

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/333943160>

Jim Allen Poetry for Chainsaws & Hanging by a Thread II

Book · June 2019

CITATIONS

0

READS

137

1 author:



[Leonhard Emmerling](#)

Goethe-Institut e. V.

20 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Judy Millar [View project](#)



Someone Else [View project](#)

Jim Allen Poetry for Chainsaws

Jim Allen Poetry for Chainsaws & Hanging by a Thread II

Leonhard Emmerling

Michael Lett

ISBN 978-0-9582831-6-8
All rights Reserved

Michael Lett Publishing
PO Box 68287, Newton
Auckland 1145, New Zealand



Jim Allen Poetry for Chainsaws & Hanging by a Thread II

With thanks

Jim Barr
Mary Barr
Rhana Davenport
Blair French
Govett-Brewster Art Gallery
Sarah Hopkinson
Charlotte Huddleston
Kallan MacLeod
Ryan Moore
Nevill Newcomb
Peter Wareing

Published on the
occasion of *Hanging By A
Thread II*, 4th of February –
7th of March 2009

© Jim Allen 2009
© Leonhard Emmerling
© Michael Lett

Photography pages 24 – 25:
Kallan McLeod

Designed by:
inhousedesign.co.nz

Image inside cover:
Poetry for Chainsaws
Experimental Art
Foundation, 1976

Image inside back cover:
Poetry for Chainsaws
Michael Lett, 2006

1.
Cf Leonhard
Emmerling (ed.)
Jim Allen - O-AR,
with contributions
by Wystan Curnow
and Rob Garrett,
Auckland 2007.

I. Poetry for Chainsaws

Jim Allen first performed *Poetry for Chainsaws* in 1976 at the Experimental Art Foundation in Adelaide, Australia. In 2006 he repeated this performance at the Michael Lett Gallery, Auckland, and in 2007 at the St Paul Street Gallery, Auckland, as a part of the *O-AR*¹ exhibition.

Poetry for Chainsaws consists of a reading of Allen Ginsberg's poem *Howl* which was first published in 1956. Simultaneously with the commencement of the reading, three chainsaws are started up and are left running until they have no more fuel. The reading takes place in the midst of these raging machines that move over the floor propelled by their own vibrations. Jim Allen reads, undeterred by the noise and fumes, from time to time changing his position, standing up when one of the machines comes too close, sitting down again, leaning towards them and talking to them. One gets the impression that he is reading the poem to them rather than the audience. Once the machines fall silent, the reading continues, then Allen stops at a random point after about 30 minutes.

Howl is an incunabulum of the beat generation, a furious condemnation of American society portrayed in the poem as the 'Moloch' that destroyed 'the best of my generation'. The poem's impact which bristles with all the insignia of the outsider culture (censorship, trial, prohibition, arrest of the publisher), continues up to the present. It is not surprising that this should be so, particularly in the world of rock music where the air of revolt permeates the rhetoric. In any case, it is noteworthy that it is in this world that *Howl*, ironically satirised or referred to indirectly, continues to survive as a document of revolt, while the intelligentsia gets tangled up in sophistries and ducks away in concordance with the neoconservatives under cover of the factuality of global capitalism. To speak of radicalism in a world that has become less and less comprehensible due to the rank proliferation of complexities seems to be ridiculous to intellectuals who see it as either nostalgia for times long gone when the fronts were still clear, or as a marketing ploy to attract attention in a society bombarded by messages. Symptoms of this are seen in the reenactments of earlier performances by artists such as Marina Abramovic that might easily be dismissed as a betrayal of the original ideals and an attempt to raise the dead for a saturated audience that craves for heroic and radical moments.

II.

Jim Allen's *Poetry for Chainsaws* is best understood against the backdrop of his journey to Europe, the USA and Mexico that led him right into the midst of the turbulent student uprisings. De Gaulle had sought asylum in Germany, Paris was a cut-off city, there were rumours of food shortages, and all-night sit-ins in London, there were still blood stains on the steps of Columbia University following the bloody suppression of the protests on 30 May 1968. There is no doubt that this journey was a watershed in Jim Allen's biography. It is the point when he turns his back on the academics and moves from object-based art practices to action art.

2.
Cf Erving Goffman,
Frame Analysis,
Boston 1974.

3.
Leonhard
Emmerling,
Jim Allen - O-AR.

The structure of his 1976 performance may be described as bipolar: on the one hand, the chainsaws' noise drowns out the reading, on the other hand the artist dressed in dungarees typical for the times is reading the condemnation of a system that is represented by the delirious engines. The fronts seem to be well defined, the characters and the roles are clear and straightforward. The question is, are they really?

It is in the character of performances to create an absolutely authentic impression in real space and real time with real people and real objects, and to lead the spectators to forget that they too are artefacts and part of the performance.

Abramovic, Schneeman and Ono, Flatz and the protagonists of Viennese Actionism, Chris Burden and Elke Krystufek have aimed to bring the audience to the very edge, the point at which they lose the feeling they are watching a performance and begin to experience the real pain and lust, real injuries, real danger, real sex and real violence. In particular Marina Abramovic (*Rhythm 0*, 1974) explored this boundary with heroic courage, undeterred and prepared to be seriously injured if necessary, while Yoko Ono actually flinched in the 1965 performance *Cut Piece* which meant that she tried to direct the performance as such when a man (of course) cut her bra.

Even though the injuries, dangers, the sexual intercourse, lust and pain are real they still take place in the set prepared specifically for the performance of this reality. It is necessary to draw the line between reality and fiction, to define a space in order to make the reality of the actions visible inside this fictional space. Performances as real actions are generally based on the frame effect² that delineates the performance as real action and distinguishes it from real real action or, in other words, from the space in which reality is normally contained.

Consequently, one must distinguish between the semantics of the poem and the semantics of its reading within the framework of a performance. This distinction suggests that Allen's *Poetry for Chainsaws* is not simply a translation of the condemnation made by *Howl* into a performance with the aim of strengthening it. Rather, it appears to be more plausible that parallel with the shift from the poem to the performance a shift of the object of discussion has taken place. If *Howl* is a document of revolt, an outcry of rebellion, then *Poetry for Chainsaws* is an explication translated into a constellation of action and a performative reflection on the conditions for revolt.

The sentence 'Power silences Art' by Wystan Curnow³ appears to summarise the quintessence of Allen's performance but may be criticised as a gross simplification. The antagonism (poet – society/artist – chainsaws) is located within the performance itself and is established as the meaning of the performance, whereby the poem points to social conflict making a statement pointing to the facts, and the meaning of the performance is established through these facts, which is in turn reflected back on the

performance. However, it is open to question whether the antagonism between the performance and everything else is in fact not a conflict that can be set between fiction and reality, and which would lead to the possibility that the performance could be understood as a unit of independent opposition rather than in the sense of the structural analogy of Moloch – individual, society – artist, chainsaws – Allen Ginsberg, engine noise – poem, power – art. In that case, *Poetry for Chainsaws* would be a work about a poem and the situation in which it is set. However, it would not be about the situation referred to in the poem. To claim that power condemns art to silence would no longer be justifiable, as it is art that is holding the discourse over the relationship between power and art, in the face of raging machines that have long been silent.

But what does it mean that Jim Allen is performing *Poetry for Chainsaws* again, 30 years after the first enactment? And what has changed?

When it becomes clear that *Poetry for Chainsaws* does not relate to the situation expressed in the poem but rather to the situation in which the poem itself was written and its position within the social system it is talking about, discussions around the changed political constellation become irrelevant (end of the Cold War, globalisation, end of the grand narratives, postmodernism). It is sufficient to point out the changes that Allen himself has made with regards to the form of his reenactment. The most obvious is swapping dungarees for a uniform. In the reenactments of recent years he has worn the uniform of an American soldier, well known to everybody who has been exposed to pictures from the media of the Iraq war. If the observation is correct that *Poetry for Chainsaws* does not represent the unfolding revelation of antagonism but rather of interdependency within the pairs of opposing forces, the change in clothing can be seen as strengthening this observation. The American soldier is hardly understood as representative of the beatnik revolution, the confrontational juxtaposition between the reader of the poem and society produces no meaningful challenge. The polarities dissolve: revolt is not displayed as a movement against society but rather as an action by society. And if the uniform represents militancy then this is the militancy of modern ethics in which it is not possible to take sides because of its dichotomous structure⁴ and its motto reads (which could also describe Jim Allen's ethic in his reenactments): keep going, or: 'be faithful to a fidelity'⁵.

III.

Once you have seen *Poetry for Chainsaws* you may well share the experience of a certain disappointment. The tension felt in watching the artist fearlessly talking to the delirious chainsaws, the fear for his physical well-being (especially considering his physical fragility) gives way to relief as soon as the machines finally fall silent due to lack of fuel. Now the poem that was barely understandable before can be heard clearly. Paradoxically, though, now one can scarcely keep back the impression that the recitation has lost its meaning, its opposition and its objective, and is running into a void. It makes sense, then, that Jim Allen simply stops at some point (and

4.
Cf Joachim Ritter,
*Landschaft –
zur Funktion des
Ästhetischen in
der modernen
Gesellschaft*,
Münster 1963,
p. 30.

5.
Alain Badiou,
Ethics, London
2001, p. 47.

6.
For a history of these terms refer to Niklas Luhmann, *Gibt es in unserer Gesellschaft noch unverzichtbare Normen?* Heidelberg 1993, p. 1-23.

