I showed my works to a German public, it became clear to me that they felt a sense of relief at me being an Israeli. And because I am an Israeli, it is perhaps OK for me to have done this. I do not believe that my work makes it all innocuous. It is just amusing. I don't say, after all, that there is anything funny about Hitler or the Holocaust. I just say – Look at what has happened since those times. Look how we are caught up in this fraught image of Hitler – Hitler the devil."

Dara Birnbaum *Technology/Transformation: Wonder Woman*
1978–1979

Die 1946 in New York geborene Künstlerin *Dara Birnbaum* ist international für ihre Videokunstarbeiten bekannt. Das Hauptaugenmerk ihrer Arbeiten gilt dem Fernsehen und der Hegemonie der Massenmedien. Sie war als einzige Videokünstlerin bei der Documenta 7 in Kassel vertreten. Birnbaum lebt und arbeitet in New York.

Die US-amerikanische Künstlerin Dara Birnbaum arrangierte für ihr Video *Wonder Woman* Szenen der gleichnamigen populären Action-TV-Serie aus den USA der späten 1970er Jahre. Dabei wiederholt sie mehrfach die Schlüsselszenen, in der sich die *reale* weibliche Protagonistin mit einem großen Knall von der biederen Büroangestellten in die sexy Superheldin verwandelt. Durch die bewusste Wiederholung ausgewählter Szenen, insbesondere solcher mit futuristischen Special Effects, entsteht ein parodistischer Vorführeffekt und gleichzeitig ein Subtext, der als Kritik an der mystifizierenden Entertainment-Industrie gelesen werden kann. Ihre Strategie bezeichnet Birnbaum als *Versuch der Verlangsamung der technologischen Geschwindigkeit*: Einzelne Augenblicke werden herausgestellt, was den ZuschauerInnen die Möglichkeit eröffnet, das Mis-en-scène zu analysieren. Ob es attraktiv ist, die Rollenfigur *Wonder Woman* als fiktive Superfrau zu bejahen, bleibt den RezipientInnen überlassen. *Wonder Woman* kann sowohl als ein Produkt der Kulturindustrie abgelehnt oder auch als offene Projektionsfläche für emanzipatorische Rollenmuster interpretiert werden.

Born in New York in 1946 the artist *Dara Birnbaum* is internationally well known for her video art. The main focus of her work lies on television and the hegemony of the mass media. She was the only video artist to be represented at Documenta 7 in Kassel. Birnbaum lives and works in New York.

For her video *Wonder Woman* the US-American artist Dara Birnbaum arranged scenes from the action TV series of the same name that was popular in the USA in the late seventies. She frequently repeats the key scenes, in which the *real* female protagonist transforms herself, with dramatic éclat, from a simple office employee into a sexy superhero. The deliberate repetition of selected scenes, especially those involving futuristic special effects, gives an impression of parodistic performance, while at the same time there is a subtext which may be read as a critique of the mystifications of the entertainment industry. Birnbaum characterises her strategy as an *attempt to slow down the speed of technology*. Individual moments are made to stand out, which gives the viewer the possibility of analysing the mis-en-scène. Whether it is an attractive option to acclaim the *Wonder Woman* role-model as a fictional superhero is left up to the audience to decide. *Wonder Woman* may be condemned as a product of the culture industry; she can equally well be interpreted as a blank projection screen upon which emancipatory role models are presented.

Ximena Cuevas *Antes De La Televisión (Before Television)*
1983–1999

Ximena Cuevas sah bereits mit dreizehn Jahren etwa vier Filme täglich. Mit siebzehn restaurierte sie alte Filme und zwei Jahre später wurde sie künstlerische Assistentin bei Costa-Gavras. Schließlich studierte sie Film in New York. Ihre Videos wurden unter anderem im Museum of Modern Art in New York sowie in den Guggenheim Museen in New York und Bilbao gezeigt.

Mit dem Titel *Before Television* liefert Ximena Cuevas gleich einen Hinweis auf den Ausgangspunkt ihrer Arbeit: Vor dem Fernsehen war der Stummfilm. Ganz im Stil der Laurel and Hardy Filme mimt sie mit weißem Schlafanzug bekleidet, mit strubbeligen Haaren, eine gekonnte Slap-Stick Nummer: So schlägt sich Cuevas mit einem alten Staubsauger herum, der ihr immer wieder zur Stolperfalle wird. Sie stürzt, steht auf und versteckt sich hinter dem Sofa, doch es scheint kein Entkommen möglich. Die Verfolgungsjagd lässt sie kreuz und quer durch das Wohnzimmer springen. Im Hintergrund trällert mexikanische folkloristische Musik, die das Tempo der Stunts antreibt. Wie schon der französische Philosoph Henri Bergson um 1900 schrieb, wird der Körper beim Stolpern zum Ding und seine mechanischen Bewegungen zum Witz. Nur waren Slap-Stick Performances bislang überwiegend männlichen Darstellern vorbehalten. Daher fungiert der Staubsauger als Symbol für alte Werte und gleichzeitig als Kontrahent für den feministischen Befreiungsschlag von traditionellen Rollenzuschreibungen.

At just thirteen years of age, *Ximena Cuevas* was already watching some four films a day. At the age of seventeen she was restoring old films, and two years after that she became artistic assistant to Costa-Gavras. Finally, she studied film in New York. Her videos have been shown at the Museum of Modern Art and Guggenheim in New York, in Bilbao and elsewhere.

Ximena Cuevas's title *Before Television* already gives an indication of the point of departure for her work: before television, when there were silent movies. Quite in the style of Laurel and Hardy films, she shows herself in a white nightie and with disordered hair as she mimes out an adroit slapstick act – battling with an ancient vacuum cleaner that repeatedly succeeds in tripping her up. She falls down, gets up again and hides herself behind the sofa, but escape seems to be impossible. The aggressive pursuit has her leaping every which way across the living room. In the background we hear lilting Mexican folk music, which drives the tempo of the stunt. As the French philosopher Henri Bergson wrote around 1900, when the human body stumbles it becomes a thing and its mechanical movements a joke. Only in the past, slapstick performances have mostly been the preserve of male actors. Here, the vacuum cleaner functions as a symbol for older values, and at the same time as a contender for the cause of feminist liberation from traditional role ascriptions.

Paul DeMarinis *Grind Snaxe Blind Apes*
1997

Paul DeMarinis arbeitet seit 1971 als Medienkünstler mit Sound, Performance und interaktiven Installationen. Er ist Professor für Medienkunst an der Stanford Universität in Kalifornien.

Die Arbeit des US-amerikanischen Künstlers Paul DeMarinis *Grind Snaxe Blind Apes* ist ein Nachruf auf den befreundeten Konzeptkünstler Jim Pomeroy (1946–1992). Für diese Installation konstruierte DeMarinis einen karnevalesken Raum aus Pappkartons. Darin befindet sich ein Drahtkäfig mit der mechanischen Nachbildung einer Affenhand. Begleitet vom eintönigen Schnarchen Pomeroys, einer alten Audioaufnahme, die Pomeroy ehemals als Performance-Utensil gedient hatte, zeichnet die Tatze mittels einer LED Leuchte das Gesicht des Verstorbenen auf eine mit phosphorisierender Farbe beschichtete und sich drehende Walze. Die Installation beschäftigt sich mit der dubiosen Rolle der reproduzierenden Medien als Erinnerungswerkzeuge und spielt auf die unheimliche Macht von Maschinen an. Darüberhinaus lassen sich viele Anspielungen auf das Werk Pomeroys finden. So ist zum Beispiel die Vorlage für die Zeichnung auf der Walze ein Photo, das Pomeroy anlässlich der Einweihung seines neuen Ateliers verschickt hatte. Es zeigt ihn selbst in einem Sarg sitzend und mit einem Glas Champagner in die Kamera prostend. Mit dem Titel spielt DeMarinis auf das alter ego seines Freundes an, *Blind Snake* oder *B Linds Nake*. Paul DeMarinis bedient sich der künstlerisch-grotesken Bildsprache des geschätzten Kollegen und schafft damit eine absurde Hommage mit einer abgründigen Schaubudenästhetik.

Paul DeMarinis works as a media artist since 1971, creating sound, performance and interactive installations. He is a professor of media art at Stanford University in California.

Grind Snaxe Blind Apes, by the US-American artist Paul DeMarinis is a post mortem tribute to the conceptual artist Jim Pomeroy (1946–1992) who was his friend. To make this installation DeMarinis constructed a carnivalesque space out of cardboard boxes. In the midst of this a wire cage is located, with an imitation of a monkey's paw. Accompanied by the monotonous snoring of Pomeroy, taken from an old audio recording that Pomeroy himself once used as a performance prop, the ape's paw draws, with the help of an LED display, the face of the dead artist on a revolving drum coated with phosphorescent paint. The installation considers the dubious role of reproducing media as memory, and hints at the sinister reproductive power of machines. It also makes many allusions to Pomeroy's works. For instance, the template for the drawing on the drum is a photo that Pomeroy sent out on the occasion of the opening of a new studio. It shows him sitting in a coffin and raising a glass of champagne to the camera. DeMarinis' title is a play on his friend's alter ego, *Blind Snake* or *B Linds Nake*. Paul DeMarinis avails himself of the artistically grotesque graphic idiom of his admired colleague and thus creates an absurd homage based on the perverse aesthetics of a fairground.

Robert Filliou *And So On, End So Soon, Done 3 Times*

1977

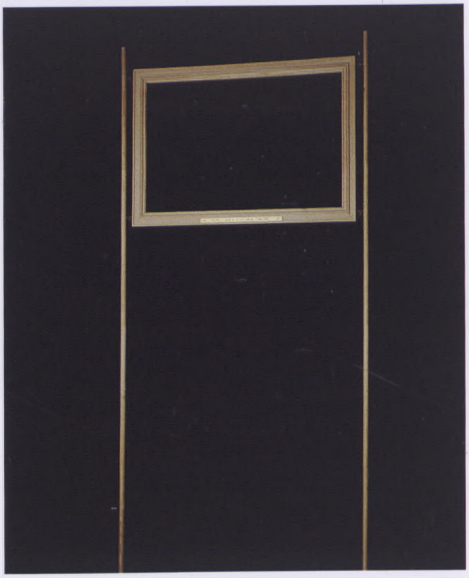
Der Franzose *Robert Filliou* (1926–1987) studierte Ökonomie in Los Angeles und entschied sich erst 1960 als Künstler zu arbeiten. 1962 traf er auf George Maciunas und gehörte fortan zum Kreis der Fluxus-Künstler. In seinen Aktionen und Videos hinterfragte er die rationale Logik und regte neue Denkweisen an. Werke von Robert Filliou sind in den Sammlungen vieler europäischer Museen vertreten. Filliou starb 1987 in einem buddhistischen Kloster.

In dem Video des verstorbenen französischen Fluxus-Künstlers Robert Filliou *And So On, End So Soon, Done 3 Times* geht es um eine didaktische Inszenierung des Äquivalenzprinzips – ein Prinzip, das Filliou mehrfach angewandt hat. Aufgeteilt in drei zehnminütige Sequenzen (Well made, badly made, not made/Gut gemacht, schlecht gemacht, nicht gemacht), beginnt die erste Sequenz mit einem Monitor, der eine Aufzeichnung von Filliou sendet, welche dem daneben stehenden Filliou Anweisungen erteilt, wie etwa *Lache, Verbeuge dich* oder *Sage N.* Der zweite Abschnitt *Schlecht gemacht* zeigt Filliou im Spiegel, der sich den Filliou auf dem Monitor anschaut. Im letzten Teil erläutert der Künstler direkt in die Kamera blickend das Prinzip des Videos und dabei *nicht gemacht* und *schlecht gemacht* als äquivalent zu *gut gemacht.* Dann beginnt Filliou auszurechnen, wie lang alle weiteren Versionen wären (die Zwanzigste würde zum Beispiel 5000 Jahre dauern), würde man das Prinzip der Äquivalenz wiederholt anwenden. Er verrechnet sich, lacht und bemerkt, *der größte Teil des Videobandes ist nicht gemacht.*

Originally from France, *Robert Filliou* (1926–1987) studied Economics in Los Angeles and only began working as an artist in 1960. In 1962 he got to know George Maciunas, and from then on was a member of the original group of Fluxus artists. His performances and videos undermined rational logic and prompted new ways of thinking. Filliou's works are represented in many European museums. He died in a Buddhist monastery in 1987.

This video by the late French Fluxus artist Robert Filliou *And So On, End So Soon, Done 3 Times* is devoted to a didactic staging of the principle of equivalence – a principle that Filliou made use of on a number of occasions. It is divided into three ten-minute sequences (*well made, badly made, not made*). The first begins with a monitor which broadcasts a recording of Filliou. This issues instructions to the Filliou standing next to it, saying things like *Smile*, *Bow* or *Say N*. The second section, *badly made* shows Filliou in the mirror looking at the Filliou on the monitor. In the last part the artist looks directly into the camera to explain the principle of the video and declares that *not made* and *badly made* are the equivalent of *well made*. Filliou then sets himself to calculate how long all the additional versions would be if the principle of equivalence were to be repeated indefinitely (the twentieth, for example, would last 5000 years). He goes wrong in his calculations, laughs and remarks: "The greater part of the video tape is not made."

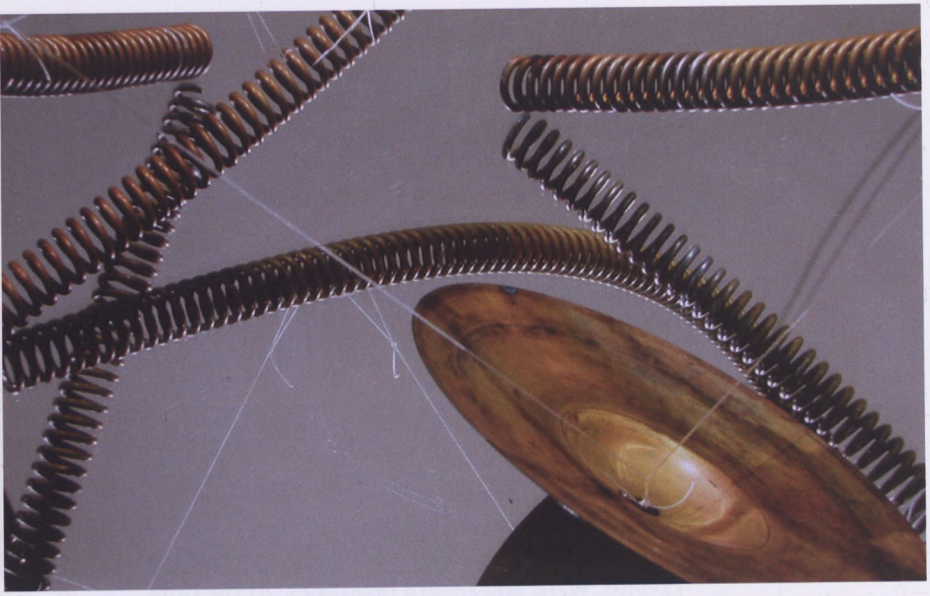
Robert Filliou *This flag is meant to straddle national border lines*
1974



Der Berliner Galerist Anselm Dreher schreibt: „Ende August 1973 schrieb ich Robert Filliou, dass ich ein Fahnen-Editionsprojekt vorbereite und ob er nicht eine Idee dazu hätte. Sein ‚d'accord' kam postwendend. Während seines Besuchs in der Galerie kam er auf die Idee, seine Fahne müsste zwischen Grenzen aufgestellt werden und jeder solle sich dazu seine Nationalfarben vorstellen. Am besten wäre eine leerer Holzbildrahmen, der von zwei Stangen hochgehalten würde: Eine Stange in dem einen, die andere im anderen Land. Er skizzierte auf Briefpapier die ‚Fahne' an einer Grenze, auf dem Land, im Meer und schließlich an der Berliner Mauer. Dies wäre sein Beitrag zur Überwindung der Nationalismen, der Kriege, der absurden Feindschaften. Filliou arbeitete zu der Zeit auch an einem Vorschlag, die Kriegsdenkmäler Deutschlands und Frankreichs auszutauschen und im jeweils anderen Land aufzustellen. Die ursprünglich auf 30 Exemplare limitierte Edition wurde 1976 auf sieben Exemplare reduziert. Der auf einem Messingblech geschriebene Titel mit Signatur, Datum und Nummerierung sollte zukünftig als separates Zertifikat gelten."

The Berlin based gallerist Anselm Dreher writes: "At the end of August 1973 I wrote to Robert Filliou, saying that I was planning an edition project with flags and asking him to come up with an idea for this edition. I received his 'd'accord' right away. During his stay in Berlin he had the idea that his flag should be set up betweenborders and that everyone should imagine his or her own nation's colours for it. The most appropriate would be an empty wooden frame which would be held up by two metal posts: each post placed in a different country. On a piece of paper he made sketches of the 'flag' crossing a border, on the land, the ocean, and finally at the Berlin Wall. This would be his contribution to overcome nationalisms, wars, and absurd hostilities. At the time, Filliou was also working on a project proposal to exchange German and French war memorials and to put them up in the respective other country. Originally conceived as a limited edition of 30, it was reduced to seven in 1976. The title of the work plus signature, date and number engraved on a brass plate would in future count as a separate certificate."

Jean-Pierre Gauthier *Remue-ménage*
2000–2006



Der kanadische Installationskünstler *Jean-Pierre Gauthier* lebt und arbeitet in Montréal. Seit 1998 beschäftigt er sich zunehmend mit Sound-Installationen. Er entwickelte unter anderem Skulpturen gemeinsam mit dem italienischen Künstler Mirko Sabatini, die in Québec, sowie in Italien gezeigt wurden.

Jean Pierre Gauthiers bewegliche Sound-Installationen drücken die Lust an der Unordnung aus: Er hebt alltägliche Gegenstände aus ihrem Kontext heraus, ordnet sie neu an und versetzt die Gegenstände in autonome Bewegungsabläufe. Die meisten der Arbeiten Gauthiers sind Objekte, die zwar identifiziert werden können, die aber keine emotionale oder kulturelle Assoziation auslösen. Ein bezeichnender Aspekt in Gauthiers Installationen ist der Gebrauch von Haushaltsgegenständen und Reinigungsprodukten, was sich als eine Art Kommentar zu den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen lesen lässt. Die Dinge verselbständigen sich, revoltieren und deuten als geschlossenes Mikro-System symbolisch auf Verwertungszusammenhänge und ökonomische Kreisläufe hin. So bezieht er in seiner Installation *Remue-ménage* die Abfallreste der Ausstellungsarchitektur mit ein. Die analogen Animationsbewegungen der Gerätschaften geben der Installation einen leicht antiquierten Charakter – eine durchaus ungewohnte, aber gewollt eingesetzte Form als Kontrast zum aktuellen Stand technologischer Entwicklungen.

The Canadian installation artist *Jean-Pierre Gauthier* lives and works in Montreal. Since 1998 he has been increasingly involved with sound installations. He has also produced sculptures in collaboration with the Italian artist Mirko Sabatini, which have been shown both in Quebec and in Italy.

Jean-Pierre Gauthier's mobile sound installations express the delights of disorder. He takes daily objects out of their context, rearranges them and sets them going in autonomous movement sequences. Most of the works of Gauthier consist of objects which can be identified, but which do not trigger any emotional or cultural associations. A characteristic feature of his installations is the use of household articles and cleaning products, which may be read as a kind of commentary on prevailing social circumstances. The things make themselves independent, declare revolt and bear a symbolic reference, as a closed microsystem, to aspects of commercial exploitation and economic cycles. In his installation *Remue-ménage* the artist also succeeds in involving the residual waste of the exhibition's architecture. The analog animation movements of the gadgets lend the installation a faintly antiquated character – an altogether unusual, but deliberately chosen form in contrast to the technological development.

Stéphane Gilot *Video Game – World 2*

2004–2006

Stéphane Gilot kam 1996 aus Belgien nach Kanada. Er lebt und arbeitet in Montréal und hat schon in zahlreichen Kunstinstitutionen in Kanada und Europa ausgestellt. Zur Zeit macht er seinen MFA an der Universität Québec.

Gilot beschäftigt sich in seinen installativen Arbeiten seit geraumer Zeit mit Überwachungstechnologien und assoziiert sie mit virtuellen Welten. Für *Video Game – World 2* hat Gilot eine Kapsel gebaut, die sich zum einen an Raumfahrtmodulen und zum anderen an pragmatischer Wohnhausarchitektur der 1970er Jahre orientiert. Für beide gilt es, wenig Raum effektiv zu nutzen. Für die BesucherInnen ist nur der untere Teil der Kapsel begehbar, wo ein Spiel gespielt werden kann: von einem bequemen Sitz aus steuert man ein kleines Fahrzeug durch eine vermeintliche virtuelle 3D-Welt – so denkt man. Doch Gilot hat den Parcours im oberen Teil der Kapsel inszeniert und dort befindet sich ein Automobil, auf dem eine Videokamera befestigt ist. Für die *Smile Machine*-Version von *Video Game – World 2* dient ein menschlicher Zoo in einer utopischen Natur als Motiv. Gilot spricht vom *Biodome* und möchte damit das mediatisierte Verhältnis der Menschen zu ihrer Umgebung visualisieren. Indem die programmierte Architektur eines Videospielraumes in einen realen Modellraum übertragen wird, soll die Beobachtungsgabe und Aufmerksamkeit des Publikums geschärft werden. Mit seiner analogen Umsetzung katapultiert er den Spieler in die reale Welt zurück.

Stéphane Gilot moved from Belgium to Canada in 1996. He lives and works in Montreal, and has in the past exhibited at many art institutes in Canada and Europe. He is currently studying for an MFA degree at the University of Québec.

For some time now Gilot has been exploring modes of surveillance technology in his installation works, which he associates with virtual worlds. For his *Video Game* he has constructed a capsule which on the one hand suggests a spaceship module, and on the other is based on pragmatic domestic architecture of the Seventies. Either way the important thing is to make the most effective use of the limited space available. Only the lower part of the capsule where the game is beeing played, can be entered by the visitor. Sitting on a comfortable seat, you can steer a small vehicle through a virtual 3-D world – or at least, that is what you think. But Gilot has laid out the track in the upper section of the capsule, where a vehicle is situated carrying a video camera. When it comes to the *Smile Machine* version of the *Video Game,* a human zoo in utopian surroundings provides the theme. Gilot uses the term *biodome* and aims to give a visual impression of the mediated relation between human beings and their environment. Transposition of the programmed architecture of video game space to the space of a real model is designed to sharpen the observation skills and attentiveness of the audience. The analog realisation catapults the player back into the real world again.

Jodi *Max Payne Cheats Only Gallery*

2005

Joan Heemskerk (1968) und Dirk Paesmans (1965) arbeiten unter dem Namen *Jodi* zusammen und wurden insbesondere seit 1994 durch ihre dekonstruktivistischen Netzkunstarbeiten bekannt. Jodi's Arbeiten wurden auf zahlreichen Festivals und in internationalen Ausstellungen gezeigt. Jodi leben in Amsterdam.

Jodi steht für simuliertes Chaos, Dysfunktionalität und Spaß. Seit einigen Jahren modifizieren und zerlegen sie auch Software und Computerspiele. So haben sie aus dem populären Actionspiel *Max Payne*, das im Film Noir Stil Geschichten des gleichnamigen, gewaltbereiten New Yorker Undercover Cops erzählt, bewusst handlungsreduzierte Szenen herausgelöst – die Spannung des Originals ist vollkommen verschwunden. Jodi haben in die Programmstruktur eingegriffen, sodass absurde Perspektiven und Effekte die ansonsten realistische Grafik des Spiels veränderten: man sieht die massive Spielerfigur stupide Bewegungen wiederholen, etwa taucht der kantige Kopf in die virtuelle Matrix ein oder der Körper erscheint semitransparent. Man könnte die Bearbeitung als freie Interpretation des Bullettime-Effekts lesen, der *Max Payne* von anderen Spielen unterscheidet: In der Zeitlupe wird eine neue Wahrnehmung von Raum und Zeit möglich. Dabei handelt es sich eigentlich um ein Spiel, welches das Eintreten in eine imaginäre Welt garantieren soll, nur hier sieht man den Helden im Leerlauf. Für die Installation werden zwei Videobilder auf eine räumliche Konstruktion projeziert, wodurch auf einer zusätzlichen Ebene mit dem Realitätsanspruch des Spieles gebrochen wird.

Joan Heemskerk (1968) and Dirk Paesmans (1965) collaborate under the name of *Jodi*, and became particularly well known for the deconstructive Internet artworks they began in 1994– Jodi's work has been shown at numerous festivals and international exhibitions. They live in Amsterdam.

Jodi stands for simulated chaos, dysfunctionality and fun. For a few years now they have also been modifying and dismantling software and computer games. One of these is the popular action game *Max Payne,* which in film-noir style tells stories of the eponymous undercover New York cop, and from which they have deliberately selected scenes without much action – the excitement of the original has completely disappeared. Jodi have intervened in the programme structure in such a way that absurd perspectives and effects alter the game's otherwise realistic graphics: we see the massive hero repeating idiotic movements; he dips his angular head into a virtual matrix; his body appears semi-transparent. The re-processing can be read as a free interpretation of the bullet-time effect that distinguishes *Max Payne* from other games, by which the slow motion enables a new perception of space and time. The game is actually supposed to guarantee entry into an imaginary world, yet here the hero is neutralised. For the installation two video images are projected onto a spatial construction, which creates an additional break with the game's claim to realism.

Kim Beom *Untitled (News)*

2002

Kim Beom wurde 1963 in Seoul, Korea, geboren. Er studierte Kunst in Seoul an der National University, sowie an der School of Visual Arts in New York, die er 1991 mit einem Master abschloss. Bis heute zeigte er seine Arbeiten in verschiedenen Einzel- und Gruppenausstellungen in New York und Seoul und war unter anderem mit *Untitled (News)* bei der 8. Istanbul Biennale 2003 vertreten. Kim Beom lebt und arbeitet in Seoul.

Kim Beom erzählt in seiner Videoarbeit *Untitled (News)* fiktive Geschichten, in denen er utopische Welten imaginiert. Koreanische NachrichtensprecherInnen lässt er im Kollektiv von naiven Kinderträumen schwärmen: „Wie schön wäre es, wenn wir bei Regen nicht nass würden, wenn wir im Schnee nicht frieren würden, wenn wir Mahlzeiten auslassen könnten ohne hungrig zu werden und wenn wir uns beim Fallen nicht verletzen würden!" Größer könnte der Gegensatz zwischen dem fiktiven Inhalt und der um Sachlichkeit bemühten Präsentationsform der NachrichtensprecherInnen nicht sein. Kim Beom bedient sich ganz affirmativ der alltäglichen Bilderflut und eignet sich TV-Sendungen als Material für seine Geschichte an: In wochenlanger Arbeit hat er Wortfragmente aus Nachrichtensendungen zu einer neuen Textcollage arrangiert. Jede Sprecherin und jeder Sprecher ist nur für Sekunden zu sehen, da sich die koreanische Sprache in viele kleine Fragmente zerlegen lässt. *Untitled (News)* wird in der Ausstellung mit englischen Untertiteln gezeigt.

Kim Beom was born in Seoul, Korea, in 1963. He studied Fine Art at the National University in Seoul, going on to the School of Visual Arts in New York, where he completed his master's degree in 1991. Up to the present he has shown his work at various solo and joint exhibitions in New York and Seoul. His *Untitled (News)* appeared at the 8th Istanbul Biennial 2003. Kim lives and works in Seoul.

In his video work *Untitled (News)* Kim Beom relates fictional stories dedicated to the imagination of utopian worlds. He has Korean newscasters collectively enthusing about their naively childish dreams: "Wouldn't it be nice if we didn't get wet in the rain, if we didn't get cold in the snow, if we could miss meals without getting hungry or if we could fall down without getting hurt!" There could hardly be a greater contrast between the fictional content on the one hand and the presentation form of the newscast with its objective leanings on the other. In a wholly affirmative way, Kim Beom avails himself of the flood of images in the daily media and adapts TV broadcasts as material for his story. In a work extending over weeks, he arranged verbal fragments from news broadcasts to a new textual collage with an idealistic colouring. Each speaker, male or female, is only seen for a matter of seconds, since the Korean language can be broken down into many small particles. *Untitled (News)* is being shown in the exhibition with English subtitles.

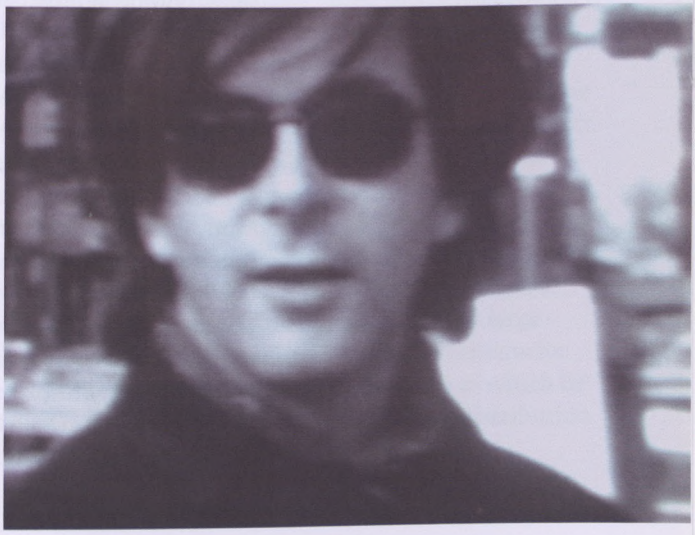
Les Levine *I am an Artist*
1975

Der in Irland geborene Konzeptkünstler *Les Levine* lebt und arbeitet seit den 1960er Jahren in New York, wo er in den 1970er Jahren ein koscheres Restaurant führte. Levines Position zeichnet sich dadurch aus, dass er Kunst als sozialen Kontext erfasst und die Infrastruktur des Kunstsystems hinterfragt.

In dem Video *I am an Artist* sieht man Les Levine die bekannte Bowery Street in Manhattan herunterlaufen, die zur Zeit der Aufnahme vor allem von der Künstlerboheme und sozial Schwächeren bewohnt wurde. Die Kamera verfolgt ihn. Levine rezitiert immer wieder den Satz, *I am an artist, I don't want to be involved* und ignoriert die ihn ansprechenden PassantInnen. Um die simulierte Arroganz und Provokation, die dieser Aussage anhaftet, zu unterstreichen, trägt er eine dunkle Sonnenbrille. Die von Levine ursprünglich gar nicht als humorvoll verstandene Performance erscheint aus heutiger Sicht als ironischer Kommentar zum konservativen *l'art pour l'art* Kunstverständis. 1975 war dies noch weit verbreitet, gerade durch den bekannten New Yorker Kunstkritiker Clement Greenberg, einem Verfechter der abstrakten Malerei. Levine bedient sich hier der Affirmation, um seine Kritik an dieser Haltung zu überzeichnen – er selbst verortet seine künstlerischen Arbeiten in sozialen Kontexten und stellt die Exklusivität des Kunstsystems in Frage. Schon 1965 hatte er auf der Bowery ein Video mit dem Titel *Bum* aufgenommen – darin ließ er die Obdachlosen von ihrem Leben auf der Straße erzählen.

Born in Ireland, the conceptual artist *Les Levine* has been living and working in New York since the sixties. In the seventies, he was also the manager of a kosher restaurant there. His artistic position is characterised by his emphasis on the social contextuality of art and his questioning of the infrastructure of the art world.

The video *I am an Artist* shows Les Levine walking down Bowery Street in Manhattan, a familiar setting, and one that at the time the film was made was largely populated by bohemian arty types and the socially disadvantaged. Over and over again Levine keeps repeating the sentence, *I am an artist, I don't want to be involved*, and ignores the passers-by who speak to him. To underline the simulated provocation and arrogance of the statement, he is wearing sun glasses. Levine's performance was not originally intended to be a joke. From our point of view today this strikes us as an ironic commentary on the conservative view of art as *art for art's sake*. In 1975 this was still a force to be reckoned with, especially as represented by the well-known New York art critic Clement Greenberg, a champion of abstract painting. Levine here adopts the mode of statement to convey his critical view of this position. He himself locates his artistic works in a social context, and calls the exclusiveness of the art establishment into question. As far back as 1965, he made a video on Bowery with the title *Bum*, in which he got the homeless to talk about their life on the street.



George Maciunas *Flux Smile Machine*
1971

George Maciunas (1931–1978) verließ 1944 Litauen und studierte ab 1948 in den USA Kunstgeschichte, Architektur und Musikwissenschaften. 1960 verwendete er das Wort FLUXUS erstmals als Titel für eine Zeitschrift. 1961 ging er nach Wiesbaden und gründete bald darauf die Fluxus-Gruppe. 1966 kaufte er Häuser in Manhattan und gründete die Fluxhouse Cooperative.

George Maciunas gilt als Fluxus-Künstler der ersten Stunde und war Mitorganisator der als erste Fluxusveranstaltung geltenden *Internationalen Festspiele neuester Musik*, an der unter anderem auch John Cage und Nam June Paik teilnahmen. Mit seiner Arbeit *Flux Smile Machine*, einem Multiple, entwarf Maciunas eine Mundsperre, die die BenutzerInnen zum Lächeln zwingt. Dem Lächeln merkt man selbstverständlich seinen zwanghaften Charakter an, denn es gleicht eher einer schmerzhaften Grimasse als einem entspannten Lachen und wird so zur atavistischen Drohgebärde gegen die bürgerliche Gesellschaft: Der Unterhaltungsbranche die Zähne zeigen, der ganzen alltäglichen Banalität mit einem simplen Scherzartikel begegnen, das entspricht dem Auftreten von Maciunas. Das Motiv der *Flux Smile Machine* gab Maciunas auch als Briefmarke *Fluxpost (Smiles)* heraus, ein künstlerisches Medium, das im Zusammenhang mit *Mail Art* Verwendung fand. Für Maciunas waren die Briefmarken und die Multiples Teil seines großen anti-institutionellen Infrastrukturplans für die Fluxusproduktion, in dessen Rahmen er in Manhattan einen Laden, Verlag und Vertrieb führte.

Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm

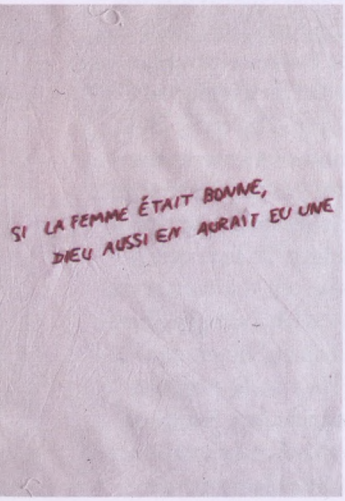
George Maciunas (1931–1978) emigrated from Lithuania in 1944. From 1948 on he studied art history, architecture and musicology in the USA. In 1960 he coined the word FLUXUS as the title of a journal. In 1961 he moved to Wiesbaden, and soon thereafter founded the Fluxus group. In 1966 he purchased property in Manhattan and founded the Fluxhouse Cooperative.

George Maciunas is known as one of the original Fluxus artists, and was a co-organiser of the International Festival of Newest Music, regarded as the earliest Fluxus event, in which John Cage, Nam June Paik and others took part. For his work *Flux Smile Machine*, a multiple, Maciunas developed a gag which forces the user to smile. The compelled character of the smile is of course obvious, as it resembles a painful grimace rather than a relaxed smile, making it into an atavistic and threatening gesture directed against bourgeois society. To bare one's teeth to the entertainment industry, to counter the entire banality of the everyday with a simple object of humour – this is the intent behind Maciunas' production. The motif of the *Flux Smile Machine* was also issued by Maciunas as a stamp, *Fluxpost (Smiles)* – an artistic medium that found an application in the context of *mail art*. For Maciunas the stamps and the multiples were part of his large-scale anti-institutional infrastructure scheme for Fluxus production, under the auspices of which he operated a shop, publishing house and distribution agency in Manhattan.

Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm

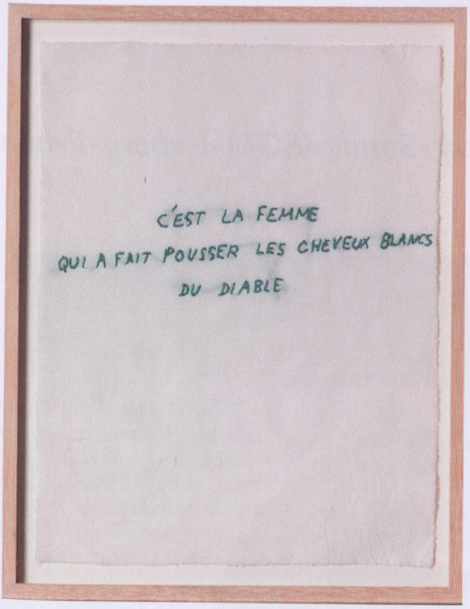
Annette Messager *Ma collection de proverbes*
1974

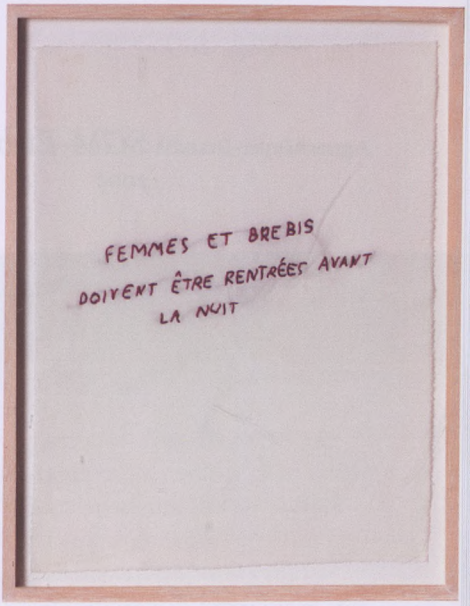
Annette Messager wurde 1943 in Berc in Frankreich geboren. In ihren Arbeiten, die Objekte, Installationen, Multimedia und Fotografie umfassen, geht es immer wieder um weibliche Klischees und die Begrenztheit normativer Identitäten. Bei der Biennale von Venedig 2005 erhielt sie für ihre Rauminstallation *Casino* den Goldenen Löwen. Sie lebt und arbeitet in Paris und Malakoff.



Insgesamt 200 Taschentuch-große Leinstücke hat die französische Künstlerin Annette Messager mit frauenfeindlichen Sprüchen bestickt. Hierfür trug Messager, die selbsternannte *praktische Hausfrau (Femme Pratique), trickreiche Frau (Truqueuse), Sammlerin (Collection-neuse) und Künstlerin (Artiste)* aus verschiedenen Ländern Sätze zusammen wie *Kritisieren Sie Ihre Frau vom ersten Tag an* oder *Frauen sind wie Gewürze, je mehr du sie schlägst, desto besser riechen sie.* Diese verächtlichen Redensarten sind unsorgfältig auf die Tücher gestickt und unterlaufen damit die eingeforderte Präzision des Stickerei-Handwerks, das traditionell von Frauen ausgeführt wurde und wesentlicher Bestandteil einer guten Erziehung war. Genau in der Abweichung von der geraden Linie des Kettenstichs liegt die ironische Kritik von Messagers Arbeit, mit der sie die von den Sprüchen transportierten Weiblichkeitsvorstellungen entblößt. Eine weitere Abweichung stellt Messager her, indem sie nicht nur die Sorgfalt verweigert, sondern auch die traditionell gestickten Lobgesänge auf die weiblichen Tugenden und Pflichten gegen frauenfeindliche Slogans austauscht. Das Sticken wird zur Rebellion.

Sammlung Fonds régional d'art contemporain (Frac) de Lorraine, Metz





Annette Messager was born in Berc in France in 1943. Her works, which include objects, installations, multimedia and photography, have always been concerned with clichés of femininity and the limitations of normative identities. At the Venice Biennial of 2005 her spatial installation *Casino* won the Golden Lion award. She lives and works in Paris and Malakoff.

This work involves no less than two hundred handkerchief-sized pieces of linen onto which the French artist Annette Messager has embroidered misogynistic proverbs. Messager, who characterises herself as a *practical woman (femme pratique), tricky woman (truqeuse), collector (collectioneuse) and artist (artiste)*, has assembled these sayings from many different countries, such as *Criticise your wife from the very first day*, or *Women are like spices, the more you beat them the better they smell.* These contemptuous expressions have been carelessly embroidered on the cloths, in a manner that deliberately avoids the precision required by the craft of embroidery – traditionally the work of women, and regarded as an essential part of a good upbringing. Just by deviating from the straight line of chain stitch, Messager underlines the irony of the work, as she exposes the conceptions of femininity that the proverbs convey. Another deviation is seen in the fact that she not only declines meticulousness, but also replaces the eulogy of the feminine virtues and woman's household obligations that traditionally features in embroidery with misogynistic slogans. Embroidery has become rebellion.

Collection Fonds régional d'art contemporain (Frac) de Lorraine, Metz

Agnes Meyer-Brandis *SGM-Eisberg-Sonde / SGM-Iceberg-Probe*
2005

Agnes Meyer-Brandis, geboren 1973, studierte zunächst ein Jahr Mineralogie. Danach studierte sie an der Kunstakademie in Maastricht, der Kunstakademie Düsseldorf und an der Kunsthochschule für Medien Köln. 2003 war sie für den internationalen Medienkunstpreis des Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM) nominiert und erhielt bei der Ars Electronica in Linz eine lobende Erwähnung.

Der Konzeptkünstler Sol LeWitt hielt 1963 einige Sätze über die Konzeptkunst fest, so auch diesen: „Illogical judgements lead to new experiences". Im selben Text sagt LeWitt, Künstler seien vielmehr Mystiker als Rationalisten. Agnes Meyer-Brandis trägt mit ihrem fiktionalen Institut *Forschungsfloß für unterirdische Riffologie e.V.* zu gegenwärtiger Mythenbildung bei: Sie sucht nach unterirdischen Eisbergen und anderen Möglichkeitswelten. Dafür hat sie eine interaktive Apparatur entwickelt. Strategische Anleihen für die Methodik kommen aus der Wissenschaft, ansonsten handelt es sich um ein freies Interpretationsmodell gegenwärtiger urbaner Landschaften. Das Anliegen ist alt: etwas über die Welt in Erfahrung zu bringen. Die Technik neu: eine elegante Sonde, die die BenutzerInnen aus einem Forscherzelt durch ein Loch in tiefere Erdschichten hinablassen können und dabei Unbekanntes zum Vorschein bringen: Fiktive und reale Informationen in Form von Bewegtbildern und Klängen subterraner Lebewesen und Gesteine werden visuell auf einem Monitor und akustisch via Kopfhörer übertragen.

Agnes Meyer-Brandis was born 1973. After studying mineralogy for a year she transferred to the Art Academy in Maastricht, the Düsseldorf Art Academy and the Cologne Media Academy. In 2003 she was nominated for the international Media Art Prize of the Karlsruhe Centre for Art and Media Technology (ZKM) and received an honourable mention at Ars Electronica Linz.

In 1963 Sol LeWitt put down a few sentences about conceptual art, including this one: "Illogical judgements lead to new experiences." In the same text LeWitt says that artists are more mystics than rationalists. With her fictional institute *Research Raft for Underground Riffology,* Agnes Meyer-Brandis is making a contribution to contemporary myth-building by searching for underground icebergs and other possible worlds. To this end she has developed an interactive apparatus whose strategic methodology is borrowed from science, but is otherwise a freely interpretative model of present-day urban landscapes. Her concern is an old one: to learn something about the world. The technology is new: an elegant probe that can be lowered from an exploration tent into the earth's deeper layers and bring to light the unknown. Fictive and real information, in the form of moving images and sounds of subterranean life forms and rocks, are transmitted visually on a monitor and acoustically via headphones.

Eva Meyer-Keller *Death is Certain*
2004

Die 1972 geborene Performance-Künstlerin *Eva Meyer-Keller* lebt und arbeitet heute in Berlin. Nachdem sie ein Studium der Photographie und Bildenden Kunst in Berlin (UdK) und London (Central Saint Martins, Kings College) abgeschlossen hatte, absolvierte sie ein Studium in Tanz und Choreographie an der School for New Dance Development (SNDO) in Amsterdam. Eva Meyer-Keller zeigte ihre Performances in Europa und den USA. Sie ist außerdem Sängerin in der Electro-Rock Band Ochosa.

In der Videoversion ihrer Performance *Death is Certain* zerhackt, zerstückelt und verbrennt die Berliner Künstlerin in minuziöser Kleinstarbeit Kirschen und setzt sie zahlreichen Quälereien aus. Hier werden Früchte zu Subjekten stilisiert, und Alltagsgegenstände zu Tötungsinstrumenten. Meyer-Keller entfremdet Reißzwecken, Plastikbecher, Stecknadeln, lässt sie auf Süßkirschen treffen und setzt damit den diskursiven Rahmen für dieses Stellvertreterspiel. Niemand scheint davor sicher, denn ein jeder hat dazu konkrete Bilder im Gedächtnis: Bilder aus Filmen, Erfahrungen, Nachrichten, die letztendlich diesen Taten die Bedeutung verleihen, die Kirschen zum Leben erwecken und Pralinen zum Friedhof werden lassen. Gerade die Konsistenz und Farbe der Kirsche scheinen ideal für die Symbolik der vorgeführten Experimente. Meyer-Keller treibt hier ein bitterböses, ironisches Spiel mit kollektiven und individuellen Bildern des Tötens in der Imagination eines jeden Einzelnen – mit einer Kirsche als paradoxer Stilfigur des schwarzen Humors.

The performance artist *Eva Meyer-Keller* was born in 1972 and now lives and works in Berlin. After finishing her studies in Photography and Fine Arts at UdK (University of the Arts) Berlin and in London (Central Saint Martins, Kings College), she completed a course in Dance and Choreography at the School for New Dance Development (SNDO) in Amsterdam. Eva Meyer-Keller has shown her performances at many places in Europe and the USA. She also sings with the electric rock band Ochosa.

In the video version of her performance *Death is Certain*, the Berlin artist cuts up, fragments and burns cherries in a minutely finicky operation, subjecting them to numerous forms of torment. The fruits are stylised into subjects, and everyday objects become instruments for killing, which the viewer is inclined to associate with a torture scenario. Meyer-Keller alienates thumbtacks, plastic cups and pins, putting them to work on the cherries and so setting up the discursive framework for this game of vicarious roles. No one, it seems, can feel safe, for we all have concrete images in our memory – images from films, experiences, news items, matters that in the end lend their significance to these actions, bringing the cherries to life and making chocolates figure as a graveyard. The consistency and colour of the cherries seem particularly well chosen, making them an ideal symbolic vehicle for the experiments to which they are subjected. Meyer-Keller engages in a savagely ironic game with the collective and individual images of killing that populate the imagination of every individual. Here, she uses the cherry as a paradoxical stylised figure for the black humour that is involved.

Christian Möller *Cheese*
2003

Christian Möller, 1959 geboren, studierte in Frankfurt am Main und Wien Architektur. 1990 gründete er in Frankfurt ein Architekturbüro und Medienlabor. Von 1995 bis 1997 leitete er das ARCHIMEDIA Forschungsinstitut in Linz, von 1998 bis 2000 war er Professor an der Designhochschule in Karlsruhe und seit 2001 lehrt er an der Fakultät für Medienkunst an der UCLA, Los Angeles.

Sechs Schauspielerinnen wurden beauftragt, vor der Kamera so lange wie möglich ein Lächeln aufzusetzen. Jedes Lächeln wurde von einem Emotionserkennungssystem beobachtet, und wann immer der Gradmesser einen Abfall an *Heiterkeit* feststellte, wurde ein Alarm ausgelöst, der die Versuchsperson zu mehr *Ernsthaftigkeit* gegenüber der Aufgabe aufrief. Das reale emotionale Unbehagen der Akteurinnen bricht nur während der Pausen durch, die notwendig sind, um die angestrengten Gesichtszüge zu entspannen.
Mit dem Nachspielen will Möller auf die zwanghafte Heiterkeit der Entertainment-Industrie verweisen, die nach wie vor von Frauen wesentlich beharrlicher als von Männern das Auftreten als gut gelaunte Moderatorin oder Nachrichtensprecherin erwartet. Durch die bewusst kontextfreie Nachahmung dieser omnipräsenten medialen Repräsentationen in der *Blue Box* macht Möller umso deutlicher sichtbar, wie unmenschlich die professionelle *keep smiling* Attitüde eigentlich ist.
Die Arbeit basiert auf den Forschungen zur Emotionserkennung der Machine Perception Laboratories der University of California in San Diego.

Christian Möller was born in 1959, and studied architecture in Frankfurt am Main and Vienna. In 1990 he founded an architects' office and media laboratory in Frankfurt. From 1995 to 1997 he was head of the ARCHIMEDIA Research Institute in Linz, from 1998 to 2000 a professor at the College of Design in Karlsruhe and since 2001 he has been lecturing in the faculty of Media Art at UCLA, Los Angeles.

Six actresses were asked to hold a smile in front of the camera as long as they possibly could. The smile of each was observed and registered by an emotion detection system, and whenever the reading indicated a loss of *cheerfulness*, an alarm went off, to urge the experimental subject to take her responsibility more *seriously*. The real emotional discomfort of the participants only comes across in the breaks, which were necessary to allow them a chance to relax their strained facial features. Möller's playback points to the forced cheerfulness of the entertainment industry, which continues to put pressure on women – much more persistently than on men – to present themselves in a good mood, as discussion moderators or newscasters. With this imitation of the omnipresent media representations on the *blue box* Möller makes it all the more evident how inhuman the professional *keep smiling* attitude really is.
The work is based on research in the field of emotion detection carried out at the Machine Perception Laboratories of the University of California in San Diego.

Antoni Muntadas *Slogans*
1986–1987

Antoni Muntadas wurde 1942 in Barcelona geboren und lebt seit 1971 in New York. Mit seinen künstlerischen Arbeiten im Bereich Aktion, Multimedia und Installation wurde er international bekannt. 2005 wurde ihm der Spanische Nationalpreis für bildende Kunst, die höchste spanische Auszeichnung für zeitgenössische Künstler, verliehen.

In der Installation *Slogans* spielt Muntadas ein ironisches Spiel mit der Manipulation des alltäglichen Lebens durch die Medien und verweist damit auf die leeren Versprechungen der glitzernden Werbewelt. Die BesucherInnen betreten einen abgedunkelten Raum, darin aufgestellt sind neun Videomonitore, deren Bilder sich bis ins Unendliche auf den verspiegelten Wänden wiederholen. Untermalt mit einem suggestiven Easy Listening Soundtrack wechseln sich auf den Monitoren Slogans ab wie *Talk is cheap* oder *Pleasure by design*, allesamt sind es isolierte Fragmente von Werbeanzeigen, also digitalisierte bunte Schnipsel, deren Montage in einem darauf folgenden Zoom langsam in ein abstraktes Bild verschwimmt. Die Inszenierung spielt auf subtile Werbestrategien in öffentlichen Räumen an und stellt durch die ästhetische Ähnlichkeit ihrer Repräsentation ein kritisches Statement dar – wobei ein ambivalentes Verhältnis zwischen Verführung und distanzierter Betrachtung bewusst aufrecht erhalten wird. Was Muntadas hier unternimmt, ist eine visuelle Dekonstruktion von Werbeslogans, die den Informationsgehalt als bedeutungslos entlarvt. Man wird aufgefordert, zwischen den Zeilen zu lesen und so die verführerische Maschinerie der Werbung zu hinterfragen.