7.
The interesting phenomenon here is that law and morality are not identical, and in individual cases are not even related to each other, but merely change normative differences into cognitive ones. Refer to Vilhelm Aubert, *The Hidden Society*, Totawa 1965, p. 98.

not when he reaches the end of the poem); protest has lost its foundation, the declamation has become hollow. The stoic heroism collapses and the disappointment at having no meaningful demarcation line becomes even more of a disappointment with the absence of a grand promise or a radical gesture. After the sensory turmoil, the stench, smoke and noise, the duel between the howling and the screaming engines, the fictitious reality of the performance tips back into a banal factious one in which the poem becomes what it is: a poem, a piece of art with all its flaws of autonomy.

At the same time the intended disappointment at the end of the performance involves much more than the divestment of art of its pretences and the re-institution of the rightful presumptuousness of reality allowing for the validity of only temporary suspensions. This disappointment indicates a relation to the ethic mentioned above, 'to be faithful to a fidelity' and its related concept of truth.

'To be faithful to a fidelity' requires an event that relates to truth and demands a process in which the 'being faithful' can happen. Reenactments reflect this duplication: The same is evoked as something else. The truth evoked in the reenactment, however, is not the essence but the process of truth as fidelity.

If it is accepted that irrefutable norms only exist as statutes to provide functionally differentiated societies with certainty in unequivocal cases or, to express it negatively, the institutionalisation of a society blind to thought, then one must assume that values such as 'freedom, humanity, human rights, equality, solidarity'⁶ are not universals, but signify forms of self-produced uncertainty whose function is to provide society with the advantage of flexibility in the negotiation of its own norms, for example to be able to negotiate the validity of certain norms before they become so eroded that the need for society to have norms at all also becomes open to negotiation. To be prepared for the unexpected, society must be self-assured as well as sufficiently open. Norms fulfill the function of stabilising the system by establishing that a void is something indisputable that allows for the incorporation of the unpredictable.

It appears that there is no value with any substance or essence other than its function of allowing society to communicate with itself, its environment and its elements. Therefore, the quest for ethics that are based on universals appears to resolve itself in a polycontextural society. This same society reacts to this by imposing its own perspective on truth, subjecting ethics and at the same time formalising the enforcement of the law and the compliance with norms by delegating it to certain executors (justice, police, military, United Nations).⁷

An ethic that does not acknowledge another basis than the Subject must necessarily reckon with restrictions to its validity. To be regarded as an ethic it is not sufficient that it be treated purely at the individual level and therefore simultaneously discarded.

8.
G.W.F. Hegel,
*Phänomenologie
des Geistes* (1807),
ed. J. Hoffmeister,
Hamburg 1952,
Introduction, p. 73.
S. Martin Heidegger,
*Hegels Begriff der
Erfahrung*. In:
Holzwege, Frankfurt
am Main 1972,
p. 105-192.

9.
Badiou, *Ethics*,
p. 42/43. Italics
in the original.

10.
Ibid, p. 43. Italics
in the original.

11.
Ibid, p. 51.

12.
Ibid, p. 87. The two
other forms of Evil
are simulacrum
and terror, and
betrayal.

13.
Ibid, p. 78.

14.
Ibid, p. 50.

The content of fidelity to which being faithful relates is an event. An event is, as with Hegel's experience⁸, only an event (and not just an occurrence), when and if it demands from the Subject, as the carrier of experience, a new way of being. The event causes a break in the make-up of existing social orders, and this break initiates a process that Alain Badiou describes as the 'real process of a fidelity to an event'. This process of fidelity is again to be understood as a break in itself, but it has now become an 'immanent break'. 'Immanent' because a truth proceeds *in* the situation, and nowhere else (...). 'Break' because what enables the truth-process of truth – the event – meant nothing according to the prevailing language and established knowledge of the situation.'⁹

The event to which truth relates is a void insofar as it did not have any meaning before it happened in the situation, meaning, it did not exist, just like the Subject did not exist whose composition is now, after the event, radically different from that of the Subject before the event. 'We might say that the process of truth *induces* a subject.'¹⁰ As a result of this void, that which depends on the truth process cannot be communicated.¹¹

What depends on the process of truth and is the subject of fidelity eludes communication. Put the other way around, making it visible and giving it body, results, according to Badiou, in one of the three forms of Evil: 'the forcing of the unnameable'.¹² It is not difficult to understand what he means by that: what happens to Man, the 'mortal animal',¹³ through an event is a transgression of what has formed his situation so far.

The event, however, is in its imperativeness not more than an arrival and only the trace of this arrival can be granted consistency through fidelity as the process of truth. The main characteristic of this truth process is that it lies beyond the interests of the Subject as mortal animal. This results in a coupling of interest with disinterested-interest: for the change to the composition of the Subject induced by the event to become permanent, the Subject must continue to be interested in staying alive, whereas the interest, to be consistent with the truth, must show a certain disinterest in this form to stay alive, or a disinterested commitment to do something beyond interest. This dualism is representative of the fact that the Subject's movements are still bound within the web of opinions, the communicable 'anarchic debris of circulating knowledge'¹⁴, and terminology, whereas the truth that is its essence remains unnameable. The truth weaves through the web but does not destroy it, because within it lies the substance of the human animal, the being in which the event is 'suffered' that would be destroyed, too.

The forcing of the unnameable indicates the desire to do away with this dualism, to install the power of truth once and for all, and to subjugate the being. However, this means stopping the process of truth. But truth only exists as a process. To view disaster as a form of Evil is to deny the dualism of 'mortal animal' and 'immortal subject', of 'interest and interest/disinterest' and to lose track of the fact that the power of truth is also powerlessness, a voluntary acknowledgment of impotence. 'The Good is Good only

15.
Ibid, p. 85.

16.
Alain Badiou,
*Saint Paul. The
Foundation of
Universalism.*
Stanford 2003,
p. 14.

17.
Alain Badiou,
Ethik, Wien 2003,
p. 128. (Translated
by Anita Goethmans)

to the extent that it does not aspire to render the world good.’¹⁵ And: ‘Truth is diagonal relative to every communitarian subset; it neither claims authority from, nor (...) constitutes any identity.’¹⁶

If it is possible at all to talk about truth in the context of art as in the case above, the impossibility of forcing the unnameable without betraying it, forces the modifiability of forms of the truth process. Not to modify the form of expression, but to shut down the process means betraying the truth. Being faithful to fidelity is shown in the manifestation of a momentous ephemeral work of art analogously to the event as arrival. A work of art has this in common with philosophy that ‘is in the service of the emerging as it becomes visible, which is always paradoxical and fragile. It is never there to consolidate that which is already there and dominant.’¹⁷

The powerlessness of the truth and the fidelity to the truth process means, that they must be explicitly pronounced. This is not because of missionary zealotry which stubbornly repeats that this or that is true and therefore worth explaining again and again, through which, by giving it shape, it would be a form of the Evil. The pronouncement of the truth and the fidelity is always also a pronouncement of the powerlessness of the truth. It is this powerlessness that evokes our disappointment, our sad and dissatisfied observation of an empty stage as soon as Jim Allen falls silent and has gone.

IV. Hanging By A Thread II

The exhibition at Michael Lett, Auckland, in February 2009 also includes the video documentation of *News* (Govett-Brewster Gallery, New Plymouth, on invitation from Charlotte Huddleston on 16 September 2006), a performance that Jim Allen first staged in 1976 (as with *Poetry for Chainsaws*) under the title *Newspaper* at the Experimental Art Foundation in Adelaide. Since then he has repeated it several times. Allen sits on an ordinary chair holding a daily newspaper in front of him, leafing through the pages. With a sudden impetuousness and intense vehemence he crumples the newspaper into a ball. Then he unfolds it again und starts reading again, before he crumples it up again as if taken by a new outburst of rage. More and more paper shreds reel to the ground, the newspaper deteriorates more and more until finally it is all but a rag whose leftovers curl around Allen's feet.

The video documentation shows only a cameraman (Peter Wareing) sitting on a trolley that is slowly pushed towards the artist who is outside the screen and not visible. One can only hear the noise caused by him when he crumples the paper and unfolds it again. The video recording ends at exactly the moment when he would become visible.

A further display from Allen in the exhibition involves four sculptures. Above wooden pedestals ‘hover’ four little works from thin wooden sticks: a gauze bandage dyed red; a small strip of paper with the sentence.

'The mouth which is transformed into a language of itself to the bite of rage'; a strand of hair; a used, stiff rag. At the entrance to the gallery is a larger-than-life photo of a collage printed on canvas. The collage shows a central upright figure in front of a background of cut-out and pasted cartoon pictures and newspaper scraps. Next to this figure, presented upside-down, is a small printout of the photo that has become the epitome of the Abu Ghraib scandal: the barefoot man dressed in a black caftan standing on a cardboard box with a hood over his head, arms stretched out to the side and electric wires attached to his fingers.