Antoni Muntadas was born in Barcelona in 1942, and has lived in New York since 1971. He has won international acclaim for his artworks in the fields of action, multimedia and installation. In 2005 he was awarded the Spanish National Prize for the Fine Arts, the highest Spanish award for contemporary artists.

The installation *Slogans* is an ironic play by Muntadas on the manipulation of daily life by the media, pointing to the empty promises of the glittering world of advertising. Visitors enter a darkened room, in which there are nine monitors set up, their images endlessly repeating themselves on the mirrored walls. Underscored by an insinuating Easy Listening soundtrack, the monitors show in alternation slogans such as *Talk is cheap* or *Pleasure by design*. Taken altogether, these are isolated fragments from commercial advertising, colourful digitalised fragments, the display of which dissolves in the subsequent zoom into an abstract image. The production is a play on the subtle advertising strategies to be met with in public spaces, and in view of the aesthetic similarity of its mode of representation it adds up to a critical statement – though an ambivalent relation between seduction and distanced observation is still deliberately maintained. What Muntadas has undertaken is a visual deconstruction of the advertising slogan, the informative content of which is unmasked as meaningless. It is an invitation to read between the lines, and so question the seductive mechanics of advertising.

Nam June Paik *Der Denker – TV Rodin*
1976/1978

Nam June Paik, 1932 in Korea geboren, ist einer der bekanntesten Medienkünstler des 20. Jahrhunderts. In den 1960er Jahren war er Teil der Fluxus-Bewegung und begann Mitte der 1960er Jahre, Fernseher zu Fernsehskulpturen zusammen zu stellen und mit Video zu arbeiten. Er lehrte als erster Videokunstprofessor an der Kunsthochschule Düsseldorf, war mit Joseph Beuys befreundet und Teilnehmer der Documenta 8. Seit 1988 lebt Paik in New York.

Mit der kontemplativen Closed-Circuit-Installation hat Paik eine visuelle Tautologie geschaffen – eine Bronze-Miniaturreplik der bekannten Rodin-Skulptur *Der Denker* betrachtet sich selbst auf einem Fernsehmonitor. Damit übte Paik schon in den 1970er Jahren Kritik am Überfluss und der Präsenz der TV-Kultur und versucht, eine kritische Betrachterhaltung anzuregen. Dieser Installation ging eine frühere Version, die Videoskulptur *TV Buddha* voraus. Sie kann daher als deren westliches Pendant verstanden werden. Die Verschmelzung von Elementen aus älteren Werken zu neuen Stücken gilt als eine der grundlegenden Arbeitsmethoden Paiks. In seinen Videotapes ist dieses ständige Recycling von eigenem und fremdem Material besonders deutlich und „er ist stolz darauf, als Videokünstler seit fast zwanzig Jahren keine Kamera mehr benutzt zu haben." (Moving Image, 1992, S.123) Die Rodin-Skulptur könnte zugleich als Repräsentant des modernen Künstlers gelesen werden: Der Künstler gerät angesichts der Medienrealität in die Krise.

Sammlung René Block. Leihgabe im Neuen Museum in Nürnberg.

Nam June Paik, born in Korea in 1932, is one of the best-known media artists of the 20th century. In the sixties he was attached to the Fluxus movement, and in the middle of the decade started assembling televisions into TV sculptures and working in the medium of video. He was the first video art professor at the Kunsthochschule Düsseldorf, was a friend of Joseph Beuys and took part in Documenta 8. Since 1988 Paik has been living in New York.

In this contemplative closed circuit installation, Paik has created a visual tautology – a bronze replica in miniature of the well-known Rodin sculpture, *The Thinker*, regarding its own image on a television monitor. In this work Paik was criticising, as long ago as in the seventies, the superfluity and pervasiveness of TV culture, and endeavouring to encourage a critical attitude on the part of the viewer. The installation was preceded by an earlier version, the video sculpture *TV Buddha*. It can therefore be seen as a western companion piece to the earlier work. The melting down of elements from earlier works into new creations can be seen as a working method that is fundamental to Paik's productions. In his videotapes this constant recycling of other materials, his own and those of others, is particularly prominent, and "he is proud of the fact that for almost twenty years now he himself as a video artists have no longer had to use the camera" (Moving Image, 1992, p.123) The Rodin sculpture could equally well be seen as representing the modern artist: faced with the reality of the media, the artist falls into an existential crisis.

René Block collection. On loan to the Neues Museum in Nuremberg.

Valérie Pavia *C'est bien la société*
1999

Valérie Pavia wurde 1970 in Montpellier geboren, wo sie auch heute noch lebt und arbeitet. Valérie Pavia war im Sommer 2005 Stipendiatin der Werkleitz Gesellschaft in Halle an der Saale. Für *C'est bien la société* wurde ihr 2001 der L'immagine Leggera Festival Preis verliehen.

Valérie Pavia tritt mit wasserstoffblonder Perücke und nackten Schultern vor die Kamera und beschreibt mit lakonischem Tonfall wahllos Lebenserfahrungen. In dem Monolog geht es um Ibis Hotels, Spinoza, bärtige Männer, die Schweiz, BHV Kaufhäuser usw. Beim scheinbar spontanen Dahinreden stellt sie Regeln auf, Beobachtungen zu Alltäglichem, Nebensächlichem, Absurdem: Männer mit Bärten riechen nach Erdnuss, TV-Verkäufer sind zwischen 12 und 2 Uhr schwer anzutreffen und mehr als drei Übernachtungen in einem Ibis Hotel machen aggressiv. Der absurde Text bewegt sich irgendwo zwischen Realität, Fiktion und Autobiographie und schafft so etwas Unwirkliches, Übertriebenes, eine Art Gegenwelt. Zu dem Eindruck eines überzogenen Selbstporträts trägt auch Pavias neo-expressiver bis poppiger Umgang mit Bild- und Audiomaterial bei. Überbelichtete Aufnahmen und eine knallige Farbwahl der Bildrahmen unterstützen ihre ironische Strategie der *Subversion durch Überaffirmation* umso mehr. Zwischen ihren teils intimen Erzählungen und ihrer gespielt naiven Haltung sowie der Koketterie mit typischen Attributen von Weiblichkeit, wie etwa roten Schuhen mit Absätzen, entsteht eine feine Ironie.

Valérie Pavia was born in 1970 in Montpellier, where she still lives and works. In the summer of 2005 she held a scholarship at the Werkleitz Gesellschaft (Werkleitz Society) in Halle an der Saale. Her *C'est bien la société* was awarded the L'immagine Leggera Festival prize in 2001.

With bare shoulders and wearing a peroxide wig, Valérie Pavia stands in front of the camera and describes a random selection of experiences in a laconic monotone. In her monologue Pavia talks about Ibis Hotels, Spinoza, bearded men, Switzerland, BHV department stores and so on. Holding forth in this seemingly spontaneous way, she lays down certain rules, based on her observations of daily life, the incidental and the absurd. For instance – men with beards smell of peanuts, TV salesmen are difficult to get hold of between the hours of twelve and two, and more than three nights spent at an Ibis Hotel make you aggressive. The absurd script hovers somewhere in the region between reality, fiction and autobiography, so creating something non-actual and overblown, a kind of counter-world. The impression of an overdone self-portrait is further enhanced by Pavia's neo-Expressionist, even Pop-like way of handling visual and audio materials. Overexposed photographs and a snazzy selection of colours for the picture frames lend further support to her ironic strategy of *subversion by overstatement*. Her sometimes intimate stories, assumed naivety and coquetry of manner (supported by typical feminine attributes, like red shoes with high heels) add to the finely tuned irony of the work.

Simon Penny *Petit Mal*
1989–2005

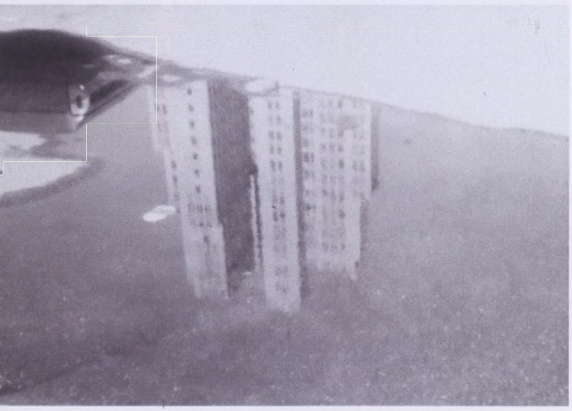
Der Australier *Simon Penny* lebt und arbeitet in Irvine (USA) und beschäftigt sich seit Jahren mit elektronischen und zeitbasierten Medien. Seine computergenerierten Installationen werden weltweit ausgestellt. Zur Zeit ist er Professor of Arts and Engineering an der University of California Irvine. Er war Herausgeber der Anthology *Critical Issues in Electronic Media* (1995) und Kurator der Ausstellung *Machine Culture* auf der Siggraph 1993 in Anaheim, Kalifornien.

Mit *Petit Mal* hat der Medienkünstler Simon Penny einen interaktiven Roboter geschaffen, der per se keine nützliche Funktion erfüllt. Die charmante Maschine scheint zunächst das Gegenteil eines High-Tech-Roboters zu sein und bewegt sich leichtfüßig mithilfe der beiden Rädern eines Fahrrads. Penny interessiert sich für die emotionalen Aspekte unseres Verhältnisses zu Maschinen und für die sozialen und kulturellen Auswirkungen von Forschung und Entwicklung im Bereich *künstliches Leben*. *Petit Mal,* ein Begriff aus der Neuropsychologie, steht für kurzzeitigen Kontrollverlust. Auf subtile Weise wird hier Kritik am Kontrollparadigma und an sozialer Anwendung der Computertechnologie geübt, indem die Besucher der Ausstellung mit einem aufwendig programmierten Maschinenwesen konfrontiert werden, das nur einen harmlosen, spielerischen Kontakt zu suchen scheint. *Petit Mal* wurde 1989 konzipiert und von 1992–95 gebaut. 1998 wurde der Roboter während einer Ausstellung in Sheffield beschädigt und seit Sommer 2005 für die transmediale 2006 wieder restauriert.

The Australian artist *Simon Penny* lives and works in Irvine in the USA, and has been involved for years with electronic and time-based media. His computer-generated installations have been exhibited all over the world. At present he is Professor of Arts and Engineering at the University of California, Irvine. He edited the anthology *Critical Issues in Electronic Media* (1995) and was curator of the exhibition *Machine Culture* at Siggraph 1993 in Anaheim, California.

In *Petit Mal* the media artist Simon Penny has created an interactive robot that doesn't have a useful function per se. This charming machine appears to be the diametric opposite of a hi-tech robot: it moves around light-footedly on the two wheels of a bicycle. Penny is interested in the emotional aspects of our relationship with machines, and in the cultural effects of research and development in the field of *artificial life*. *Petit mal* is a term borrowed from neuropsychology, and stands for a momentary loss of control. In a subtle way, this criticises the control paradigm and social application of computer technology, in that visitors to the exhibition are confronted with an elaborate machine entity that appears, like a young animal, to desire nothing more than harmless and playful contact. Petit Mal was conceived in 1989. Building and development occurred 1992–95. The robot was damaged during exhibition in Sheffield in 1998. In summer 2005 work began on resurrecting it for transmediale 2006.

Jim Pomeroy *Apollo Jest*
1979



Jim Pomeroy wurde 1945 in Reading in Pennsylvania geboren. Mit seinen Arbeiten im Bereich Photographie, Performance, Bildhauerei und Video war er richtungweisend für die Konzeptkunst der 1970er und 80er Jahre und stellte seine Arbeiten international aus. Von 1990 bis zu seinem Tod 1992 lehrte er Video und Photographie an der University of Texas, Arlington.

Die erste Mondlandung der Amerikaner im Jahre 1969 war ein Superereignis, nicht zuletzt weil sie live im Fernsehen übertragen und damit kollektiv mitzuerleben war. Jim Pomeroy, der sich auch in anderen Arbeiten kritisch mit dem technologischen Fortschrittseifer auseinandersetzte, hat für *Apollo Jest* mit dem Stereographieverfahren ein Video erstellt, das er in Form einer satirischen 3D-Diashow mit Voiceover anlegte. In Anlehnung an Copyright-Hinweise auf Videokassetten liefert er die konzeptionelle Klammer seines Vorhabens, nämlich die Autorität zeitgenössischer Mythenbildung zu hinterfragen. Dafür setzt Pomeroy auf die Diskrepanz zwischen der Bild- und Tonebene: Die Ereignisse, Spekulationen und Implikationen rund um den Weltraumflug werden nacherzählt, und dazu sind urbane Aufnahmen zu sehen. Wenn etwa von Radarantennen die Rede ist, sieht man Basketballkörbe, als Kommandozentrale werden Korbsessel und für den atlantischen Ozean eine große Pfütze eingeblendet. Nixon gratulierte den Astronauten zu ihrem Beitrag für Frieden und Freiheit. Pomeroy ergänzt: „Nixon left shortly afterwards to continue work toward America's role in the history of science for peace and freedom in Vietnam, Cambodia, Laos, Thailand …". Sein Apollo *Scherz* ist ein zynischer Kommentar zur politischen Schizophrenie der USA und der Darstellung von Ereignissen in den Medien, eine nach wie vor aktuelle Kritik.

Jim Pomeroy was born in 1945 in Reading, Pennsylvania. With his work in the field of photography, performance, sculptor and video, he was a landmark for the conceptual art of the seventies and eighties and exhibited his work all over the world. From 1990 until his death in 1992 he taught video and photography at the University of Texas, Arlington.

The first landing on the moon by the Americans in 1969 was a spectacular event not least because it was broadcast live on television, thus becoming a collective experience. For *Apollo Jest,* Jim Pomeroy – who in other works has entered into a critical debate with the eagerness for technological progress – has produced a stereographic video in the form of a satirical slide show with a voice-over. Following the copyright warnings on video cassettes he explains the concept behind the work, namely to question the authority of contemporary myth-building. To do this Pomeroy makes use of a discrepancy between the visual and tonal levels: a retelling of the events of the space flight, its implications and the speculations around it, is accompanies by urban images. When the voice-over talks about radar antennae the viewer sees basketball nets; wickerwork chairs stand in for the command centre, a large puddle for the Atlantic Ocean. Nixon congratulates the astronauts for their contribution to peace and freedom. Pomeroy adds: "Nixon left shortly afterwards to continue work toward America's role in the history of science for peace and freedom in Vietnam, Cambodia, Laos, Thailand ..." *Apollo Jest* is a cynical commentary on the political schizophrenia of the USA and the presentation of events in the media, a critique still relevant today.

Michael Snow *That / Cela / Dat*
2001

Michael Snow (1929) studierte vier Jahre am Ontario College of Art. Nach einer kurzen Periode als kommerzieller Künstler reiste er durch Europa. Nach seiner Rückkehr nach Toronto eröffnete er ein Studio für Filmanimation und entwickelte in der Folge eine Reihe von experimentellen und konzeptuellen Film- und Videoarbeiten, darunter sein revolutionärer Film *Wavelength* (1967), der aus einer einzigen 45 Minuten langen Kamerafahrt besteht.

Bei der Videoinstallation *That / Cela / Dat* des kanadischen Konzeptkünstlers und Filmemachers Michael Snow handelt es sich auf den ersten Blick um eine sehr formale Arbeit, denn ein Text wird simultan in drei Sprachen angezeigt. Zeigt zum Beispiel der große Monitor das Wort in englischer Sprache, so zeigen die beiden kleinen Monitore das Wort in Französisch und Niederländisch, usw., wobei die Wörter in unterschiedlichen Schriftgrößen und in unterschiedlicher Dauer eingeblendet werden. Aus diesem eigensinnigen Rhythmus und der Tatsache, dass der Autor des Textes (Michael Snow) direkt sein Publikum adressiert, indem er sich etwa für dessen Aufmerksamkeit bedankt, bekommt der Monolog seine Lebendigkeit. Gleich zu Beginn des Textes bezieht sich Snow auf die berühmte Formel des populären surrealistischen Künstlers René Magritte: *Ceci n'est pas, évidemment, une pipe (das ist offensichtlich keine Pfeife)* um in nächsten Satz entmystifizierend zu erklären: *this is electronic light*. Mit dieser Arbeit führt er fort, was er mit seinem Film *So is this* Anfang der 1980er Jahre begonnen hat: Einen Diskurs über die Rolle der BetrachterInnen und ihren Einfluss auf die Bedeutung und den Repräsentationskontext des Films.

Michael Snow (born 1929) spent four years studying at the Ontario College of Art. After a short period as a commercial artist, he travelled through Europe. On returning to Toronto, he opened a studio for film animation, and subsequently developed a series of central experimental and conceptual film and video works, among them the revolutionary film *Wavelength* (1967), consisting of a travelling camera shot that lasts 45 minutes.

At first glance the video installation *That/Cela/Dat*, by the Canadian concept artist and film maker Michael Snow, looks to be a highly formal work, as it involves the simultaneous display of a text in three different languages. If for example the large monitor shows a word in English, the two smaller monitors show the same word in French and Dutch, and so on. The words come into view in different font sizes and for different lengths of time. The monologue owes its liveliness to this idiosyncratic rhythm, and to the fact that the author of the text (Michael Snow) addresses his audience directly, to thank them for their attention and so on. Right at the start of the text Snow refers to the famous formula of the popular surrealist artist René Magritte: *Ceci n'est pas, évidemment, une pipe (Evidently, this is not a pipe)*, to demystify the statement in the following sentence with an explanation: *This is electronic light*. The present work continues a project that he started with his film *So is this* in the early eighties – a discourse about the role of the viewer, and his or her influence on the significance and representational context of film.

UBERMORGEN.COM *G3-Psych | OS Generator*
2006

UBERMORGEN.COM wurde 1999 als Künstlergruppe von Hans Bernhard (Gründungsmitglied von etoy) und lizvlx in Wien gegründet.
UBERMORGEN.COM, der Name ist Programm und steht für subversive Aktionen innerhalb und außerhalb des Kunstsystems.

Was bedeutet der Begriff *Authentizität* im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit? Die österreichische Künstlergruppe UBERMORGEN.COM geht dieser Frage mit ihrer Installation *G3-Psych | OS Generator* nach. Die Anspielung auf den Wahnsinn der Bürokratie ist dabei durchaus ernst zu nehmen. Mithilfe von vier Software-Generatoren, unter anderem eines *Injunction-Generators* und eines *Bankstatement-Generators* werden digitale Dokumente wie Bankauszüge, Identitätsnachweise und Gerichtsurteile personalisiert und können vor Ort ausgedruckt werden. Indem UBERMORGEN.COM die Dokumente lediglich als *Tinte auf Papier* bezeichnen, hinterfragen sie deren willkürliche Autorität innerhalb eines jeden bürokratischen Systems. Die Installation findet im Rahmen der Aktionsreihe *[F]originals – forged original documents* statt.

UBERMORGEN.COM was founded as a group of artists in 1999 by Hans Bernhard (a founding member of etoy) and lizvlx in Vienna. The name *UBERMORGEN.COM* (übermorgen: the day after tomorrow) expresses the group's philosophy, standing for subversive activity both within the art establishment and outside it.

What does the term *authenticity* amount to in the age of digital replication? In their installation *G3-Psych | OS Generator* the Austrian artists group UBERMORGEN.COM investigates this question. The suggestion of bureaucratic lunacy is meant to be taken completely seriously. With the help of four software generators, including an *injunction generator* and a *bank statement generator*, digital documents like bank statements, identity papers and court judgments are produced in personalised form and can be printed out on the spot. By characterising these documents as being no more than *ink on paper*, UBERMORGEN.COM call into question the arbitrary authority of every bureaucratic system. The installation forms part of the polemical series *[F]originals – forged original documents.*

William Wegman *Selected Works*
1970–1978

William Wegman wurde 1943 in Massachusetts geboren und ging 1970 nach Kalifornien, um dort zu unterrichten. In Los Angeles kaufte er Man Ray, den ersten seiner Weimaraner Hunde, der in zahlreichen seiner Videoarbeiten vorkommt. Seit 1972 lebt und arbeitet er mit weiteren Hunden in New York.

Der US-amerikanische Photo- und Videokünstler William Wegman ist bekannt für seine ironischen Anekdoten und Experimente, die er mit seinen Weimaraner Hunden inszeniert. In *Spelling Lesson* gibt er dem Hund mit dem anspielungsreichen Namen Man Ray eine Lehrstunde, um anschließend seinen Test zu korrigieren: *You spelled it B-E-E-C-H which is like … well, there's a gum called Beech-nut, but we meant beach like the sand. So it should have been B-E-A-C-H.* Auch in *Dog Duet* sind die Hunde die Protagonisten, die ein im Off stattfindendes Tennisspiel anschauen. Der Humor entsteht durch unerwartete, teilweise menschliche Verhaltensweisen der Hunde, deren *Mimik* gleichzeitig als ausdruckslos gelesen wird, und durch ausgedehnte Aktionen, die zu absurden Antiklimaxen führen. So auch in dem einminütigen Clip *Deodorant*, in dem Wegman für die komplette Zeit der Aufnahme Deo auf seine Achselhaare sprüht, gleichzeitig schwärmt er von den Vorzügen dieses Produktes: *You don't have to worry about social nervousness.*

William Wegman was born in 1943 in Massachusetts, and in 1970 moved to California to take up a teaching post. In Los Angeles he bought Man Ray, the first of his Weimaraner dogs, who figures in many of his video works. Since 1972 he has been living and working, with more dogs, in New York.

The American photo and video artist William Wegman is known for the ironic anecdotes and experiments which he stages using his Weimaraner dogs. In *Spelling Lesson* he gives a dog with the allusive name of Man Ray a lesson, subsequently correcting its test results: *You spelled it B-E-E-C-H which is like . . . well, there's a gum called beech-nut, but we meant beach like the sand. So it should have been B-E-A-C-H.* In *Dog Duet* the dogs are again the main actors, here watching a tennis game that takes place off camera. The humour is based on the unexpected and sometimes quite human attitudes of the dogs, whose *mime* is at the same time read as being without expression, and on extended actions that lead to absurd anticlimax. So for example in the one-minute clip *Deodorant*, where for the entire duration of the take Wegman sprays deodorant on the hairs of his armpit, the artist keeps up a simultaneous enthusiastic spiel about the benefits of the product: *You don't have to worry about social nervousness.*

Norman T. White *The Helpless Robot*
1987–1996

Norman T. White begann seine Karriere als Maler, entschied jedoch Ende der 1960er Jahre sich mit elektronischen Formen von Kunst zu beschäftigen. Thema seiner Arbeiten ist seitdem immer wieder die technische Simulation menschlichen Verhaltens. 1978 war er Mitbegründer eines Studienganges am Ontario College of Art and Design (OCAD), welcher neben der künstlerischen Ausbildung auch technisches Wissen und Computerprogrammierung vermittelt. Er lehrt bis heute am OCAD und lebt im kanadischen Durham, Ontario.

The Helpless Robot ist kein gewöhnlicher Roboter, denn anstatt in üblicher Manier dem Menschen das Leben zu erleichtern, ist diese Maschine ein quengeliger und nutzloser Zeitgenosse, der sich nicht dem Effizienz-Paradigma fügt. Dieser Roboter stört, ist arrogant und bevor man sich versieht, steht man selbst im Dienste dieser launischen und eigenwilligen Maschine. Der kanadische Künstler Norman T. White kreierte mit seiner unbeweglichen Installation *The Helpless Robot* eine kybernetische Skulptur, welche individuell auf das Verhalten seines Gegenübers reagiert. Ausgestattet mit einer elektronischen Stimme, die in französischer, englischer und spanischer Sprache über einen Wortschatz von 512 Sätzen verfügt, fordert er die BesucherInnen auf, mit ihm in Interaktion zu treten. Fragt er zu Beginn noch ganz höflich, ob man ihm behilflich sein und ihn in die richtige Position rücken könne, wird er im Verlauf immer fordernder. Je kooperativer man sich zeigt, desto diktatorischer sein Verhalten. Im Vordergrund seiner Arbeit steht für White die Möglichkeit der Simulation: „Ich beabsichtige nicht, mit diesem Szenario einen Kommentar zur Tyrannei der Technologie abzugeben, es geht mir vielmehr um eine einfache konzeptuelle Vorrichtung, die zu einer interaktiven künstlichen Intelligenz wird."

Sammlung Agnes Etherington Art Centre, Kingston
Electrohype, Malmø

Norman T. White started his career as a painter, but decided in the late sixties to specialise in electronic forms of art. Since then his work has repeatedly engaged with the technical simulation of human behaviour. In 1978 he was one of the co-founders of a course of study at the Ontario College of Art and Design (OCAD), which as well as training in art comprises technical skills and computer programming. He continues to teach at OCAD and lives in Durham, Ontario.

The Helpless Robot is not an ordinary robot. Rather than making human lives easier as robots are supposed to do, this machine is a querulous and useless subject, one that obeys non of the dictates of the efficiency paradigm. The robot is interfering and arrogant, and before you know it you find yourself having to pander to the whims of this self-willed machine. In his fixed installation *The Helpless Robot* the Canadian artist Norman T. White has created a cybernetic sculpture which reacts on an individual basis to the attitude of its counterpart. Provided with an electronic voice that commands a repertoire of 512 sentences in French, English and Spanish, it invites the visitor to interact. While it starts off by asking quite politely if you can help it out by moving it into the correct position, as time goes on it becomes constantly more demanding. The more cooperative you prove to be, the more dictatorial the robot becomes. For White, the main focus of the work is on the possibility of simulation: "I do not mean to provide a commentary through this scenario on the tyranny of technology – it is rather a matter of a simple conceptual device that becomes an interactive artificial intelligence."

Agnes Etherington Art Centre Collection, Kingston
Electrohype, Malmø

The Yes Men *Dow does the right thing*

2002–2005

The Yes Men ist eine Gruppe US-amerikanischer AktivistInnen und KünstlerInnen, die ihre Praxis als *Identitätskorrektur* bezeichnen: Sie geben andere Identitäten vor, um in internationale Machtzentren, wie etwa die G8 Gipfel in Salzburg oder Stockholm zu gelangen. Zentrale Akteure der Gruppe sind unter den Aliasnamen Andy Bichlbaum und Mike Bonano bekannt.

The Yes Men war es gelungen, als offizielle Dow-Vertreter am 28. April 2004 aufgrund ihrer gefakten Website *dowethics.com* zu einer Bankerkonferenz in London eingeladen zu werden. Auf dieser Website kritisieren sie die Unternehmensgeschichte (Agent Orange, Bhopalunglück) des multinationalen Chemiekonzerns *Dow Chemical* aufs Schärfste. Ihr fiktiver Dow Repräsentant *Erastus Hamm* stellte *Acceptable Risk*, einen ebenfalls fiktiven Dow Industriestandard zur Ermittlung einer akzeptablen Todesrate in Zusammenhang mit hohen Gewinnraten vor. Die BankerInnen applaudierten nach dem Vortrag, in dem verschiedene Industrieverbrechen, wie etwa der Verkauf von IBM Technologien an die NationalsozialistInnen, mit *goldenen Skeletten* (engl. to have skeletons in the closet, dt. Leichen im Keller haben) prämiert wurden. Einige der BankerInnen trugen sich danach in eine Liste ein, um die Lizenzen für den *Acceptable Risk Calculator* zu erhalten, und posierten mit dem goldenen Skelett *Gilda*, das The Yes Men mitgebracht hatten. Mit dieser Intervention wollten The Yes Men die korrupte Corporate Reality sichtbar machen, in der unternehmerische soziale Verantwortung nicht zu existieren scheint.

The Yes Men is a group of US-American artists and activists, who characterise their practices as *identity correction*. They put forward different identities to gain access to international centres of power, such as the G8 summits in Salzburg and Stockholm. Key players in the group are known under the aliases of Andy Bichlbaum and Mike Bonano.

As a result of their fake website *dowethics.com*, the Yes Men succeeded in getting themselves invited as official Dow representatives to a bankers' conference in London on April 28th, 2004. The website presents an uncompromising critique of the corporate history of the multinational *Dow Chemical Company*, with references to Agent Orange and the Bhopal disaster. Under the name of *Erastus Hamm*, their fictitious Dow representative gave an account of *Acceptable Risk*, a likewise fictitious industrial standard imputed to Dow, supposedly designed to determine the acceptable rate of mortality in connection with high profits. The bankers applauded the lecture, in which various industrial crimes – such as the sale of IBM technology to the Nazis – were honoured with the award of *golden skeletons* (based on the idea of skeletons in the closet). Afterwards some of the bankers even put their names down on a list to receive licences for an *Acceptable Risk Calculator*, and posed for photographs with the golden skeleton *Gilda* that the Yes Men had brought with them. The Yes Men aimed on the basis of this demonstration to expose the corruption of corporate reality, a world where any sense of social responsibility and business ethics appears to be nonexistent.

Werkliste List of Works

Maja Bajević

Back In Black, 2003

Videoinstallation, Doppelte Projektion/
double projection, 10:00 Min, Farbe, Ton
bosnische OV mit engl. Untertiteln/
bosnian ov with english subtitles
Leihgabe der Künstlerin

Maurice Benayoun

Emotion Vending Machine, 2006

Interaktive Installation
Musik: Jean-Baptiste Barrière
Software: Brigit Lichtenegger,
Artem Baguinsky, Marloes de Valk (V2)
Produktion: CITU, Paris
Leihgabe des Künstlers

Tamy Ben-Tor

Hitler, the Horror and the Horrah, 2003

Video, 16:00 Min, Farbe, Ton
Regie/Director: Tamy Ben-Tor
Schnitt/Editor: Anat Ben-David
Leihgabe der Künstlerin

Dara Birnbaum

Technology/Transformation:
Wonder Woman, 1978–1979

Video, 5:50 Min, Farbe, Ton
Leihgabe der Video Data Bank, Chicago
www.vdb.org

Ximena Cuevas

Antes de la Televisión
(Before Television), 1999

Video, 3:00 Min, s/w, Ton
Leihgabe der Künstlerin

Paul DeMarinis

Grind Snaxe Blind Apes
(A Study for Pomeroy's Tomb), 1997

Installation: mixed media (Kartons, Motor,
CD-Player mit Audio CD, Lautsprecher,
künstliche Affenhand, LED Leuchte/cartons,
motor, CD-player with audio-CD, loudspeaker,
artificial monkey-paw, LED light)
Leihgabe des Künstlers

Robert Filliou

And So On, End So Soon, Done 3 Times, 1977

Video, 30:00 Min, Farbe, Ton
Produktion: Western Front, Vancouver
Kamera : Kate Craig
Leihgabe der Galerie Nelson, Paris

Robert Filliou

This flag is meant to straddle national
border lines, 1974

Rahmen/Frame 80 x 115 x 4 cm auf zwei Stäben/
on two rods 260–300 cm
Leihgabe der Galerie Anselm Dreher, Berlin

Jean-Pierre Gauthier

Remue-ménage, 2000–2006

Installation: mixed media (Besenbürsten, Besen-
stiele, Karton, Hundeleine, elektronischer Schalt-
kasten, elektrischer Transformator, Motoren,
Fäden/broom brushs, broom sticks, cardboard, dog
leash, elecronic control box, electric transformer,
motors, strings)
Leihgabe des Künstlers

Stéphane Gilot

Video Game – World 2, 2004–2006

Interaktive Installation/Interactive installation:
mixed media (ferngesteuerter Rover, schnurlose
Kamera, Miniaturmodelle, Baumaterial, Fernseher/
remote-controlled rover, wireless camera, small-
scale models, construction materials, television)
Leihgabe des Künstlers

Jodi

Max Payne Cheats Only Gallery, 2005

Videoinstallation, 2x 25:00 Min
Leihgabe der Künstler

Kim Beom

Untitled (News), 2002

Video, 1:42 Min, Farbe, Ton
Leihgabe des Künstlers

Les Levine

I am an Artist, 1975

Video, 30:00 Min, Farbe, Ton
Leihgabe des Künstlers

George Maciunas

Flux Smile Machine, 1971

Multiple: Blaue Plastikschachtel, Etikett, Feder mit Plastikvorrichtung/blue plastic box, label, clip with plastic device
12 x 9,3 x 3,2 cm
Leihgabe des Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

Annette Messager

Ma collection de proverbes, 1974

30 bestickte Leinenstücke/30 embroidered pieces of linen à 35 x 28 cm
Collection Fonds régional d'art contemporain (Frac) de Lorraine, Metz

Agnes Meyer-Brandis

SGM-Eisberg-Sonde /

SGM-Iceberg-Probe, 2005

Projektobjekte, Dokumentation/project objects, documentation
Software: Ralf Baecker
Technische Unterstützung: Roman Kirschner, Martin Nawrath
Sound: Philipp Kullmann
Eis-Aufnahmen (Sound): Jacob Kirkegaard
Unterstützt durch die Kunststifung NRW, NASA/JPL Laboratory
Leihgabe der Künstlerin

Eva Meyer-Keller

Death is Certain, 2004

Videoversion, 35:00 Min, Farbe, Ton
Leihgabe der Künstlerin

Christian Möller

Cheese, 2003

Installation, 6 Monitore, Farbe, Ton, von/from 50:42 Min bis/to 88:26 Min, loop
Leihgabe des Künstlers

Antoni Muntadas

Slogans, 1987

Videoinstallation, 9 Monitore, 8:35 Min, Farbe, Ton englisch, französisch, spanisch/english, french, spanish
Leihgabe des Künstlers

Nam June Paik

Der Denker – TV Rodin, 1976–1978

Videoinstallation, Skulptur nach Rodin, Monitor, Videokamera auf Stativ, Holzsockel/sculpture after Rodin, monitor, video camera on tripod, wooden pedestal, 135 x 110 x 50 cm
Leihgabe der Sammlung René Block.
Leihgabe im Neuen Museum in Nürnberg

Valérie Pavia

C´est bien la société, 1999

Video, 8:15 Min, Farbe, Ton, französische OV/ french ov mit engl. Untertiteln/with english subtitles
Leihgabe der Künstlerin