Related to this picture is a photo of a boy in a hospital bed, also printed off the internet. The boy's open mouth is enormously contorted as it is viewed through the plastic shell of the breathing mask he is wearing. His eyes are closed. A tube leads from his upper right arm to the mask, tubes are attached to the fingers of his left hand, and tubes are visible on the wall behind him. His lower arms, the right one resting on the left, are lying on a colourfully patterned cushion.

On the end wall of the gallery is the enlarged photocopy of a passage from a course book on cybernetics with the definition of the term 'programme':

*[A PROGRAMME P , a PAIR of TESTS (T, T')
(respectively an initial test system and a final
test T) and a COLLECTIVE K are called in the
same order: E-PROGRAMME, E-PAIR of
TESTS and E-COLLECTIVE, if the EFFECT
E EXISTS respecting P , (T, T') and K .]*

Possibly the most remarkable element of the exhibition is the print of the photographed collage, because of its obviously anachronistic style. To describe it briefly, it shows a male figure with wings on the ankles and shoulders. He is standing on a black vaulted area with tree stumps. The black area continues upward between the figure's thighs while to the left and right cartoon pictures and newspaper scraps pasted on top of one another fill the whole area of the picture to the margins. In front of his genitals the figure is holding the model of a temple in whose interior a candle is burning. His right hand is holding the model above which his left hand curves protectively. Above the torso is the man's head looking to the left. It appears to have been taken from an anatomical text book and shows the subcutaneous arrangement of the facial muscles. The man's eyes are twisted upwards in the style of a baroque sufferer. Behind the man's head is a nimbus with the inscription 'Saboteur'. A further inscription can be seen running the length of his lower right leg: 'passion play stitch on'.

The theme described in this exhibition by Jim Allen's works may be interpreted as suffering. Whatever the strand of hair, the gauze bandage, the strip of paper and the rag actually refer to, they can be formally understood as exponents of fragmentariness. How to further interpret these forms, whether as memorabilia, votive gifts, memories of past

18.
John Cale,
Sabotage (1979)
Diesel Motor
2000.

affections and injuries, or promises of healing, can remain open. The sculptures refer to non-specific individual suffering and grief, while the two prints of photos evoke suffering related to contemporary history: the Middle East conflict and the war in Iraq.

The wings on the ankles of the ‘Saboteur’ refer to Mercury/Hermes, the messenger and ancient god of trade, while the wings on the shoulders are reminiscent of Christian angels. The man is holding a candle over his genitals, in phallic substitution, the light relating to the symbolism prevailing in the West not just as a metaphor of faith and hope, but also referring to the rationalistic Enlightenment. Finally, behind the skinless head, the nimbus that characterises him as the saint of sabotage; his home is a burnt, ravaged Earth, he is surrounded by images of a commercial illusory world that has been mediated umpteen times.

Of course the Hermes figure is to be seen in relation to the *News* performance and to the images downloaded from the mass media internet, which again refer to political history versus individual history as represented by the sculptures. The ravaged earth from which the suffering Hermes rises, skinned like Laurence, and eyes twisting like Lucretia when she thrusts the dagger into her body for virtue’s sake, suggests a connection to the mass garbage against whose background the figure of Hermes stands out, being light and bringing light, another angel of history, a saintly fool of sabotage (‘Read and destroy everything you read in books, read and destroy everything you read in the press. The word for that: Sabotage.’¹⁸). He protects his light of hope, the flame of reason, just as he shamefully hides it.

The strip of paper with the typed line, ‘The mouth which is transformed into a language of itself to the bite of rage’, refers to the picture of the injured boy whose mouth is optically so distorted by the plastic mask that it takes up half of his face. This mouth, a wound, open and mute all the same, accuses in the language of suffering. But how does this picture (together with the pictures of the saboteur and the torture victim of Abu Ghraib) relate to the rage that is the focus of the passage?

It would not be correct to assume that the iconography of suffering and grief, of wounding and inhumanity, affirms the condition that it depicts. Not that anyone would do this. The mantle of humanism can be assumed as easily as an opinion. A whole branch of the art industry feeds off opinions and the obsession with deploring injustices without anybody lifting a finger. Humanism is mainstream. To hate the media that exploit the suffering of others is that kind of basic moralism which anybody is capable of without having to think any further, and with the help of which one is able to fade out the system in which one is entangled all the same (in one way or the other, but inescapable).

At this point it might make sense to return to the problem of reenactments, in this case *News*. In 1976, the performance included the action of reading and crumpling the paper until there was nothing left of it. This performance was documented through photography. In the reenactment in the Govett-

19.
Cf Oskar
Bätschmann,
*The Artist in the
Modern World –
A Conflict Between
Market and
Self-Expression*.
Köln 1997.
Philippe Junod,
*(Auto)portrait
de l'artiste en
Christ – Das
(Selbst)portrait
des Künstlers als
Christus*, in Erika
Billeter (ed.),
*Das Selbstportrait
im Zeitalter der
Photographie.
Maler und
Photographen im
Dialog mit sich
selbst*. Bern 1985,
p. 55-79.

Brewster Gallery the setting was expanded in a way that a camera, which approached the artist very slowly and continuously, filmed him while a second camera filmed the first one. Through this doubling of the mediality of the representation a doubling of the fictionality of the performance was created in a very simple way. At the exhibition in Auckland this doubling effect will be reduced on the one hand by showing just the take of the filming camera. On the other hand, the element of mediality will be enforced by showing only the one take of the one filming device, which records something we can't see.

Through the support of a dialectic volte it is possible to see this latest version of *News* as a criticism of the media society that is trying to suffocate the media users with garbage such as simulacra, fakes, cretinism, manipulations, dirty impositions, and indiscreet hoggishness instead of providing information. This might be accurate but does not go far enough, because Allen empties the reenactment of *News* of the semantics identifiable in the former enactment. What happens on the semantic level ('read and destroy everything you read in the press') must now be known and therefore no longer needs to be represented. The documentation of the filming of a lost action takes the place of 'meaning'. He no longer provides the option of identifying with the rage that motivated his fierce attacks, but rather he condemns us to observe the observation of a process and the medial mediation in a mediating medium, as if there was nothing real any more that might be able to elude the symbolisation and become accessible outside of the universal state of being mediated.

The reduction of *News* to a setting that renders the observer as an observer of an observation is similar to the reduction of the heroic confrontation of artist and chainsaws in the declamation of a poem ('Art') in *Poetry for Chainsaws*. The opportunity to state a positive truth is denied, the fictionality of the fictional reality of art is exposed by enforcing the state of being mediated. It is just as impossible to expel contingency from art as it is to expel construction from a world to which art claims to refer to.

If art is not a medium of truth, because truth is not immanent in it, but this truth is extrinsically standardised, then the self-representation of the artist as an exemplary sufferer, as a proclaimer of truth and as Heros¹⁹, is no longer valid: He does not have a privileged view of the world. The creation of a fictional reality occurs within the world as an instrumentation of the world, not outside of this world.

V.

This lack of heroism is what differentiates Jim Allen's performance from practices that have developed since the mid-1990s of the previous century into mainstream art under the slowly fading label of relational aesthetics. These try to establish art as a model for social practice by building houses for single mothers, laying out gardens, cooking meals, conducting interviews, collecting statistics, drawing diagrams, forcing people into insufferable situations, opening second-hand shops and shoot-up rooms, staging fake riots and shoveling sand dunes. All this is done with the best intentions and is accompanied by rhetoric that lectures the sheep-like

20.
Theodor W. Adorno,
Ästhetische Theorie,
Frankfurt 1970,
p. 285: „Vielmehr
heißt richtiges
Bewusstsein,
seitdem das
Potential von
Freiheit aufging,
das fortge-
schrittenste
Bewusstsein der
Widersprüche im
Horizont ihrer
möglichen
Versöhnung.’

21.
Jürgen Habermas,
*Die Moderne –
ein unvollendetes
Projekt* (1980). In:
Jürgen Habermas.
*Die Moderne –
ein unvollendetes
Projekt.
Philosophisch-
politische Aufsätze
1977 – 1990*,
Leipzig 1990, p. 46.