Simon Penny

Petit Mal, 1989–2005

Interaktive Installation/interactive installation: mixed media (Software, Elektronik und Elektromechanik/custom software, electronics and electro-mechanics)
In Zusammenarbeit mit:
Mark Needelman 1992–93, Kurt Jurgen Schafer, 1993–94, Gabriel Brisson, 1994–95, Jamieson Schulte 1995–98, Tom Jennings, 2005 (Restauration/restoration)
Leihgabe des Künstlers

Jim Pomeroy

Apollo Jest u.a., 1979

3D Video, 15:00 Min, Farbe, Ton
Leihgabe durch Paul DeMarinis und Ed Tannenbaum

Michael Snow

That/Cela/Dat, 2001

Videoinstallation (2 Monitore, Projektion/ 2 monitors, projection)
17:00 Min, Farbe, ohne Ton, Loop
englisch, französisch, niederländisch/ english, french, dutch
Leihgabe des Künstlers

The Yes Men

Dow does the right thing, 2002–2005

Videodokumentation, 6:00 Min, Farbe, Ton, Installation: mixed media (goldenes Skelett, Einladungskarten, Briefe/golden skeleton, invitation cards, letters)
Leihgabe der KünstlerInnen

UBERMORGEN.COM

G3 – Bureaucrazy, 2005

Installation: mixed media (Monitor, Drucker, Bild/monitor, printer, image)
Leihgabe der KünstlerInnen

William Wegman

Selected Works, 1970–1978

Video, 19:11 Min, Farbe & s/w, Ton
Leihgabe der Galerie Christine Burgin, New York

Norman White

The Helpless Robot, 1987–1996

Interaktive Installation: mixed media (Stahl, Sperrholz, modifizierter 80386 Computer, Bewegungssensoren, spezialgefertigte Elektronik, elektrische Leitungen und Software)
Größe: 177,80 x 101,60 x 81,30 cm
Leihgabe des Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Canada
Erworben mit der Unterstützung des Canada Council for the Arts, Acquisitions Assistance Program und dem Cancellor Richardson Memorial Fund, 2003
Leihgabe durch Electrohype, Malmø

Leihgabe loan
Farbe colour
Ton sound
KünstlerIn artist
s/w b/w

Bildnachweise Picture Credits

© 2006 für die Bilder der Werke von/for the works of
Maja Bayević, Maurice Benayoun, Ximena Cuevas, Paul DeMarinis, Jean-Pierre Gauthier, Stéphane Gilot, Jodi, Kim Beom, Les Levine, Agnes Meyer-Brandis (Foto: Tamara Lorenz), Eva Meyer-Keller, Christian Möller, Antoni Muntadas (Foto: Josep ma Oliveras), Valérie Pavia, Simon Penny, Michael Snow, Ubermorgen, Norman White, The Yes Men: bei den KünstlerInnen/by the artists

Eleanor Antin: Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York
Tamy Ben-Tor: Courtesy Zach Feuer Gallery (LFL)
Dara Birnbaum: © Video Data Bank, www.vdb.org
Robert Filliou *This flag is meant to straddle national border lines:*
Courtesy Galerie Anselm Dreher
Robert Filliou *And So On, End So Soon, Done 3 Times*: Courtesy Galerie Nelson, Paris
George Maciunas: Courtesy Archiv Sohm
Annette Messager: Courtesy ADAGP
Nam June Paik: Courtesy Sammlung René Block
Jim Pomeroy: © Pat Pomeroy
William Wegman: Courtesy Galerie Christine Burgin

S. 52: © Alfred Jarry by the artist
S. 81: Lotte Reiniger *Das tapfere Schneiderlein,*
© Christel Strobel, Agentur für Primrose Productions, München

Film Stills:
Duck Soup (1933), *Modern Times* (1936), *Safety Last* (1923), *Trafic* (1971),
mit freundlicher Unterstützung durch das Filmmuseum Berlin, Deutsche Kinemathek

Anhang
französische Originaltexte
Supplement
Original French Texts

Anne-Marie Duguet *Smile Machines*

Alfred Jarry invente en 1897–98 un bel exemple d'humour noir, la machine à décerveler. C'est une chanson d'*Ubu Cocu* (Acte 1, scène 2) où le décervelage est un spectacle populaire que l'on vient voir en famille le dimanche:

Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter,
Voyez, voyez les Rentiers trembler . . .

Chœr:
Hourra, cornes-au-cul, vive le père Ubu

Georges Maciunas invente en 1971 *la machine à sourire.* C'est un petit instrument à ressort qui se place dans la bouche pour dégager les dents et maintenir le sourire. Non breveté, non reconnu *d'utilité publique,* il est pourtant fort utile pour les temps moroses quand la forme affichée et contrôlée du bonheur devient le moyen de faire croire à sa réalité, *également* partagée par tous, cela va de soi.

D'une machine à l'autre, de la 'pataphysique à Fluxus, c'est une même disposition d'esprit qui use de la dérision pour mettre en question quelques évidences, dégonfler mythes et baudruches, et rendre manifeste ce que certains ont intérêt à maintenir caché. Aujourd'hui la machine de Jarry et l'instrument de Maciunas sont relayés par des agencements *machiniques* d'une tout autre envergure, en quoi consiste l'ensemble médiatique et technologique actuel de modélisation des désirs et des comportements, invisible mais d'autant plus efficace. *Smile Machines* est en partie une métaphore de cet hédonisme forcé et de la mutation des comportements façonnés par le modèle consumériste que Pasolini avait dénoncés au milieu des années 70.[1] Le sourire produit par la Flux Smile Machine de Georges Maciunas est une terrible grimace. Celui auquel sont contraintes pendant une heure et demie six jeunes femmes dans Cheese, une installation de Christian Möller, est tragique. Nous assistons au dressage du sourire par la machine médiatique assistée par une technologie numérique de reconnaissance et de contrôle des expressions, qui au moindre relâchement de *sincérité* émet un signal d'alarme.

L' *oversmiling,* est un ressort de l'économie de marché (dont les femmes sont les premières à faire les frais), et comme le rappelle Gilles Deleuze «le marketing est maintenant l'instrument du contrôle social».[2]

La surenchère des marques de civilité dans le commerce, des bonjours et des embrassades sur le petit écran, témoigne d'une misère accrue des relations humaines. Il faut jouer le jeu du bonheur dont les technologies toujours plus avancées sont la promesse. L'ironie de *Cheese* est acide, impitoyable.

Si le système définit scientifiquement, statistiquement, les marges de liberté nécessaires à son propre fonctionnement, c'est dans ces marges que les artistes inventent des débordements, produisent des accélérations de virus élémentaire, en jouant davantage ou autrement que le jeu imposé, calculé. Robert Filliou proposait ce principe de la création permanente: «quoi que vous pensiez, pensez autre chose. Quoi que vous fassiez, faites autre chose.» Un exercice constant de déplacement des idées et de recul, une façon de bouger à côté, à contre-

courant, en décalage, «en crabe», telles seraient quelques opérations de l'humour.

Ce terme qui finit par être générique, recouvre un vaste registre d'attitudes et de procédures différentes. Dérision, ironie, raillerie, parodie, satire, caricature, jeux de mots et jeux d'images, n'impliquent pas toujours les mêmes degrés ou incidences critiques, mais s'exercent tous à travers une prise de distance à l'égard de la réalité pour s'en jouer et trouver du plaisir à ce jeu. Car ce suspens dans notre adhésion au cours des choses, ce désinvestissement affectif momentané nécessaires à la vue d'ensemble et à la plaisanterie, ont un fort pouvoir de dédramatisation, de soulagement ou de stimulation.

Tout acte d'humour exige une complicité. Ce «mystérieux échange du plaisir humoristique» comme le décrit André Breton, repose sur une connivence et implique un minimum de références communes. De fait l'appréciation de l'humour dépend largement de l'interprétation à laquelle il donne lieu et donc du contexte de son exercice. Une œuvre déclarée sans intention de nuire, en toute innocence, par son auteur, pourra parfaitement faire l'objet quelques années plus tard ou dans une situation nouvelle d'une lecture humoristique. Lorsque Jean-Christophe Averty met en scène dans une émission des Raisins verts une boucherie de chiens et de chats, si quelques téléspectateurs se réjouissent de son humour noir, la plupart hurlent au scandale. Une telle proposition ne serait même pas remarquée dans un pays où l'on mange traditionnellement du saucisson de chien.

Les subtilités de l'humour, les audaces de la dérision, les pointes de l'ironie, contiennent donc un potentiel critique plus ou moins provocateur et subversif selon les contextes historiques, géographiques, culturels de leur exercice, selon aussi que la volonté de produire du dissensus est mise en avant, ou simple part du jeu.

L'humour était la définition même de dada «une farce du non-sens où se trouvent toutes les questions fondamentales» (Hugo Ball *Journal* 12/06/1916). Dada était une révolte contre la guerre, «un signal d'alarme de l'esprit» contre une société pourrie par la spéculation, c'était une revendication de liberté avant tout à l'égard de toutes les formes du pouvoir et des systèmes, bien plus qu'une quelconque théorie de l'anti-art. Cette force explosive se manifestait diversement: par le scandale et la provocation systématique dans le groupe de Zurich, destinés à sortir le public de sa torpeur; mais aussi par la satire politique à Berlin où les photomontages de John Heartfield stigmatisaient impitoyablement la montée du nazisme et révélaient ses enjeux économiques. La cible était directement visée, l'analyse sans ambiguïté.

L'humour de Marcel Duchamp exemplaire d'un détachement raffiné, cultivé, crypté, s'exerçait au contraire en retrait pour produire des œuvres d'une radicalité qui fit aussi scandale, procédant entre autres par appropriation et détournement d'objets renommés, modifiés, recontextualisés. Duchamp accordait un grand pouvoir à l'humour dont il parle comme une sorte de *sauvetage,* une *libération,* mais aussi un lieu où se joue quelque chose de profond, de sérieux.

Dans un contexte historique tout autre, l'esprit de subversion de Fluxus dans les années 60–70, visait une consommation triomphante et le système de valeurs d'une bourgeoisie aisée. Les *concerts-événements* créaient des mini-scandales, déjouant les attentes d'un public convenu, souvent dérouté par ces actions incongrues qui flirtaient avec le danger, dont l'improvisation était le principal ressort, et où l'art était renvoyé à la banalité du quotidien. Une désacralisation de l'ensemble du système de l'art qui, en valorisant la performance, s'en prenait autant au statut de l'œuvre qu'à son marché.

Le regain d'intérêt pour l'humour et le jeu aujourd'hui, sensible dans tous les secteurs de la vie sociale (y compris dans les entreprises), est manifeste dans le monde de l'art. Sous des titres divers, les expositions autour de ce thème se multiplient, beaucoup d'artistes revendiquent une attitude ludique, détachée, plutôt ironique. Cette offensive contre l'esprit de sérieux peut toujours être interprétée comme une réaction à un art contemporain déclaré par ses détracteurs sec, ennuyeux, auto-référencé, destiné aux happy few, on peut aussi y voir l'effet d'un désabusement face à la banalisation de l'insoutenable. Mais n'est-elle pas surtout une forme de résistance à l'hypermédiatisation de tout, de l'intime à l'événement collectif, en en jouant et en s'en jouant? Une manière de réagir à l'indifférence, à cette montée d'un silence qui «ne se perçoit qu'entre deux éclats de voix, sous les rires mécaniques des entretiens télévisés, sous les commentaires machinaux, récurrents et polis de CNN, derrière la clameur publicitaire des semaines commerciales ou le vacarme des effets spéciaux»?[3] En s'exerçant par des attaques fines, des reprises légèrement décalées, en stigmatisant un détail au demeurant essentiel, l'humour s'affirme comme une force qui, s'il rend moins vulnérable, a aussi le pouvoir d'activer des questionnements.

La dérision toutefois ne se manie pas toujours impunément. Dans le *Guardian* daté du 9 avril 2005 on pouvait lire: «A man who published jokes about the Pope's death on a spoof village website was yesterday threatened with an anti-social behaviour order». Elle est de fait un moyen assez sûr de tester les limites de l'acceptable dans une société à un moment donné, révélant à la fois les zones sensibles de la doxa et le degré d'aptitude des pouvoirs et des individus qui en sont la cible, à les saisir et à les absorber. Un des caractères de l'humour, sa force et son risque à la fois, est de jouer avec ces limites et de produire de l'indécidable. Ceci est une plaisanterie, ou peut-être pas. L'indécidabilité est cette fracture dans le lisse que tissent les conventions, elle est cet écart où les contradictions et les paradoxes se manifestent, comme un glissement de terrain de la pensée.

Que cet écart soit en lui-même porteur d'une dimension critique, ne signifie pas qu'il en exerce pleinement la possibilité. Et s'il est une condition de l'humour, il ne l'engendre pas automatiquement non plus. Il lui faut être pris dans des figures spécifiques de répétition, renversement, opposition, substitution, amplification, dévaluation, tautologie, littéralité, etc., mobilisant toutes les ressources de la rhétorique.

Smile Machines n'est pas une exposition sur l'humour, mais un esprit commun la traverse, une attitude d'irrespect, de provocation, sous les traits surtout de la dérision et de l'ironie. Les regroupements proposés n'ont pas valeur de thèse. Ce sont plutôt des insistances tantôt autour des cibles visées: l'art, les médias, les technologies, le quotidien, tantôt à propos d'un mode de l'humour: l'humour noir ou la vie en rose.

Les techniques sont diverses, de la broderie et de la roue de vélo, à la vidéo, la robotique ou au système de reconnaissance informatique. Si l'attitude critique et humoristique ne relève pas d'un média précis, il vaut la peine de considérer, dans une société largement modelée, *modulée* dirait Deleuze, par les techniques numériques, comment le développement technologique peut être mis à distance par ses opérateurs mêmes.

Dérision de la technologie par elle-même.

Nam June Paik demande aux technologies d'être autre chose que ce qu'elles sont et de faire

autre chose que ce qu'elles font. Il rêve des possibilités. Quand il dit qu'il rend la technologie ridicule («I make technology ridiculous»), ce *techno-idiot* comme il se nomme, la prend très au sérieux, c'est-à-dire il la désacralise. Il en défait systématiquement l'unité. C'est avec une idée absolue du relatif, du provisoire et de la variabilité, que Paik interroge les composants élémentaires de ces machines électroniques, contre les configurations techniques standard qui arrêtent les flux, ferment les possibilités de la transformation, et contraignent à un état de sous-exploitation imaginaire. Il re-joue les machines sans aucun scrupule, il en joue surtout avec un plaisir non dissimulé.

Avec une attitude similaire d'implication distante et amusée à l'égard des technologies, développant un projet par curiosité, pour l'expérimentation, pour voir, pour apprendre aussi, plusieurs artistes s'emploient à une démystification de leurs enjeux. Ils relativisent leurs prouesses et leurs fonctions, tournent en dérision les missions salvatrices qu'on leur attribue et en montrent par là même les pouvoirs.

Que ce soit en procédant à des déréglages par accumulation, exagération, jusqu'à l'absurde (Jodi), ou en infiltrant subrepticement un réel sous surveillance dans une illusion du virtuel (*Videogame* de Stephane Gilot), ces œuvres sont un exercice sur le chaos latent des systèmes, un commentaire sur la rupture et le vertige du vide dans les sociétés qui regorgent de biens.

Les développements technologiques actuels, en particulier grâce à l'apport des sciences cognitives et des recherches sur l'intelligence et la vie artificielles, invitent à reconsidérer la question de la mimésis, traditionnellement liée à l'image. Les réalisations issues de la robotique avancée introduisent ainsi dans le champ de l'art une conception de l'autonomie qui n'est plus celle, mécanique, de l'automate. Simulant des procédures logiques propres à l'humain avec un degré de complexité tel qu'elle peut être dotée de facultés d'analyse et d'initiative, l'oeuvre ne représente plus une apparence, une attitude, elle *est* du comportement.

Les *robots* produits par les artistes depuis les années soixante comme le robot *K456* de Nam June Paik et Shuya Abe, *The Senster* d'Edward Ihnatowicz, évoquent à peine ce que l'on désigne habituellement par ce mot. Ils n'ont pas de fonction sinon symbolique, ne sont au service de rien, ne sauraient remplacer personne, ce ne sont ni des jeux ni des jouets. Ils sont superbement inutiles, pas toujours très fiables et leurs capacités sont limitées.