22.
Badiou, *Ethics*,
p. 27.

23.
Ibid, p. 28. Italics
in the English
original.

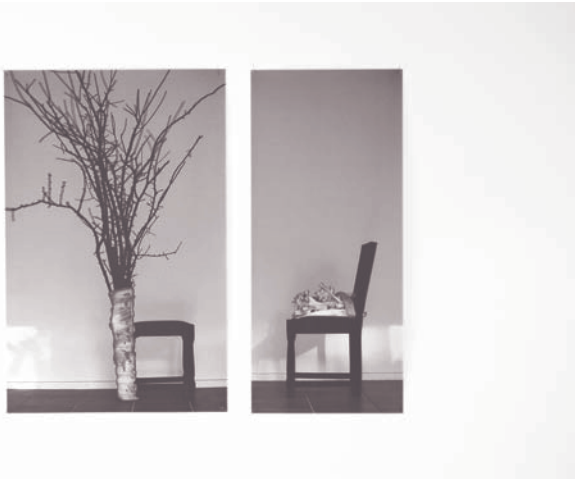
observer of art in the tiresome phraseology of community courses that power structures must be laid open, conventions overcome and habits broken. There is constant revelation and exposure as if everybody, apart from the artists, of course, were entangled in the context of blindness: involvement as a method of not getting involved. Their exceptional position resembles the position of a prophet, their project is enlightenment, the object of their efforts is the dull community of the dumb who are subjected to endless education. Even if one takes into account the injured narcissism regarding one's own cognitive abilities and intelligence, this assumed heroism can only be characterised as 'false consciousness'²⁰: the ignoring of one's own subjection to the contradictions of the blinding context. The language of the privileged prophet must do without any dialectics out of necessity and suddenly the same prophet turns out to be a Pharisee who detests any ambiguity. His rhetoric is in the tradition of avant-garde modernism and fits smoothly into the work that complies with Habermas's verdict: 'nonsense experiments'²¹, just like its futuristic, surrealist and younger predecessors in the service of blending art and life and the expansion of the concept of art.

This is just one side of the coin. The other side, however, is no less desolate, if the references to Badiou's ethics mentioned above mean anything at all. It is the evocation of a shape, a visibility and the unshakeable belief in the possession of a truth without powerlessness that connects art pompousness, pepped up through all sorts of arbitrary ideologies, with terror.

Finally, what is the role of militancy? At first sight, it is not consistent with dialectics and, if an ethic based on the Subject reckons with its restricted validity, it is not based on universal norms or values that justify the execution of power. But if art is not a medium of truth, how can we speak of militancy and which truth would it be based on?

Obviously it is not about militancy in the service of a truth. It is about the militancy not to let go of the truth, even if the web that is interwoven by the truth, the web of opinions that bears the Subject and is induced by the truth remains. Opinions do not have anything in common with the truth, because they are self-serving and lead to instances of individual interests. But 'a truth is the same for all'.²² At the same time 'the only genuine ethics is of truths in the plural – or, more precisely, the only ethics is of processes of truth, of the labour that brings *some* truths into the world'.²³

It seems that nothing can protect a truth from vanishing in the web of opinions. There is no guarantee that it is not robbed of its dualism by certain interests and replaced with substance and given shape. For this reason Badiou insists on the process, on the labour that produces truth, this is the meaning of Jim Allen's reenactments. The militancy is to resist the disappearance of the truth in the web of opinions in the knowledge that the work of art can never be really true, but truthful all the same.



Hanging By A Thread II (detail), 2009
Digital canvas
print, photographic
paper, bamboo,
steel, hardwood,
paper, hair, acrylic
paint, wound
dressing, digital
video on DVD,
monitors
Dimensions
variable



1.
Vgl. Leonhard
Emmerling (Hg.)
Jim Allen - O-AR,
mit Beiträgen von
Wystan Curnow
und Rob Garrett,
Auckland 2007, o.S.

I. Poetry for Chainsaws

Im Jahr 1976 realisierte Jim Allen zum ersten Mal *Poetry for Chainsaws* in der Experimental Art Foundation in Adelaide, Australien. 2006 wiederholte er diese Performance in der Michael Lett Gallery, Auckland, und 2007 in St Paul St Gallery, Auckland, im Rahmen der Ausstellung *O-AR*.¹

Poetry for Chainsaws besteht in einer Lesung von Allan Ginsbergs Gedicht *Howl*, das erstmals 1956 veröffentlicht wurde. Zeitgleich zum Beginn der Lesung werden drei Motorsägen in Gang gesetzt, die so lange laufen, bis ihr Treibstoff verbraucht ist. Die Lesung findet inmitten der vor sich hin wütenden Maschinen statt, die sich aufgrund ihrer Eigenvibration über den Boden bewegen. Allen liest, unbeirrt von Lärm und Qualm, verändert hin und wieder seine Haltung, steht auf, wenn eine der Maschinen ihm zu nahe kommt, sitzt nieder, neigt sich ihnen zu und spricht auf sie ein. Man hat den Eindruck, dass er ihnen, und nicht dem anwesenden Publikum das Gedicht vorliest. Nach dem Verstummen der Maschinen wird die Lesung fortgesetzt und an einer beliebigen Stelle, nach ca. 30 Minuten beendet.

Howl ist eine Inkunabel der Beat-Generation, eine furiose Anklage der US-amerikanischen Gesellschaft, im Gedicht als der „Moloch“ bezeichnet, der „die Besten einer Generation“ zerstört. Die Wirkungskraft des Gedichts, das mit allen Insignien der Outsider-Kultur (Zensur, Gerichtsprozess, Verbot, Inhaftierung des Verlegers) geweiht ist, hält bis heute an, mit gewisser Folgerichtigkeit vor allem im Milieu der Rock-Musik, wo der Gestus der Revolte zur rhetorischen Grundausrüstung gehört. Es ist in jedem Fall beachtenswert, dass es dieses Milieu ist, in dem *Howl* als Dokument der Revolte, ironisch persifliert oder als Referenz paraphrasiert, fortlebt, während die Intelligentsia sich in Sophistereien verheddert und sich einträchtig mit NeoCons unter der Faktizität des globalisierten Kapitalismus wegduckt. Von Radikalität in einer aufgrund von Komplexitätswucherung immer unverständlicher werdenden Welt zu reden, erscheint im intellektuellen Milieu lächerlich, erscheint als Nostalgie nach Zeiten, in denen die Fronten noch klar waren, oder als Marketingmäntelchen, um in der Erregungsgesellschaft Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Indikatoren dieser Situation sind u.a. die Re-Enactments früherer Performances durch Künstlerinnen wie Marina Abramovic, die leicht als Betrug an ursprünglichen Idealen und als Wiederbelebungsversuch einer Leiche für ein saturiertes, nach heroischen und radikalen Momenten gieriges Publikum abgetan werden können.

II.

Jim Allens *Poetry for Chainsaws* ist unter anderem vor dem Hintergrund seiner Erlebnisse während einer Reise nach Europa, den USA und Mexiko zu verstehen, die ihn mitten in die Turbulenzen der Studentenrevolte führten. De Gaulle im Asyl in Deutschland, Paris eine abgeschottete Stadt, Gerüchte über Nahrungsknappheit; nächtelange Sit-Ins in London; auf den Stufen der Universität von Columbia noch die Blutflecken von den

2.
Vgl. Erving
Goffman, *Frame
Analysis*, Boston
1974.
3.
Leonhard
Emmerling,
Jim Allen - O-AR.

Unruhen, die am 30. Mai 1968 blutig niedergeschlagen wurden. Die Reise markiert Jim Allens Abkehr von der Akademie und die Konzentration auf eine performative und nicht mehr auf dem Objekt basierte Praxis.

Die Struktur der Performance von 1976 lässt sich als bi-polar bezeichnen: Auf der einen Seite die Kettensägen, deren Lärm die Lesung überdröhnt; auf der anderen Seite der Künstler, der, in die zeittypische Latzhose gekleidet, die Anklage gegen ein System verliert, als dessen Platzhalter die delirierenden Maschinen fungieren. Die Fronten scheinen klar, die Identifikationen und Zuordnungen gesichert und unproblematisch. Die Frage ist, ob dies der Fall ist.

Performances haben die Eigenart, im realen Raum, in Realzeit mit realen Personen und Gegenständen den Eindruck höchster Authentizität zu erwecken und den Betrachter vergessen zu machen, dass auch sie Inszenierungen, Artefakte sind. Abramovic, Schneeman und Ono, Flatz und die Protagonisten des Wiener Aktionismus, Chris Burden und Elke Krystufek zielten oder zielen alle auf jenen Punkt des Umschlagens, an dem die Beobachter angesichts realer Schmerzen oder Lüste, realer Verwundungen, realer Gefahr, realen Sex' und realer Gewalt aus den Augen verlieren, dass sie einer Inszenierung beiwohnen. Besonders Marina Abramovic (*Rhythm 0*, 1974) erkundete mit heldenhaftem Mut diese Grenze, unbeirrt und tatsächlich bereit, sich notfalls schwer verletzen zu lassen, während Yoko Ono in der Performance *Cut Piece* von 1965 dann doch zuckt, d.h. die Inszenierung als Inszenierung zu steuern versucht, wenn (natürlich) ein Mann ihr den Büstenhalter kappt.

Sind die Verletzungen, Gefährdungen, Geschlechtsakte, Lüste und Schmerzen real, so finden sie doch in einem Rahmen statt, der zur Inszenierung dieses Realen präpariert worden ist. Es bedarf gerade der Grenzziehung und Systemdifferenzierung zum Realen, der Definition eines Raums, um innerhalb dieses Raums des Fiktionalen das Wirkliche der Handlungen sichtbar werden zu lassen. Performances als Realhandlungen basieren generell auf dem Frame Effect,² der die Inszenierung als Realhandlung abgrenzt und sie unterscheidbar macht von realen Realhandlungen oder, anders gesprochen, dem Kontingenzzraum des Realen.

Man muss folglich eine Unterscheidung treffen zwischen der Semantik des Gedichts und der Semantik seiner Lesung im Rahmen der Performance. Diese Unterscheidung lässt es als fraglich erscheinen, dass Jim Allens *Poetry for Chainsaws* die Anklage von *Howl* lediglich performativ übersetzt und verstärkt. Plausibler erscheint es, dass mit der Verschiebung vom Gedicht zur Performance auch eine Verschiebung des Gegenstands stattgefunden hat, über den jeweils gesprochen wird. Ist *Howl* ein Dokument der Revolte, ein Aufschrei, ein Aufbegehren, ist *Poetry for Chainsaws* eine performative Reflexion über und die in eine Handlungskonstellation überführte Explikation der Bedingungen von Revolte.

Der Satz „Power silences Art“ von Wystan Curnow³ scheint die Quintessenz von Allens Performance zusammenzufassen, lässt sich aber als zu

grobe Vereinfachung kritisieren: Der Antagonismus (Dichter – Gesellschaft/Künstler – Motorsägen) wird im Werk selbst lokalisiert und als dessen „Aussage“ etabliert, wobei vom Gedicht auf einen sozialen Gegensatz, von einer Behauptung auf einen Sachverhalt zurückgeschlossen und dieser erschlossene Sachverhalt zur Deutung der Performance anschließend wiederum in diese rückprojiziert wird. Zu fragen wäre aber, ob der Antagonismus nicht zwischen der Performance und dem ganzen Rest als Gegensatz zwischen fiktionaler und „realer“ Realität zu lokalisieren wäre, womit sich die Möglichkeit ergäbe, die Performance als Einheit von interdependenten Oppositionen zu verstehen und nicht im Sinne von Strukturanalogien wie Moloch – Individuum, Gesellschaft – Künstler, Kettensägen – Allen/Ginsberg, Motorenlärm – Gedicht, Macht – Kunst. Dann wäre *Poetry for Chainsaws* eine Arbeit über ein Gedicht und die Situation, in der es zu lokalisieren wäre, nicht aber über die Situation, von der das Gedicht handelt. Zu behaupten, Macht verurteile die Kunst zum Schweigen, wäre dann nicht mehr zu rechtfertigen, denn es ist die Kunst, die einen Diskurs über das Verhältnis von Macht und Kunst führt, angesichts brüllender Maschinen und lange nach ihrem Verstummen.

Was aber bedeutet es, dass Jim Allen – dreißig Jahre nach dem ersten Enactment – *Poetry for Chainsaws* wieder aufführt? Und was ist anders geworden?

Wenn klar geworden ist, dass *Poetry for Chainsaws* sich nicht auf die Situation bezieht, von der das Gedicht handelt, sondern auf die Situation des Gedichts, seine Position innerhalb des gesellschaftlichen Systems, von dem es handelt, erübrigen sich hier Erörterungen über veränderte politische Konstellationen (Ende des Kalten Krieges, Globalisierung, Ende der Großen Erzählungen, Post-Moderne ect.), und es genügt, auf die Veränderungen hinzuweisen, die Allen selbst bezüglich der Form seines Re-Enactments vorgenommen hat. Die deutlichste ist der Austausch der Latzhose gegen die Uniform. In den Re-Enactments der letzten Jahre trägt er die Uniform eines amerikanischen Soldaten, wie sie allen Medienbenutzern von Bildern des letzten und andauernden Irak-Kriegs bekannt ist. Sind die Feststellungen richtig, dass *Poetry for Chainsaws* nicht die Entfaltung eines Antagonismus, sondern die Entfaltung von Interdependenzen innerhalb der Einheit von Oppositionen ist, so ist die veränderte Kleidung als Bestärkung dieser Beobachtung zu lesen. Der amerikanische Soldat lässt sich kaum als Repräsentant der Beatnik-Revolution verstehen, die konfrontative Gegenüberstellung von Gedicht-Rezitation und Gesellschaft ergibt keine sinnproduzierende Reibung. Die Polaritäten, um es ein letztes Mal zu betonen, lösen sich auf: Revolution wird nicht als Gegenbewegung zu Gesellschaft inszeniert, sondern als Vollzug von Gesellschaft. Und wenn die Uniform Militanz signalisiert, dann signalisiert sie die Militanz einer Ethik der Moderne, in der sich auf die eine oder andere Seite zu schlagen gerade aufgrund ihrer Entzweigungsstruktur⁴ nicht möglich ist, und deren Maxime lautet (und dies kann man auch als Jim Allens Ethik seiner Re-Enactments bezeichnen): Nicht-Nachgeben, oder: „einer Treue treu zu sein“.⁵

4.
Vgl. Joachim Ritter,
*Landschaft –
zur Funktion
des Ästhetischen
in der modernen
Gesellschaft*,
Münster 1963, S. 30.

5.
Alain Badiou,
Ethik, Wien 2003,
S. 68 f.

6.
Zur Historizität
dieser Begriffe vgl.
Niklas Luhmann,
*Gibt es in unserer
Gesellschaft noch
unverzichtbare
Normen?*
Heidelberg 1993,
S. 1 -23.

III.

Wer *Poetry for Chainsaws* einmal beigewohnt hat, teilt möglicherweise die Erfahrung einer gewissen Enttäuschung. Die Spannung, mit der man den furchtlos auf die delirierenden Sägen einredenden Künstler beobachtet, die Sorge um seine körperliche Unversehrtheit (um so mehr angesichts seiner physischen Fragilität), weicht Erleichterung, sobald die Maschinen mangels Treibstoff endlich schweigen. Nun hört man klar das zuvor kaum verständliche Gedicht. Paradoxerweise kann man sich nun aber des Eindrucks nicht erwehren, dass die Rezitation sinnlos geworden ist, ihren Widerstand und Gegenstand verloren hat und ins Leere läuft. Dass Jim Allen einfach irgendwann aufhört (und nicht dann, wenn er am Ende des Gedichts angelangt ist), macht dann Sinn: Der Protest verliert seine Fundierung, die Deklamation wird hohl. Der stoische Heroismus kollabiert, und die Enttäuschung über das durch keine sinnvolle Markierung bezeichnete Ende ist sicherlich auch die Enttäuschung über das Ausbleiben eines grandiosen Versprechens, einer radikalen Geste. Nach dem sensorischen Tumult, dem Gestank, Rauch und Lärm, dem Zweikampf zwischen Geheul und Motorengeschrei, kippt die Inszenierung der Fiktivität als Reales zurück in eine banale Faktizität, in der das Gedicht wieder wird, was es ist: ein Gedicht; Kunst, mit allen Mängeln der Autonomie behaftet.

Zugleich aber ist diese intendierte Enttäuschung mehr und anderes als lediglich die Entkleidung der Kunst von ihrem Schein und Wiedereinsetzen von Wirklichkeit in das Recht ihrer Anmaßung, nur temporäre Suspensionen ihrer Gültigkeit zu gestatten. Diese Enttäuschung indiziert ein Verhältnis zu der oben genannten Ethik, „einer Treue treu zu sein“ und dem damit verbundenen Begriff von Wahrheit.

„Einer Treue treu zu sein“ setzt ein Ereignis voraus, auf das sich die Treue bezieht, und verlangt einen Verlauf, in welchem sich das Treusein vollzieht. Diese Doppelgleisigkeit ist im Fall des Re-Enactments gegeben: Dasselbe wird als anderes wiederaufgerufen. Die im Re-Enactment wiederaufgerufene Wahrheit ist allerdings nicht die einer Essenz, sondern die des Wahrheitsprozesses als Treue.

Wenn Übereinkunft darüber besteht, dass nicht hintergehbare Normen in funktional differenzierten Gesellschaften nur noch als Setzungen existieren, um einen Rückhalt in Unbezweifeltem zu produzieren oder, negativ gesagt, einen Reflexionsstopp zu installieren, so muss man davon ausgehen, dass Wertbegriffe wie „Freiheit, Humanität, Menschenrecht, Gleichheit, Solidarität“ nicht Universalien bezeichnen,⁶ sondern Formen selbsterzeugter Ungewissheit darstellen, deren Funktion darin besteht, der Gesellschaft in der Verhandlung der Normen innerhalb ihrer selbst einen Vorsprung an Flexibilität zu verschaffen, um beispielsweise die Gültigkeit bestimmter Normen ausgehandelt zu haben, bevor deren Erosion soweit fortgeschritten ist, dass die Norm, eine Gesellschaft brauche Normen, selbst zur Disposition steht. Die Gesellschaft muss sich sowohl sich selbst vergewissern als auch genügend Offenheit produzieren, um für Unerwartetes gewappnet zu sein. Die Norm erfüllt system-

7.
Hier zeigt sich
das interessante
Phänomen, das
Recht und Moral
nicht identisch
sind, in
Einzelfällen sich
nicht einmal
aufeinander
beziehen, sondern
lediglich normative
Differenzen in
kognitive
Differenzen
verwandeln. Vgl.
Vilhelm Aubert,
The Hidden Society,
Totowa 1965,
S. 98 f.