Dans une société tout entière régie par l'idéologie du surpassement et de la rentabilité, où la performance est une valeur essentielle, qu'elle soit sportive, productive ou technologique, c'est un acte d'humour que de réaliser avec ces technologies mêmes, des faiblesses, des ratés, des fragilités. Machines hystériques, désespérées, paranoïaques, absurdes, détraquées, ce sont toutes des *machines désirantes* telles que Deleuze et Guattari les décrivent: «machines formatives, dont les ratés mêmes sont fonctionnels, et dont le fonctionnement est indiscernable de la formation».[4] *Petit Mal* de Simon Penny et *The Helpless Robot* de Norman White sont exposés à des dérangements et des *absences*. Toutefois la part d'indétermination conférée à *Petit Mal* n'est pas un dysfonctionnement, mais un élément de son perfectionnement car «c'est cette marge d'indétermination qui permet à la machine d'être sensible à une information extérieure» comme le démontre Gilbert Simondon.[5]

La complexité des procédures, le niveau d'abstraction du programme, ne permet pas d'opposer simplement technologie et bricolage. L'humour émane au contraire de la conjugaison détonante des deux et c'est précisément dans leur confrontation que peuvent s'inventer des systèmes totalement singuliers, surprenants. Norman White et Simon Penny sont les arti-

sans de leurs robots, recyclant un ordinateur pour le premier, réduisant les éléments de base strictement nécessaires au fonctionnement du système pour le second. Ils n'ont rien d'anthropomorphique: *The Helpless Robot* tient du cercueil et *Petit Mal* plutôt de la chaise roulante, mais dès que quelque chose en eux s'anime, l'agilité du déplacement ou le langage parlé, dès qu'une amorce d'autonomie est perceptible, alors cette non-ressemblance s'oublie et un *effet d'humain* est activé, incitant le visiteur à toutes sortes de projections. L'objet de l'humour peut bien devenir alors le visiteur lui-même qui va interpréter un léger recul comme une peur, une avancée dans sa direction comme de la curiosité. Sensible à son environnement, capable de diversifier et faire évoluer ses réponses, le robot cherche à entretenir des relations avec l'humain, et cette relation se constitue d'emblée en relation humaine, qu'elle soit de domination ou de sympathie. Plus on répond aux demandes du *Helpless Robot,* plus il devient exigeant et agressif. Le robot n'est plus l'esclave, il prend l'autre pour son esclave. Un tel retournement est tout autant une satire de la psychologie humaine que du lieu commun de la menace que représenterait pour l'humain le développement de telles *créatures* autonomes.

Le bricolage est assurément une forme de résistance à la surenchère et au bluff technologiques et les machines de Jean Tinguely font toujours sourire par l'ingénieuse simplicité d'un fonctionnement parfois complexe qui semble constamment tenir du miracle. Le *Remue-Ménage* de Jean-Pierre Gauthier élaboré à partir de la récupération et du réagencement d'objets du quotidien, explore l'astuce du fil transparent pour créer l'illusion d'une autonomie de ces éléments qui se transforment à vue devant le spectateur et sans son intervention. C'est à la conséquence ultime de cette autonomie que l'on assiste dans la video de Ximena Cuevas *Before Television* où l'artiste est poursuivie par son aspirateur, cauchemar accompli de la révolte des objets domestiques, parodiant le film burlesque.

L'art encore?

Si les pratiques artistiques ont pour beaucoup migré hors de la scène institutionnelle et si la critique de l'art n'est plus une préoccupation des jeunes artistes, l'humour de quelques œuvres à cet égard, fussent-elles des années 70, n'a rien perdu de sa vivacité. *The Thinker* de Nam June Paik est une statue de Rodin qui *contemple* en direct sa propre image dans un moniteur vidéo. Cette introspection médiatisée -qui paradoxalement consiste à utiliser le circuit fermé électronique pour capter l'immobilité d'une statue d'un autre siècle!- est un bel exemple d'incongruité humoristique confrontant les techniques et les époques. Mais surtout le scepticisme de la pose qui caractérise tout Penseur respectable, s'adresse ici à la télévision, et par extension à la technologie.
La tautologie, la mise en boucle du système est une procédure critique qui s'accompagne dans plusieurs oeuvres de modalités diverses d'auto-dérision et d'auto-référence.

«Ceci n'est évidemment pas une pipe». Ceci est l'œuvre et rien qu'elle. *Cela / That / Dat* de Michael Snow (2000) décrit en une partition pour trois langues et trois écrans, ce que vous voyez, cette œuvre, exposée, en train d'être regardée ou non par vous, ici et maintenant, et ceci est le tout de l'œuvre. Jouant avec l'évidence et la littéralité de la désignation, Michael Snow en profite pour décocher avec malice ici et là quelques piques à l'égard des usages, des attentes convenues, des codes qui règlent notre relation à l'art. Les Levine lui tourne en dérision les positions modernistes des années soixante selon lesquelles les problèmes de l'art ne

concernent pas ceux de la société: «I'm an artist, I don't want to be involved» et Robert Filliou démontre mathématiquement le principe d'équivalence dans l'art *(And so On End so Soon, Done Three Times)* pour déclarer que l'art peut être fait par tout le monde. Les principes de non-jugement, de non-admiration, de non-comparaison viennent au secours de cette abolition sans appel des critères de reconnaissance. Ce «génie sans talent», fondateur du «Territoire de la République géniale», créateur du projet «COMMEMOR/Commission Mixte d'Echanges de Monuments aux Morts» entre l'Allemagne, la Belgique et les Pays-Bas, se joue aussi des frontières, des drapeaux et des nationalités. *This Flag is Meant to Straddle* ... est un cadre vide, une frontière ouverte et fragile, à traverser sans s'en apercevoir ...

Le ressassement médiatique

«Le langage encratique (celui qui se produit et se répand sous la protection du pouvoir) est statutairement un langage de répétition; toutes les institutions officielles de langage sont des machines ressassantes: l'école, le sport, la publicité, l'œuvre de masse, la chanson, l'information, redisent toujours la même structure, le même sens, souvent les mêmes mots: le stéréotype est un fait politique, la figure majeure de l'idéologie» [6]

C'est ainsi l'ensemble du champ médiatique qui sert de référence et de réservoir de figures et de messages dans lesquels puisent les artistes pour railler ses procédures et pointer ses enjeux. En y prélevant des fragments d'images, en les remontant, en les répétant pour faire bégayer le discours jusqu'à l'absurde, ils manifestent à la fois l'insignifiance et ce fait même de la répétition qui en constitue le pouvoir. Dara Birnbaum isole de brèves séquences d'une série télévisée *Wonderwoman,* en arrête et répète des moments-clefs qui se révèlent ainsi dans leur inconsistance flagrante de clichés. Beom Kim pratique une chirurgie de haute précision dans le discours de quelques présentateurs de journaux télévisés pour recomposer avec ces micro-éléments un paratexte tissé de rêveries personnelles du téléspectateur, sans rapport avec les événements présentés, conséquence de la saturation des informations. Quant à la machine spéculaire de *Slogans* de Muntadas, elle saisit le spectateur dans un univers de slogans publicitaires en trois langues qui se reflètent et se multiplient à l'infini dans un labyrinthe de miroirs. Car c'est toujours, partout, le même bombardement publicitaire qui invite à échapper au quotidien pour faire le voyage rêvé, et jouir des bonheurs certains de la consommation. Mais à force de reprise et d'amplification, le message s'annule en lui-même, absorbé, abstrait dans la trame digitale qui le constitue.

L'infiltration et la simulation comme stratégie critique

Ne plus agir dans la sphère séparée de l'art mais sur les lieux mêmes du crime, avancer masqués en plein jour, tel est le mode d'offensive choisi par les Yesmen. Leur ruse consiste à utiliser les arguments de leurs adversaires, à s'approprier l'identité de personnes ayant quelques responsabilités criminelles notoires ou secrètes, pour les *corriger* en insistant simplement sur certains faits économiques et historiques, en menant leur logique du profit au bout de ses conséquences. Ainsi exposent-ils avec le plus grand sérieux, devant une assemblée de banquiers et de dirigeants de grandes sociétés, une technique révolutionnaire permettant de calculer le *degré acceptable de risques* que prend une entreprise dans différents pays,

en particulier en termes de pertes humaines. Un Golden Skeleton récompense les meilleurs choix dans ce domaine!

Le parachèvement du contrôle social et politique par la bureaucratie est tourné en dérision par *G3-Bureaucrazy* d'Ubermorgen qui invente des générateurs de documents d'identité ou de comptes bancaires, authentiquement faux, c'est-à-dire techniquement tout aussi vrais que les prétendus originaux, une notion que l'informatique invalide nécessairement. Quant au Distributeur *automatique d'émotions* de Maurice Benayoun, il s'agit d'un analyseur des émotions du monde par un moteur de recherche, en anglais bien évidemment, qui en explore systématiquement les termes sur Internet. Cette mise en libre-service des émotions que l'on peut doser avant de les emporter sous forme d'une proposition musicale, est un commentaire ironique sur le cynisme des grands médias.

A la recherche des formes de vie dans les profondeurs de la terre, Agnes Meyer-Brandis sonde les zones glaciaires à l'aide d'interfaces sensibles qu'elle bricole au bout du doigt ou au bout d'une corde, pour visualiser en *temps réel* une combinaison de données scientifiques et fictives. *SGM – Iceberg Probe,* performance et installation, relève de la *Vertigo-technology,* un dispositif humoristique qui vise autant les mythes et l'idéologie de la conquête de l'espace (et leur représentation cinématographique) que les méthodes techniques et sociales de l'expérimentation scientifique.

L'humour noir et la vie en rose

A un pôle l'humour noir. Celui qui vise la guerre, le sexe, la mort, la religion, l'enfance, tout ce qui est sacré et tabou, et qui rend légères les choses les plus dramatiques. Un art de déplacer le tragique du côté d'une feinte indifférence pour y survivre, et qui, plus que tout autre forme de distance permet, selon les termes de Freud, «qu'on s'épargne les affects auxquels la situation devrait donner lieu».[7] Les blagues de Sujo et Mujo sur la guerre en Bosnie que Maja Bajevic a rassemblées pour *Back in Black* est évidemment un moyen d'affronter l'horreur en s'en moquant. L'humour noir est de la dynamite pure, il permet de dire des vérités gênantes, de transgresser le refoulé social et individuel par la drôlerie, de plein fouet. Ainsi les vidéos de Tamy Ben-Tor sur Hitler sont-elles une suite de parodies grinçantes, audacieuses, qui se jouent de la gêne même du spectateur surpris à rire.

«Le supplice repose sur tout un art quantitatif de la souffrance» (Michel Foucault).[8] *Death is Certain* d'Eva Meyer-Keller met en scène une mort calculée et exécutée lentement, méticuleusement, implacablement. Elle déplace cette froideur sadique de la torture en la faisant subir à de jolies cerises. A l'aide de petits instruments du quotidien, celles-ci sont brûlées, noyées, pendues, écrasées selon un rituel parfaitement réglé que renforce le cadrage serré, tenu, sur la table de dissection. Ainsi se constitue à travers la séduction de l'esthétique, la métaphore du crime sadique et politique de toutes époques dans tous les pays.

Dans l'esprit d'Alfred Jarry qui transformait la Passion du Christ en performance sportive, et dénonçait «tout le grotesque qui fut au monde» avec son cycle du *Père Ubu,* Jean-Christophe Averty est un des rares réalisateurs de télévision à combiner le caractère blasphématoire de cet humour pataphysique, avec les jeux visuels de l'écriture électronique. Il attaque le conformisme, la fatuité, le nationalisme, les modes, les pseudo-héros et les prétendus artistes, les bons sentiments et les fausses pudeurs, avec un mauvais goût systéma-

tique, accumulant squelettes, handicapés et suicidés. C'est surtout l'hypocrisie qui consiste à se délecter de faits divers sanglants dont nous abreuvent les médias et à trouver la fiction insupportable, qu'il dénonce.

Un curieux humour se dégage de la pièce de Paul de Marinis, *Grind Snaxe Blind Apes,* qui est un hommage à son ami défunt l'artiste Jim Pomeroy. Raviver le souvenir d'une personne chère avec un portrait, une photo, un film, est une chose habituelle qui ne prête pas à sourire. Mais quand c'est la main d'un singe qui trace le portrait du disparu avec un stylo laser et quand le réalisme du portrait faisant défaut, une reproduction sonore fait entendre le ronflement du mort, l'hommage ne manque pas d'humour. Jim Pomeroy n'en manquait pas non plus. Dans ses textes, ses performances, ses vidéos, par le bricolage parfois sophistiqué de toutes sortes de systèmes 3D, lunettes 4D et chapeau musical, il démystifie la technologie même, ses origines et ses fondements économiques, tout en raillant systématiquement toutes les formes d'autorité, le patriotisme et l'impérialisme. La guerre du Vietnam et les premiers pas sur la lune étaient le contexte d'une large part de ses activités.

A un autre pôle, l'autre extrême: la vie en rose. Ici on bascule du côté de l'affirmation du bonheur, dans l'excès du ravissement et du bien-être, dans la dérision du lieu commun. *C'est bien la société* de Valérie Pavia se résume en son titre.

Annette Messager a collectionné des proverbes qui constituent de siècle en siècle l'image des femmes dans la société et elle les a brodés. La collection en elle-même est un geste humoristique qui rajoute un tour à la nature même du cliché, mais si la broderie est une tâche traditionnellement assignée aux femmes, ce n'est certainement pas pour y inscrire ce qui les opprime.

Avec son chien Man Ray pour principal protagoniste, William Wegman réalise dans les années 70 de courtes scènes en vidéo qui, par l'excès, la surprise et l'incongruité, font la satire du sens commun et des comportements humains: intégration du discours publicitaire *(Deodorant),* fascination des spectateurs d'un match de tennis *(Dog Duet),* apprentissage scolaire *(Spelling Lesson),* etc. La projection de la psychologie humaine sur l'animal, plus imprévisible dans ses réactions que le robot, reste un ressort comique assez sur.

Toutes ces propositions artistiques, dans leur extrême diversité, manifestent chacune à sa manière les contradictions d'une société largement façonnée par les technologies. Mais elles permettent de sortir du pathétique pour relativiser leurs pouvoirs et repenser ce qui les détermine. L'attitude humoristique déclenche une énergie capable de stimuler l'intelligence des choses, et le désir surtout, sans lequel aucun changement n'est concevable. Défendre la possibilité de l'ironie, du persiflage, de la drôlerie, c'est toujours défendre un peu de liberté.

1 Pier Paolo Pasolini *Ecrits corsaires,* Paris, Flammarion, 1976
2 Gilles Deleuze *Pourparlers,* Paris, Minuit, 1990, p. 245
3 Marc Augé *Pourquoi vivons-nous?,* Paris, Fayard, 2003, p. 165
4 Gilles Deleuze et Félix Guattari *L'Anti-?dipe,* Paris, Minuit, 1972, p. 341
5 Gilbert Simondon *Du mode d'existence des objets techniques,* Paris, Aubier, 1959, p.11
6 Roland Barthes *Le plaisir du texte,* Paris, Le Seuil, 1973. p. 66
7 Sigmund Freud *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient,* Paris, Gallimard, 1930, p. 369
8 Michel Foucault *Surveiller Punir,* Paris, Gallimard, 1975, p. 43

Dominique Noguez *L'humour n'est pas . . .*

I

Il n'y a qu'une chose simple à dire de l'humour: il est la chose la plus complexe du monde. Mais d'une complexité discrète, si possible invisible.

II

Les trois-quarts des choses qu'on appelle *humour* n'en sont pas.

III

Il faut procéder avec l'humour comme la théologie négative (dite aussi apophatique) procède avec Dieu: pour celle-ci, Dieu «est connu comme inconnu» (Jacques Maritain). Il n'est pas déterminé, ni même déterminable; tous les concepts que nous pourrions lui appliquer sont insuffisants car forgés par des créatures imparfaites. Nous pouvons seulement en parler négativement, en disant ce qu'il n'est pas.

Nous verrons donc successivement que l'humour n'est pas le rire, ni le sourire, ni le comique, ni la spontanéité, ni la gaieté; qu'il ne peut être involontaire; qu'il n'est qu'à peine une machine; enfin qu'il est inaccessible, voire impossible.

Ces négations sont en même temps des rectifications. Elles visent soit des erreurs d'analyse par manque de rigueur, soit des confusions, soit des mythes (au sens, souvent, de mystifications).

IV

L'humour n'est pas le rire

Question de topique, d'abord: le rire et l'humour ne sont pas à la même place. Le premier est un *effet,* irrépressible, automatique, involontaire. Le second, est *plutôt* de l'ordre des causes, conscientes et volontaires.

On observera qu'il y a deux sortes de rire: un rire d'adhésion, de connivence avec le monde et les êtres, un rire positif – et un rire négatif, de révolte et de haine. Il y a, d'une part, le rire du nourrisson, frais grelot marquant le plaisir d'être harmonieusement intégré au monde et, d'abord, pris en charge par sa mère, rire de satisfaction et de bonheur. Et, d'autre part, le rire de l'adolescent rebelle, le rire de Satan, le rire qui fustige et qui tue; le rire collectif, aussi, des petits ou grand groupes sociaux qui sanctionnent toute différence, toute innovation et qui lynchent. Mais les deux rires ont ceci de commun qu'ils sont des phénomènes physiques, provoqués par des stimuli à peine conscients et affectant les traits du visage et les émissions sonores d'un être humain. L'humour, lui, est à peine d'ordre physique – il peut même, quand il a lieu, quand un individu en fait, n'être caractérisé par aucune modification de son apparence, être même gouverné par une volonté d'impassibilité absolue.

Au reste, si l'humour est une cause, c'est une cause subtile et floue, plus une sensation qu'un déclic. Ce n'est pas une cause aussi carrée et, pour le dire à l'aide d'une apparente tautologie, aussi causale que le risible – si l'on veut bien donner ce nom générique à toutes les causes possibles du rire, involontaires ou volontaires, spontanées ou fabriquées, naturelles ou artificielles: une chute accidentelle dans la rue (classique exemple bergsonien) aussi bien qu'un gag minutieusement élaboré; un lapsus qu'un mot d'esprit.