8.
G.W.F. Hegel,
*Phänomenologie
des Geistes* (1807),
ed. J. Hoffmeister,
Hamburg 1952,
Einleitung, S. 73. S.
Martin Heidegger,
*Hegels Begriff der
Erfahrung. In:
Holzwege*,
Frankfurt am Main
1972, S. 105 – 192.

9.
Badiou, *Ethik*, S. 64.
Hervorhebungen
im Original.

10.
Ebd., Hervorhe-
bung im Original.
the original.

11.
Ebd., S. 73.

12.
Ebd., S. 105 ff.
Die zwei anderen
Formen des Bösen
sind Trugbild und
Terror und der
Verrat.

13.
Ebd., S. 110 u.a.

stabilisierende Funktion, indem sie ein Leeres als Unbezweifeltes, welches Unvorhersehbares zu inkorporieren erlaubt, etabliert.

Es gibt, so scheint es, keine Positivität oder Essenz irgendeines Wertes jenseits seiner Funktion in der Kommunikation der Gesellschaft mit sich selbst, ihrer Umwelt und ihren Elementen. Die Frage nach einer Ethik, die auf Universalien aufsitzt, erledigt sich in der polykontexturalen Gesellschaft damit offenbar von selbst. Darauf reagiert dieselbe Gesellschaft, indem sie Wahrheit perspektiviert, Ethik subjektiviert und zugleich die Durchsetzung des Rechts und die Befolgung von Normen formalisiert und an bestimmte Organe (Justiz, Polizei, Militär, Vereinte Nationen) delegiert.⁷

Eine Ethik, die keine andere Grundlage als das Subjekt anerkennt, muss notwendigerweise Geltungsbeschränkungen mit einkalkulieren. Als Ethik kann sie sich aber auch nicht damit begnügen, sich als reine Privatsache im selben Moment auch gleich wieder selbst aus der Welt zu schaffen. Der Inhalt der Treue, auf das sich das Treusein bezieht, ist ein Ereignis. Ein Ereignis ist, wie seit Hegel die Erfahrung,⁸ ein Ereignis (und nicht lediglich Begebenheit) nur dann, wenn sie dem Subjekt als Träger der Erfahrung eine neue Art des Seins abverlangt. Das Ereignis bewirkt einen Bruch im Gefüge bestehender Ordnungen, und dieser Bruch setzt einen Prozess in Gang, den Alain Badiou als den „realen Prozess der Treue zu diesem Ereignis“ beschreibt. Dieser Wahrheitsprozess ist selbst wieder als Bruch aufzufassen, nun aber als „immanenter Bruch“: „Immanent“, weil die Wahrheit *in* der Situation auftritt und nirgendwo sonst (...) „Bruch“, weil das, was das Auftreten [oder den Prozess] der Wahrheit – das Ereignis – möglich macht, weder in den Gewohnheiten der Situation lag, noch sich durch die etablierten Kenntnisse denken ließ.“⁹

Das Ereignis, auf das sich die Treue bezieht, ist insofern ein leeres, als es zuvor in der Situation, in der es statthat, keinerlei Bedeutung hatte, sprich: nicht existierte, sowenig wie das Subjekt existierte, dessen Komposition nun, nach dem Ereignis, eine radikal andere ist als diejenige des Subjekts vor dem Ereignis. „Man wird sagen, dass der Wahrheitsprozess ein Subjekt *induziert*.“¹⁰ Es ist aufgrund dieser Leere, dass das, was vom Wahrheitsprozess abhängt, nicht mitgeteilt werden kann.¹¹

Was vom Wahrheitsprozess abhängt und Gegenstand der Treue ist, entzieht sich der Kommunikation. Es zu positivieren und mit Fülle auszustatten, entspricht nach Badiou einer der drei Formen des Bösen: der Erzwingung des Unnennbaren.¹² Es ist nicht schwierig zu verstehen, was er damit meint: Was dem Menschen, dem „sterblichen Tier“,¹³ im Ereignis widerfährt, ist ein Überschreiten dessen, was seine Situation bislang ausgemacht hatte. Doch das Ereignis ist in seiner Imperativität nicht mehr als eine Ankunft und die Spur dieser Ankunft, der Konsistenz verliehen werden kann durch das Treusein als Wahrheitsprozess.

Dieser Wahrheitsprozess ist dadurch gekennzeichnet, dass er jenseits der Interessen des Subjekts als sterblichem Tier liegt. Insofern ergibt sich eine Koppelung von Interesse und Desinteresse/Interesse: Das Subjekt,

14.
Ebd., S. 72.

15.
Ebd., S. 110.

16.
Alain Badiou,
*Paulus. Die
Begründung des
Universalismus.*
München 2002,
S. 29.

17.
Badiou, *Ethik....*,
S. 128.

das seiner vom Ereignis induzierten Komposition Dauer verschafft, muss weiterhin daran interessiert sein, am Leben zu bleiben, während das Interesse, der Wahrheit Konsistenz zu verleihen, eine Art Desinteresse an dieser Form, am Leben zu bleiben, oder ein desinteressiertes Engagement für etwas jenseits des Interesses bekundet. Dieser Gedoppeltheit entspricht, dass das Subjekt immer noch im Gewebe der Meinungen, den mitteilbaren „Überbleibseln des geläufigen Wissens“¹⁴, und der Bezeichnungen sich bewegt, während die Wahrheit, die es ausmacht, unnennbar bleibt. Die Wahrheit durchkreuzt das Gewebe, schafft es aber nicht ab, da mit ihm die Substanz des menschlichen Tiers, das Sein, in dem es das Ereignis „erleidet“, mit abgeschafft werden würde.

Das Erzwingen des Unnennbaren bedeutet, mit dieser Duplizität aufräumen zu wollen, die Macht einer Wahrheit ein für alle mal zu installieren, das Sein zu unterbinden. Dies bedeutet aber, den Wahrheitsprozess zum Stillstand zu bringen. Doch die Wahrheit gibt es nur als Prozess. Das Desaster als eine Form des Bösen ist, die Duplizität von „sterblichem Tier“ und „unsterblichem Subjekt“, von „Interesse und Interesse/Desinteresse“ zu negieren und aus den Augen zu verlieren, dass die Macht einer Wahrheit auch eine Ohnmacht, eine freiwillige Anerkennung von Machtlosigkeit ist. „Das Gute ist das Gute nur insofern, als es nicht vorgibt, die Welt zum Guten zu wenden.“¹⁵ Und: „Die Wahrheit ist im Hinblick auf alle kommunikativen Teilmengen diagonal; sie autorisiert sich durch keine Identität und (...) sie konstituiert auch keine.“¹⁶

Wenn im Zusammenhang von Kunstwerken überhaupt von Wahrheit in dem Sinn gesprochen werden kann, wie es oben der Fall ist, erzwingt die Unmöglichkeit, das Unnennbare zu erzwingen, ohne es zu verraten, die Modifizierbarkeit der Formen des Wahrheitsprozesses. Nicht die Form der Bekundung zu modifizieren, sondern den Prozess stillzustellen, bedeutete, die Wahrheit zu verraten. Das Treusein zur Treue zeigt sich, analog zum Ereignis als Ankunft, in der Manifestation als momenthaft-ephemeres Werk. Dies hat das Werk mit der Philosophie gemein, die „im Dienst des Auftauchenden steht, dessen, was im Sichtbaren auftaucht, was immer paradox und fragil ist. Sie ist nie dazu da, um das zu konsolidieren, was da und beherrschend ist.“¹⁷

Es ergibt sich aus ihrer Ohnmacht, dass die Wahrheit und das Treusein zum Wahrheitsprozess bekundet werden müssen. Das ist keine Begründung missionarischer Eiferei, die starrsinnig wiederholt, dies oder jenes sei wahr und darum wert, erneut verdeutlicht zu werden, wodurch sie – durch die Behauptung einer Fülle – eine Form des Bösen wäre. Die Bekundung der Wahrheit und des Treuseins ist immer auch Bekundung der Ohnmacht der Wahrheit. Es ist diese Ohnmacht, welche unsere Enttäuschung hervorruft, unser trauriges und unbefriedigtes Betrachten einer leeren Szenerie, sobald Jim Allen verstummt und gegangen ist.

IV.

Hanging By A Thread II

Die Ausstellung in der Michael Lett Gallery, Auckland, im Februar 2009 umfasst auch die Video-Dokumentation von *News* (Govett-Brewster-Gallery, New Plymouth, auf Einladung von Charlotte Huddleston am 16. September 2006), einer Performance, die Jim Allen wie *Poetry for Chainsaws* unter dem Titel *Newspaper* 1976 in der Experimental Art Foundation in Adelaide erstmals aufgeführt und seither mehrmals wiederholt hat. Jim Allen sitzt auf einem gewöhnlichen Stuhl, eine Tageszeitung vor sich haltend und die Seiten umblättern. Mit plötzlichem Ungestüm und großer Heftigkeit knüllt er die Zeitung zu einem Papierballen zusammen. Dann faltet er sie wieder auseinander und beginnt erneut zu lesen, bevor er sie, wie von einem neuen Wutanfall gepackt, wieder zusammenpresst. Immer mehr Papierfragmente torkeln zu Boden, die Zeitung zerfällt immer weiter und ist am Ende kaum mehr als ein Fetzen, dessen Überbleibsel sich um Allens Füße kringeln.

Die Video-Dokumentation zeigt lediglich einen auf einem Trolley sitzenden Kameramann (Peter Wareing), der langsam auf den außerhalb des Bildfeldes sich befindlichen und nicht sichtbaren Künstler zugeschoben wird. Von ihm hört man lediglich das Geräusch, das entsteht, wenn er das Papier zusammenknüllt und wieder auseinanderfaltet. Genau in dem Moment, da er ins Bild käme, endet die Video-Aufzeichnung.

Des Weiteren zeigt Jim Allen in der Ausstellung vier Plastiken. Über Holzsockeln „schweben“ an dünnen Holzstecken vier kleine Arbeiten: ein rot gefärbter Mullverband; ein kleines Papierband mit dem Satz: “The mouth which is transformed into a language of itself to the bite of rage”; eine Haarsträhne; ein gebrauchter, steifer Lappen. Am Eingang zur Galerie eine auf Leinwand gedruckte, überlebensgroße Photographie einer Collage. Die Collage zeigt eine zentrale stehende Figur vor dem Hintergrund ausgeschnittener und zusammengeklebter Comicbildchen und Zeitungsausschnitte. Ihr räumlich zugeordnet befindet sich ein kleiner, umgekehrt präsentierter Ausdruck der Photographie, die zum Inbild des Skandals von Abu Ghraib wurde: der auf einem Karton stehende, in einen schwarzen Kaftan gekleidete, barfüßige Mann, eine Kapuze über dem Kopf, mit seitlich weggestreckten Armen, Elektrokabel an den Fingern befestigt.

Diesem Bild korrespondiert der ebenfalls auf einem Photo aus dem Internet basierte Ausdruck der Aufnahme eines Jungen in einem Krankbett. Der Junge trägt eine Atemmaske, durch deren Plastikschaale sein übergroß verzerrter, offener Mund sichtbar ist. Seine Augen sind geschlossen. Ein Schlauch verbindet seinen rechten Oberarm mit der Maske, Schläuche sind an den Fingern seiner linken Hand befestigt, Schläuche sind an der Wand hinter ihm sichtbar. Seine Unterarme, deren rechter auf dem linken ruht, liegen auf einem buntgemusterten Kissen auf.

An der Abschlusswand der Galerie findet sich die vergrößerte Photokopie einer Textpassage aus einem Lehrbuch der Kybernetik mit der Definition des Begriffs „Programm“:

*[A PROGRAMME P , a PAIR of TESTS (T, T')
(respectively an initial test system and a final
test T) and a COLLECTIVE K are called in the
same order : E-PROGRAMME, E-PAIR of
TESTS AND E-COLLECTIVE, if the EFFECT
E EXISTS respecting P , (T, T') and K .]*

Das vielleicht bemerkenswerteste, da stilistisch so offenkundig anachronistische Element der Ausstellung ist der Ausdruck der photographierten Collage. Kursorisch beschrieben, zeigt sie eine männliche Figur mit Flügeln an Fußknöcheln und Schultern. Sie steht auf einer schwarzen, gewölbten Fläche mit Baumstümpfen. Die schwarze Fläche setzt sich zwischen ihren Schenkeln nach oben fort, während links und rechts übereinander geklebte Comicbildchen und Zeitungsausschnitte die Bildfläche bis zu den Rändern füllen.

Über dem Geschlecht hält die Figur das Modell eines Tempels, in dessen Inneren eine Kerze brennt. Die rechte Hand hält das Modell, über das sich die linke Hand schützend wölbt. Über dem Rumpf sitzt der nach links gerichtete Kopf des Mannes auf, der einem anatomischen Lehrbuch entnommen zu sein scheint und die subkutane Anordnung der Gesichtsmuskulatur zeigt. Die Augen des Mannes sind im Stil einer barocken Leidensfigur nach oben verdreht. Hinter dem Kopf des Mannes befindet sich ein Nimbus mit der Inschrift „Saboteur“. Eine weitere Schrift findet sich längs seines rechten Unterschenkels: „passion play stitch on“.

Man kann das Bedeutungsfeld, das durch Jim Allens Arbeiten in dieser Ausstellung umschrieben wird, als das eines Leids fassen. Worauf auch immer genau die Haarsträhne, der Wundverband, das Papierfetzchen oder der Lappen verweisen – formal lassen sie sich als Exponiertheit von Fragmentarität lesen. Wie diese Formen weiterzuinterpretieren wären – ob als Memorabilia, als Votivgaben, Erinnerungen an vergangene Zärtlichkeiten und Verwundungen oder Versprechen einer Heilung – kann offen bleiben. Die Plastiken verweisen auf nicht näher spezifiziertes individuelles Leid und Trauer, während die beiden Ausdrücke von Photographien Leid in Erinnerung rufen, das mit der jüngsten Geschichte zusammenhängt: dem Nahost-Konflikt und dem Irak-Krieg.

Die Flügel an den Knöcheln des „Saboteurs“ verweisen auf Merkur/Hermes, den antiken Gott des Handels und Überbringer von Nachrichten, während die Flügel an den Schultern die christlichen Engel erinnern. Über dem Geschlecht hält der Mann die dieses phallisch substituierende Kerze, die mit der abendländischen Lichtsymbolik in Verbindung gebracht werden kann: Metapher des Glaubens, der Hoffnung, aber auch der rationalistischen Aufklärung. Hinter dem gehäuteten Kopf schließlich der Nimbus, der ihn als Heiligen der Sabotage charakterisiert; beheimatet

18.
John Cale,
Sabotage (1979)
Diesel Motor
2000.

auf einer verbrannten, verwüsteten Erde, umgeben von Bildern einer kommerziellen Scheinwelt x-facher Vermitteltheit.

Natürlich steht die Hermes-Figur mit *News* und den aus dem Massen-Medium Internet abgespeicherten Bildern in Relation, und diese wiederum verweisen auf politische Geschichte, welche der in den Plastiken repräsentierten individuellen Geschichte gegenübersteht. Es ist nahe liegend, die verwüstete Erde, auf welcher Hermes sich leidend erhebt, gehäutet wie Laurentius, die Augen verdrehend wie Lukretia, wenn sie sich der Tugend halber den Dolchstoß versetzt, mit dem Massenschrott in Verbindung zu bringen, vor dessen Folie er sich abhebt, licht und Licht bringend, ein anderer Engel der Geschichte, ein heiliger Narr der Sabotage („Read and destroy everything you read in books, read and destroy everything you read in the press. The word for that: Sabotage.“¹⁸). Er schützt sein Licht der Hoffnung, die Flamme der Vernunft, wie er sie schamhaft verbirgt.

Das Papier mit der maschinenschriftlichen Zeile “The mouth which is transformed into a language of itself to the bite of rage” verweist auf das Bild des verletzten Jungen, dessen Mund durch die Plastikmaske optisch so verzerrt ist, dass es die Hälfte seines Gesichts einnimmt. Dieser Mund, eine Wunde, geöffnet und doch stumm, klagt an in einer Sprache des Leids. In welcher Verbindung aber steht dieses Bild (und mit ihm das des Saboteurs und des Folteropfers von Abu Ghraib) zur Wut, von welcher in der Textpassage die Rede ist?

Man wird nicht annehmen können, dass diese Ikonographie des Leids und der Trauer, der Verwundung und Inhumanität den Zustand, auf den sie rekuriert, affirmiert. Wer würde das schon tun? Humanismus ist so leicht zu haben wie eine Meinung. Eine ganze Kunstindustrie lebt von Meinungen und von der Obsession, Miss-Stände zu beklagen, ohne dass auch nur jemand einen Finger rührte. Humanismus ist Mainstream. Die Medien zu hassen, die das Leid anderer ausbeuten, ist die Art von Basis-Moralismus, zu der man ohne weiteres Nachdenken fähig ist und mit Hilfe derer man sich aus dem System ausblenden kann, in dem man doch (auf die eine oder andere Weise, aber unentrinnbar) verfangen ist.

Auch hier mag es sinnvoll sein, zu dem Problem des Re-Enactments, in diesem Fall von *News*, zurückzukehren. 1976 bestand die Performance in der Aktion des Lesens und Zerknüllens bis zu dem Punkt, an dem von der Zeitung nichts mehr übrig geblieben war. Diese Performance wurde photographisch dokumentiert. Im Re-Enactment in der Govett-Brewster-Gallery wurde das Setting erweitert insofern, als eine Kamera, die sich dem Künstler sehr langsam und kontinuierlich näherte, diesen filmte, während eine zweite Kamera die erste aufnahm. Ganz simpel entstand eine Doppelung der Fiktionalität der Performance durch Verdoppelung der Medialität der Repräsentation. Diese Duplizität des Settings wird für die Ausstellung in Auckland nun einerseits zurückgeschraubt, indem nur die Aufnahme der filmenden Kamera gezeigt wird, andererseits wird das Element der Medialität forciert, indem nun lediglich die Aufnahme eines Aufnahmegeräts gezeigt wird, das etwas aufzeichnet, das wir nicht sehen.