Oui, plus encore qu'une cause ou, comme nous le verrons, qu'une stratégie, l'humour est un sens – une réalité diffuse, aptitude et intuition, connaissance et existence mêlées, façon tout à la fois de comprendre le monde et de l'exprimer. C'est un peu de cette façon que le définissait Jacques Vaché, en le privant de son «h» initial, dans une de ses fameuses Lettres de guerre à André Breton: «... L'umour dérive trop d'une sensation pour ne pas être très difficilement exprimable – Je crois que c'est une sensation – J'allais presque dire un SENS – aussi – de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout.» Sans joie: le rire est loin!

V

L'humour n'est pas le sourire

En français, les mots «rire» et «sourire» ont une proximité phonétique qui permet un jeu de mot éclairant: le sourire serait comme un sous-rire – non au sens de rire inférieur, mais de rire en-dessous, un ton en-dessous, presque sous cape. Si l'humour devait avoir partie liée avec l'un de ces deux mots, ce serait plutôt avec ce dernier. Comme dit l'Ancien Testament: «Le fou éclate en riant; le sage rit à peine, à petit bruit et d'une bouche timide» (L'Ecclésiastique, 22, 20). Autrement dit, le sage sourit.

L'humour est-il nécessairement du côté de la sagesse? Non. S'interdit-il violence et éclats? Non plus. (Pensons à Alfred Jarry brandissant son revolver en public.) Il peut, par ailleurs, fort bien provoquer chez celui qui en est témoin le rire le plus éclatant et le plus inextinguible. Ainsi pense un des premiers experts occidentaux de cette essence spirituelle si particulière, le Falstaff de Shakespeare. Se régalant à l'avance du parti qu'il pourra tirer d'un personnage ridicule pour égayer son maître, il déclare dans Henri IV (acte V, scène 1, fin): «Je veux tirer de ce Shallow de quoi tenir le prince Henri dans un accès de rire non interrompu pendant la durée de six mois (...). Oh! c'est quelque chose d'étonnant que l'effet d'un mensonge appuyé d'un long jurement, ou d'une plaisanterie faite d'un air triste (a jest with a sad brow)...»

Mais, s'il peut – ou même doit – susciter la plus grande hilarité chez l'interlocuteur, l'acte ou le mot d'humour suppose, chez celui qui en est l'auteur, tout le contraire. Dans son activité humoreuse, il est souvent défini comme un pince-sans-rire. Il faudrait compléter: un pince-sans-sourire. Flegmatique, donc? À la rigueur. Car il y a mieux encore que le flegme: «avec un sourcil triste», comme dit littéralement l'anglais.

VI

L'humour n'est pas le comique

Revenons sur cette affaire de cause. Sous telle ou telle de ses formes, mais particulièrement

dans l'acception qui en fait la partie volontaire et fabriquée du risible, le comique entretient avec le rire un rapport franc et carré de cause à effet, même si parfois la cause fait long feu et que l'effet tarde. Il est de l'ordre du stimulus organisé et classable, donc de l'ordre d'une rhétorique. Une des figures premières en est le jet de tarte à la crème ou le croche-pied – le plus physique —, et il peut, de paronomase («ovaire toute la nuit», Robert Desnos) en syllepse («je passe le plus clair de mon temps à l'obscurcir», Boris Vian), atteindre au vaste champ littéraire des subtilités verbales.

L'humour n'a pas cette belle et rude simplicité. Il a, certes, un rapport avec le comique. Si l'on veut, il s'en rapproche comme l'asymptote se rapproche d'une courbe donnée, c'est-à-dire à l'infini, c'est-à-dire pratiquement jamais. Il participe du comique, mais il n'en est pas. Ne serait-ce que parce que si, d'aventure, il lui arrive d'être du comique, il est du comique plus autre chose, c'est-à-dire qu'il n'est plus du comique. À la fois comique et tragique, comique et sérieux, comique et mélancolique, ceux qui ont tenté de le définir l'ont toujours présenté comme un mélange. Et, dans ce mélange, ce qui s'ajoute change qualitativement, ontologiquement, la consistance de l'ensemble. D'où de possibles définitions comme celle-ci: l'humour est du comique tempéré, retourné, dépassé; il est au delà du comique.

Considérons maintenant une phrase à haute teneur humoristique, du moins qui nous apparaisse empiriquement telle, une phrase de Lichtenberg, par exemple, comme: «Il avait donné un nom à chacune de ses pantoufles». Cette phrase est toute simple, aucune altération du signifiant, aucun jeu de mots n'en fait une composition verbale destinée à provoquer le rire. Elle n'est pas comique. Elle pourrait se trouver telle quelle dans un roman réaliste. C'est une phrase moite, feutrée, tristounette, révélant une petite manie, dévoilant une réalité intime, de cette intimité à goût de robe-de-chambre grise et d'odeur de soupe que le célibataire petit-bourgeois partage avec lui-même, c'est quelque chose qui relève de l'obscur «petit tas de secrets» dont, selon la formule d'André Malraux, chaque homme est fait. C'est la réalité, tellement plate et en même temps tellement touchante. C'est la réalité, mais relevée. Relevée comme on relève un détail, c'est-à-dire comme on le remarque et le fait remarquer; mais relevée aussi comme on relève une sauce: oh! trois fois rien, juste une pincée de cette poudre qu'on met dans les aliments et qui n'a pas vraiment de goût, qui n'est ni salée, ni poivrée, ni à goût de cerfeuil ou de persil, de coriandre ou de sarriette, qui n'a d'autre fonction que de réveiller très légèrement les saveurs. Même pas cela, juste le nimbe discret qu'apporte aux choses le simple fait de les nommer et de les décrire, de les placer dans la lumière de l'art. Comme le geste de Duchamp introduisant l'ordinaire urinoir ou l'utilitaire roue de bicyclette dans une galerie d'art. Comme un imperceptible soulignement, le simple fait de désigner, de dire: «voici» ou «c'est cela» ou «regardez».

Ce soulignement presque invisible, c'est l'humour. À mille lieues de l'indiscret comique, si souligneur, si grossissant.

VII

L'humour n'est pas la spontanéité

Il n'est pas la spontanéité, ni tout ce qui s'en rapproche: l'entrain, le laisser-aller, la gaudriole, le primesaut, la franchise. Il a toujours et fondamentalement à voir avec l'idée de dissimulation, et surtout de masque. Il suppose une personnalité durablement ou provisoirement dou-

ble, fondée consciemment – même si c'est pour des raisons remontant à la petite enfance et en partie inconscientes – sur une censure, sur l'idée qu'il y a du montrable et du cachable, et vivant même de cette tension entre les deux, à l'instar du comédien. De fait, la psychologie de l'acteur, telle que l'analysent Diderot, Albert Camus et tant d'autres, aide à la compréhension de celui qui fait de l'humour. Tout homme de théâtre n'est pas un homme d'humour, mais tout homme d'humour est un homme de théâtre, si l'on pense au théâtre qu'il constitue pour lui-même. Comme disait Byron, en cela parfait homme de l'humour: «I hope, it is no crime/ To laugh at all things. For I wish to know / What, after all, are all things but a show?»

L'humour ne peut naître que dans une personnalité plus ou moins consciemment scindée en deux. Ne serait-ce qu'entre l'image que la société attend qu'elle donne et celle qu'elle a intimement d'elle-même. Ou, comme dans l'analyse freudienne de l'humour, entre le moi aux prises avec les agressions du monde extérieur et le surmoi, survivance en nous du regard parental, qui les minimise et s'en gausse.

Jeu de masque, donc – avec cette particularité qu'ici le masque s'affiche comme masque, personne n'est vraiment dupe, c'est la différence avec la supercherie. Certes, dans le cas du canular, forme exquise d'humour, on commence par une escroquerie pure et simple, quelqu'un est berné. Mais cela ne dure pas: les masques se lèvent et l'humour paraît. L'humour est une escroquerie qui s'avoue comme telle. Ou, comme on disait à la Renaissance, c'est une façon de jouer sérieusement, «serio ludere» .

Au su et au vu de l'interlocuteur, on joue à être un autre, à se prendre pour un autre. C'est une sorte de schizophrénie assumée. On n'est plus la même personne que celle qui souffre ou devrait souffrir. On se voit comme un autre et peu importe ce qui arrive à cet autre. Défi sublime: on change le malheur en plaisir. On l'essaie, du moins. Cependant, le plaisir obtenu est rarement sans mélange. Son rose est voilé de noir. Ses notes guillerettes se détachent sur une basse continue de tristesse.

VIII

L'humour n'est pas la gaieté

«Sans joie», disait, on l'a vu, Vaché de l'umour. Avant lui deux écrivains avaient manifesté sur le sujet la même humeur. «D'où vient, écrit Flaubert en 1852, que, quand je pleurais, j'ai été souvent me regarder dans la glace pour me voir? Cette disposition à planer sur soi-même est peut-être la source de toute vertu. Elle vous enlève à la personnalité, loin de vous y retenir. Le comique arrivé à l'extrême, le comique qui ne fait pas rire, le lyrisme dans la blague, est pour moi tout ce qui me fait le plus envie comme écrivain. Les deux éléments humains sont là. (...) J'y converge (vers le comique) de plus en plus à mesure que je deviens moins gai, car c'est là la dernière des tristesses .»

Et Marcel Schwob écrit, en 1893: «Le rire est probablement destiné à disparaître. On ne voit pas bien pourquoi, entre tant d'espèces animales éteintes, le tic de l'une d'elle persisterait. Cette grossière preuve physique du sens qu'on a d'une certaine disharmonie dans le monde devra s'effacer devant le scepticisme complet, la science absolue, la pitié générale et le respect de toutes choses .» Curieuse prophétie. Indication, peut-être, que le sens de l'histoire humaine va du rire à l'humour.

IX

L'humour n'est pas involontaire

Le rire, nous l'avons vu, est involontaire. L'humour, en aucun cas. Parler d'humour involontaire comme le fait parfois André Breton est une aberration. Au nom sans doute de cette notion monstrueuse (car contradictoire dans les termes, l'humour supposant un niveau éminemment élevé de conscience), il accueille dans son Anthologie de l'humour noir deux ou trois francs idiots ou grands délirants comme Charles Fourier ou Jean-Pierre Brisset. Elle en perd de sa crédibilité et de son brio. Même la présence de Raymond Roussel, Breton le reconnaît, fait problème . Déraison n'est pas dérision. La folie poétique, même le génie n'est pas l'humour, en tout cas n'y suffit pas.

X

L'humour n'est pas (ou pas seulement) une machine

Si l'humour est toujours volontaire, de quelle façon l'est-il? Il est une stratégie, un jeu, une ruse, il passe par une rhétorique, c'est par là qu'il se rapproche du comique (mais seulement, redisons-le, asymptotiquement). Il peut-être en partie une machine, aux deux sens que le mot «machina» a en latin: à la fois machinerie et machination, dispositif mécanique et complot. Deux sens singulièrement théâtraux, on le notera en passant. C'est ainsi qu'on a parlé de la grande machine du doute cartésien dans les Méditations métaphysiques. Descartes en fait un dispositif, en effet, une méthode, d'une part; et le fait passer, d'autre part, par la fiction d'un Malin Génie (genius malignus) acharné à nous tromper. D'une certaine façon, l'humour est une machine, en ce double sens: utilisant volontiers certains mécanismes du langage et procédant par ruse et machination. Mais il faut aussitôt nuancer.

La machination de l'humour n'est pas une vraie machination, un acte hostile froid et délibéré. Elle est plutôt un acte tiède, moins une façon d'attaquer que de se défendre, une façon de biaiser, en allant dans le sens du poil pour mieux prendre l'interlocuteur à rebrousse-poil. Elle est, en ce sens, la généralisation d'une belle figure de rhétorique, l'épitrope ou permission, que Fontanier définit comme une façon, «dans la vue même de nous détourner d'un excès, ou de nous en inspirer soit l'horreur, soit le repentir», de nous y livrer «sans réserve, ou à y mettre le comble, et à ne plus garder de mesure» . Un exemple magistral serait ici la Modeste Proposition (Modest Proposal) que fait Jonathan Swift pour tirer partie de la misère en Irlande: «Tuons les enfants trop nombreux et mangeons-les!» nous enjoint-il d'un ton placide de technocrate, masquant son indignation et sa compassion.

En feignant ainsi d'aller dans le sens de l'adversaire pour n'avoir pas à l'affronter de face, l'humour peut être à la fois objet d'éloge et d'opprobre: d'éloge, en ce qu'il permet de contourner censures et tabous dans les périodes de dictature ou de bien-pensance; d'opprobre, en ce qu'on pourrait y voir un manque de courage, si l'on avait la fantaisie ou l'incongruité de monter un instant sur les grands chevaux de la morale et de la politique.

Quant à l'humour comme machinerie, il l'est surtout comme un ensemble de rouages et de ressorts qui se grippent et se bloquent. C'est surtout une antimachine.

XI

L'humour n'est pas accessible

Et ainsi se dessine l'image d'un humour qui n'est jamais là où l'on croit, qui fonctionne à contretemps, qui n'est jamais – ou presque jamais – descriptible. Qui est le contraire de tout, et, parfois, de lui-même. Qui échappe constamment, comme un gaz volatil, comme un air trop pur pour être humainement respirable. Qui est le nom à la fois de ce qu'il y a de plus noble et de plus subtil en l'homme et de ce que l'homme ne pourra jamais atteindre complètement.

Impressum Imprint

Smile Machines
Humor–Kunst–Technologie/Humour–Art–Technology
Ausstellung/Exhibition: 03. 02.– 19. 03. 2006
Akademie der Künste (Hanseatenweg), Berlin
im Rahmen der/in the context of transmediale.06

Katalog Catalogue

Herausgeber/Publisher: Andreas Broeckmann, Thomas Munz, Vera Tollmann, transmediale
Texte/Texts: Simon Critchley, Anne-Marie Duguet, Dominique Noguez,
Gerburg Treusch-Dieter, Debra Wacks
Redaktion/Editors: Vera Tollmann, Thomas Munz, Andreas Broeckmann
Assistentin Redaktion/Assistant Editor: Sylvia Arnaout
Übersetzungen/Translations: Christoph Hollender, Transparent, Ronald Voullié
Gestaltung/Design: Heidi Specker, André Ringel
Druck/Printing: Medialis Offsetdruck GmbH
Auflage/Edition: 1000 Exemplare/Copies

ISBN 3-00-018031-1 Printed in Germany

Ausstellung Exhibition

Veranstalter/Organiser: Berliner Kulturveranstaltungs-GmbH
In Kooperation mit /In cooperation with: Akademie der Künste
Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes
Kuratorin/Curator: Anne-Marie Duguet
Assistenz-Kuratorin/Assistant curator: Vera Tollmann
Assistentin/Assistant: Sylvia Arnaout
Management: Silvia Keller
Exhibition Design: Maaskant/Ruth Lorenz
Technische Leitung/Technical directors: serve-u–Phillip Sünderhauf, Andreas Buchholz
Aufbau/Set up: Bühne Total–Kulturarbeit in der Köllnischen Heide e.V.–Reiner Will

Besonderer Dank/Special thanks: Paul DeMarinis, Dick El Demasiado, Matthias Flügge, Dieter Klumpp, Christine Korte, Peter Latta, Kathy Lieber, Reinhard Pusch, Ulrike Roesen, Magdalena Rothweiler, Simone Schmaus, Marco Starke, Ed Tannenbaum und Club Transmediale, garage Stralsund, Tesla Berlin

Unterstützt von/Supported by: BTL Veranstaltungstechnik, Auswärtiges Amt, Ambassade de France, Botschaft von Kanada, Botschaft des Königreichs der Niederlande, Botschaft von Spanien, Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika, Pro Helvetia Schweizer Kulturstiftung, Österreichische Botschaft, Vertretung der Regierung von Québec, Institut Français, Australische Botschaft

transmediale.06 – international festival for art and digital culture
www.transmediale.de
Berliner Kulturveranstaltungs-GmbH/transmediale
Klosterstrasse 68–70, 10179 Berlin

www.adk.de
Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 10557 Berlin

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

Die Ausstellung *Smile Machines* präsentiert zeitgenössische und historische Arbeiten, die das Verhältnis von Kunst, Humor und Technologie reflektieren und durch Spott und Kritik die Macht der Medien entlarven.

„Die künstlerischen Ansätze in der Ausstellung *Smile Machines* zeigen auf je eigene Weise die Widersprüche einer weitgehend durch Technologien geprägten Gesellschaft. Humor setzt eine Energie frei, die die Intelligenz der Dinge und das Begehren stimuliert, ohne das keine Veränderung denkbar ist. Ironie, Persiflage und den Scherz zu verteidigen, bedeutet immer auch ein Stück Freiheit zu verteidigen."

Anne-Marie Duguet
Kuratorin *Smile Machines*

The exhibition *Smile Machines* presents contemporary and historical works which reflect on the relationship between art, humour and technology and which expose the power of the media by derision and critique.

"The artistic propositions in the *Smile Machines* exhibition reveal, each in a different way, the contradictions of a society, strongly shaped by technology. The humorous attitude releases an energy that is capable of stimulating the intelligence of things, and that creates the desire without which change is not possible. To defend irony, persiflage and humour means to defend a bit of freedom."

Anne-Marie Duguet
Curator *Smile Machines*

WWW.TRANSMEDIALE.DE
ISBN 3-00-018031-1