19.
Vgl. Oskar
Bätschmann,
*The Artist in the
Modern World -
A Conflict Between
Market and
Self-Expression*.
Köln 1997.
Philippe Junod,
*(Auto)portrait de
l'artiste en Christ
- Das (Selbst)
portrait des
Künstlers als
Christus*, in Erika
Billeter (Hg.), *Das
Selbstportrait im
Zeitalter der
Photo-graphie.
Maler und
Photographen im
Dialog mit sich
selbst*. Bern 1985,
S. 55 – 79.

20.
Theodor W.
Adorno, *Ästhetische
Theorie*, Frankfurt
am Main, 1970,
S. 285: „Vielmehr
heißt richtiges
Bewusstsein,
seitdem das
Potential von
Freiheit aufging,
das fortgeschrit-
tenste Bewusstsein
der Widersprüche
im Horizont ihrer
möglichen
Versöhnung.“

Mit Hilfe einer dialektischen Volte könnte man diese letzte Version von *News* nun als Kritik an der Mediengesellschaft und ihrer Strategie verstehen, Medienbenutzer mit Simulakren, Fälschungen, Schwachsinn, Manipulationen, unsauberen Zumutungen, indiskreten Schweinereien zuzumüllen anstatt mit Informationen zu versorgen. Dies mag zwar zutreffen, trägt aber nicht weit genug, denn Jim Allen entleert im Re-Enactment von *News* die eigene Performance der in den früheren Enactments identifizierbaren Semantik. Was auf der semantischen Ebene geschieht („read and destroy everything you read in the press“), muss nun gewusst werden, wird aber nicht mehr repräsentiert. An die Stelle einer „Aussage“ tritt die Dokumentation einer Aufzeichnung einer verlorenen Handlung. Er bietet uns nicht mehr an, uns mehr mit der Wut zu identifizieren, die seine heftigen Attacken motivierte, sondern verdammt uns dazu, die Beobachtung eines Vorgangs, die mediale Vermittlung in einem vermittelnden Medium zu beobachten, als gäbe es kein Reales mehr, das sich der Symbolisierung zu entziehen vermöchte und außerhalb der universellen Vermitteltheit zugänglich wäre.

Die Reduktion von *News* in ein Setting, das den Beobachter zum Beobachter einer Beobachtung macht, gleicht der Rückführung der heroischen Konfrontation von Künstler und Kettsägen in die Deklamation eines Gedichts („Kunst“) in *Poetry for Chainsaws*: Die Möglichkeit der Behauptung einer positiven Wahrheit wird negiert, die Fiktionalität der fiktionalen Realität Kunst wird exponiert, indem Vermitteltheit forciert wird. Kontingenz ist der Kunst sowenig auszutreiben wie der Konstruktion von Welt, auf welche sie sich zu beziehen behauptet.

Wenn Kunst, weil ihr keine Wahrheit immanent, sondern diese Wahrheit extrinsisch normiert ist, kein Wahrheitsmedium ist, kann die Selbstrepräsentation des Künstlers als exemplarisch Leidender, als Wahrheitsverkünder und als Heros¹⁹ nicht mehr greifen: Er hat keine privilegierte Sicht auf die Welt. Die Schaffung einer fiktionalen Realität geschieht in der Welt als Vollzug von Welt, nicht außerhalb von ihr.

V.

Der Mangel an Heroismus unterscheidet Jim Allens Performances von Praktiken, die seit der Mitte der 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts sich als Mainstream unter dem allmählich verblassenden Label der relational aesthetics etabliert haben. Bemüht, Kunst als Modell sozialer Praxis zu etablieren, werden Häuser für allein stehende Mütter gebaut, Gärten angelegt, Mahlzeiten gekocht, Interviews geführt, Statistiken erhoben, Diagramme gezeichnet, Menschen in unaushaltbare Zwangssituationen gezwungen, Second-Hand-Shops und Fixer-Räume eröffnet, falsche Aufstände inszeniert, Sanddünen herumgeschaufelt; alles mit besten Intentionen und begleitet von einer Rhetorik, die in nimmermüder Volkshochschul-Phraseologie den unmündigen Kunstbeobachter davon unterrichtet, dass Machtstrukturen bloßgelegt, Konventionen überschritten und Gewohnheiten durchbrochen werden müssen. Unentwegt wird enthüllt und aufgedeckt, als seien alle in den Verblendungszusammenhang verstrickt, nur die Künstler nicht: Engagement als Methode, sich nicht

21.
Jürgen Habermas,
*Die Moderne –
ein unvollendetes
Projekt* (1980). In:
Jürgen Habermas.
*Die Moderne –
ein unvollendetes
Projekt.
Philosophisch-
politische Aufsätze
1977 – 1990*,
Leipzig 1990, S. 46.

22.
Badiou, *Ethik*,
S. 43.

23.
Ebd., S. 44.
Hervorhebungen
im Original.

einzumischen. Ihre Ausnahmeposition gleicht der des Propheten, ihr Projekt ist, trotz Post-Moderne-Beliebigkeit, die Aufklärung, das Objekt ihrer Bemühungen die dumpfe Gemeinschaft der Doofen, die einer Erziehung ohne Ende unterworfen wird. Dieser angemähte Heroismus ist, auch nach Abzug des verletzten Narzissmus bezüglich der eigenen Erkenntnisfähigkeiten und Intelligenzleistungen, kaum anders denn als „falsches Bewusstsein“²⁰ zu bezeichnen: die Ausblendung des eigenen Unterworfen-seins unter die Widersprüche des Verblendungszusammenhangs. Die Sprache des privilegierten Sehers muss notwendigerweise auf alle Dialektik verzichten, und schlagartig entpuppt sich der Prophet als Pharisäer, dem jede Ambiguität zuwider ist. Dessen Rhetorik steht in der Tradition der avantgardistischen Moderne und fügt sich nahtlos zum Werk, auf das, wie auf seine futuristischen, surrealistischen und jüngeren Vorgänger im Dienst der Verschmelzung von Kunst und Leben und der Erweiterung des Kunstbegriffs, Habermas' Verdikt zutrifft: „Nonsense-Experimente“²¹.

Das ist nur eine Seite der Medaille. Die andere aber präsentiert sich nicht weniger wüst, sofern die weiter oben unternommenen Referenzen zu Badiou's Ethik sinnvoll waren. Es ist die Aufrufung einer Fülle, einer Positivität und die unerschütterliche Überzeugung, über eine Wahrheit ohne Ohnmacht zu verfügen, die den durch allerlei arbiträre Ideologie aufpolierten Kunst-Pomp mit dem Terror verbindet.

Was aber – zum Abschluss – hat es mit der Militanz auf sich? Sie ist nicht ohne weiteres vereinbar mit Dialektik und, sofern eine auf dem Subjekt basierte Ethik ihre Geltungsbeschränkungen mit einkalkuliert, nicht durch Rekurs auf universale Normen oder Werte begründbar, welche die Ausübung von Macht rechtfertigte. Aber wenn Kunst kein Wahrheitsmedium ist, von welcher Militanz aufgrund welcher Wahrheit kann dann gesprochen werden?

Es ist offenkundig nicht die Militanz im Dienst einer Wahrheit, von der die Rede sein kann, sondern nur von der Militanz, von Wahrheit nicht abzulassen, auch wenn das Gewebe, welches durch die Wahrheit durchkreuzt wird – das Gewebe der Meinungen –, der Träger des Subjekts bleibt, welches durch die Wahrheit induziert wird. Meinungen haben mit Wahrheit nichts zu tun, da sie im Dienste von Interessen stehen, also Partikularitäten produzieren. „Eine Wahrheit ist aber für alle dieselbe.“²² Zugleich aber gibt es nur „eine Ethik der *Wahrheiten*. Oder genauer, es gibt nur die Ethik der Prozesse der Wahrheit, der Arbeit, die in diese Welt *irgendwelche* Wahrheiten kommen lässt.“²³

Eine Wahrheit scheint durch nichts davor geschützt zu sein, im Gewebe der Meinungen zu verschwinden. Es gibt keine Gewähr dafür, dass sie nicht durch Interessen ihrer Doppelgesichtigkeit beraubt und mit Positivität aufgefüllt wird. Deshalb insistiert Badiou auf dem Prozess, der Arbeit an der Wahrheit, das ist der Sinn von Jim Allens Re-Enactments. Die Militanz ist die, sich dem Verschwinden von Wahrheit im Gewebe der Meinungen zu widersetzen im Bewusstsein, dass das Kunstwerk zwar nicht wahr, aber doch wahrhaftig sein kann.

